

Репортаж как литература — репортаж как свидетельство

Все чаще и отчетливее звучат голоса, утверждающие, что репортаж сегодня воспринимается как литература — и теми, кто его пишет, и теми, кто его читает. Особенно знаменательно здесь ощущение самих авторов, свидетельствующее о важном сдвиге в области жанра. Почему именно оно? Потому что хоть выдающиеся авторы репортажа всегда — т. е. в Польше, начиная с 1930-х гг. — стремились к «литературности», они все же вряд ли питали иллюзию, что мир литературы признает их «своими». В результате периодически вспыхивавших противостояний «документа» и «литературь», «факта» и «вымысла» (которые каждая эпоха разграничивала заново и по-своему) они всякий раз оказывались на стороне журналистского фактографического творчества. Аргументы против такого положения дел приводили еще Ханна Кралль и Рышард Капуциньский. Сегодняшние авторы репортажной прозы, относящиеся к среднему и младшему поколению, стали первыми, кому не приходится отстаивать эту мифическую «литературность», кто ощущает свою естественную к ней принадлежность. Они воспринимают репортаж как явление, уже полностью эмансипировавшееся от журналистики и перешедшее на сторону литературы, а если еще участвующее в прежних противостояниях, то разве что в оппозиции к газетным жанрам. «В наши дни репортаж переживает триумф, — заметил Войцех Ягельский, автор знаменитых книг об Афганистане и Чечне, — может, не столько в периодике, сколько в литературе. Репортаж существует и будет существовать! Никто не утверждает, что он будет считаться лучшим жанром в

журналистике. Это ниша, но не стоит путать нишу с обочинной. Это будет элитарная ниша»¹.

Поразительно, насколько современный взгляд на репортаж и его место напоминает опасения защитников высокой литературы, которой якобы угрожало сперва развитие массовой культуры, а затем нашествие новых СМИ. «Репортаж называют аристократическим жанром. Он требует времени, серьезной подготовительной работы, дорогостоящих командировок, [...], требует терпения и постоянного поиска формы»², — утверждает автор выборочного опроса, проведенного в 2005 г. среди сегодняшних звезд репортажа и редакторов наиболее влиятельных еженедельных изданий. Опрос подтверждает, что репортаж в настоящее время ассоциируется, прежде всего, с формальным искусством («Читатель не заинтересован в длинных, изощренных, с формальной точки зрения, текстах»³, — утверждает редактор журнала «Пшекруй»), со способностью затрагивать общезначимые проблемы («Я все реже вижу классический репортаж, который, показывая положение отдельного человека, говорит о более общих вопросах»⁴, — замечает Ежи Моравский, ведущий репортер газеты «Жечпосполита»), некой «планкой», которая делает практически невозможным его существование в газете («Мир ускорился, — объясняет редактор «Политики», — Газету читают в трамвае или перед сном. Тот, кому нужны художественные впечатления, купит книгу»⁵). Таким образом, репортаж не ассоциируется сегодня ни с необходимостью следить за ходом событий, ни со стремлением открывать читателю истинное положение дел, ни с потребностью обращаться к новым фактам и интерпретировать их в контексте современности. Он не ассоциируется и с другими атрибутами репортажа — такими, как принцип сохранения уникальной и естественной формы «факта», — без которых его до недавнего времени, казалось бы, и представить себе было невозможно. Такое ощущение, что репортаж уже не способен существовать вне сферы ценностей, определяемых как литературные, и уже одно то, что — несмотря на это! — он по-прежнему является

репортажем, требует аргументации. «А разве репортаж не может быть литературой? — спрашивает Войцех Тохман. — Разве репортаж утрачивает свою природу и идентичность потому лишь, что это хороший, блестящий текст, и автор позаботился о форме и языке?»⁶

Главную причину подобного положения дел отыскать нетрудно. Это почти полное исчезновение репортажа из еженедельников, из газет и их еженедельных приложений в результате того, что эти издания вынуждены конкурировать с потоком информации, предоставляемым телевидением и Интернетом. Речь идет как об образности, наглядности, фотографической достоверности сведений, так и о молниеносности, которая в наиболее значимых ситуациях означает «прямой эфир» (считается, что вьетнамская война стала последним масштабным событием, во время которого репортаж в периодике мог конкурировать с телевидением, поскольку оно было еще очень дорогостоящим, и чтобы информация достигла Соединенных Штатов, требовались сутки). Почти все участники вышеупомянутого опроса в свое время подверглись разного рода давлению, оказались вытеснены из периодических изданий — свою роль сыграли невыполнимые ограничения по объемам и срокам, болезненное чувство утраты читательского интереса, несоразмерность усилий, вложенных в подготовку серьезного текста, оплате. В это же время сократилось место, выделенное под репортаж в еженедельном приложении («Вельки Формат» — «Крупным планом») к газете «Газета Выборча», которое до недавнего времени имело подзаголовок «Журнал репортеров» и считалось последним прибежищем репортажа — причем скорее для тех, кто имел другие источники заработка, например, акции «Агорь»* или собственную программу на телевидении. А ликвидировать репортаж в периодических изданиях — значит перерезать его журналистскую пуповину, лишить принципа актуальности и наглядности информации, вынудить искать другой смысл существования.

* «Агора» — один из крупнейших польских медиа-холдингов, созданный на базе газеты «Газета Выборча» (прим. пер.).

Разумеется, этот отход от принципа журналистской злободневности вследствие развития новых СМИ — явление повсеместное, примеры которого можно легко найти в других литературах соответствующего периода⁷. Однако чтобы понять, почему такая ситуация сложилась в Польше, следует сперва разобраться, как новое поколение польского репортажа, возрождавшее этот жанр после почти десятилетнего перерыва, который был вызван военным положением 1981–1983 гг. и его последствиями, оказалось подготовлено к поставленным современностью задачам мастерами предыдущей генерации. Для этого придется вернуться к 1970-м гг., к последнему — в силу исторических обстоятельств, — периоду функционирования интересующего нас жанра до наступления эпохи электронных СМИ.

I

Особенно значимым для Польши и особенно важным для будущего оказалось в те годы сближение репортажа и свидетельства. Помогло оно или повредило самоощущению молодого польского репортажа в новой ситуации 1990-х гг. и последующего периода? Прежде всего — не вдаваясь в подробности сходства и различия между этими двумя формами документального творчества — следует заметить, что в целом жанр свидетельства был феноменом, отличным от репортажа, и поглощение его опыта репортажным творчеством не могло не иметь для последнего серьезных последствий. Сильной стороной свидетельства, равно как и репортажа, является специфическое присутствие автора в тексте — вместе с именем, фамилией, подлинной биографией, свидетельствующими о достоверности сообщаемой информации. Однако сообщение свидетеля — чаще всего ставшего участником важного события случайно и вынужденно, а не по собственному выбору, не обязанного знать и понимать целое этого опыта, а лишь дающего достоверный отчет о переживании его фрагмента, — оказывается, с точки зрения жанра репортажа, неполным. Ведь репортер по отношению к описываемому событию или явлению ставит пе-

ред собой определенные интерпретационные задачи, чаще всего сам выбирает тему и проводит подготовительную работу. Тем не менее мы знаем, что в отношении огромных пластов опыта XX века и, прежде всего, опыта, связанного со Второй мировой войной, свидетельства ее жертв — именно как документирование переживания — стали главным источником знания и понимания, а также нравственной идеей. Они изменили критерии достоверности, бросившие вызов также другим формам творчества. Репортаж обратился к свидетельству лишь в 1970-х гг. Почему ему понадобилось столько времени? Ответ следует искать в эволюции самого свидетельства, которое за это время — в результате соприкосновения собственного опыта авторов со знанием об опыте других кругов военной мартирологии, а также вследствие неустанного стремления определить суть военного зла или, иначе говоря, наиболее значимую, с исторической точки зрения, специфику последней войны (а специфика эта, как становилось все очевиднее, как раз и была связана с судьбами жертв) — успело отчасти послужить свидетельством века, свидетельством истории. Будучи расчетом с прошлым, имеющим не только личный, но и универсальный характер, оно достигло того уровня литературности, который в силу содержания и заложенных смыслов относит эти тексты — вне зависимости от их формы — к литературе, пусть и «литературе факта». Это подтверждает популярность термина «литература свидетельства», к которой причисляют, в частности, «Мой век» (родившийся из бесед Чеслава Милоша с Александром Ватом, 1977), «Разговоры с палачом» (1977) Казимежа Мочарского, «Дневник варшавского восстания» (1970) Мирона Бялошевского, наиболее фактографические произведения Генрика Гринберга.

Свидетельство, таким образом, было в 1970-е гг. сродни литературному жанру, и именно с этих позиций воздействовало, в корне меняя их творчество, на Ханну Кралль, Рышарда Капуциньского, Кшиштофа Конколековского — имена которых тогда называли едва ли не в первой десятке мастеров польского репортажа. Представляется, что это

соответствует логике развития так называемого литературного репортажа — впитывая самый разный прозаический опыт, тот расширял свои возможности. Следует также подчеркнуть, что каждый из перечисленных авторов воспользовался импульсом, исходящим от жанра свидетельства, по-своему, что еще раз подтверждает тот факт, что эволюция репортажа является результатом деятельности крупных художественных индивидуальностей — их собственных концепций и творческого опыта.

Ближе всего к тому, что было особенно значимо и особенно характерно для свидетельства 1970-х гг. — к драматизму позднего открытия непростой правды, которую приходится буквально выдирать у собеседника из горла в процессе долгих разговоров, первоначально записывавшихся на пленку (так создавался, в частности, «Мой век» Вата и частично «Дневник Варшавского восстания» Бялошевского) — стояла Х. Кралль. До этого она славилась искусством обнаруживать и — с помощью терпеливой личной беседы — выявлять пространство частной жизни, выстраиваемое словно бы вопреки большой истории, теперь же вышло на первый план умение извлекать и облагораживать опыт, вытесняемый в тень — или, как любит говорить писательница, мрак — истории ее официальной интерпретацией. В книге «Опередить Господа Бога» (1976) Кралль удалось склонить к разговору Марека Эдельмана, последнего из оставшихся в живых руководителей восстания в варшавском гетто, который молчал на протяжении тридцати лет (с момента публикации свидетельства «Гетто сражается» в 1946 г.): в данном случае сама образовавшаяся временная дистанция служила гарантией того, что собеседник взглянет на свой опыт с новой широкой перспективы — поистине перспективы свидетеля века. Более жестко Кралль подчинит репортаж формуле свидетельства и одновременно будет стремиться к преодолению (в направлении литературности) границ прежней формы репортажа в текстах, написанных уже после августовских событий 1980 г. (в большинстве своем они вошли в сборник «Трудности со вставанием», 1988) и изображающих

героев новых событий исторического масштаба. Кралль полагает, что ее роль — как автора — ограничивается теперь тем, чтобы записать то, что эти современные творцы истории сами расскажут о себе или что можно сказать словно бы от их имени, с перспективы частичного, но глубоко личного переживания коллективного опыта. Однако отказ от открыто интерпретационных приемов компенсируется тем, как подбираются и монтируются реплики, а также их языковой формой, порой приближающейся к изысканной стилизации. Некоторые из этих свидетельств оказались готовым сценическим материалом. Одно из них, представляющее деятеля подполья Виктора Кулерского в контексте общественной деятельности отца и деда («Отцы и сыновья»), скомпонованное исключительно из высказываний (письменных и устных), уже практически не отличается от многоголосного микроромана. Важным этапом этого направления эволюции прозы Кралль стали два романа («Жиличка», 1985, и «Окна», 1987), в которых она решает эту задачу (согласно своему представлению о феномене свидетельства) уже от собственного имени: от имени человека, который ребенком пережил Холокост и, в роли зрелого автора документальной литературы, переживает военное положение. Однако в дальнейшем писательница все же предоставила слово другим свидетелям, окончательно вернувшись к репортажной прозе, которая, тем не менее, полностью подчинена миссии свидетельства: документированию польско-еврейской памяти о прошлом и памяти Холокоста. Словно бы от имени тех, кто не может рассказать о себе сам, она вновь и вновь реконструирует судьбы — уникальные и индивидуальные — жертв и уцелевших, способных свидетельствовать о случившемся.

Совершенно другой ответ на вызов, брошенный жанром свидетельства, мы находим в 1970-е гг. в текстах Р. Капуцинского, который в тот период являлся скорее репортером «событий», рассказывающим о войнах, переворотах, революциях в горячих точках планеты. Для Капуцинского разговор представлял собой важный этап

«сбора материала», но утрачивал значение при написании текста (обычно эти две стадии оказывались четко разграничены) и формулировании идеи репортажа, которую выдвигает автор — в роли сперва ангажированного участника, затем беспомощного наблюдателя страданий ни в чем не повинных людей, насильно вовлеченных в неожиданные повороты истории. Именно утрата историософского оптимизма и связанной с ним интерпретационной перспективы заставила Капуцинский стремиться к состраданию безвинным жертвам исторических событий, поиску некоего пространства солидарности с ними путем разделения их участи — в частности, когда он сознательно обрекал себя на подобную милость судьбы и случая. В репортажах 1970-х гг. Капуцинский очень часто позволял непредвиденному стечению обстоятельств менять свои планы — он готов был случайно попасть в другое, чем было задумано, место, заблудиться, увидеть нечто совершенно незапланированное и даже самому стать участником описываемого события, что не только противоречит статусу журналиста, но и подвергает его жизнь опасности. Приобретенный таким образом и переданный читателю опыт, конечно, отличается некоторой фрагментарностью, но в то же время приобретает и достоверность — вследствие устранения дистанции профессионального наблюдателя; кроме того, в этом случае оказывается отчасти «уплачен» моральный долг по отношению к тем, кто позволил репортеру участвовать в своей судьбе, и появляется ощущение высокой миссии.

По мере того, как Капуцинский брал на себя функции, проблемы и дилеммы автора свидетельства, и по мере создания собственного образа как непрофессионального свидетеля-участника событий, возрастала литературность его творчества. Однако это не превращало его тексты — даже на время — в романы или произведения других прозаических жанров. Сначала Капуцинский приблизился к той версии литературы личного документа, которая в это время создавалась писателями, «утомленными фабулой», освобождающимися от исчерпавших себя, по их мнению, фабуля-

ции и идеологизации. При этом эффекта, подобного тому, который достигался «лже-дневниками», «читательскими дневниками» и т. д., он добился, так сказать, более простым способом — уподобив свой первый сборник репортажей «Футбольная война» (1978) дневнику, включающему написанные и ненаписанные тексты, и описав обстоятельства, которые сопутствовали или помешали созданию тех и других. Как известно, «Футбольная война» включает в себя не только избранные репортажи 1958–1976 гг., но и связующие их наброски двух «ненаписанных книг». Эти наброски, в которых автор вспоминает о приключениях, связанных с профессией репортера, размышляет над тем, в каком состоянии и при каких обстоятельствах он писал данный текст, раскрывает дальнейшие, еще не реализованные творческие планы, усиливают субъективную перспективу и превращают сборник репортажей в цельное свидетельство, повествующее об опыте мировосприятия. Граница между «написанным» и «ненаписанным» при этом нередко стирается, что дает нам основания говорить о том, что Капуцинский освобождается от традиции репортажа, в которой он работал прежде, подобно тому, как вышеупомянутые романисты освобождались от традиций фабуляции, и обретает при обращении к этой традиции подобную же свободу.

Еще одним фактором, возможно, наиболее значимым в смысле последствий, было соприкосновение с формой свидетельства в творчестве Кшиштофа Конколевского. Конколевский не делал свой репортаж инструментом свидетельства о чужом опыте (подобно Кралль), не старался сам превратиться в свидетеля — участника чьего-либо опыта (подобно Капуцинскому). Сегодня уже несколько забытое, но в свое время получившее известность и достойное внимания творчество этого автора 1960–70-х гг. отличает очевидная специфика позиции репортера по отношению к объекту его интереса — позиция упорного и бескомпромиссного искателя правды, как правило, правды исключительной, поразительной, шокирующей. С «объектом своего интереса» — чаще всего, индивидуальным героем репортажа — ав-

тор порой входил в очень живой контакт, мог даже сделать его партнером в процессе совместного поиска правды, однако не идентифицировал себя с ним и не подчинялся ему. В какой-то степени тот всегда оставался для автора противником, человеком, которого — упорством, настойчивым любопытством (не без элементов следственной игры, уловок и своеобразной агрессии), страстной потребностью в демистификации реальности — нужно вынудить сказать правду. Конколевский был убежден, что таким образом можно докопаться до пласта нетривиальности, которую скрывают в себе каждое событие и каждая фигура, привлекая — по не вполне ясным причинам — интерес репортера. Идея поиска этого пласта — логическое следствие концепции репортажа Конколевского, согласно которой принцип безоговорочной верности «факту», понимаемому как конкретика, деталь (особенно заметная при полемике с концепцией репортажной «синтетической правды» Мельхиора Ваньковича⁸), соединяется с убеждением, что эта верность не исключает возможности конкурировать с правдой беллетристики: нужно лишь суметь докопаться до того, что превосходит воображение беллетриста. Литературность репортажа должна являться производной жизненных происшествий, а не следствием излишних обобщений или даже фабуляции.

Анализируя тематику творчества Конколевского, можно увидеть, как современность, ее новая, нравственная и социальная, проблематика постепенно перестает быть для него источником необычайных историй, «написанных жизнью»: таким источником становится война и ее последствия. Сначала это «обочина» военных приключений — повествование об агентах, предателях, всевозможных разоблачениях и провалах подпольщиков, о различных вариантах продолжения военных судеб под действием тех или иных послевоенных обстоятельств, о личной деформации в результате партизанской деятельности или пребывания в концлагере, — увиденных, однако, с точки зрения офицера или журналиста-следователя. Даже берясь за темы, казалось бы, находящиеся в самом центре проблематики

военных свидетельств (например, дальнейшая судьба евреев из Бодзентына — сюжет, ставший известным благодаря дневнику Давида Рубиновича и обрывающийся вместе с его гибелью), писатель старается ограничиться возможно более верной и точной реконструкцией событий, не узурпируя право на некую нравственную идею, на идентификацию себя с жертвами. В результате Конколевский сосредоточился на процессе сбора документов, непростом поиске редких очевидцев и документировании их свидетельств, чтобы затем, опираясь на полученные материалы, рисовать судьбы и события, спасая их тем самым от забвения. Другими словами, это была своего рода борьба с утратой памяти — а раз такая борьба не есть главный атрибут свидетельства?

Вскоре она приобрела характер подлинной борьбы, миссии, призвания, обратившись в страсть к поиску правды в событиях, имеющих значение для коллективной памяти. Это происходит уже в напумевшей книге Конколевского «Что у вас слышно?» (1975), созданной на основе серии бесед с гитлеровскими преступниками, которым удалось избежать длительного тюремного заключения и скрыть свое военное прошлое, и которых писатель старается застать врасплох вынесенным в заголовок вопросом — задавая его в благополучных домах и офисах, на гражданской службе и пр.

Творчество, целью которого являлась демистификация коллективной памяти, поиск свидетельств и свидетелей исторической правды, быстро идеологизировалось и приобрело оттенок политической полемики. После нескольких мелких сюжетов, связанных с военной темой (например, «Передача святого Максимилиана в руки палачей», 1989, текст, ближе всего стоящий к свидетельству также в его религиозном понимании), Конколевский, отвечая на вызов 1990-х гг. и пользуясь обретенной свободой слова, приступил к расчету с ханжеством социалистической системы. Речь шла о лжи наиболее очевидной — например, той, которую запечатлела литература (смелая реконструкция событий и судеб прототипов «Пепла и алмаза» Е. Анджеевского) — или

о коммунистической пропаганде, направленной, по мнению автора, против поляков и польскости (закулисная сторона еврейского погрома в Кельце)⁹.

Миссия свидетельствования, в которой нашли себя эти три репортера, не только фундаментально преобразила их творчество, но и решительно выделила его на фоне репортажей 1970-х гг., словно бы подняв на более высокий уровень литературного творчества, где меньшее значение имеет актуальность и большее — перспектива времени, память поколений, проблематика масштабных социальных изменений. Представляется, что эта перспектива не только освобождала авторов от злободневности, сиюминутности, способствуя интенсивному развитию их литературного потенциала, но также ослабляла воздействие тематических и цензурных ограничений, с которыми боролось и вступало в сложные отношения большинство репортеров того времени. Как бы то ни было, именно тогда Кралль и Капуцинький присоединились к Конколевскому (который и ранее имел репутацию «короля репортеров»): с этого момента их воспринимают как «великую тройку», как лидеров этого направления, созданного представителями поколения-56 и переданного преемникам в качестве модели «польской школы репортажа». А точнее — трех школ или трех моделей, время обратиться к которым пришло после цезуры 1980-х гг., когда произошел сдвиг жанра в сторону литературы.

II

Нет смысла подробно доказывать, что опыт «Солидарности», военного положения, тюрем, интернирования и подполья, социального движения сопротивления — способствовал еще большей притягательности формы свидетельства. Вершилась подлинная польская история, а история, как известно, требует от любого владеющего пером «дать свидетельство», запечатлеть пережитое. Особенно, как писал в 1983 г. В. Болецкий, следовало ожидать «дальнейшей экспансии жанра дневника и воспоминаний, записей-отчетов и даже летописей»¹⁰ после введения военного положения.

И неслучайно в прогнозах «бума» документальной литературы не упоминается репортаж. Росла потребность в свидетельствах самих участников событий, свидетельствах из первых рук, свидетельствах, спасающих от забвения приобретенный опыт и результаты борьбы, в то время как репортаж в его прежнем понимании, являлся документом как бы второго ряда, описанием извне. Впрочем, после 13 декабря 1981 г. отсутствовали и условия для того, чтобы им, репортажем, заниматься — такое положение дел сохранялось до начала 1990-х гг. За это время репортажу предстояло научиться быть свидетельством — или прекратить свое существование.

Лучше всего к этой задаче оказались подготовлены начинающие репортеры. Вполне возможно, что требования текущего момента даже помогли им соединить увлечение перспективой и возможностями индивидуального свидетельства с базовыми принципами репортажной злободневности и общественной значимости, что породило полифоническое повествование, воплощающее опыт того или иного социума. Метод заключался в сборе возможно большего количества отдельных рассказов — чаще всего в виде магнитофонных записей — и монтирования из них единого многоголосного, целостного повествования, словно бы самоорганизующегося вокруг наиболее значимых моментов, акцентируемых отдельными свидетелями. Внимание к коллективному опыту — как правило, опыту наиболее значимых или репрезентативных на данном этапе для общества социальных групп — позволяло уловить историческое измерение описываемого события, а предоставление слова его фактическим участникам помогало воспроизвести частный компонент, фактор случайности, показать внутренние мотивации, то есть сохранить дифференциацию внутри рассказывающего о себе социума.

В стремлении к сохранению разнообразия индивидуальных черт отдельных рассказов нашло выражение проснувшееся в это время уважение к возрожденному самосознанию общества, особенно — самосознанию и чести рабочих

или деятелей рабочего движения; однако в значительной степени его породили обстоятельства и требования эпохи. Практически ни одно из задуманных масштабных мероприятий, призванных документировать широту и глубину общественных перемен, не удалось завершить до введения военного положения. После введения военного положения продолжать работу, а тем более начинать новые проекты приходилось уже в условиях конспирации — как тем, кто делился опытом борьбы, сопротивления, репрессий, так и тем, кто брал на себя труд документировать этот опыт. Таким образом, сбор материала: рассказов участников различных значимых событий или проведение интервью с деятелями одной, но глубоко законспирированной организационной структуры — представлял собой отдельный этап; чаще всего этим занималось большое количество людей, и лишь затем эти повествования могли быть превращены в некую обобщающую конструкцию, подчиненную актуальной идее.

Однако ни обстоятельства и требования эпохи, ни даже желание удовлетворить разбуженное самосознание общества еще не объясняют в полной мере рост популярности репортажа в виде полифонического свидетельства. Это явление все распространялось, принимая различные формы главным образом по той причине, что расширялась область реальности, требовавшая раскрытия, анализа, демистификации — и инструментом их виделось именно коллективное свидетельство (поскольку речь шла о коллективном опыте), авторами которого становились зачастую последние оставшиеся очевидцы. Объектом повествования становилось прошлое — и ближайшее, относящееся к эпохе ПНР (например, о событиях в Познани в июне 1956 г.¹¹), и более давнее, нашедшее свое продолжение в социалистической Польше, в стране или в эмиграции, а теперь, казалось, неуклонно клонившееся к закату вместе с эпохой «реального социализма». Ощущение неизбежности конца, возникшее в августе 1980 г. (в результате обретения поляками уверенности, что они не позволили и уже не позволят себя поработить), не было подавлено следующим мрачным десятилетием, ко-

торое тем не менее, благодаря появлению «второго круга обращения»* и относительной легкости публикации материалов за границей, упростило процесс информирования о замалчивавшихся или фальсифицированных фактах и персонажах прошлого. Поэтому после введения военного положения мы обнаруживаем многих начинающих репортеров в числе исследователей архивов и приверженцев пришедшей в это время в Польшу — как своего рода интеллектуальная новинка — *oral history*, все они поглощены изучением устных и письменных свидетельств прошлого. Например, Барбара Н. Лопеньская, уже приобретающая к тому времени известность как автор нескольких нашумевших репортажей, названных «языковым свидетельством жизни и времени»¹², пишет вместе с Эвой Шиманьской книгу «Старые номера» (1986) о судьбах еженедельника «По просту», а затем такие тексты, как «Похищение “Европы”» (повествование о литературном журнале, который готовился, но так и не вышел после событий 1956 г.), «Кому это нужно?» (о прессе, связанной с событиями 1968 г.), «В зале заседаний номер 252» (дело «татранских альпинистов»**) — все они были опубликованы в журнале «Рес Публика» в 1987–1989 гг., наконец — наделавшее шуму первое интервью с цензором, рассказавшем, так сказать, «изнутри» о деятельности своей организации¹³. Тереса Тораньская, прежде занимавшаяся социальной критикой в форме «вида снизу» (так назывался ее сборник репортажей 1979 г.), проводит в 1982–84 гг. цикл бесед с ведущими чиновниками времен сталинизма (Якубом Берманом, Эдвардом Охабом, Романом Верфелем); беседы эти собраны в одной из самых известных книг 1980-х гг., озаглавленной «Они» (1985), представлявшей собой коллективное свидетельство не столько даже периода установления нового строя, сколько ментальности комму-

* Развернутая система «самиздата», существовавшая в ПНР.

** Следствие и процесс над молодежью, сотрудничавшей с парижской «Культурой» (1969–1970) и переправлявшей через польско-чехословацкую границу, в районе Татр, с одной стороны, созданные в Польше свидетельства, касающиеся событий 1968 г. и текущей ситуации, с другой — экземпляры «Культуры» и книги, изданные Литературным институтом Е. Гедройца.

ниста. Эта книга положила начало целой серии портретов, нарисованных Тораньской в сборниках интервью с представителями групп, образовавшихся на стыке политики и истории: деятелей оппозиции и первой «Солидарности» («Мы», 1994), второго поколения «их», т. е. партийных деятелей 1960–70-х гг. («Они были», 2006) и, наконец, поколения мартовских эмигрантов («Мы есть», 2008).

Прошлое как неисчерпаемый кладёзь «белых пятен», неизвестных или малоизвестных событий и фигур, таких, о которых следует рассказать заново, по сей день питает репортаж как форму исторического свидетельства, которое чаще всего носит полифонический характер (словно авторы, познавшие вкус истории, рассказанной по горячим следам, в процессе ее свершения, уже не желали иметь дела с другой), но это лишь одна из двух причин его популярности. Вторая, становящаяся все более очевидной по мере отхода от злободневной проблематики 1980-х гг., — литературный потенциал подобной формы репортажа, заключающийся в самой необходимости совершения разного рода творческих манипуляций с полученным материалом: выбора фрагментов отдельных записей, их стилистической обработки, компоновки нескольких или даже нескольких десятков голосов, представляющих разные точки зрения, наконец (в наиболее цельных композициях) — обнаружения или придания рассказываемой истории динамики в процессе монтажа. Неизвестно, насколько способствовала этим манипуляциям модель романа идей или высокая оценка романной полифонии в исследованиях Бахтина о Достоевском: претендующий на роль теоретика Марек Миллер ссылается именно на эти источники¹⁴. Многоголосная материя коллективного свидетельства служила плодородной почвой и для восприятия импульсов со стороны американской «новой журналистики» — ее объективизирующей версии, стремящейся к коллажу, соединяющей репортаж с рассказами участников и свидетелей событий, порой документами, письмами и дневниками¹⁵. Литературность этого нового для польской почвы способа журналистского письма тревожила героев

наиболее известного коллажа эпохи военного положения в Польше, книги «Подполье» (1985). В опубликованной в «Постскриптуме» дискуссии можно обнаружить критику: авторов упрекают в том, что они скрывают собственную точку зрения (Э. Шумейко: «Вы ловко скомпоновали наши высказывания, не слишком открывая собственную позицию»), излишне драматизируют отдельные моменты, умалчивая при этом о непростой повседневности подполья (Зб. Буяк: «Чтобы сделать книгу более привлекательной, вы выдвинули на первый план непропорционально много эмоций»; Шумейко: «Вы с лупой в руках разглядываете лишь наиболее броские и увлекательные сюжеты»), книгу считают вторичной с точки зрения жанра (Б. Борусевич: «„Подполье“ — отличная книга, это журналистика западного толка. Прекрасно читается»¹⁶).

Возможность направить интерес репортеров на прошлое, а также возможность освоить опыт *oral history*, коллажа, литературного свидетельства — все это дает жанру репортажа шансы на спасение в ситуации, когда он отчасти утратил смысл существования, который ранее черпал в неразрывной связи с современностью. Вероятно, мы не отдаем себе отчет, сколько талантливых, начинающих и опытных репортеров воспользовалось этим шансом, — в том числе тех, для кого своеобразная поэтика коллективного свидетельства поначалу явилась способом соприкосновения с горячим временем революции «Солидарности» и военного положения. Наиболее яркий пример — уже упоминавшийся М. Миллер, автор книги «Образ жизни репортера», которая представляет собой результат «подсматривания» подмастерья за звездами репортажа 1970-х гг., а заканчивается осмыслением того вызова для этого жанра, каким стала тогда форма свидетельства, еще понимаемого как запись индивидуального опыта. Мы уже знаем, что природа и обстоятельства исторического опыта 1980-х гг. способствовали воплощению его в форме коллективного свидетельства, однако лишь Миллер сразу увидел в них нечто большее, нежели только требование времени — ни более ни менее

как шанс создания новой версии репортажа, адекватного течению истории, и начал с заслуживающим восхищения профессионализмом ее разрабатывать. Он начал с того, что создал небольшой коллектив, который назвал «Мастерской репортажа», и собрал с его помощью более сорока посвященных августовской забастовке свидетельств журналистов, которым удалось пробраться на Гданьскую верфь («Кто пустил сюда журналистов?», 1985). Случайно или нет, группа собеседников оказалась чрезвычайно разномастной: начинающие и опытные (в частности Р. Капуциньский), представители популярной и элитарной периодики, защитники «режима» (поначалу) и приверженцы демократической оппозиции. Благодаря этому забастовка, не будучи изображена непосредственно ни через описываемые события, ни через персонажей, многократно отражается в зеркалах различных индивидуальностей. Повторяемое, общее обозначает узловые точки коллективного опыта, придает порядок и динамику всему повествованию, запечатлевшему трудный путь к победе. Различия же, особенно заметные вначале, в момент прибытия журналистов (из разных реальностей и разными путями) на бастующую верфь, адаптации их к новой действительности, постепенно, по мере обнаружения в себе мужества и чувства солидарности, стирающиеся, — в некоторой степени отражают реальные социальные водоразделы, которые утрачивают значение в эйфорический момент переживания коллективного опыта. Историческое значение забастовки передано в тексте при помощи не столько рассказа о ней, сколько изображения перемен, происходящих в самих рассказчиках, демонстрации того, что все они вышли с верфи другими, чем пришли туда.

Эффект, которого удалось достичь в книге «Кто пустил сюда журналистов?»¹⁷, — запись реальности, словно бы рассказывающей собственную историю, — было трудно повторить применительно к живой истории, поскольку трудно отыскать столь же яркое и переломное событие, о котором могло бы рассказать по горячим следам такое множество компетентных свидетелей. Поэтому следующие книги

Миллера и его непостоянного коллектива (эволюционирующего от формально достаточно свободной «Мастерской» через «Школу» до «Лаборатории репортажа», а в настоящее время функционирующей на факультете журналистики Варшавского университета как постдипломная подготовка) касаются, согласно вышеупомянутой более широкой тенденции, сюжетов прошлого — завершенных или завершающихся вместе с эпохой ПНР. «Киношкола»¹⁸ — обширное повествование о создании и истории Высшей киношколы в Лодзи, смонтированное исключительно из скомпонованных в тематически-хронологические блоки высказываний нескольких десятков создателей, преподавателей и выдающихся воспитанников школы, призванное ответить на вопрос: как удалось создать и сохранить в условиях реального социализма независимую киношколу, считавшуюся едва ли не лучшей на свете? Лодзинская школа продолжала существовать, готовилась к празднованию пятидесятилетнего юбилея, но было ясно, что она станет уже чем-то другим, более обыденным, перестанет быть трудным для понимания феноменом с неповторимой атмосферой. «Аристократия»¹⁹ — повествование о судьбах — в период войны и ПНР, семи древних аристократических родов (Браницких, Красицких, Любомирских, Потоцких, Радзивиллов, Собаньских, Замойских), состоящее из рассказов и семейных воспоминаний их представителей, особенно тех немногих, кто пережил послевоенный, малоизвестный лагерь в Красногорске.

На примере этих двух книг видно, что в момент обращения к прошлому метод полифонического репортажа, призванного «обслуживать» текущую историю и особо значимые исторические моменты, тяготеет скорее к исследованию замкнутых анклавов, труднодоступных для журналиста, миров, обладающих собственным ярко выраженным этосом, закрытым для непосвященных и поддающимся выражению только изнутри. А также — что данный метод направлен, прежде всего, на оживление этого прошлого, придание ему динамики, презентацию его читателю как участнику масштабного повествования-разговора с про-

шлым, охватывающего массу людей и много десятилетий, но существующего лишь на страницах этих книг. И что он неизбежно усиливает роль всех художественных приемов, поскольку без них не удалось бы в сжатой форме объять столь огромные пласты времени и человеческого опыта. Это касается, в первую очередь, «Киношколь», которая, впрочем, снабжена подзаголовком «Роман о школе киноискусства». Совершенно литературный характер имеет и реконструкция «декабрьского пира 1840» (знаменитого поединка импровизаций Ю. Словацкого и А. Мицкевича)²⁰, смонтированная из фрагментов свидетельств, воспоминаний, дневников, дополненная диалогами и «приправленная» драматургической интуицией автора.

Однако подлинным испытанием стало для метода и школы М. Миллера повествование о прошлом: реализация монументального проекта «Европа в перспективе Освенцима», начатого более десяти лет назад и имеющего целью заново рассказать о лагере. Книга задумана как коллективное повествование, опирающееся, прежде всего, на ранее не использовавшиеся рассказы польских узников, хранящиеся в лагерном архиве (около трех тысяч — их изучают студенты разных курсов Школы репортажа), и немецкие свидетельства, отражающие подлинную иерархию лагерной действительности, истинные мерки лагерного времени — такими, какими они предстают в рассказах очевидцев. Это можно назвать погружением в материал: в смысле возвращения к опыту, который сделал свидетельство основным дискурсом XX века, и в смысле соприкосновения метода создания полифонического, внутренне диалогизированного коллективного свидетельства, разработанного жанром репортажа — с собственно свидетельством, т. е. личным, частным, фрагментарным расчетом с военным или лагерным опытом.

Проекты М. Миллера имеют ряд особенностей, которые однако порождены, главным образом, экспериментаторским настроением в реализации более общей тенденции, не принимающей столь радикальных форм. Возможно, к это-

му пути развития близка Малгожата Шейнерт, которая с некоторым запозданием, по сравнению со своими более известными в 1970-е гг. ровесниками, соприкоснулась с проблематикой свидетельства — в такой же форме, как дебютанты начала 1980-х гг. Написанная ею вместе с Томашем Залевским книга о рабочих щецинской верфи²¹ в значительной степени является монтажом нескольких десятков отличающихся с точки зрения поколенческой принадлежности и социального происхождения автобиографических рассказов рабочих, будущих деятелей профсоюзов и героев августовских событий, и их свидетельств о моментах, когда история внезапно делала рывок вперед: событиях 1970 г., августовской забастовке 1980 г., введении военного положения. Присутствие авторов, которые, впрочем, начиная выпускать забастовочный бюллетень, превращаются в участников событий, едва ощутимо, оно полностью подчинено специфической поэтике коллективного свидетельства, летописи создания и переживания истории в пространстве Щецина. Миссии свидетельства Шейнерт осталась верна также в последующих книгах²²: в частности, в интервью-реке с крупным деятелем польского театра Богданом Коженевским, подчиненном поиску ответа на вопрос о стойкости и независимости художника в эпоху насилия (подобно Миллеру в «Киношколе»), а в видоизмененной форме — в книге «Черный сад» (2007), монументальной летописи Гишовца и Никишовца в Катовицах (исчезающего анклава силезской самобытности), сотканной из десятков рассказов, устных и письменных свидетельств, документов, незаметно соединенных нитями многопоколенческой преемственности наподобие локальной семейной саги. В традиции многоголосной и многопоколенческой летописи выдержана также повесть об Эллис-Айленд — острове, на протяжении десятилетий служившем пунктом приема и селекции иммигрантов в США («Остров-ключ», 2009), а также книга о Занзибаре («Дом черепахи. Занзибар», 2011).

Представляет собой интерес — как область преобразования свидетельства текущей истории в многоголосную рекон-

струкцию важных анклавов прошлого — и биографическое повествование. Как и в других случаях, о которых шла речь выше, авторы этих проектов сперва познали ценность живого многофигурного свидетельства и, обращаясь к персонажам прошлого, не хотели отказываться от этой возможности. Иоанна Седлецкая, автор книг, в частности, о Гомбровиче и Виткации²³, выпустила ранее коллаж бесед²⁴, стержнем которых являются судьбы детей, внезапно лишившихся опеки — разговоры с полутора десятками родственников интернированных, арестованных, скрывавшихся в 1983–1985. Барбара Станиславчик, прежде чем создать многоголосную повесть о Мареке Хласко²⁵, была соавтором «Паутины»²⁶, первого подлинно полифонического, созданного на магнитофонной ленте повествования офицеров Службы безопасности о жизни этой организации. Магдалена Гроховская, будущий автор биографии Ежи Гедройца²⁷, рисующая его портрет через отношения с важнейшими сотрудниками парижской «Культуры», неслучайно является автором книги бесед «Заговорившие» (2005). Петр Липиньский, автор цикла книг о Болеславе Беруте, его товарищах и жертвах²⁸, начинал с бесед с палачами госбезопасности. И так далее. Конечно, имеются и другие аргументы в пользу рассказа при помощи голосов свидетелей — например, то, что этих свидетелей становится все меньше, и нужно успеть воспользоваться их памятью и знаниями, или что они настолько самобытны и живописны, что в не меньшей степени способствуют воссозданию исчезающих миров прошлого, чем главные герои повествования.

Вторжение репортеров в биографическое повествование, которое уже прочно укоренилось в литературе, объясняющееся, вероятно, общим вектором эволюции репортажа и подтверждающее его направление, безусловно модернизировало этот жанр и сделало его более привлекательным. Можно видеть, как на их пример ориентируются авторы, начинающие с более традиционных вариантов литературной биографии, хотя бы Агата Тушиньская, которая в одной из своих книг — об Ирене Кшивицкой²⁹ — практически

ограничилась — с упорством, безусловно удовлетворившим бы самого М. Миллера — монтажом записанных и прочитанных свидетельств о писательнице. Она и сама оказалась заражена духом свидетельствования, подчиняясь которому сначала совершила семейную аутовивисекцию («Семейная история страха»), а затем оставила свидетельство умирания близкого человека («Упражнения по утрате»), причем контекстом в обоих случаях является Холокост³⁰.

Лишь одной, наиболее характерной для проектов Миллера черты мы не найдем в том, что происходило с репортажем-свидетельством в период после военного положения, — коллективной работы над текстом. Она отсутствует даже в героическом предприятии Иоанны Вишневич «Прерванная жизнь. Рассказы поколения марта 1968 г.»³¹, самостоятельно собравшей, обработавшей и скомпоновавшей в насчитывающую более чем 700 страниц книгу несколько десятков рассказов о мартовских событиях в Польше, в том числе свидетельства эмигрантов. Эта черта, возможно, не является столь уж значимой, поскольку связана главным образом с тем, что метод коллективной работы стал также инструментом обучения и практики репортерского ремесла в учебной группе. Этот метод безусловно ускоряет сбор «материала» в ситуации, когда собеседников много, и в определенной степени защищает его от единого «фильтра», но подбор и конструкция целого — это уже дело одного автора. Однако коллективное оказывается важным опосредованно — если принять во внимание, что в учебную программу Мастерской-Школы-Лаборатории репортажа входит не только литературный репортаж, но и фоторепортаж, радиорепортаж, кинорепортаж, а также — на протяжении уже нескольких лет — театр факта, искусство киносценария и работы с сериалом. Другими словами, это образование носит мультимедиаальный характер, и представляется логичным, что студенты заняты проектами, которые легко переводятся с одного художественного и медиаального языка на другой, о чем свидетельствуют телевизионные шоу, фильмы, театральные постановки многих вышеупомянутых книг.

Таким образом, можно утверждать, что речь здесь идет о таком варианте литературного репортажа, который сумеет полностью адаптироваться к новой медиальной ситуации.

(Перевод И. Адельгейм)

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Michalski G. Dinozaur reportażu w Krakowie. URL: [http:// literatura.dlastudenta.pl](http://literatura.dlastudenta.pl) (дата обращения: 17.12.2008).
- 2 Ср.: Wyszynska M. Życie zwielokrotnione // Press. 2005. № 5. S. 42–45.
- 3 Ibidem.
- 4 Ibidem.
- 5 Ibidem.
- 6 Tochman W. Twórcze pisanie niefikcyjne. URL: [http:// www.tochman.com.pl](http://www.tochman.com.pl) (дата обращения: 01.02.2007).
- 7 Пример книг А. Переса-Реверте «Территория команчей» и Т. Терцани «Предсказатель поведал мне» автор представил в эссе «По следам мастера. Значение Капуциньского в новой ситуации польского репортажа»: *Ziątek Z. Śladami mistrza. Znaczenie Kapuścińskiego w nowej sytuacji polskiego reportażu // Metamorfozy podróży. Kultura i tożsamość. Białystok, 2012.*
- 8 Wańkiewicz krzepi. Z Melchiorem Wańkiewiczem rozmawia Krzysztof Kąkolewski. Warszawa, 1973.
- 9 Kąkolewski K. Diament odnaleziony w popiele. Warszawa, 1995; Kąkolewski K. Umarły cmentarz. Warszawa, 1996.
- 10 Bolecki W. Widziałem wolność w Warszawie // Bolecki W. Widziałem wolność w Warszawie (szkice 1982–1987). London, 1989. S. 11.
- 11 Ср.: Poznański Czerwiec 1956, pod red. J. Maciejewskiego i Z. Trojanowiczowej. Poznań, 1981.
- 12 Ср.: Szejnert M. Jak ptak, ale nie jak piórko // Łopieńska Barbara N. Łapa w łapie i inne reportaże. Warszawa, 2004.
- 13 JA, CENZOR — z K-62 rozmawia Barbara N. Łopieńska // Tygodnik Solidarność, 1981, № 6.
- 14 Ср. выступление М. Миллера на встрече 24 мая 2010 г., посвященной репортажному роману в практике Лаборатории репортажа: *Miller M. Polifoniczna powieść reportażowa — idea, koncepcja, istota.*
- 15 Ср.: Durczak J. Contemporary American Literary Nonfiction. Lublin, 1988.
- 16 Konspira. Wyd. BIS. Warszawa, 1985. S. 190–191.
- 17 Kto tu wpuścił dziennikarzy. Według pomysłu Marka Millera. Wyd. NOWA, Warszawa, 1985. Книга была готова как раз к первым неделям военного положения и уже не успела выйти в официальном издательстве.
- 18 Miller M. Filmówka. Powieść o szkole filmowej. Oprac. K. Krupski. Warszawa, 1992.
- 19 Miller M. Arystokracja. Warszawa, 1993.

- 20 *Miller M.* Uczta Grudniowa 1840 r., czyli Dwóch na słońcach swych przeciwnych Bogów. Warszawa, 2007.
- 21 *Szejnert M., Zalewski T.* Szczecin: Grudzień — Sierpień — Grudzień. „Arch. Solidarności”. Warszawa, 1984.
- 22 *Szejnert M.* Sława i infamia. London, 1988. *Szejnert M.* Czarny ogród. Kraków, 2007; *Szejnert M.* Wyspa klucz. Kraków, 2009; *Szejnert M.* Dom żółwia. Kraków, 2011.
- 23 *Siedlecka J.* Jaśnie Panicz. Kraków, 1987; *Siedlecka J.* Mahatma Witkac. Warszawa, 1992.
- 24 *Siedlecka J.* Jaworowe dzieci. Warszawa, 1988.
- 25 *Stanisławczyk B.* Miłości Marka Hłaski. Warszawa, 1997.
- 26 *Stanisławczyk B., Wilczak D.* Pajęczyna. Warszawa, 1992.
- 27 *Grochowska M.* Jerzy Giedroyc. Do Polski ze snu. Warszawa, 2009.
- 28 *Lipiński P.* Bolesław Niejasny. Opowieść o Bolesławie Bierucie, Forreście Gumpie polskiego komunizmu. Warszawa, 2001; *Lipiński P.* Towarzysze Niejasnego. Warszawa, 2003; *Lipiński P.* Ofiary Niejasnego. Warszawa, 2004.
- 29 *Tuszyńska A.* Długie życie gorszycielki. Losy i świat Ireny Krzywickiej. Warszawa, 1999.
- 30 *Tuszyńska A.* Rodzinna historia lęku. Kraków, 2005; *Tuszyńska A.* Ćwiczenia z utraty. Kraków, 2007.
- 31 *Wiszniewicz J.* Życie przecięte. Opowieści pokolenia Marca. Wołowiec, 2008.