

ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

Серия

*«Современные литературы стран
Центральной и Юго-Восточной Европы»*

ПАМЯТЬ *vs* ИСТОРИЯ
Образы прошлого
в художественной практике
современных литератур
Центральной и Юго-Восточной
Европы
(по материалам II Хоревских чтений)

Ответственный редактор
д. ф. н. И. Е. Адельгейм



МОСКВА
2019

УДК 82.0
ББК 83.3(4)
П15

Серия
*«Современные литературы стран
Центральной и Юго-Восточной Европы»*

Редколлегия:

Н. А. Лунькова, д. ф. н. Н. Н. Старикова, Е. В. Шатько

Рецензенты:

*доцент, к. ф. н. С. В. Клементьев,
к. ф. н. А. Ю. Пескова*

ПАМЯТЬ vs ИСТОРИЯ. Образы прошлого в художественной практике современных литератур Центральной и Юго-Восточной Европы (по материалам II Хоревских чтений) / Отв. ред. И. Е. Адельгейм. — М.: Институт славяноведения РАН, 2019. — 428 с. (*Серия «Современные литературы стран Центральной и Юго-Восточной Европы»*)

ISSN 2618-8554

DOI 10.31168/2618-8554.2019

Сборник составили статьи российских и зарубежных ученых, посвященные вопросам, связанным с корреляцией феноменов памяти и истории в литературном пространстве Центральной и Юго-Восточной Европы: роль структурированного слова в формировании ландшафта исторической памяти как реальности одновременно деформируемой настоящим и деформирующей его, преобразование исторических событий в дискурсивные, этапы трансформации коллективной и личной памяти, потребность социума и личности в забвении и припоминании, «замораживании» и разблокировании травматического опыта, борьба и диалог памяти народов, связанных общей историей, механизмы функционирования постпамяти и пр.

Исследование адресовано литературоведам, культурологам, студентам и аспирантам филологических специальностей, а также всем интересующимся современной гуманитарной мыслью.

The collection of articles by Russian and foreign scientists concerns the problems of correlation of memory and history phenomena in literary space of Central and South-Eastern Europe: role of structured word in the process of historical memory landscape formation as reality that deforms the present and is deformed by it at the same time, transformation of collective and personal memory, need of society and personality to bury in oblivion and recall, to «freeze» and unlock traumatic experience, struggle and dialogue of memories of peoples, related by common history, operation of post-memory mechanisms, etc.

The publication is addressed to philologists, literature scholars, and historians of culture, undergraduate and graduate students, to all who are interested in modern European literatures.

УДК 82.0
ББК 83.3(4)

ISSN 2618-8554

DOI 10.31168/2618-8554.2019

© Коллектив авторов, текст, 2019

© Институт славяноведения РАН, 2019

От редколлегии

В октябре 2017 г. состоялась уже вторая международная научная встреча филологов-славистов, учрежденная в 2015 г. Отделом современных литератур Центральной и Юго-Восточной Европы Института славяноведения РАН как дань памяти о нашем Учителе, Коллеге, Друге — крупнейшем российском полонисте Викторе Александровиче Хореве: «Вторые Хоревские чтения: ПАМЯТЬ vs ИСТОРИЯ. Образы прошлого в художественной практике современных литератур Центральной и Юго-Восточной Европы». Участие в ней (а также настоящем сборнике) приняли исследователи России (Москва, Калининград, Пермь), Польши (Варшава, Познань), Беларуси (Гродно), Канады (Ванкувер, Виктория).

Книга, продолжающая научно-исследовательскую серию «Современные литературы стран Центральной и Юго-Восточной Европы», посвящена вопросам, связанным с корреляцией феноменов памяти и истории в литературном пространстве региона. Предложенная тематика охватывает материал всех славянских литератур: польской, чешской, словацкой, болгарской, словенской, сербской, хорватской, македонской, белорусской, украинской, а также венгерской и румынской.

Авторов заинтересовала — перефразируя А. Ассман — система длинных и коротких теней прошлого в современных литературах ЦЮВЕ: роль структурированного слова в формировании ландшафта исторической памяти как реальности одновременно деформируемой настоящим и деформирующей его, нередко вытесняемой, но неизменно возвращающейся (по словам Ежи Леца, «можно закрыть глаза на действительность, но не на воспоминания»), преобразование исторических событий в дискурсивные, этапы трансформации коллективной и личной памяти, потребность социума и личности в забвении и припоминании, «замораживании» и разблокировании травматического опыта, борьба и диалог памяти народов, связанных общей историей, механизмы функционирования постпамяти — «как структуры возвращения травматического знания и олицетворенного опыта — поверх и через поколения»¹, т.е. языка психологического разрыва и этической и психологической преемственности.

Границы между разделами книги в определенной степени являются условными, так как проблематика и перспектива отдельных текстов неизбежно переплетается, демонстрируя многогранность психологических, эстетических, социологических связей художественного слова с внеязыковой реальностью.

В центре открывающего сборник раздела «Историческая память и национальная идентичность» (статьи Н.М. Куренной, Е.Н. Ковтун, А.Г. Шешкен, Е.В. Байдаловой) — проблема взаимосвязи национального самосознания и исторической памяти в текстах белорусской, чешской, македонской, украинской прозы. Анализируются использование авторами различных дискурсов (антиколониальный и посттоталитарный, фантастический, постмодернистский, документальный и пр.) и поиск повествовательных стратегий, адекватных воплощению тем национальной памяти, национальной идентичности, специфики национального менталитета.

Раздел «Память семьи–рода–дома–родины–страны» (статьи Ю.П. Гусева, Г.Я. Ильиной, А.Н. Красовец, Н.Н. Стариковой, М.Б. Проскурниной, Л.Ф. Широковой, А.В. Усачевой) посвящен произведениям, в которых «Большая история» пропускается в процессе наррации через призму семейной или личной истории, национальное прошлое реконструируется, верифицируется, демифологизируется как в традиционном или модифицированном жанре семейной хроники, исторической прозе, так и в уникальном поэтическом эксперименте. Эти тексты неотделимы от проблемы разрыва межпоколенческих уз и деформации идентичности, которую стремится компенсировать художественное слово.

Раздел «Художественная память и опыт войны» (статьи Б. Зелиньского, А. Легежиньской, Г. Борковской, И.Е. Адельгейм, М. Трошиньского) непосредственно касаются трагического опыта XX в. как кровавого столетия крупнейших войн и крупнейших тоталитаризмов. Собранные в нем статьи посвящены продолжению осмысления Второй мировой войны (что связано, в первую очередь, с недосказанностью, потребностью освобождения от сложившихся мифов, нарративов, диалога с ними, с вхождением новых поколений с их новой перспективой и новыми потребностями, с невозможностью полностью выразить опыт Холокоста, заставляющий деконструировать и тестировать имеющиеся нарративы, с развитием диалогической памяти, противостоящей монологической национальной памяти, с не-

обходимостью выразить вытесненный более комфортным для национального самосознания большим нарративом опыт и пр.), а также рефлексии над предшествующей ей Первой мировой и последующих (постъюгославских) войнах. Авторы рассматривают вопросы травматической памяти очередных поколений, психологически-этически-художественную проблему возможности ее передачи и сопряжения авторского голоса с голосами свидетелей, феномен переживания формы как попытки освобождения от проклятия исторической амнезии, от страха, «искажающего наши мысли о прошлом»².

Акцент в разделе «Наррация памяти» (статьи В.В. Мочаловой, Н.А. Луньковой) сделан на проблеме художественного воплощения памяти как процесса забвения и припоминания, как «одного из способов конструирования личности, механизма сохранения тождественности самому себе» (С. 277), а также на связанных с этим проблемах автора-повествователя-рассказчика-персонажа, сложного сплетения коллективной и личной памяти, интроспекции и экстраспекции.

Входящие в раздел «Память слова: текст и интертекст» статьи Н.Е. Ананьевой, Л.А. Мальцева, Г.Н. Санаевой, М. Рудковской, Е.В. Шатько посвящены анализу использования в тексте вербальных индикаторов перспективы исторической и культурной памяти нации и человечества, исследованию интертекстуальных связей в текстах, воплощающих присутствие опыта прошлого в настоящем, а также специфическому явлению гипертекстовости лагерной прозы «как над-авторской и наднациональной художественной системы» (С. 306).

Завершающий книгу раздел «Историческая память и образ Другого: исследователь, переводчик, издатель» (статьи В.И. Оцхели, С.Ф. Мусиенко, О.Р. Медведевой-Нату, И.А. Ермашовой, А.Б. Базилевского) обращен к перспективе имагологии, будь то труды исследователей или выбор переводчиков и стратегии издателей как значимых участников литературного процесса, формирующих ту область исторической памяти читателя, которая связана с образом Другого.

Книга расширяет представления о конструктивных и реконструктивных возможностях личной и коллективной памяти как матрицы истории, о проблеме связи памяти и развития языка, архивизации, документации прошлого, стихийности и достоверности памяти, соотношения памяти и трансцендентного. Историческая память, неразрывно связанная с национальной самоидентификацией, «развивается как процесс динамических споров и переговоров»³, подвергается де-

конструкции и реконструкции и постоянно требует осмысления, как и важнейший элемент этого процесса — художественное слово, остающееся одним из способов сохранения памяти о прошлом: по словам одного из хорватских писателей, «победить смерть, а значит и историю, может только человеческий рассказ о них» (С. 98).

Сборник завершает статья безвременно ушедшего из жизни Андрея Базилевского, ставшая одной из последних его публикаций. Любимый ученик В.А. Хорева, литературовед, переводчик, издатель, он много сделал для российской славистики, был знатоком и популяризатором польской и сербской литературы, в первую очередь — поэзии. Светлая ему память!

¹ *Hirsch M.* Generation of Postmemory // *Poetics Today*. 2008. Spring. S. 106. URL: https://warwick.ac.uk/fac/cross_fac/ehrc/events/memory/poetics_today-2008-hirsch-103-28.pdf (дата обращения: 10.12.2018). Цитируется в переводе М. Степановой (*Степанова М.* Памяти памяти. М., 2017. С. 71).

² *Błoński J.* Biedni Polacy patrzą na getto // *Tygodnik Powszechny*. 1987. № 2.

³ *Assman A.* Między historią a pamięcią. *Antologia*. Warszawa, 2013. S. 239.

Историческая
память
и национальная
идентичность

Восприятие государственной власти на окраине Российской империи: роман Якуба Коласа «На расстанях»

Аннотация:

Роман Коласа посвящен судьбам молодых белорусских учителей в решающие моменты российской истории. Политические события намеренно представлены автором стилистически разнородными, что способствует более глубокому погружению в атмосферу социально разнообразных мнений о глобальных изменениях в политической и социальной жизни белорусов.

Ключевые слова:

автобиография, идентичность, новый жанр, образ власти.

Natalia M. KURENNAYA
(Moscow)

The perception of public authorities on the outskirts of the Russian Empire: «At the crossroads» novel Yakub Kolas

Abstract:

The Kolas's novel is devoted to the fate of young Belarusian teachers in crucial moments of Russian history. Political events are deliberately presented by the author as stylistically heterogeneous, which contributes to a deeper immersion in the atmosphere of socially diverse opinions on global changes in the political and social life of Belarusians.

Keywords:

autobiography, identity, new genre, image of power.

Центральная тема первого белорусского романа «На расстанях» посвящена двум параллельно протекавшим процессам — духовному и профессиональному росту молодого учителя, «нового человека» для Беларуси начала XX в., и движению к национальной самоидентификации. Обе сюжетные линии разворачиваются на фоне ключевых исторических событий в новейшей российской истории — бесславной русско-японской войны и революционных событий 1905–1907 гг.

Вопрос о том, как и благодаря чему то или иное историческое событие или значительный факт проникают и живут в народном сознании, является актуальным и существенным для многих исследователей самых разных областей гуманитарного знания — историков, литературоведов, социологов. По мнению известного историка Л.Н. Пушкарева: «Из двух родов письменных исторических источников — повествовательных и документальных — важнейшими для воссоздания исторической общественной мысли являются, безусловно, повествовательные, нарративные. Они в связной форме последовательного рассказа излагают сложную систему идей и взглядов отдельного человека и определенной социальной группы, которые в сумме своей дают представление о направлении развития общественной мысли общества в целом. Форма изложения может быть различной, как разнообразны и причины, послужившие поводом для рассказа...»¹. Свой взгляд на ту же проблему высказал и В.А. Хорев, считавший, что «суждения об истории и культуре других народов, присущие массовому сознанию, выносятся, прежде всего, литераторами, а не историками или представителями других гуманитарных наук. Для значительной части читателей история и культура тех стран, которые не попали в поле зрения литературы, — *terra incognita*»².

Якуб Колас (К.М. Мицкевич, 1882–1956) был одним из немногих белорусских писателей, кто в своем творчестве воссоздал обширный контекст эпохальных событий начала XX в. Но не менее важно прояснить и то, как и с помощью каких авторских приемов писатель дал возможность почувствовать читателям нервную атмосферу политических перемен и представить широкий спектр настроений, царивших в эти годы в Российской империи, в частности, на территории одной из ее окраин. В течение нескольких лет Колас учительствовал в Полесье, наблюдал и разделял повседневный ход жизни соседей-односельчан, которые и стали основными персонажами его романа. На протяжении десятилетий знания об истории, культуре, психологии белорусов в силу самых различных обстоятельств (отсутствие государственности в течение долгих десятилетий, школ с преподаванием родного языка и т.д.) были отрывочны вплоть до появления на рубеже XIX–XX вв. значительных литературных произведений и газет на белорусском языке. Мирозерцание белорусского народа, его многострадальную историю Якуб Колас глубоко чувствовал и осознавал не только благодаря зоркому художественному взгляду и литературному таланту,

он ощущал ее изнутри, на генетическом уровне, будучи по рождению частью крестьянского мира. Якуб Колас оставил потомкам несколько вариантов своих анкет, автобиографий, написанных, как правило, по официальным поводам; но даже в сухих фактах биографии можно разглядеть драматический накал его судьбы, протекавшей в необычайных исторических условиях. Он был свидетелем и участником двух революций, мировых войн, краха одной империи — Российской, и рождения другой — СССР.

Работа над автобиографическим романом «На расстанях» продолжалась долгие годы и пересекалась с воплощением других замыслов, которые со всей очевидностью дополняли и обогащали друг друга.

Структурный анализ романа «На расстанях» позволяет предположить, что Якуб Колас не стремился к чистоте формы и не выделил для самого себя центральную сюжетную линию, он как бы «прикрыл» ее определенной пеленой (импрессионистическим восприятием жизни). Авторская работа над романом происходила по принципу смешения художественных форм и языков, т. е. по принципу гибридизации. «Молодость» белорусской литературы начала XX в. способствовала авторским экспериментам, вела к поискам собственного национального варианта соотношения формы и содержания. Колас был среди тех немногих белорусских писателей, которые так многосторонне и талантливо стали разрабатывать и в поэзии, и в прозе крестьянскую тему, ставшую центральной не только в его творчестве, но и во всей белорусской литературе в течение десятилетий.

Первая часть романа, отмеченная автобиографическими чертами, по мере развертывания сюжета перерастает в роман воспитания: главный герой — Андрей Лобанович — за четыре года, проведенных в разных уголках Беларуси, становится зрелым, много испытавшим человеком. В трилогии присутствует и обязательный для подобного жанра мотив — тюремное заключение, символизирующее испытание героя. Эта драматическая страница из жизни самого писателя. В трилогии есть и элементы романа-путешествия — герой перемещается по воле автора. Но в отличие от типичного героя этого романного вида, с перемещением он не приобретает новых черт личности. Как сказал бы М.М. Бахтин, он остается равен себе.

Художественный язык романа Коласа изобилует многочисленными «гибридными конструкциями»: в ткань произведения вплетены былички, народные песни, частушки, городские романсы, эмоциональ-

ные юмористически окрашенные рассуждения крестьянского люда на политические темы, документально-исторические вставки-эссе с подлинными именами царских генералов и описаниями их «подвигов» на русско-японской войне. Однако присутствующие в романе идеология и политика — все же скорее вспомогательный исторический фон, который почти тонет в поэтическом природном мире, сглаживает впечатление от тяжести и унылости крестьянской судьбы. Все эти стилистически разнообразны включения не повисают в воздухе, они работают и на романную форму, и на основной смысл произведения — историю молодого белорусского интеллигента в решающие моменты истории.

Многие главы и части романа начинаются со своеобразных — поэтических, публицистических авторских вступлений-эссе, которые представляют собой не случайные отрывки: в них, как правило, запрограммированы мотивы, сюжеты и темы последующего повествования, их основной философский смысл, лирические и мировоззренческие рассуждения писателя и человека Якуба Коласа. Большею частью они написаны от первого лица и посвящены самым существенным и актуальным для писателя в ту пору проблемам: взаимоотношениям власти и народа, поискам причин безропотного нищего существования и перспектив просвещения белорусов, собственной роли повествователя в этом процессе, размышлениям над «болевыми» точками современного бытия и быта жителей Полесья. Подобная намеренная публицистичность в художественном произведении — также элемент гибридизации текста, проявление документального начала.

В предисловии к первой части романа, изданной в Вильно в 1923 г., Колас писал: «„В полесской глуши” — это небольшой отрезок жизни сельской интеллигенции и, главным образом, сельского учительства. Жизнь эта относится к самому началу XX в., ко времени первой революции 1905 г. Новая белорусская интеллигенция, в основном учительская, воспитывалась в абсолютно казарменной обстановке, была взрошена на катехизисе Филарета и исполнена духом идеи „веры, царя и отечества”. Частично она оставалась верной казенным принципам, частью же, не видя выхода, опускалась на дно, но были среди них и те, кто наощупь искал новые пути»³.

Именно судьбам тех, кто искал эти новые дороги, картине мира и истории жизни молодых белорусских учителей посвятил свое самое крупное произведение Якуб Колас. Одной из наиболее обсуждаемых

тем, волновавших образованную белорусскую молодежь в первое десятилетие XX в., была тема власти — верховной, в лице императора Николая II, и власти местной, представленной земскими и волостными чиновниками. Главный персонаж романа не имел других источников для оценки результатов российского государственного правления в белорусском крае, кроме личного опыта, пристрастного чтения публикаций в периодических изданиях самого разного толка, многочасовых разговоров-споров с коллегами-учителями, местными старшинами и священниками на политические темы. Писатель (по существу, alter ego героя) делится с читателями собственной авторской интерпретацией значительного комплекса представлений о государственной власти, сложившейся к этому времени в массовом сознании белорусского населения Полесья. Для этого в романе он выстраивает систему ярких, выразительных диалогов между молодыми учителями, православными священниками и односельчанами, которые, кто с юмором, кто с обличительным пафосом, кто с верноподданическими нотами дискутируют о роли царя и его генералов в русско-японской войне, революционных событиях 1905–1907 гг., обсуждают результаты деятельности местного начальства в повседневной крестьянской жизни: «И далеко же, должно быть, зараза эта — Апония? — спрашивает старшина. — Далекое, брат, отсюда и не увидишь, — шутит писарь. — Вот и нашего Романчика как бы не погнали на войну, — вспоминает Захар Лемеш о недавнем своем приятеле. — Куда его погонят! — пренебрежительно машет рукой Дулеба. — Там своих войск хватит, сибиряков. — Да, — говорит Лобанович, словно отвечая на свои мысли, — давно Россия не воевала»⁴ (С. 78); «Заядлыми политиками проявляют себя дед Пилип и возчик Авмень. Опять-таки и здесь первая роль принадлежит Авменю. Всякий раз, особенно возвратясь из Пинска, он поражает своих слушателей какой-нибудь неожиданной новостью. — Ну, скоро будет конец брюхачам! Под „брюхачами” Авмень понимает всех панов и чиновников. Объяснять это не нужно, все знают, кто такие брюхачи» (С. 82).

Диалоги имеют для Коласа первостепенное значение. Как тут не вспомнить о теории диалогизма М.М. Бахтина, которая появилась значительно позже, чем первые части романа «На расстанях», но роль диалога в раскрытии характеров, в передаче душевной подвижности персонажей Колас осознал с первых прозаических опытов. Он почти интуитивно чувствовал их значение для придания повество-

ванию динамизма и живости, осознавал их особую роль в сокращении дистанции между читателем и персонажами своих произведений. Например, динамизм и тонкая ирония, пробивающаяся через серьезность обсуждаемой двумя бывшими соучениками темы, помогают читателю без излишней детализации погрузиться в существо экзистенциальной проблемы: «Скажи ты мне, братец Максим, — спрашивал друга Лобанович, уже лежа в постели, — для чего человек на свете живет? С некоторого времени меня интересует этот вопрос. Об этом я спрашивал даже и свою бабушку. — Ну, для чего же он живет? А черт его знает, для чего он живет, — проговорил Турсевич. Друзья громко рассмеялись. — Здесь уж, брат, какая-то философия. Я думаю, что немцу, например, такой вопрос и в голову не придет. — Почему? — Да потому, что немец человек практичный, решение же этого вопроса не дает никакого практического результата. — Значит, немец не знает, зачем он на свете живет? — спросил Лобанович. — Ну, чтобы такой колбасник да не знал!» (С. 17).

В романе многократно в самых разных ситуациях упоминается российский государь Николай II, его фигура, как правило, предстает в иронично-карикатурном или же в обличительно-критическом ключе и с оскорбительными характеристиками — «коронованное пугало!», «дурень-царь», которые произносят разные персонажи — и сам Лобанович, его приятели-учителя: «Молодые учителя горячо обсуждали будущее России, которое они представляли без царя. Но признавали, что пока они «вгонят царя в чахотку, он может их сгноить в Сибири» (С. 17).

Сравнивая отношение народа к Николаю II в романе Якуба Коласа и в творчестве А.И. Солженицына (временная дистанция между появлением этих произведений составляет несколько десятилетий), можно констатировать, что писатели делают схожие выводы о характерных для крестьянства чувствах к Государю в первые годы XX в., несмотря на противоположность авторских симпатий к этой исторической личности и оценок его деятельности. Например, в «Размышлениях о февральской революции» Солженицын говорит, что «физически трон был силен, а образ царя крепко держался в народном сознании. Поддержка со стороны армии и народа была безусловна, но рядом не было верных, преданных стране и Государю людей»⁵. Об аналогичном характере народного царепочитания пишет и Колас: «Летом довелось мне ехать по Полесской железной дороге. На одном

небольшом разъезде я остановился, и мне пришлось остаться там дня на два. Проходил царский поезд. На протяжении всей железной дороги стояла охрана. Впереди стояла цепь войск, за ней тянулась линия полицейской охраны и третий ряд — охрана крестьянская. Никого и близко не подпускали к железной дороге. Задержали все движение. Царских поездов было два; в одном из них ехал царь, но в каком — никто не должен был знать. Представьте же себе, когда проходил царский поезд, крестьяне по добровольному почину высыпали из деревень и становились на колени за этими тремя линиями охраны. И заметьте — такие случаи имели место не только здесь, но и в других губерниях» (С. 84).

Однако такое почтительное отношение стало меняться после серьезных поражений на фронте русско-японской войны, особенно стремительно на окраинах империи, например, в том же Полесье, находившимся на пограничье Польши и России, где власти все же были относительно лояльнее, чем в центре: «Пошли гулять анекдоты и карикатуры, которые больше передавались устно, чем попадали на страницы печати. Была карикатура и на царя Николая. Стоит царь без штанов, в одной рубахе. Японцы розгами секут Николая, а он сам держит рубаху. Сбоку стоит немецкий кайзер Вильгельм. „Николка! — говорит он Николаю. — Дал бы ты подержать свою рубаху кому-нибудь из придворных. Зачем тебе беспокоиться самому?“ — „Ах, Виля! Ну что ты говоришь! Как могу дать держать рубаху другому! Я же самодержец!“» (С. 78).

Учитель, главный герой романа, постоянно размышляет о государственной деятельности царя, особым импульсом к этому послужило чтение подброшенной ему накануне революционных событий 1905 г. большевистской брошюры. «Фигура Николая II предстала перед ним в своей „страшной двойственности“: царь — ласковый, портретный царь и царь, показанный в книжечке, — хищный царь, обманщик, со злобно оскаленными зубами, готовыми грызть человеческое тело. И эта двойственность не давала покоя, требовала сделать выбор, признать какой-нибудь один из этих обликов» (С. 65). Недавний выпускник учительской семинарии испытывает вполне закономерную растерянность: на протяжении нескольких лет им «долбили на каждом шагу о том, как заботится царское правительство, царское начальство и сам царь о народе, как этот народ любит своего батюшку царя, как он всегда находит у него ласку и милость» (С. 66).

Дополнительной причиной психологической раздвоенности главного персонажа отчасти служила и поддерживаемая российской властью иконическая традиция, согласно которой «царские портреты встречались повсеместно. Служа одной из „образных скреп” империи»⁶. Верность этой традиции учитель с известной долей иронии (уже многое оценив иначе, чем в семинарии) наблюдает и в присутственном месте в полесской глуши. Царские портреты висят и в канцелярии волостного управления, где «старшина переводит глаза на царские портреты и на украшающие их рамы, которые он сам выбирал. Старшина любит царями и особенно царицей. А порой не выдержит и скажет: — Эх, ядри его кочан! Нарядиться бы так, как царь, да иметь бы себе такую молодичу» (С. 61).

Тяжелые раздумья о власти и бесправной нищенской крестьянской жизни учитель пытается развеять мечтами и сочинением песенок о том, «как бесприютная гольтьба разрушит царский трон, сбросит царя, а из его позолоченной порфиры сошьет себе штаны» (С. 75). Колас, описывая жаркие споры студентов о бездарной царской политике и будущем России, переводит драматическое повествование в юмористический регистр: после службы студенты и молодые учителя во время шумных вечеринок распевают частушки собственного сочинения, которые снимают напряжение, вызванное двойственностью их положения, зависимостью от критикуемой ими власти:

*Как у нас на троне
Чучело в короне!
Ай да, ай да царь,
Православный государь!*
(С. 88)

Подобные «переключения» — один из характерных авторских приемов Якуба Коласа. Особенно частыми фрагментами, изменяющими тональность текста, служат описания белорусской природы и звуковые пейзажи.

Параллельно с подготовительной работой над автобиографическим романом Колас отзывается на события российской действительности и в поэзии. В 1907 г., накануне заточения в минскую тюрьму, он создает сатирическое стихотворение с говорящим названием «Образы самодержавия», главным символом которого поэт считает собирательный образ жандарма:

*Куда ни глянь — шнуры-погоны,
Селедка-шашка, толстый зад —
На перекрестках фараоны
Попарно, по трое стоят.
В глазах сплошное мельтешенье —
Как прусаков кто напустил...
Да есть ли где-нибудь спасенье
От фараонных этих рыл...⁷*

(перевод Г. Семенова)

Спасенья на самом деле не было. Жандармы, используя физическое насилие, не позволяли проявлять недовольство существовавшими порядками, а периодическая печать выступала в роли идеологического ограждения от влияния иных, неудобных властям идей. Так, например, выходившая в России в течение трех десятилетий газета «Гражданин» (1872–1914), по определению Коласа, «отвратительная черносотенная газетка сверхпатриотического содержания» (С. 67), рассылалась в течение долгих лет бесплатно во все церковно-приходские школы Российской империи. Своей главной целью ее бессменный редактор князь В.П. Мещерский определил повсеместное распространение монархических идей и защиту русского народа. Дополнительной характеристикой газеты служит и мнение о ней И.С. Тургенева: «Это, без сомнения, самый зловонный журналец из всех ныне на Руси выходящих»⁸. Каждый номер газеты был иллюстрирован рисунками на злободневную тему. Особенно запомнился молодому учителю один из номеров «Гражданина», в котором он увидел рисунок: «царь Николай II сидит за столом среди книг и бумаг с пером в руке. Выражение его лица глубокомысленное и озабоченное. А где-то на заднем плане суется народ, занятый своими делами. Под рисунком подпись: „Народ веселится, а царь работает“» (С. 67).

Однако идеологическую и воспитательную роль прессы использовала не только власть, но и молодая национально ангажированная интеллигенция, поэтому так часто Колас упоминает издания, сыгравшие позитивную роль в судьбе белорусского народа. Особенно заметным событием, способствовавшим формированию национальной идентичности, стал выпуск первой газеты на родном языке: «Великую радость пережил Лобанович, когда ему прислали первый номер первой белорусской газеты. Он читал и перечитывал каждую статью и

заметку, каждое стихотворение. Все это было так ново, так необычно. Наиболее сердечный отклик на появление белорусской газеты услышал он от крестьян своего села Микутичи, куда нарочно ходил почитать людям написанное их простым, родным мужицким словом. И сам Лобанович стал горячим и преданным сторонником и пропагандистом родного языка, на котором печаталась газета» (С. 131). Однако век первой белорусской газеты оказался недолгим, редакцию неоднократно штрафовали, задерживали и арестовывали отдельные номера, а вскоре издание окончательно запретили.

Колас в романе «На росстанях» продемонстрировал себя талантливым мастером, способным создавать поэтически мощные образы-символы, основанные на реальных событиях, эмоционально и философски углублявшим их. Одним из примеров может служить описание бури, предвещающее канун революционных событий зимой 1905 г.: «На все голоса за окном вьюга. И нужно было напряженно вслушиваться, чтобы различить отдельные, из которых складывалась эта нестройная музыка. Обнаженные деревья шумели глухо, надрывно. Бешено бились о стены ставни, тоскливо визжали железные петли, на которых они держались. С колокольни доносился слабый, приглушенный голос колоколов... А за углами хат, в тесных закоулках, стоял свист и вой, словно кто-то могучий, страшный и неумолимый шел по земле и приводил в движение все ее струны» (С. 107). Этот природный катаклизм, с художественным блеском описанный Коласом, — по существу, вербальная увертюра, предвещающая русскую революцию 1905–1907 гг.

Отклики на политические события того времени намеренно представлены автором стилистически разнородными, поскольку он хотел продемонстрировать отношение к власти широкого социального среза российского общества, показать своеобразную амальгаму подлинно народных мнений. Например, для того, чтобы объяснить причины созревания к началу 1900-х гг. «гроздьев гнева» в среде молодого поколения белорусской интеллигенции, Колас пытается вместе с читателем разобраться в причинах русско-японской войны, описать роль названных поименно царских генералов и самого царя в разгромном поражении, повлекшим глубокое разочарование всех слоев населения России. Всеобщему мрачно тревожному настроению способствовала и повсеместная нерешенность правовых взаимоотношений между землевладельцами и крестьянами. «В январе 1904 года началась война с Японией. И сама Япония, и причины, породившие войну, были

не очень хорошо известны широким кругам населения, особенно сельского. Крестьянский язык обогатился двумя словами: „Апония” и „апонцы”. Но содержание этих слов многие представляли себе смутно, как смутным, неясным был и самый смысл войны» (С. 69). После авторского комментария перед читателем разворачивается живая, полная мягкого юмора и иронии картина обсуждения этой новости в деревенском присутственном месте среди полешуков: «Каждому хочется как-нибудь откликнуться на услышанную новость, высказать свои соображения о причинах войны, но никому не удастся попасть в точку, чтобы всех удовлетворить... Авмень слушает и прячет смех под усами. — Японцы вот чего хотят, — говорит он, — они потребовали от нашего царя не вмешиваться в дела Китая. „Мы и китайцы, — говорят они, — свои люди. А у тебя и так земли много. Наводи, говорят, порядки в своей России, а нашей Азии не трогай”. — А это кто же, полюбовница их, что ли? — спрашивает дед Пилип. — Какая тебе полюбовница! Страна их так называется, — объясняет Авмень, а деда Пилипа поднимают на смех» (С. 71).

Роман «На росстанях» наряду с художественными достоинствами обладает еще одним качеством — подлинностью, значителен он и как исторический источник о переломном времени в истории Российской империи, и как источник этнографический, приметы культуры и быта полешуков выписаны Коласом не мимоходом, а обстоятельно «списаны с натуры». Очевидно, что не каждое художественное произведение может быть этнографическим источником, оно может быть таковым только в том случае, «если создано на основе личных наблюдений автора и не является результатом изучения других источников, как обычно бывает при написании исторических романов, повестей и пр.»⁹. Определенно, трилогию Якуба Коласа «На росстанях» можно отнести к произведениям такого рода, так как большинство бытовых деталей извлечены из личных впечатлений и памяти самого писателя.

Уже с первых литературных шагов Колас вольно или невольно обратился к корням народной белорусской культуры, в поэзии и прозе синтезировал ее ключевые концепты и оппозиции: доля / недоля, воля / неволя, родной дом / мир. К ним относится и настойчиво повторяющийся в его поэзии этноним — белорус (белорусы), сигнализирувавший о постоянстве глубинного психологического процесса — осознании народом своей национальной идентичности.

Возможно, явную приверженность автора документальной точности в какой-то мере можно считать определенным недостатком романа «На росстанях», поскольку она ограничила писателя в выборе изобразительных средств, что снизило градус художественности. Эти соображения касаются, в основном, третьей части романа, чрезмерный историзм и определенные идеологические мотивы которой вступают в определенный диссонанс с предшествующими частями. Представляется вероятным, что время создания третьей части романа — послевоенный период (1945–1954) — диктовало жесткие правила и соответствующие установки. Идеологическое давление на писателей продолжалось, социалистический реализм как основной художественный метод и канон по-прежнему поддерживался и пропагандировался властью. Однако Якубу Коласу все же удалось удержаться от одиозных пропагандистских стереотипов и клише, благодаря приверженности автобиографическому материалу, а роман «На росстанях» не стал еще одним произведением так называемой «иллюстративной литературы».

Яркое документальное начало в определенной мере позволяет считать это произведение значительным примером авторской интерпретации истории, ее реальных фактов и событий. Злободневность и актуальность многих мотивов, в том числе документальных, не нарушает общую поэтическую структуру романа. «На росстанях» — не «хроника текущих событий», она своеобразный образ своего времени — начального периода становления белорусской нации, особенно ее молодого поколения, задумывающегося над проблемой выбора.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Пушкарев Л.Н.* Некоторые вопросы источниковедения истории русской общественной мысли X–XIX вв. // Научные ведомости. № 31 (34). 2007. С. 81.
- ² *Хорев В.А.* Восприятие России и русской литературы польскими писателями. М., 2012. С. 8.
- ³ *Гушча Т.* У палескай глушы. Вільня, 1923. С. 3.
- ⁴ Здесь и далее роман «На росстанях» с указанием страниц в круглых скобках цитируется по: *Колас Я.* На росстанях. URL: <https://www.litmir.me/bg/?b=250279/> (дата обращения: 10.11.2018).
- ⁵ *Солженицын А.И.* Собр. соч. в 30 т. Т. 8. М., 2007. С. 407.
- ⁶ *Бойцов М.А.* Что такое потестарная имагология? // Власть и обряд: очерки потестарной имагологии. СПб., 2010. С. 29.

⁷ *Колас Я.* Избранное. М., 1983. С. 27.

⁸ *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. в 30 т. Т. 8. М., 2007. С. 236–237.

⁹ *Филитова В.И.* Художественная литература как источник этнографического изучения // Советская этнография. 1986. № 4. С. 26.

Фантастика и национальная идентичность: чешская литературная версия

Аннотация:

В данной публикации на примере творчества чешских писателей второй половины XX в. показано, как темы национальной памяти, национальной идентичности, специфики национального менталитета раскрывает литературная фантастика. Анализ произведений Л. Соучека, И. Крадохвила и М. Урбана позволяет сделать вывод о том, что для их авторов фантастика, гротеск, даже абсурд — это прежде всего способ выйти за рамки повседневности, посмотреть на своих современников глазами ушедших поколений, осознать важность истории своего народа для судеб планеты, найти в прошлом нравственную опору для дальнейшего существования нации.

Ключевые слова:

фантастика, гротеск, национальная идентичность, чешская проза второй половины XX в.

*Elena N. KOVTUN
(Moscow)*

Science Fiction and National Identity: Czech Literary Version

Abstract:

In the publication, it is shown how the themes of national memory, national identity, specificity of national mentality are revealed by science fiction and fantasy literature using the example of works of Czech writers of the second half of the XX century. The analysis of texts written by L. Soucek, I. Kratochvil, and M. Urban allows to make the conclusion that for these authors science fiction and fantasy, grotesque and even absurd are, above all, the way to go beyond the routine, to look at their contemporaries by the eyes of past generations, to understand the importance of the history of Czech people for the fate of the planet, to find the moral pillar for further existence of the nation.

Keywords:

science fiction, grotesque, national identity, czech prose, czech prose of the second half of the XX century.

Фантастику, и как особую область литературы, включающую произведения, содержащие элемент необычайного в форме рациональной (НФ) или волшебной (фэнтези) посылки, и особенно — как совокупность художественных текстов, характеризующихся специфическим способом отображения бытия (пересоздание реальности путем перекомбинирования присущих ей признаков и черт)¹, отличают, как правило, два устойчивых признака: интернациональная (общечеловеческая) проблематика, заданная определенным набором мотивов, и (преимущественно НФ) прогностичность, устремленность в будущее.

Действительно, сквозные мотивы, подобные контакту с инопланетным разумом, открытию новых физических законов, изобретению необычных устройств и технологий, покорению космоса и т.п., объединяют самые разные научно-фантастические традиции — англо-американскую, советскую, восточноевропейскую. В фэнтези аналогичную роль играют архетипические (архаично-мифологические) по происхождению мотивы рока и долга, служения, проступка и возмездия, духовного становления, выбора жизненного пути, участия в определяющей судьбы мироздания извечной борьбе абсолютизированных Добра и Зла.

В фантастоведческих межфакультетских курсах (МФК)*, прочитанных в МГУ имени М.В. Ломоносова в 2014–2017 гг., автор этих строк ввел для подобных повторяющихся фантастических мотивов и связанных с ними художественных образов понятие «кросс-культурного кода». Таковым межкультурным кодом в научной фантастике можно считать, например, образ робота (мыслящей машины) и мотив взаимоотношений биологического (человеческого) и искусственного (машинного, информационного) интеллекта. Внесенный в художественную литературу английскими и немецкими романтиками (Э.Т.А. Гофман «Песочный человек», 1816; М. Шелли «Франкенштейн», 1818)², данный образ и связанный с ним мотив затем был в современном ключе переосмыслен чехом К. Чапеком («R.U.R.», 1920), получил развитие в творчестве А. Азимова и иных мастеров «золотого века» американской science fiction, наконец, позднее нашел воплощение в книгах советских (И. Ефремов, А. и Б. Стругацкие),

* Циклы лекций, посещение которых рекомендовано студентам всех подразделений Московского университета.

польских (С. Лем) и многих других фантастов, в том числе новейших («Пандем» русскоязычных киевлян М. и С. Дяченко, 2003; «Ложная слепота» канадца П. Уоттса, 2006). Для фэнтези же в качестве одного из кросс-культурных кодов можно выделить, например, образ дракона и мотив общего происхождения (или долгого совместного существования) драконов и людей.

Прогностика же всегда была общепризнанной функцией наиболее глубокой по содержанию и интересной в художественном плане разновидности НФ — социально-философской фантастики. Размышления о будущем, близком или дальнем, можно встретить практически у всех «классиков жанра» — от Г. Уэллса и О. Степлдона до корифеев антиутопии Д. Оруэлла и О. Хаксли. Не менее яркие картины грядущего принадлежат перу восточноевропейских фантастов — чехов Я. Вайсса и О. Неффа, венгра Л. Мештерхази, создателя любимого советскими детьми цикла о «девочке из будущего» К. Булычева. Популярна эта тема и у нынешних российских авторов (А. Старобинец «Живущий», 2011; Д. Глуховский «Будущее», 2013 и многие иные тексты).

В рамках МФК «Современная фантастика: имена, темы, культурные коды» (2017) нами был проведен письменный опрос слушателей с предложением придумать продолжение фразы: «Фантастика — это литература, в которой...». Спектр ассоциаций респондентов не был никак ограничен. Они могли зафиксировать, например, элементы поэтики фантастического текста (наличие специфической посылки и образности), описать различия основных типов фантастического повествования (НФ и фэнтези), сосредоточиться на психологических особенностях восприятия фантастики, ее художественных задачах и т.д.

Однако большинство опрошенных ограничилось характерной тематикой фантастических произведений — поставив при этом на первое место именно социальную прогностику. Вот лишь некоторые примеры формулировок*: «Автор приоткрывает окно в будущее, прогнозируя возможные изменения в жизни общества на основе текущих процессов, происходящих в мире»; «автор делает предположение о будущем или строит модель альтернативной реальности, пытаюсь донести свою идею с помощью вымышленных образов»; «писатели пытаются размышлять о том, что может произойти с человечеством и

* По условиям проведения опроса респонденты имели право давать анонимные ответы, поэтому мы не указываем авторов приведенных высказываний.

отдельно взятым человеком в недалеком и далеком будущем»; «писатели пытаются предугадать будущее: к чему может привести развитие технологий»; «изобразено возможное будущее, достижения науки, освоение космоса, контакты с другими цивилизациями, достижения культуры, путешествия в прошлое и будущее»; «изобразены события в гипотетическом мире, обычно связанные с космосом, космическими полетами, далеко продвинувшимися технологиями, т.е. обычно с будущим». Таким образом, слушатели МФК в своих ответах отразили наиболее распространенное в массовом читательском сознании представление о фантастике: это — литература о грядущих днях единого (не разделенного более на отдельные нации и народы) человечества.

Однако нет правил без исключений. И фантастика, гибкость и многоликость которой обусловлены самой ее природой — направленностью на необычайное, вымышленное, интеллектуальный эксперимент, — не менее успешно решает и совсем иные художественные задачи. В частности, обращаясь не к будущему, а к прошлому, причем прошлому определенного национального коллектива.

При этом речь идет далеко не только об условном европейском средневековье, куда любят помещать своих персонажей создатели так называемой «эпической фэнтези» (фантастического квеста в традициях Д. Толкина, М. Муркока или Р. Желязны). И даже не о прошлом «альтернативно-исторической» фантастики* — или модной ныне «фантастики попаданцев»**. В данной публикации на примере творчества чешских писателей мы покажем, как раскрываются «серьезными» фантастами — а то и использующими элемент необычайного представителями литературного «мэйнстрима» — темы национальной памяти, национальной идентичности, специфики национального менталитета.

Чешской фантастике подобный подход привычен. Еще в XIX столетии один из первых чешских сатириков и публицистов К. Гавличек-Боровский посвятил свою фантастическую поэму «Крещение св. Владимира» событиям из истории Киевской Руси. А один из крупнейших реалистов второй половины того же века, С. Чех, отправил своего

* Разновидность фантастики, посвященная изображению гипотетических событий, могущих произойти, если бы человеческая история в один из ее переломных моментов пошла по иному пути.

** Фантастические произведения, описывающие внезапный перенос героя в прошлое (реже в иной мир, не связанный с нашим).

персонажа, пражского обывателя пана Броучека, в гуситскую эпоху с целью сопоставления образа мыслей своих современников и их далеких предков.

Но мы ограничимся примерами из литературы XX в. и приведем краткие характеристики трех фантастических произведений, целью которых является: воспитание уважения к прошлому своего народа; осмысление истории родной страны на фоне истории Европы и мира; поиск в прошлом нравственной опоры для современного существования нации.

Первая из целей может быть проиллюстрирована обращением к творчеству одного из наиболее заметных представителей чешской НФ второй половины прошлого века — Людвика Соучека (1926–1978). Врач по профессии, политический функционер и автор научно-популярной литературы для детей по обстоятельствам биографии, Соучек по зову души всегда оставался писателем-фантастом и неутомимым исследователем загадок и тайн Земли и космического пространства.

В своей наиболее известной фантастической трилогии, открывающейся романом «Путь слепых птиц» (1964), он соединил беллетристику с литературой факта, работая в рамках жюль-верновской приключенческо-фантастической традиции (поиск следов посещения нашей планеты пришельцами из космоса). В почти документальной дилогии «В ожидании тени» (1974) и «В ожидании связи» (1978) с увлечением описал уникальные события прошлого — от гибели мамонтов до строительства пирамид.

В числе прочего Соучек работал и с малыми жанрами фантастической прозы. В 1973 г. из печати вышел его сборник «В интересах Галактики», название которому дал одноименный рассказ. В этом рассказе, который и станет предметом нашего рассмотрения, воспроизводятся значимые для чешской истории события — канун, течение и первые итоги известного Белогорского сражения 1620 г.

Напомним, что оно стало одним из ключевых эпизодов первого (т.н. чешского, или чешско-пфальцкого) этапа европейской Тридцатилетней войны (1618–1648), отличительной чертой которой было религиозное противостояние католиков и протестантов. Общепринятая историческая версия изложенных в рассказе событий следующая³.

Год спустя после так называемого Сословного восстания в Праге (1618) чешский Генеральный сейм, представляющий интересы некаатолических сословий, объявил о низложении правящего представите-

ля дома Габсбургов Фердинанда Штирийского и избрал чешским королем главу немецких протестантов Фридриха Пфальцского. Против Фердинанда восстали также протестанты Австрии и Венгрии. Однако Габсбурга поддержали испанский король и папа римский. На сторону Фердинанда удалось привлечь баварского герцога и саксонского курфюрста. Испания атаковала Пфальц. Война постепенно охватила всю Европу.

В начале осени 1620 г. объединенное католическое воинство вторглось в Чехию. Ему удалось оттеснить чешские, моравские, австрийские и венгерские войска протестантов к Праге. Армия сословий заняла стратегически выгодное положение под стенами города на Белой горе. Силы сражавшихся были относительно равны. Однако боевой дух католиков оказался выше, его поддерживал и находящийся при войске командующий — Максимилиан Баварский. Фридрих же Пфальцкий на поле боя не появился. Сражение началось утром 8 ноября и длилось менее двух часов. Сословные войска были рассеяны и бежали под защиту городских укреплений.

Само по себе поражение не было фатальным. Прага могла выдержать длительную осаду, а в Чехии еще оставались значительные воинские силы. Но битва оказалась последним ударом, разрушившим и без того непрочный союз протестантов. На другой день после сражения Фридрих с приближенными покинул страну. За короткое бесславное правление он получил от чехов ироническое прозвище «зимнего короля» (правителя «на одну зиму»). Прага сдалась на милость Максимилиана Баварского.

Восстановление императорской власти в дальнейшем повлекло за собой запрет протестантских вероучений, казни и вынужденную эмиграцию представителей не католических сословий. Вплоть до 1918 г. разобщенные земли Чешской короны оставались в составе многонационального государства Габсбургов. Таким образом, сражение у Белой горы, несмотря на его скромные масштабы, стало переломным моментом чешской истории: его исход определил судьбу страны на долгие три века.

В чешской ментальности с течением столетий сформировалось восприятие белогорского поражения как национальной трагедии. Научные круги и патриотическая общественность не раз возвращались к обсуждению причин неудач протестантов. В их числе обычно называются отсутствие согласованного плана действий сословных

войск, использование наемников и недостаток денег для оплаты их услуг, незаинтересованность большинства населения (крестьян и горожан) в исходе войны.

В чешском искусстве, в частности, художественной литературе на протяжении XIX–XX вв. возник своеобразный «миф о Белой горе». К его созданию оказались причастны национальные классики Я. Коллар, Ф.Л. Челаковский, К.Г. Маха, Й.К. Тыл, К. Гавличек Боровский. О сражении писали реалисты и неоромантики Я. Арбес, С. Чех, В. Галек, А. Гейдук, Я. Неруда, Э. Красногорская, Й.В. Сладек, К. Светлая, Г. Пфлеггер-Моравский и Я. Врхлицкий, ему посвящены исторические романы А. Ирасека, Й. Сватека, З. Винтера; позднее — стихи Й.С. Махара, В. Дыка, И. Карасека из Львовиц и многие иные тексты.

Соучек предлагает своим читателям научно-фантастическую версию событий. В его рассказе на поле Белогорской битвы, точнее, над ним — «в виде почти неразличимых облачков пространственно-ограниченной энергии, заметить которые позволили бы человеческому глазу разве что поляризационные очки»⁴ — присутствуют два инопланетянина, представляющие некую галактическую Высшую Координацию. Задача космических пришельцев — предотвратить победу чехов, якобы имеющую отдаленные последствия вселенского масштаба. Между собой гости из космоса говорят об этом так: «Высшая Координация, переработав опыт прошлого, предвидит благоприятный исход для двуногих, охраняющих свое гнездо [т.е. для сословных войск. — *Е. К.*] [...] Если ее предвидение оправдается, наше вмешательство будет не в пользу тех, которые обороняют город. — Почему? — Понятия не имею. Известно ведь, что Высшая Координация планирует эволюцию Галактики на тысячу больших оборотов вперед. Наверное, и с третьей планетой [т.е. с Землей. — *Е. К.*] связаны какие-то расчеты»⁵.

После сражения инопланетяне задерживаются в Праге и видят, что протестанты, вдохновляемые Фридрихом, постепенно оправились от поражения и готовы следующей ночью вновь атаковать противника: «Грохотали мушкеты. Полк за полком садился на сытых, напоенных коней — чего отнюдь нельзя было сказать о лошадях, которые были под кирасирами и гусарами Биквоя [т.е. у католиков. — *Е. К.*], — выезжали из городских ворот, брали в клещи императорское войско»⁶. И тогда пришельцы, облекшись плотью, появляются в королевском дворце Пражского Града.

Вот как выглядит эта сцена глазами очевидцев-землян. «По воздуху в нескольких вершках от пола скользили два немислимых чудовища, напоминавших более всего огромных пауков из полупрозрачного стекла, отороченных бахромой непрерывно колыхавшихся мохнатых ног. В объемистых утробах страшилищ клубилась черно-фиолетовая дымка, а из пучка длинных и тоже полупрозрачных отростков по обеим сторонам тела, похожих на клубки червей, ежесекундно вырывался сине-фиолетовый бич. [...] На спине у каждого было знамение: папский крест и череп со скрещенными костями, а лапы были, как у василисков, из-под них брызгал яд — и пфальцский королевский герб с грохотом развалился надвое... Нельзя было и вообразить себе видение более зловещее, более ясно предрекавшее неминуемую гибель»⁷.

Подлинный — «дьявольский», с точки зрения европейцев XVII столетия, — облик инопланетян вызывает панику в стане Фридриха, ранее намеревавшегося до конца защищать чешскую столицу: «Курфюрсту Ангальтскому [...] на Градчанах встретился король. В позлащенной кирасе, с пфальцским девизом *Diverti nescio* на хоругви, во главе пятисот кирасиров личной охраны направлялся он на место битвы»⁸. Решив, что Господь против него, Фридрих с приближенными покидает Чехию.

Важность последствий пражских ноябрьских событий 1620 г. для человечества, а тем более обитателей Вселенной, Соучек так и не проясняет. В этом, безусловно, проявляется авторская ирония, присутствующая и в других планах повествования, — например, в (псевдо) научных комментариях к внешнему виду инопланетян: «Их организмы с точки зрения приспособляемости были чрезвычайно рациональны — обитатели системы Альфа Дракона давно уже преодолели неизбежную силу притяжения, а потому не нуждались в конечностях. Что же касается бахромы, то это был не более как совершенный рецептор колебаний электростатического поля, индуцируемого взмахами синефиолетовых бичей. Клубящаяся внутри тела дымка была, как можно догадаться, органом мышления — невыразимо сложным соединением паракристаллической материи, способным включать в цепь информации отдельные молекулы, а следовательно, и неохватный объем кратковременной и долговременной памяти»⁹.

Тем не менее, сцены Белогорской битвы и последующего воодушевления пражан, дающих отпор врагу, комического пафоса лишены. В них звучит иная, трагическая и героико-романтическая нота:

«Смолкали пушки одна за другой. Лишь у стены заказника Гвезды еще сражались наемники моравских сословных войск под водительством Шлики; истые труженики войны, хладнокровные, твердые, не тратившие зря ни сил, ни пороху, знали, что не уйдут живыми из этой передраги, но считали это естественным и справедливым [...] Полчаса — и все они до единого пали под напором баварцев»¹⁰; «Фридрих Пфальцкий, зябко кутаясь в горностаевую мантию, при вспышках пушечных, мушкетных и аркебузных залпов, при красных отблесках пожаров на свинцовом небе [...] следил за удаляющимся боем. Туда гнал императорских солдат младший Турн. Их отступление превращалось в беспорядочное бегство [...] Корона чешская будет неизбежно венчать Фридриха Пфальцкого и его сына и сына сына его»¹¹.

Таким образом, главенствует в рассказе авторское восхищение мужеством предков, величиим национального прошлого. Позиция Соучека — прочитываемая вполне серьезно, несмотря на иронический флер, — сопоставима с точкой зрения ветерана Бородинской битвы в стихотворении Лермонтова: «Когда б на то не Божья воля, не отдали б Москвы!». Белогорское поражение обусловлено непреодолимыми обстоятельствами. Бесстрашные чехи сдались лишь безусловно превосходящим их высшим (инопланетным) силам. А значение битвы у Белой Горы, как становится абсолютно ясным читателю, далеко превосходит все мыслимые земные мерки.

Второй не менее интересный пример освещения национальной истории сквозь призму фантастики демонстрирует творчество Иржи Крадохвила (р. 1940) — в частности, один из его наиболее известных романов «Бессмертная история, или Жизнь Сони Трощкой-Заммлер» (1997). Этот фантастический текст принадлежит совсем иному этапу развития чешской литературы (рубеж XX–XXI вв.), а кроме того — перу писателя-постмодерниста, запомнившегося читателю сборником эссе «Моя любовь, постмодернизм», гротескными романами «Песнь в ночи», «Сиамская история» и многими другими произведениями.

«Бессмертная история», с подзаголовком «роман-карнавал», повествует о судьбе героини, родившейся в новогоднюю ночь 1900 г. и твердо намеревающейся дожить до XXI столетия. К последнему, кроме природного оптимизма, Соню Трощкую обязывает странное происшествие, случившееся с ней в пятилетнем возрасте на зимнем берегу реки Свражки. Соня была поднята на борт неизвестно откуда прилетевшего дирижабля, где в состоянии гипноза неосознанно за-

помнила послание, которое составили для потомков «лучшие и мудрейшие представители девятнадцатого века [по авторскому определению, «века веры в человеческий дух». — *Е. К.*], ученые, философы, романисты, поэты и изобретатели»¹².

С тех пор с героиней произошло множество невероятных событий. Фантазия Кратохвила не знает границ. На всем протяжении романа Соня поддерживает любовную связь с предназначенным ей судьбой — «наша встреча, встреча бессмертных влюбленных наступающего века (Петрарки и Лауры атомного века, Тристана и Изольды эпохи кухонных комбайнов, спутников, компьютеров и Холокоста), была подготовлена на славу»¹³, — но утонувшим в двенадцатилетнем возрасте Бруно Млоком, возвращающимся к ней в цепи реинкарнаций то в облике обезьяны, то в виде слона, оленя, барса.

Несмотря на верность умершему и вечно возрождающемуся Бруно, Соня переживает множество увлечений, душевных и телесных. В частности, рождает сына от одного из превращенных в секретных советских лабораториях в волков красноармейцев, присланных убить руководство нацистского Рейха, — и берет в воспитатели мальчику говорящего ученого карпа по имени Барух Спиноза. А эпоху «позднего социализма» попросту вычеркивает из биографии, поскольку, подобно бабочке, спит вся вниз головой в старомодном кринолине на чердаке старинного дома в Брно. И так далее. Концентрация гротеска далеко уводит роман Кратохвила от привычных прошлому столетию образцов фантастической прозы. Фантастика трансформируется в фантазмагорию — однако сути замысла это не меняет.

Роман представляет собой описание XX столетия «через страну и судьбу». Родословная и жизненный путь героини содержат отсылки к самым разным народам и событиям из истории Чехии, Европы и даже далекой Америки. Ее предки по материнской линии — немцы Заммлеры из чешской Силезии (подножье Орлицких гор); отец — сын русского священника. А вот как рассказывает Соня об обстоятельствах своего появления на свет: «Город моего рождения — Брно. Место же — кровать в квартире на третьем этаже большого доходного дома по Фердинанд-штрассе (позднее улица Масарика, еще позднее Герман-Геринг-штрассе [...] а еще позднее проспект Победы) [...] Повивальная бабка держала меня и выкрикивала что-то по-венгерски и по-словацки. Матушка [...] быстро что-то бормотала, перемежая чешские слова немецкими. Батюшка [...] молился в свою очередь

по-русски, но в бурном православном потоке, что из него изливался, плыли и чешские фразы [...] А вокруг кровати стояли наши американские гости, которые случайно оказались свидетелями этого события [...] и что-то бормотали по-индейски»¹⁴.

В едином потоке повествования на родословную и характер героини накладывается отпечаток судьбы автора: его дед с материнской стороны — внук украинского православного епископа по фамилии Жыла; бабушка — немка Хюбл. Именно мультикультурность становится оправданием и даже обоснованием фантазмагоричности романа. «Иза-за того, что отец эмигрировал после коммунистического переворота и мы жили с родителями моей матери, мы постепенно переставали быть Кратохвилами, превращаясь в Хюблов и Жыл [...] В те времена, когда после отцовской эмиграции [...] вокруг нашей семьи все заметнее сгущались тучи [...] я переселился в мир дедушки, и сегодня мне кажется, что в этом фантастическом мире собственная полная приключений жизнь дедушки переплелась с жизнями героев тех многочисленных книг, что он прочел, а также с украинскими, русскими, чешскими и немецкими сказками его детства, и все это вместе создало совершенно особую фауну, представители которой бесконечно перемещались между миром людей и миром животных, они превращались из людей в зверей и обратно, а мертвые могли общаться с живыми [...] И сегодня я знаю, что во мне течет кровь не только чехов, немцев и украинцев, но и волков, барсов, шимпанзе и всяческих сказочных зверушек и что я навсегда выбрал для себя сторону бастардов и обездоленных, тех, кого никогда не признает ваш мир»¹⁵.

Достоверные события XX в., таким образом, в художественном пространстве романа неразрывно соединены с огромным количеством этнических и культурных концептов, стереотипов, поведенческих моделей и модусов мышления — в том числе порождающих причудливые неомифологические конструкты. В их общую канву оказываются вписаны Чехия и ее верная дочь Соня — навсегда слитые с «большой историей» планеты.

При подобном масштабе авторского замысла важной становится не формальная фактография, но «внутренняя достоверность», выявление подлинно «человеческого» измерения событий. Гротескные обстоятельства биографии Сони Троцкой-Заммлер лишь ярче и убедительнее раскрывают доминирующие черты ее личности, рисуя психологический портрет чешской женщины, жительницы Европы,

«гражданки двадцатого столетия». Соня — живое связующее звено девятнадцатого и двадцать первого веков, уходящего и наступающего тысячелетий; в более общем плане — символ преемственности и вечного обновления культуры. Вот почему фантастика — в новом фантазмагорическом облике, однако при вполне традиционной функциональности — оказывается в романе в высшей степени уместной.

Наконец, еще одним примером использования фантастики для поиска в национальном прошлом нравственной опоры для будущего может служить роман «Семь храмов» (1999) Милоша Урбана (р. 1967), далеко не случайно появившийся на свет именно в последний год XX в.

Этот роман нашего современника и, подобно предыдущему автору, постмодерниста пронизан, как и текст Крадохвила, историей; в данном случае еще более явственно — историей культуры, дотошность изложения которой способна причинить немало сложностей неподготовленному читателю. Но если «роман-карнавал» Крадохвила в своей базовой тональности оптимистичен и обращен в наступающий век, Урбан, напротив, подчеркивает вещественное и моральное одряхление уходящего тысячелетия.

Подобное впечатление создает первая же сцена «Семи храмов» — точнее, предшествующая ей пейзажная зарисовка. «Фабричные трубы дышали жаром, и на оконных стеклах сияли белые капли. Это были испарения распада, смертный пот. Ни нарядные новые фасады, ни сверкающие, как драгоценности, стремительные автомашины не могли скрыть истину, обнаженную, точно деревья на Карловой площади: год старый, век старый, тысячелетие престарелое. Все видели это, у многих сжималось горло [...] в эти поздние времена человечества»¹⁶.

Книга Урбана, как и роман Крадохвила, очень «чешская». Но если у последнего сюжет неразрывно связан с архитектурным обликом символа Моравии — города Брно, то главное действующее лицо у Урбана — чешская столица (на что указывает и подзаголовок «Пражский готический роман»). Книга может быть прочитана как своеобразный путеводитель по историческому центру Праги. Перед глазами читателя предстает, главным образом, Новый Город (ранее один из самостоятельных городов пражских): окрестности Карловой площади (бывшего Скотного рынка) и монастыря На Слованех, некогда центра глаголической письменности.

Глубина ретроспекций, погруженность в прошлое, в романе Урбана существенно бóльшая, чем у Кратохвила, — она доходит до языческих времен. «Считается, что в тринадцатом веке Лонгин служил приходской церковью сгнувшей потом деревне Рыбник [...]. Но постройка куда старше, Лонгину ее посвятили позднее. Говорят, будто в дохристианские времена здесь совершали свои ритуалы язычники»¹⁷. Однако авторским идеалом, разделяемым персонажами-протагонистами, остается четырнадцатое столетие — эпоха Карла IV, чешского короля и императора Священной Римской империи, основавшего и застроившего Новый Город.

В этом пражском квартале властвует готика, для автора и главного героя, историка Кветослава Шваха, становящаяся символом архитектурного совершенства, по отношению к которому оцениваются все прочие эпохи. «Барокко — это самый глупый стиль. Пережили ли мы худшую напасть? [...] Как же осмелились тогдашние архитекторы поднять руку на неподражаемую готику? Непростительная дерзость»¹⁸. В стремлении возвысить четырнадцатый век, Урбан беспощаден даже к общепризнанным национальным героям. Так, Гус и гуситы (полководец Жижка из Троцнова, священник Желивский) объявлены варварами и разрушителями «средневековой Атлантиды... города дворцов Вышеграда»¹⁹. В восхищении готикой и Средневековьем вообще, автор снисходителен даже к «обновленному» прошлому — т.н. «неоисторическим» архитектурным стилям второй половины XIX в. Предок одного из героев «обосновался в Карлине, в доме на Краковской [...] Из окон дома открывался вид на новый храм Святых Кирилла и Мефодия, построенный в ретророманском стиле. Этот вид радовал его душу»²⁰.

Современность же оценивается Урбаном однозначно негативно. Здесь и погубленная экология, и неумеренная идеологизация: «Когда я говорю „сирень“, то имею в виду сирень до сорок пятого года; в аромате моей сирени нет и намек на запах пороха, горячей нефти, политизированной истории. Но как разъять их? Та же участь постигла и гвоздики, украшение важных мужей в серых костюмах; без них не обходится ни одна официальная встреча в международном аэропорту или икебана в зале заседаний. VIP-цветы»²¹.

И, конечно же, автору не дает покоя изуродованный облик старых городов. «А известно ли вам, когда умер пражский пешеход? [...] В прежние времена это была знаменитая личность, но нынче пеше-

ходы остались только в книгах [...] Пражский пешеход умер, когда город рассекли проспекты. С тех пор тут ходят пешком только выжившие из ума любители старины»²². «Наш дом сровняли с землей, на его месте вырос пузатый многоэтажный великан, совершенно не соответствовавший духу средневекового города»²³.

Виновными в упадке ценностей — как культурных, так и нравственных, — Урбан считает корыстолюбивых чиновников и падкую на почести творческую интеллигенцию: «Архитекторы двадцатого века не знают, что такое смирение, и наказание им за это — импотенция»²⁴; «Город — это женщина, которую необходимо охранять, а Прага [...] беззащитна. Зло пришло изнутри, от городских советников. Как рак»²⁵. Вот почему основная сюжетная линия «Семи храмов» — расследование загадочной цепи жестоких убийств, жертвами которых стали проектировщики новых городских кварталов и связанные с ними муниципальные служащие.

Отказ же сотрудничать с властями, неприятие официальной идеологии и, шире, ложных современных ценностей становятся в романе доказательством, что тот или иной персонаж выдержал предложенное ему испытание и примкнул к числу сторонников автора. «Я начал изучать архитектуру, — говорит один из героев, — однако выбор профессии оказался неудачным, я даже смотреть не мог на железные скелеты, обернутые бетоном»²⁶. А другой признается: «Розовый сад и нынче, как в Средние века, являет собой место для размышлений. Я вхожу туда. Я отрешаюсь от двадцатого века»²⁷.

Главная авторская мысль: «наше неуважение к творчеству предков страшно, и расплата еще впереди»²⁸ — художественно обоснована и утверждена в «Семи храмах» прежде всего с помощью фантастической образности. Как и у Кратохвила, фантастика присутствует в романе в виде фантазмагии, гротеска, общей карнавализации бытия. Главный герой наделен способностью проникать в прошлое, видеть и слышать жителей Праги XIV столетия. Рационального объяснения этой способности в тексте нет. Она может быть воспринята только как иносказание, выражение особого склада характера и душевной чуткости персонажа, остро ощущающего мишурность и продажность современной потребительской культуры.

Квинтэссенцией метафорической фантастики становится в романе невыразимо колоритный Матиаш Гмюнд, меценат и спонсор реставрации готических храмов Нового Города. Этот потомок чешского

дворянского рода Газембурков (их предок служил Карлу IV, позднее, спасаясь от гуситов, семья перебралась в Любек, частично вернулась в Чехию в XIX в., а в 1948 г. вновь оказалась в эмиграции — в Англии) имеет несомненные воландовские черты. Прежде всего привлекает внимание гротескная внешность Гмюнда: «Его мощные пальцы — каждый шириной чуть меньше моего кулака — очень бережно ласкали красную розу [...] Глаза также были необычными: однотонные, цвета китайского нефрита, радужки и два прямоугольных отверстия, прорезанных в абсолютно неподвижной маске, которую гигант выдавал за свое лицо»²⁹.

Урбан рассеивает по тексту детали, намекающие на сверхъестественную природу персонажа. «Вильгельм Фридрих Гмюнд, который в 1865 году приехал с женой, детьми, братом и сестрами в Прагу, был моим прапрадедом [...] По традиции он приобрел дом в Новом Городе, дом, носивший название „У Адских”»³⁰. «Его необыкновенные глаза прямо-таки пожирали меня заживо»³¹. В некоторых случаях параллели с булгаковским романом ощутимы в репликах Гмюнда: «Меня совершенно не удивляет, что Прага за последнее столетие так опустилась. Отвратительный город плодит отвратительных людей»³² (ср. слова Воланда о «квартирном вопросе», испортившем москвичей).

Не менее явственны инфернальные мотивы и в описании комнаты Гмюнда в пражской гостинице «Бувине» — к слову, расположенной в перестроенном готическом доме. «Удобная гостиная, выдержанная в светлых тонах [...] Первое, что привлекло мое внимание, да так, что у меня просто глаза разбежались, были цветы [...] самое сильное впечатление производили белоснежные розы»³³. И здесь же: «в полукруглой стенной нише в дальнем углу стояла высокая китайская ваза [...] В нее было засунуто не меньше тридцати мертвенно-бледных калл — гладких, точно свадебные рубашки, и холодных, как саваны. От них исходил ужас [...] Мне подумалось, что цветы эти — хищники и что питаются они человеческим мясом. Я отметил и еще кое-что необычное: тяжелый аромат, плывший по комнате, не был цветочным. Больше всего он напоминал ладан, но ладан, смешанный с чем-то [...] что-то терпкое, сладковатое и едкое»³⁴.

Мало того. Загадочного великана Гмюнда сопровождает свита, в которой присутствует, например, некий Прунслик — явный аналог Коровьева. Вот как описывает его главный герой: «коротышка, вдобавок ко всему еще и помешанный. У него явно было неладно с тазобед-

ренными суставами, потому что, хотя ноги его стояли ровно, верхняя половина тела сильно клонилась влево, а маленькое круглое брюшко торчало вперед, как у беременной женщины [...] Впечатление хрупкости его телесной конституции несколько скрадывали накладные плечи пиджака и яркий галстук: с ослепительно-красного фона на меня хмуро поглядывали сплетавшиеся в симметричный узор морды каких-то хищных зверей [...] Самым примечательным в облике Прунслика были его волосы [...] Шевелюра полыхала, как огонь, и формой напоминала своего владельца: внизу короткая, а на макушке более длинная, она заканчивалась острым хохолком, пребывавшим в неустанном движении [...] Рот беспокойный, кривившийся в то и дело сменявших друг друга усмешках»³⁵.

Прунслик ведет себя подчеркнуто необычно: «Коротышка [...] занялся странной игрой: закрыв глаза, он водрузил себе на голову стакан и извлек из кармана три крохотных мячика — синий, зеленый и красный. Затем, не открывая глаз, он принялся жонглировать ими левой рукой, а правый указательный палец засунул в нос»³⁶. Но именно этот шут как будто невзначай выдает тайные замыслы своего патрона. «Порой кажется, будто Матиаш Гмюнд хочет исправить все ошибки истории... — Тут он запнулся и с удрученным видом добавил нечто поразительное: — ...исправить свои собственные ошибки. Разве я виноват, что он выбрал для этого именно Чехию? И именно меня? В нем есть что-то роковое»³⁷.

Меценат с «прошлым глубиной в историю» задумал ни много ни мало как возвращение человечества в средневековье. В финале романа Новый Город пражский станет готической крепостью, отказавшейся от всех благ цивилизации. Удивительным образом, этот анклав «варварства» привлечет к себе многих людей, без электричества, водопровода и бензиновых двигателей чувствующих себя в нравственном отношении гораздо лучше прежнего. И воздух Праги вновь станет чистым — отнюдь не только в прямом смысле слова. Здесь перед нами парафраз гетевского: «вечно хочет зла и вечно совершает благо», вынесенного в эпитафию «Мастера и Маргариты».

На фоне экстравагантных Гмюнда и Прунслика убедительно выглядят и прочие фантастические допущения. Например, нарушение календаря: мать-и-мачеха и сирень цветут в ноябре, предвосхищая грядущую средневековую «весну». Или появление в Праге единорога — символизирующего душевную непорочность главного героя, его

смирение перед Прошлым, Историей, Судьбой; оттеняющего также абсолютную аполитичность Шваха, его принципиальную невключенность в современный социум.

«Будь я советником чешского короля, — высказывает суть своих взглядов Кветослав, — я бы настоял на издании охранной грамоты. В ней под страхом лишения всего имущества было бы строго-на-строго запрещено сносить любое здание [...] Надо возвращаться назад. Если дом, то непременно сторбившаяся, сырая и закопченная постройка — с обширной аркадой, сводчатой трапезной, с чердаком черным, как подвал, и подвалом бездонным, словно колодец [...] Если улица, то непременно кривая, извилистая или хотя бы загнутая дугой, узенькая, точно тропинка среди утесов из песчаника, темная, как глубины омута [...] Так некогда выглядела Прага, и она должна была выглядеть так до скончания веков — никто не имел права менять ее, таким хотели видеть город его основатели и таким хочу видеть его я, несчастный, ввергнутый в отвратительнейший уголок истории, где человек, не достойный красоты, провозгласил своим Богом целесообразность и установил диктатуру прямых линий: эпоха магистралей, этих мясницких ножей, вонзенных в сердца городов»³⁸.

Урбан доводит почтение к прошлому едва ли не до абсурда. В этом видится сарказм, авторское отрицание пустопорожней и бесплодной новизны — недаром одна из героинь «Семи храмов» не в состоянии иметь детей из-за радиоактивных материалов, использованных при постройке ее многоквартирного дома. Гротеск выражает авторский призыв к читателю остановиться и подумать, до чего дошел «обветшалый» двадцатый век. И каким окажется новое тысячелетие.

В отличие от «явной» фантастики Кратохвила, урбановский сюжет может быть интерпретирован двояко. Как имевший место «на самом деле» в вымышленной (и в чем-то по-кратохвилевски фантазмагорийной) реальности романа. Или как цепочка грез-галлюцинаций героя, чья нестабильная психика — результат семейных конфликтов и детских душевных травм. Последняя трактовка, возможно, допущена автором с целью избежать упреков в серьезном стремлении к насильственному возвращению чехов (и всей Европы) к нравам позднего средневековья. Фантастика в романе, конечно же, не буквальный рецепт спасения человечества, но средство напомнить о «вечных» смыслах бытия, утраченных в погоне за прогрессом и комфортом. В «Семи храмах», как и в иных романах Урбана, можно уловить воплощенное

иными средствами, но от этого не менее убедительное продолжение чапековской темы техногенного «разчеловечивания» человека.

Подобно Кратохвилу, Урбан ведет нить повествования от судьбы персонажа к судьбам города и страны, вписанным в европейский и мировой историко-культурный контекст. В этом плане, конечно же, знакова и готика — архитектурный стиль, роднящий Чехию с ойкуменой.

Общей для двух современных чешских писателей оказывается магия истории (в чем-то родственная, скажем, балканским авторам — И. Андричу с его «Мостом на Дрине», или М. Селимовичу с его романом «Дервиш и смерть»), кропотливое постижение процесса превращения факта в легенду, а легенды — в растворенный в народном сознании неомиф. Прошлое, по Урбану и Кратохвилу, — прежде всего эпоха неспешности и, несмотря на внешнюю грубость, истинной гуманности. Время радостной подчиненности людей Богу, осознания подлинной соразмерности человека и бытия.

Во всех трех рассмотренных текстах необычайное — фантастика, гротеск, даже абсурд — это прежде всего способ выйти за рамки повседневности, сиюминутности, суетных нужд текущего дня. Посмотреть на себя глазами Иных: предков, вымышленных существ, инопланетян. Осознать важность собственного пути, истории своего народа для судьбы всей планеты.

Так что в конечном итоге и при обращении к национальной памяти фантастика неизменно верна себе: по проблематике и смыслам подлинно интернациональна и общечеловечна.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Подробнее о нашем понимании необычайного и связанных с ним литературных жанрах см.: *Ковтун Е.Н.* Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (На материале европейской литературы первой половины XX века). М., 1999; *Ковтун Е.Н.* Художественный вымысел в литературе XX века. М., 2008.
- ² Если не считать более ранних упоминаний об искусственно созданных существах — от мифа до относительно позднего фольклора (чешская легенда о Големе XVII столетия). Подробнее см.: *Парнов Е.* Уроки Чапека, или этапы робозволюции // Фантастика в век НТР: Очерки современной научной фантастики. М., 1974. С. 145–156.
- ³ Подробнее см.: *Dějiny země koruny České*. I. Praha, 1998; *Шимов Я.* Австро-Венгерская империя. М., 2003.

-
- ⁴ Соучек Л. В интересах Галактики // День на Каллисто: Сборник научно-фантастических произведений. М., 1986. С. 322.
- ⁵ Там же. С. 326.
- ⁶ Там же. С. 331.
- ⁷ Там же. С. 334–336.
- ⁸ Там же. С. 328.
- ⁹ Там же. С. 334–335.
- ¹⁰ Там же. С. 328.
- ¹¹ Там же. С. 331–332.
- ¹² Кратохвил И. Бессмертная история, или Жизнь Сони Троцкой-Заммлер (роман-карнавал). М., 2003. С. 24.
- ¹³ Там же. С. 10.
- ¹⁴ Там же. С. 9.
- ¹⁵ Там же. С. 200–201.
- ¹⁶ Урбан М. Семь храмов. М., 2005. С. 11.
- ¹⁷ Там же. С. 121–122.
- ¹⁸ Там же. С. 130–131.
- ¹⁹ Там же. С. 211.
- ²⁰ Там же. С. 116.
- ²¹ Там же. С. 136.
- ²² Там же. С. 111.
- ²³ Там же. С. 115.
- ²⁴ Там же. С. 111.
- ²⁵ Там же. С. 115.
- ²⁶ Там же. С. 116.
- ²⁷ Там же. С. 136.
- ²⁸ Там же. С. 211.
- ²⁹ Там же. С. 91–92.
- ³⁰ Там же. С. 115.
- ³¹ Там же. С. 118.
- ³² Там же. С. 111.
- ³³ Там же. С. 183.
- ³⁴ Там же. С. 184.
- ³⁵ Там же. С. 93–94.
- ³⁶ Там же. С. 188.
- ³⁷ Там же. С. 181–182.
- ³⁸ Там же. С. 214–215.

Мотив исторической памяти в македонском романе 1970–2000-х гг.

Аннотация:

В македонской прозе выделено два принципа реализации мотива памяти, которые влияют на художественную структуру романа: устный рассказ в романах «магического реализма» С. Яневского и П.М. Андреевского и зафиксированное письменное свидетельство у В. Малеского и Д. Солева. Постмодернистский роман предлагает свою интерпретацию исторических фактов (В. Андоновский).

Ключевые слова:

македонский исторический роман, сказовая манера повествования, дневниковая проза, «магический реализм», постмодернистский исторический роман, бытовая деталь.

Alla G. SHESHKEN
(Moscow)

The motif of historical memory in macedonian prose 1970–2000

Abstract:

In macedonian prose there are two basic principles, which express the motif of historical memory that make strong influence on the novel structure. That is an oral story in the novels written in magic realism style by Slavko Janevsky and Petre Andreevsky and recorded written evidence in works of Vlado Malesky and Dimitar Solev. Postmodern novel in its turn offers its own interpretation of historical facts (e.g. Venko Andonovsky).

Keywords:

macedonian historical novel, storytelling, diary prose, magic realism, postmodern historical novel, common and everyday details.

Мотивы исторического прошлого широко присутствуют в македонском романе с истоков этого жанра в национальной литературе в начале 1950-х гг. Осмысление истории народа заметно усилилось в искусстве слова на рубеже 1960–1970-х гг. и было тесно связано с углубленным вниманием прозы к воплощению национального характера, национальных жизненных типов. Романы «Ткацкий

станок» (1969) и «Узелки памяти» (1990) В. Малеского, «Упрямыцы» (1969) С. Яневского, «Пырей» (1980) П.М. Андреевского обращаются к событиям давней и близкой истории с целью обнаружить истоки стойкости и силы духа своего народа. На современном этапе развития литературы мотивы прошлого страны и народа стали трактоваться с учетом особенностей мировосприятия, характерного для постмодернистского сознания. Интеллектуальный постмодернистский роман уделяет большое внимание сюжетам, связанным с деятельностью славянских просветителей и их учеников (В. Андоновский «Азбука для непослушных», 1994; «Пуп земли», 2000).

В повествовательной стратегии македонских авторов 1970–2000-х гг. можно выделить несколько основных принципов, связанных с обращением к мотиву памяти, решающим образом влияющих на художественную структуру произведений. Одним писателям свойственна ориентация на устный рассказ и сказовую манеру повествования. В таких произведениях главное место занимает герой из народа, и мотив памяти реализуется рассказчиком по фольклорному типу. Сведения о событиях прошлого передаются «из уст в уста» и приобретают черты легенды и предания, то есть мифологизируются. Этот тип повествования присущ произведениям «магического» реализма, самыми яркими образцами которого в македонской литературе являются романы «Упрямыцы» Яневского и «Пырей» Андреевского.

Другой тип сохранения памяти о прошлом основан на передаче информации в письменной форме. Герой такого повествования, как правило, образованный человек, интеллигент. Он «пишет» о судьбоносных для страны и народа событиях, свидетелем которых он был лично и о которых составил достоверное, хотя и субъективное мнение. В этом случае авторы используют форму дневников или разрозненных записок. К этому типу принадлежит роман В. Малеского «Узелки памяти». Кроме произведений, где мотив памяти связан с интерпретацией событий прошлого, есть ряд романов, которые еще недавно не воспринимались с исторической перспективы, а читались как произведения о современной действительности. Так, бесценным свидетельством об образе жизни Скопье конца 1950-х — начала 1960-х гг. стал в глазах современного читателя роман Д. Солева «Заря за углом» (1984), наполненный бытовыми зарисовками из жизни города до землетрясения 1963 г., стершего с лица земли привычный облик столицы. Оригинальное отношение к истории предлагает современный постмо-

дернистский роман, который по-своему пользуется такой «письменной» и документальной формой хранения памяти (В. Андоновский). Его герой не просто обладает немалым запасом знаний, он не склонен доверять устоявшимся представлениям и критически оценивает известные факты. Его «память» моделирует новое видение исторических событий.

Обращение к событиям национальной истории, сохраненным в народной памяти, характерно для зрелого творчества С. Яневского. Это проявляется в поэтическом цикле «Евангелие от Лукавого Пейо» (1966), объединенном образом народного балагура и шутника, а затем во многотомном романном «кукулиновском цикле», который открывается романом «Упрямыцы» («Тврдоглави», 1969). Автор, хотя и называет точную дату описываемых событий (1835 г.), тут же заставляет усомниться в ее достоверности именно потому, что он делает акцент на устной форме хранения информации о событиях далекого прошлого. Повествователь «рассказывает» историю, которую он «слышал» от монаха, в свою очередь «слышавшего» и записавшего «рассказ» о том, как век назад крестьяне из македонского села решили избавиться от беззаконий турецкого бека. История не сохранила письменных свидетельств о том, зачем и почему в селе были построены сорок три маленькие водяные мельницы, развалины которых напоминают о времени османского владычества. В исторических хрониках события такого масштаба, как правило, не фиксируются, но они запечатлены в народном предании. Старые камни «не сдаются, они память, памятник тоски и крови»¹, — думает автор-повествователь, слушая сохранившуюся в памяти народа историю.

Несмотря на точную датировку, время действия романа «Упрямыцы» — легендарное, мифическое, и люди, живущие в этом времени, наделены особым восприятием мира, мифопоэтическим сознанием. Македония не могла жить по рациональному европейскому времени. Для нее время имело свой особый ритм. Она под многовековым османским ярмом «продолжала корчиться в кровавых муках»², страдая от разных напастей: «силой обращены в ислам три девушки, четвертая изнасилована и оставлена в поле с перерезанным горлом»³, «в Скопье убит поэт и мечтатель Селджич-бек, турок и защитник православной бедноты»⁴, от неизвестной болезни погибли пчелы и рабочий скот. Последний факт мог быть отмечен как в хрониках, так и в народной памяти.

В основе сюжета романа Яневского угадывается миф об аргонавтах. Жители села Кукулино отправляются в дальний и неизвестный мир за камнями для мельничных жерновов. Они напоминают героев древнегреческого мифа тем, что должны преодолеть путь, сопряженный с немалыми и реальными опасностями, а жернова для мельницы им нужны даже больше, чем грекам золотое руно. Хронотоп романа содержит характерные для мифа пространственно-временные черты. Путешественники, возвращаясь с выполненной целью, совершают движение по кругу, реализуя свой миф о вечном возвращении — один из основных мифов человечества. Таким образом, осуществляется цикличность как основа мифологического восприятия времени. В повествовании многочисленны упоминания обрядов, связанных с сельскохозяйственным циклом, в частности с зимним календарным обрядом, направленным на увеличение плодородия. В роли мотивов, подсвечивающих сюжет, выступают сказки, народные песни, легенды и предания. И роман сам начинает уподобляться легенде и преданию. Наряду с циклическим временем, повествование все время балансирует на стыке между иллюзией и реальностью. Герои пересказывают свои сны, вспоминают местные поверья, свои действия соотносят с предчувствиями и приметами. Персонажи наделены необычными качествами. Например, Онисифора Мечкояда в селе считают потомком человека и медведицы. До черноты смуглый и волосатый, он наделен большой («медвежьей») физической силой. Его подозревают в оборотничестве и в том, что он, как дикий зверь, ест сырое мясо. Уместно вспомнить, что, по утверждению А.Ф. Лосева, для мифа в принципе характерно всеобщее оборотничество⁵.

Крестьяне из Кукулино, «в душе безбожники и многобожники»⁶, почти все погибли в противостоянии с Али-бегом, но все же отстояли свою мельницу. Вышедшие из мира легенд и народных поверий, они сами стали легендой, потомки их почитают как святых. Тех, кто не вернулся после трудного пути, изобразил иконописец, «нарисовав их портреты по описанию их жен и матерей, и у каждого над головой было надписано имя. Все покойники выглядели молодыми и красивыми, как будто они выкупались в парном молоке. Выше других и с самым мудрым лбом был Онисифор Мечкояд, и с такими кроткими глазами, пред взглядом которых мог бы стать на колени и самый строгий ангел»⁷. Дети тех, кто ходил за жерновами, тоже прошли свой мученический путь, но и они не отступились от намерения сохранить мельницу

и не уступили Али-бегу. Богатый мифологический пласт романа дает возможность раскрыть подлинное содержание понятия «упрямства» как верности обычаям предков и стойкости. У Яневского это национальное качество прочно соотносится с героическим началом.

В основу романа «Пырей» («Пиреј», 1980) выдающегося национального писателя Петре М. Андреевского тоже положена «рассказанная» несколькими рассказчиками история. Автор отталкивается от вариативности устного повествования и заостряет этот прием, выдвигая сразу нескольких рассказчиков. В основе сюжета судьба семьи македонских крестьян Йона и Велики Мегленоских. Муж и жена «рассказывают» о своей жизни, но не детям, а постороннему внимательному слушателю. О своих родителях их уже взрослый сын «слушает» от этого рассказчика, который обещает молодому человеку рассказать все «так, как мне рассказывали твоя мать Велика и отец твой Йон»⁸. Так семейная история обретает многоголосие и передается от одного рассказчика к другому в устной форме. Несколько независимых друг от друга версий (что часто имеет место в традиции устного повествования), перекликаясь, создают эффект многоплановости и обогащают стиль произведения.

Писатель изображает один из самых трагических периодов в жизни македонцев, когда разделенный на три части после Балканских (1912, 1913) и Первой мировой (1914–1918) войн народ, избавленный от гнета Османской империи, не обрел желанной свободы и оказался по разные стороны фронта. Автор ищет истоки жизненной силы нации, которые помогали ей выстоять во время тяжелых испытаний. Название романа получает символическое значение, что подчеркивается эпиграфом: пырей — трава, «которую нельзя ни выполоть, ни выкорчевать, лишь только она коснется земли — тут же оживает и начинает расти. Ничто не уничтожит эту траву»⁹. Смысл метафоры поясняет один из героев произведения, утверждая, что «племя наше — пырей»¹⁰. Андреевский посвятил роман своим бабушкам, одну из которых звали Велика, как героиню произведения.

Македонский писатель использует сказовую манеру повествования, чередуя «рассказы» Йона и Велики. Герои рассказывают о главных событиях своей жизни, редко радостных (знакомство и сватовство), чаще горьких и трагических. Повествование мужчины вводит в повествование события внешнего мира, происходившие далеко за пределами македонского села. Йон рассказывает о турецком време-

ни, о разбойниках и грабителях, угрожавших мирному населению, о войне и смерти. Он был на войне храбрым солдатом, хотя и не мог до конца понять, почему и зачем война ведется. В его полку, воевавшему в составе сербской армии, «было много македонцев»¹¹, но с противоположной стороны фронта, в болгарском полку, оказался его брат, который ехал из Америки воевать против турок (Первая Балканская война), но, пока он добирался, бывшие союзники уже начали воевать между собой (Вторая Балканская война). Герой вспоминает разные военные эпизоды, но из них не складывается целостная картина военных действий, нет упоминания крупных сражений и имен командующих. Йон не умеет мыслить стратегически, поэтому не дает оценку событиям. Он стоически и достойно переживает военные будни, думая о доме и детях.

Его повествование лишено поэтичности и эмоциональности, в отличие от рассказа Велики. Героиня наделена ярким воображением, придающим ее рассказам красочность. В ее мировосприятии неразделимы мир реальный и мир поверий и легенд. В художественной ткани романа постоянно переплетаются реальные события из жизни героев и элементы фантастики. У Йона, Дуко Вендия и особенно у Велики, восприятие всего нового и страшного, с чем им пришлось столкнуться в жизни, облекается в традиционные «фольклорные» формулы. Так, никогда ранее не видевшая самолеты, Велика воспринимает воздушный бой сквозь призму народной сказки о битве между орлами и аистами: «Слышны крики, взмахи и треск крыльев. Клювы ломаются. Во всем этом нельзя понять, что за птицы сцепились»¹². Андреевский описывает народные обряды (свадьба Йона и Велики), обряд, совершаемый в последний день масленицы, «ацкане», особенности ритуалов при проведении похоронных обрядов. Народные верования глубоко присутствуют в сознании и подсознании Велики, ее золовки Ули, сельской знахарки Масы Кюлюмоской, прихотливо переплетаясь с христианским мировидением и зачастую его заслоняя.

Почти все рассказы Велики о том же времени «замкнуты» в пространстве села, куда не докатился фронт, хотя и был очень близко. Тяготы военного времени, однако, отразились на судьбах гражданского населения очень глубоко. С войной в село пришли голод и болезни, буквально косившие народ. Велика всеми силами пытается сохранить своих пятерых детей, ее рассказы наполнены переживаниями за судьбу семьи. Простая крестьянка, она живет сердцем, обладает чуткой

интуицией, видит пророческие сны (сон о потопе, который унес у нее мужа и детей). И сны, и гадания неумолимо предсказывают ей страдания. Героиня совершает разные ритуалы, пытаясь отогнать беду от своих детей и своего дома. Но судьба немилосердно преследует Велику как неотвратимая и неизбежная доля. Она рассказывает о смерти каждого из пятерых детей, каждый раз переживая глубину своего несчастья. Она дождалась мужа с войны, но он не смог пережить известия о смерти детей, начал спиваться и вымещать обиду на жизнь на жене. Он не смог оправиться со своим горем, даже зная о предстоящем появлении ребенка. Йон умирает в момент рождения сына. Для Велики ребенок — заслуженная награда за перенесенные страдания, для автора — символ победы жизни и любви над смертью.

Андреевский, как и многие выдающиеся писатели XX в., поставил в своем произведении философскую проблему противоборства личности беспощадным историческим и жизненным обстоятельствам и поискам нравственной опоры для человека. Встав на позицию героя из народа, он выдвинул в центр повествования тип личности, обладающей высоким нравственным потенциалом. Героиня романа Велика Мегленоска — один из самых колоритных и сильных в македонской литературе народных характеров. Этот образ придает роману высокий трагический пафос. Андреевский, с народной позиции оценивая трагизм современной истории, ищет точку опоры для противостояния бессмысленности и хаосу. Его героиня воспринимает свою судьбу как часть судьбы своего народа. Рассказывая о своей жизни, она одновременно говорит от имени тех, вместе с кем пережила и разделила страдания. Но, даже потеряв самых дорогих и близких, героиня не воспринимает мир как бессмысленность, не утрачивает способность к состраданию окружающим людям, не теряет умение видеть красоту мира. Поэтому рождение сына и приходит к ней как Божий дар за все пережитое: «Я смотрю на него, как на распутившуюся яблоню смотрю. Дитя кричит, все испачканное, окровавленное, еще не обмытое, но для меня нет ничего краше. Пищит, как воробушек, и плачет. Оно плачет, а мне кажется, что это птичка воркует и меня убаюкивает»¹³.

Воплощением коллективного народного сознания в «Пырее» является образ Лазаря Ноческого. Именно этот герой помогает найти смысл в бессмыслице — в жестокости, голоде, смерти, бедствиях, помогает понять и оценить доброту и великодушие простого человека: «Неужели несчастья нужны нам для того, чтобы понять счастье»¹⁴. История, счи-

тает писатель, — исходная точка для размышлений о современной судьбе македонского народа, ведь современная жизнь — «эхо минувшего, следствие того шага, который был сделан в прошлом»¹⁵. Это прошлое предстает в его произведении в особом, свойственном «магическому реализму» ракурсе.

Другой тип повествования представлен в романе одного из основателей современной македонской литературы Владо Малеского (1919–1984) «Узелки памяти» («Јазли», 1990), где тема памяти является основной. Роман был задуман как трилогия, писатель работал над ней последние десять лет своей жизни, но успел закончить лишь первую часть. Последний роман Малеского и по тематике, и с точки зрения жанра отражает тяготение македонской прозы к конкретно-исторической основе, к осмыслению пройденного македонским народом исторического пути. В произведении идет речь о времени становления молодого македонского государства в последние месяцы 1944 г. — начале 1945 г., о первых послевоенных годах, о начавшемся в 1948 г. конфликте между компартиями СССР и Югославии. Его герой — писатель и активный участник событий тех лет.

«Узелки памяти» с точки зрения жанра представляют собой синтез традиционного автобиографического романа и романа личностной структуры XX в. В романе Малеского повествование ведется не от лица писателя, а от имени вымышленного персонажа Дойчина Брезоского-Арбы, весьма, однако, напомиающего самого Малеского. Явные совпадения между писателем и его героем наблюдаются в истории семьи, участии в партизанском движении, в интересе к литературному труду и активной организационной и руководящей работе в области культуры. В романе выведены и другие крупные деятели литературы и искусства послевоенных лет — и тоже под вымышленными, правда, легко узнаваемыми именами. Известный поэт и ученый Блаже Конеский в произведении появляется как авторитетный лингвист Конде Блажеский. Македонский пролетарский поэт Вениамин Марковский — превращается в «поэта номер один» послевоенной Македонии Марче Вениаминосского и др.

В произведении выражено желание повествователя написать о себе и своей жизни «сначала»¹⁶, — от освобождения Македонии до настоящего времени. Автор хочет оставить свидетельство о времени и о себе, ибо «время — зажженная лампада. Что зажжено — горит. А что горит — догорает. Вечногo пламени нет — оно в мифах»¹⁷. В то же вре-

мя он заранее уверен, что в его повествовании неизбежны ассоциативно-ретроспективные отступления, «перемешивание шума прошлого и нынешнего времени»¹⁸. Это обусловило сложность образа повествователя. Их в романе два. Один — человек пожилой, которого тяжелая болезнь заставила оглянуться на прожитую жизнь и оценить ее. Он хочет рассказать «свою» правду, быть искренним до конца, разобраться в себе. Другой — двадцатилетний юноша, восторженный свидетель и участник эпохальных событий.

Для молодого повествователя важно осознание своей роли в «великих», государственных событиях. Он вспоминает о принятии закона о национализации частной собственности, торжественном открытии университета, издании первого букваря на македонском языке, начале деятельности первого издательства и т.д. Но не менее значимо и то, что происходило рядом с ним и в его душе: беременность сестры и рождение племянницы, встреча с любимой женщиной и проснувшаяся тяга к творчеству. В повествовании тесно переплетены события «великие» и глубоко личные.

Роман воссоздает эмоциональную атмосферу послевоенного времени, восторженное ожидание осуществления грандиозных планов и реализации великой идеи построения нового справедливого мира. Его герой горд своей причастностью к этой эпохе. Расхождение социалистического идеала с жизнью для него пока минимально и вызывает лишь мягкую иронию. Судя по всему, более глубокое понимание событий придет позднее, когда герой задумается над судьбой друга юности, ставшего жертвой репрессий, и брата, вернувшегося после нескольких лет пребывания в СССР глубоко разочарованным. Первая книга заканчивается воспоминаниями о событиях 1948 г., конфликте между СССР и Югославией и его последствиях, о начале политических репрессий внутри страны. Это первое серьезное испытание для молодого человека, для которого, как и для большинства бывших партизан, Советский Союз был воплощением мечты главного героя, который тоже стал литератором. Роман насыщен также разнообразными сведениями о культурной и литературной жизни эпохи. В нем рассказывается о театральных гастролях и постановках первых послевоенных лет, о кинофильмах, о начале у македонцев переводческой деятельности (сообщается о переводе «Матери» М. Горького и романа Н. Островского «Как закалялась сталь»). Все вместе эти воспоминания воспринимаются читателем как важный источник сведений о прошедшей эпохе.

Бесценным воспоминанием о столице Македонии конца 1950-х — начала 1960-х гг. сегодня выглядят «записки» рассказчика из романа Д. Солева «Заря за углом» («Зора зад аголот», 1984). Это произведение еще недавно не воспринималось как сохранение «текста» македонской столицы, хотя, возможно, таковым роман и задумывался. Дело в том, что место действия — популярный ресторанчик «Заря» — был разрушен во время землетрясения 1963 г., когда исчез с лица земли прежний город, а с ним и привычный уклад жизни. Восстановленный Скопье уже утратил часть своего неповторимого балканского облика и стал более «европейским». Солев населяет свое произведение обыкновенными героями, которые раскрываются в будничных, но колоритных жизненных ситуациях. Воспроизводится «широкое освоение живых связей человека с его близким окружением: „микросредой” в ее специфичности» при явном стремлении писателя «обнаружить универсальные начала человеческой реальности в недрах „обыкновенной” жизни с ее бытом и „прозаической” повседневностью»¹⁹. Национальная критика обратила внимание именно на это качество произведения и подчеркивала, что сделать объектом писательского внимания «самый обыкновенный, и на первый взгляд даже аморфный, мир [...] было немалым риском. И рассматривая этот риск как творческий вызов, Димитар Солев до последней страницы романа остался последовательным в решимости отыскать в тривиальности подлинную искру жизни, ее живое течение»²⁰.

Роман состоит из «записок» подростка Цабланко Колиштра, который, сидя на балкончике над входом в ресторан «Заря», через подзорную трубу наблюдает за посетителями и записывает свои наблюдения в виде небольших рассказов. Свои рассказы (их около 30) он отправляет в журналы для участия в литературных конкурсах. Эти «сочинения» юноша называет «записи од надземје», хотя их можно было бы просто назвать «записки с балкона». Дело, однако, не в остроумной находке начинающего автора, но, прежде всего, в ассоциативном поле этого словосочетания. Слова «надземје» в македонском языке нет, так же, как и в русском нет слова — «надземелье». Это фраза-перевертыш отправляет к повести Ф. Достоевского «Записки из подполья» (макед. «Записи од подземје»). Наряду с романами «Преступление и наказание» и «Бесы» эта повесть, ставшая для экзистенциализма одним из канонических текстов, была наиболее читаемым в 1950–1960-е гг. в СФРЮ произведением классика русской литературы.

Солев на протяжении всего романа демонстрирует, что в его «записках из надземелья» смена ракурса изображения носит принципиальный характер и речь идет о пародировании произведения Достоевского. Приближаясь вплотную к произведению русского прозаика по форме («записки»), Солев вкладывает в нее диаметрально противоположное содержание. Неподвижный персонаж, наблюдающий за окружающими и ведущий дневниковые записи, — кажущееся сходство с произведением русского автора. В романе македонского писателя вместо сырого и темного угла, где обитает болезненный и озлобленный герой Достоевского, — залитый солнцем балкон, спрятавшийся в липовых кронах, и остроумный подросток, которого совершенно не интересуют потаенные и темные уголки человеческой души, бездны сознания и подсознательного. Солев намеренно сосредотачивает свое внимание на внешнем, объективном, изображая не сложного индивидуума (для этого у его героя нет жизненного опыта), а персонажей типичных для разных слоев общества. Перед читателем проходит целая вереница жителей Скопье разных профессий — врачей, художников, ветеринаров, профессоров, официантов, студентов, актеров, библиотекарей, сторожей, пенсионеров, чиновников.

Герой-рассказчик Цабланко Колиштрковский сообщает множество подробностей из жизни собственной семьи и жизни тех, о ком он решает рассказать. Он пишет о своем происхождении, знакомит читателей со своим «птичьим генеалогическим деревом»²¹, которое идет от Сильяна Штрка. Штрк — по-македонски «аист». Дед по неизвестной причине стал охотиться за аистами и убивать («колоть») их, заслужив прозвище Колиштрковски. Солев всячески подчеркивает достоверность историй, рассказанных его героем. Начинается роман с подробного описания самой «Зари», истории ее возникновения и существования, отразившей сложные перипетии военного времени. Ресторан назывался «Заря» перед войной, затем его название оккупационные власти приказали перевести на болгарский язык, и он стал «Изгрев», вывеска «Заря» снова появилась после освобождения²². Вместе с названием ресторанчика менялось написание фамилии его владельца: «Перед войной оно [название. — *А. Ш.*] писалось: „Гостиона на Н. Колиштрковича” (с твердым „ч”); во время оккупации как „Гостилна на Н. Колиштрков” (с „ер голем” в конце). А после освобождения, когда мой отец Коле Колиштрк уже мог написать, как он хотел, уже никак не было написано на вывеске, потому что с нацио-

нализацией исчезли собственники, а частные лавочки превратились в народные предприятия»²³.

В романе выстраивается целая галерея жизненных типов, раскрывающихся на фоне конкретной национальной среды. Частыми посетителями ресторанчика являются неразлучные друзья Саша Тело (Сашо Снага) и Томе Молчун (Томе Молкот). Эта колоритная пара популярных артистов разъезжает на старом мотоцикле с коляской, устраивает шумные пирушки и попадает в курьезные ситуации. Художник Боро Ус (Боро Мустак), отчисленный из художественного училища, усвоил божественную манеру поведения и заслужил авторитет благодаря тому, что у него с особым шиком получалось разгрызать семечки. Директор народного предприятия Дукадин больше времени проводит в «Заре», чем на работе, щедро расплачиваясь и угощая знакомых и незнакомых, до очередной ревизии, после которой неизменно отправляется в тюрьму. Критик Г. Старделов в послесловии к роману писал, что на двухстах страницах текста «Зари» разворачивается около тридцати человеческих судеб²⁴. Каждая из них обладает определенной индивидуальностью, но в то же время, они все достаточно типичны.

Для характеристики героев Солев широко прибегает к использованию бытовых деталей. Посетители «Зари», как правило, небогаты, и их дома это скорее полуподвалы с окошками почти на уровне земли, ветхими крышами и скудным внутренним убранством. Даже вывеска на «Заре» «уже покосилась, а ее покрытые лаком и краской буквы начали трескаться, как будто они переболели ветрянкой»²⁵. Дается также подробное описание внешнего вида и интерьера «Зари»: три липы во дворике, деревянная входная лестница, темный вымытый дегтевым раствором пол в зале, голубой потолок, на круглых столах скатерти в мелкий цветочек, банки с огурцами, помидорами и перцами на окнах. Рассказчик не забывает упомянуть блюда и напитки, которые с утра до вечера потребляются в «Заре». Это тоже служит характеристикой персонажам. Артисты Сашо Тело и Томе Молчун, подтверждая модный статус, заказывают коктейли, остальные пьют и едят национальные напитки и еду.

Автору свойственно ироничное, а иногда и открыто сочувственное отношение к посетителям «Зари» (например, одинокому старику-учителю). Ему явно нравится эта «тина мелочей» (которая, как известно, удручала Гоголя²⁶). Этот ресторанчик исчез вместе с обликом привычного и знакомого писателю с детства мира, поэтому многие «призем-

ленные» описания в романе существуют только в памяти старшего поколения и приобретают особую эмоциональную окраску.

Мотивы исторической памяти в македонском постмодернистском романе трактуются с учетом своеобразного отношения к истории и традиции постмодернизма. Авторы ставят особый акцент на относительности истины и любого исторического знания, исторического документа и предлагают порой неожиданные трактовки событий прошлого и причин поведения тех или иных исторических персонажей. При этом писателей совершенно не заботит, насколько их суждения и предложенные исторические коллизии подкреплены фактами. Более того, они с удовольствием играют с читателями, оперируя приемом текста в тексте или мотивом потерянной/найденной рукописи. Мир есть текст, достоверность которого не следует принимать на веру. Для них в первую очередь важно заинтересовать читателя, заставить его активизировать имеющиеся знания, оживить в памяти ранее прочитанное, обратиться к справочным изданиям — одним словом, как можно больше заинтриговать. В целом эта стратегия обеспечила успех многим произведениям и их авторам.

Интерес к историческому прошлому своей страны — одна из отличительных черт македонского постмодернизма. Постмодернистский вариант истории Македонии почти всегда отличается от официальной версии, что объясняется отношением этого течения к реальности: реальности, как и прошлого и будущего, единой для всех не существует, следовательно, возможен мультиперспективизм истории.

Мотивы создания славянской азбуки, деятельности солунских братьев и их учеников Климента и Наума Охридских положены в основу сюжетов романов одного из ярких представителей македонского постмодернизма В. Андоновского (р. 1964) «Азбука для непослушных» (1994) и «Пуп земли» (2001). Действие романа «Азбука для непослушных» сосредоточено вокруг создания славянского алфавита и происходит в 863 г., когда братья Кирилл и Мефодий готовятся отправиться в Моравскую миссию. Они должны создать азбуку для текстов на славянском языке и перевести богослужебные книги на единый язык, понятный всем славянам. Андоновский в постмодернистском ключе обыгрывает известные в палеославистике дискуссии о том, какая азбука на самом деле была создана Кириллом и Мефодием, глаголица или кириллица.

Андоновский обращается к истории возникновения письменности в древности у разных народов (египтян, шумеров, евреев, сирийцев),

пытается проследить их эволюцию и установить внутреннюю взаимосвязь. Для этого он использует графическое изображение букв, давая их в начале каждой главы романа. Кроме того, он (судя по всему) пытается вызвать у предполагаемого читателя-филолога ассоциации с текстом одного из самых известных старославянских памятников, повествующем о создании азбуки, «Сказанием о письменах» черноризца Храбра (X в.). Историю создания «истинных» букв «пишет» в романе македонского автора бессловесный скриптор, благодаря которому возникает реальность текста. В романе «Азбука для непослушных» прихотливо переплетены сюжеты из Библии, сведения об истории создания славянской азбуки и мотивы из египетской и древнееврейской мифологии.

Роман «Пуп земли» также строится с использованием мотивов деятельности славянских просветителей. Герой повествования Илларион Сказитель, живший во времена создания славянской азбуки, в IX в., пытается разгадать тайну надписи, постичь смысл букв и силу слова, узнать, где находится Пуп Земли, откуда берет начало древнее письмо. Возникает мотив надписи на чаше царя Соломона. Вторая часть романа пародирует «высокое» содержание первой, герой которой тоже ищет смысл жизни, связывая его с любовью к однокласснице. Если Иллариона называют Лествичником за стремление к совершенству и постижению божественных тайн, то Ян Людвик, живущий в наше время, наделен исключительным чувством равновесия. Это позволяет ему стать звездой цирка, где он показывает номера, поднимаясь на лестницу. Обе истории заканчиваются трагически, оставляя неразгаданной тайну текста.

В целом македонская литература 1970–2000-х гг. дает разные примеры использования мотива памяти об историческом прошлом, тесно связанные с художественным видением мира национальными писателями.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Ланевски С.* Тврдоглави. Скопје, 1976. С. 12.
- ² Там же. С. 11.
- ³ Там же.
- ⁴ Там же.
- ⁵ *Лосев А.Ф.* Знак. Символ. Миф. М., 1982. С. 265–266.

- ⁶ *Јаневски С.* Тврдоглави. С. 198.
- ⁷ Там же. С. 231.
- ⁸ *Андреевски П.М.* Пиреј // *Андреевски П.М.* Колнато време. Скопје, 1982. С. 13.
- ⁹ Там же. С. 7.
- ¹⁰ Там же. С. 205.
- ¹¹ Там же. С. 89.
- ¹² Там же. С. 241.
- ¹³ Там же. С. 259.
- ¹⁴ Там же. С. 43.
- ¹⁵ См.: *Смилевски В.* Романите на Петре М.Андреевски // *Смилевски В.* Процеси и дела. Скопје, 1992. С. 298.
- ¹⁶ *Малески В.* Јазли. Скопје, 1990. С. 21.
- ¹⁷ Там же. С. 21.
- ¹⁸ Там же.
- ¹⁹ *Хализев В.Е.* Теория литературы. М., 2000. С. 361–363.
- ²⁰ *Смилевски В.* Процеси и дела. Скопје, 1992. С. 279.
- ²¹ *Солев Д.* Зора зад аголот. Скопје, 1984. С. 5.
- ²² Там же. С. 6.
- ²³ Там же. С. 7.
- ²⁴ Там же. С. 192.
- ²⁵ Там же. С. 20.
- ²⁶ О сопоставлении Д. Солева и творчеством Н. Гоголя см.: *Шешкен А.Г.* Н.В. Гоголь и македонская литература («живые» и «мертвые» души в творчестве Д. Солева) // Н.В. Гоголь и славянские литературы. М., 2012. С. 533–541.

Проблема национальной памяти в украинской женской постколониальной прозе: роман О. Забужко «Музей заброшенных секретов»

Аннотация:

В статье рассматривается проблема национальной памяти в романе О. Забужко «Музей заброшенных секретов» (2009) в контексте постколониальных исследований. Ре(де-)конструкция исторического прошлого через понимание и продолжение истории каждого рода видится автором путем к становлению украинской национальной идентичности.

Ключевые слова:

постколониальные исследования, память, прошлое, украинская национальная идентичность, Забужко.

*Ekaterina V. BAYDALOVA
(Moscow)*

The Problem of National Memory in Ukrainian Postcolonial Literature: the Novel by O. Zabuzhko «The Museum of Abandoned Secrets»

Abstract:

The article presents the problem of national memory in the novel «The Museum of Abandoned Secrets» (2009) by O. Zabuzhko in the postcolonial studies' context. The author perceives re(de-)construction of the historical past through understanding and continuation of every family story as the way to Ukrainian national identity's formation.

Keywords:

postcolonial studies, memory, past, Ukrainian national identity, Zabuzhko.

Мое косноязычное, неартикулированно-гнусаемое коммунистически-колониальное прошлое маячит сзади (или — впереди?) горой обломков среди вонючих луж.

О. Забужко

чиї це човни
пливуть по степу
чиї це предки
клепочуть кістками
за нами
як білі лелеки
в гнізді
чиї це вікна
дивляться в воду
чиї це ілюзії
стенають плечима —
якого народу?*

Т. Мельничук

Оксана Стефановна Забужко (р. 1960, Луцк) — одна из наиболее ярких фигур в современной украинской литературе. Забужко — автор нескольких поэтических книг, сборников рассказов и повестей, эссеистики, двух романов, первый из которых — «Полевые исследования украинского секса» (1996) — принес ей известность не только на родине, но и за рубежом, а второй — «Музей заброшенных секретов» (2009) — был удостоен в 2013 г. престижной польской международной литературной премии «Angelus» («Angelus Central European Literature Award») для писателей из Центральной Европы, затрагивающих в своих произведениях важнейшие вопросы современности. Вместе с тем Забужко — кандидат философских наук, старший научный сотрудник отдела Истории философии Украины Института философии НАНУ имени Г.С. Сковороды, где она работает с 1988 г., автор философско-культурологических исследований «Философия украинской идеи и европейский контекст. Период Франко» (1992)¹, «Шевченковский миф Украины: Попытка философского анализа» (1997)², «Notre Dame

* чьи это лодки / плывут по степи / чьи это предки / стучат костями / за нами / как белые аисты / в гнезде / чьи это окна / смотрят в воду / чьи это иллюзии /жимают плечами / какого народа? (перевод с укр. автора статьи).

d'Ukraine: Украинка в конфликте мифологий» (2007)³. Сфера ее научных интересов, обозначенная на сайте Института, — украинская философская мысль XIX–XX вв., философия культуры. Безусловно, Забужко хорошо знакома с современными культурологическими теориями, одна из которых — теория постколониальной культуры — наиболее рельефно проявляется в ее творчестве. Неудивительно, что С. Жеребкин относит этого автора к представителям постколониального постмодернистского националистического феминизма⁴, а критик И. Кукулин «считывает» первичность данной теории (концепции, идеи) в художественном творчестве писательницы: «В начале 1990-х гг. на языках бывших *subaltern nations* распавшегося СССР формируются „правильные“ постколониальные литературы, демонстрирующие расколотость и гибридность постсоветского постколониального субъекта. В некоторых случаях это было вызвано прямым влиянием концепции постколониального письма, которую авторы усвоили из аналитической литературы („Полевые исследования украинского секса“ Оксаны Забужко, 1996)»⁵.

Для Забужко постколониальное состояние Украины становится, наряду с некоторыми другими, ведущей темой творчества. Популярная писательница является одним из тех немногих украинских авторов, кто последовательно использует терминологию и методологию постколониальных исследований в своих работах. При этом очевидно ее увлечение с конца 1980-х гг. также феминистской критикой. Как не без некоторой иронии замечает О. Гнатюк, «соединение двух этих интеллектуальных течений — постколониализма и феминизма — в 1990-х гг. было еще в моде, в частности в американских университетах»⁶. Необходимо отметить, что в целом феминистские, а позднее гендерные исследования, довольно популярные в украинском литературоведении в 1990-х гг. и позже, осуществлялись в основном в контексте постколониальных исследований. Таким образом предполагалось осмыслить украинскую культуру по-новому: «разрушить, расконсервировать патриархальную структуру мышления и народнические идеалы, избавившись от колониальных комплексов и запрограммированного этими комплексами отставания культур»⁷. Некоторые исследователи видят особенность феминизма писательницы в ее стремлении «объединить его с колониализмом и консервативной традицией» и дают ему название «нацфеминизма»⁸. В центре исследовательского интереса Забужко — попытки вписать Украину в

контекст западной культуры и вместе с тем критика имперской России в противопоставлении с либеральной Европой. В интерпретации украинского автора Европе приписывается традиция уважения к личности, в то время как Российской империи — тенденция подчинения человека государством, дух коллективизма, замедленность в развитии индивидуальностей и подчиненных народов. Так, «Философия украинской идеи в европейском контексте» оказывается рефлексией над европейской идентичностью Украины, а «Notre Dame d'Ukraine» — попыткой сквозь призму жизни и творчества, через «код» Леси Украинки доказать, что украинцы — это не «сельская нация», а нация, забывшая свою многовековую рыцарскую (= европейскую) культуру.

В книге «Хроники Фортинбраса» (2001)⁹ содержится избранная эссеистика 1990-х гг.; в ее центре — культура украинского общества «на переломе», культура с приставкой «пост»: посттоталитарная, посткоммунистическая, постколониальная и, по определению автора, посттрагическая (в которой трагедия перестает восприниматься как трагедия). Одной из наиболее важных для автора является работа 1996 г. «Женщина-автор в колониальной культуре, или Заметки к украинской гендерной мифологии»¹⁰, созданная на стыке постколониальных исследований, психоанализа и феминистской критики. В ней Забужко, опираясь как на опыт исследователя истории украинской культуры, так и на собственный опыт литератора, рассматривает проблему «двойной маргинализации»¹¹: ситуацию, в которой находятся украинские писательницы не только как авторы колониальной культуры, но и как женщины, подвергающиеся дискриминации (= маргинализации) из-за своей гендерной принадлежности. Анализируя травму украинской «колониальной истории в гендерном аспекте»¹², писательница приходит к неутешительному выводу: несмотря на то, что украинская культура определяет себя как постколониальную, «внутри себя, в своей гендерной структуре, она и дальше остается — колониальной»¹³. При этом, по мысли Забужко, украинская культура «пребывает в беспрецедентном открытом социальном просторе», дающем ей уникальный исторический шанс, который она сможет реализовать, только если «придет в сознание»*, отрефлексировав все свои деформации — тогда настанет «настоящее культурное освоение-понимание-преодоление

* В одном из своих эссе Забужко использует определение «бессознательной нации» (укр. «непритомна»).

украинской национальной трагедии XX столетия»¹⁴. Таким образом, осмысление своего национального исторического прошлого оказывается принципиальным для конструирования национальной идентичности.

«Настойчивая одержимость прошлым»¹⁵, приписываемая Забужко украинской культуре, прослеживается и в ее собственном творчестве. Прошлое — то, от чего «невозможно окончательно освободиться», даже и «хирургическим способом»¹⁶, отцепить его, «как вагон от состава»¹⁷. При этом прошлое «запоминается — не таким, каким было на самом деле, а таким, каким мы его увидели»¹⁸, воспоминания же, не получившие достаточно убедительного книжного или экранного воплощения, с течением времени неизбежно стираются, даже и в коллективной памяти народа¹⁹: «бремя неартикулированного опыта [...] приравняется к небытию»²⁰. В эссе «Комплекс Итаки», посвященном кризису национальной идентичности, главным смыслом деколонизации названо «возвращение домой», овладение своей национальной культурой и историей²¹. В итоге, важнейшей задачей украинских интеллектуалов является создание «нового образа Итаки», который станет для «украинского Одиссея» новым «образом себя»²². Этот новый образ и пытается создавать Забужко в своем творчестве, четко осознавая значение своей деятельности, «примеряя ризу Моисея украинской нации»²³: «еще девочкой я знала, что принадлежу к нации, которая существует благодаря литературе»²⁴.

Поиск национальной идентичности — центральная тема дебютного романа Забужко «Полевые исследования украинского секса», ставшего в свое время «одним из самых больших литературных скандалов»²⁵ в пространстве украинской культуры²⁶. По верному замечанию исследователя современной украинской литературы Я. Голобородько, прозаические тексты Забужко семантически и ритмо-стилистически связаны, однако именно в первом романе сконденсировано все наиболее значимое, он является квинтэссенцией всех прозаических «импульсов-поисков» писательницы²⁷. «Полевые исследования» стали причиной появления многочисленных дискуссий о «женском письме и женской исповедальности, об основаниях табуированности женского телесного, сексуального опыта в патриархальной культуре»²⁸, а также оказали мощное влияние на развитие украинской женской прозы, «запрограммировав» во многом ее язык²⁹. В центре романа — история несчастливой любви поэтессы Оксаны и художника Мыколы. Оба

они украинцы, причем для героини любимым оказывается «первым готовым» украинским мужчиной, которого не надо украинизировать, таким образом «национальная идентичность становится решающим фактором в развитии отношений»³⁰. Фоном этой любви служат картины «замирания национального интеллекта»³¹, колониального украинского национального обнищания как духом, так и телом. Писательница «показывает отдельную любовную драму как глубокую колониальную травму, которая поразила целый народ и разрушила интимное пространство рода»³². Частная жизнь лирической героини «проецируется на украинский социокультурный контекст»³³, взаимоотношения между мужчиной и женщиной анализируются на фоне национальной исторической колониальной зависимости. Появлением «Полевых исследований», с одной стороны, разрушается национальное табу на изображение субъективного (в первую очередь, сексуально-телесного) женского опыта в украинской культуре, с другой стороны, по мысли Н. Зборовской, такое творчество олицетворяет «маргинальное письмо», отмеченное «наследованием имперской деструктивной сексуальности»³⁴. Память о прошлом в этом романе выступает, как считает Л. Лавринович, «как клеймо», поскольку в прошлом героине видятся лишь унижения, лишения, предательства и подчиненное положение как нации, так и индивидуальности: в тоталитарном прошлом отец героини — репрессированный украинский интеллигент — был, как и вся страна, «инфицирован страхом»³⁵. Дискурс этого романа — скорее посттоталитарный и антиколониальный, чем постколониальный, хотя следует отметить, что, по мысли Т. Гундоровой, «постколониальный дискурс несет в себе и антиколониальный протест»³⁶.

Роман «Музей заброшенных секретов», над которым писательница работала семь лет, вышел в 2009 г. В нем получают продолжение многие темы ее предыдущих прозаических произведений (тоталитарного прошлого, довлеющего над человеком, свободных сексуальных отношений и поисков в них себя, предательства и его искупления), мотивы (сестричества как особого вида женской общности, детской психотравмы), герои (образ главной героини Дарины Гощинской имеет типологическое сходство с героиней «Полевых исследований», рассказов «Сестра, сестра», «Я, Милена»; шаблонно изображенный русскоязычный бывший кагебешник Бухалов напоминает представителя тайной службы в рассказе «Сестра, сестра» и др.), прослеживается характерная для ее прозы «надрывная полемичность»³⁷ стиля и т.д. Как

говорит сама Забужко, это роман «о любви и достоинстве»³⁸, однако именно проблема исторической национальной памяти — центральная в данном произведении. Вся история страны в романе видится забытой народом («будто у этого народа есть хоть какие-то незабытые страницы — хоть давние, хоть недавние!»³⁹ (С. 33)), но без ее ре- (хотя в романе, скорее, де-) конструкции невозможно дальнейшее движение к национальной идентичности.

«Музей заброшенных секретов» — семейная сага, действие которой охватывает три поколения, шестьдесят лет украинской истории 1944–2004 гг. Композиционно роман построен как музей, по которому посетители перемещаются в строго заданном порядке от зала к залу — так называются главы романа, — постепенно раскрывая спрятанные секреты. Действие в каждом зале происходит в разных временных отрезках и показано глазами разных персонажей. Главная героиня романа — журналистка Дарина Гощинская — снимает фильм про Олену Довган — участницу УПА*, — которая представляет собой

* Деятельность Организации украинских националистов и Украинской повстанческой армии (сокращенно ОУН-УПА) — один из самых острых дискуссионных вопросов украинской истории XX в. Украинская повстанческая армия была создана в 1942 г. по решению руководства Организации украинских националистов, официально действовала до 1949 г., но отдельные мелкие группы продолжали существовать до 1956 г. Целью УПА была провозглашена борьба за независимость Украины, поэтому военные действия велись как против германских войск, так и против поляков и советских войск. В самой Украине до сих пор часть населения, в основном на западе страны, считает бойцов этой армии героями, другая часть, соответственно, в большей степени на востоке — бандитами. Чаще всего в просторечье на территории бывшего СССР бойцов этих организаций называют «бандеровцами». Со времени обретения Украиной независимости в 1991 г. активно стал подниматься вопрос о придании особого статуса ветеранам ОУН-УПА. В 1997 г. при Кабинете министров Украины была создана правительственная комиссия по изучению деятельности ОУН-УПА. В 2002 г. было принято решение с помощью Национальной академии наук Украины создать рабочую группу историков для научного исследования деятельности Организации украинских националистов и повстанческой армии. На основе полученных от этой группы данных предполагалось определить официальный статус ветеранов этих организаций. В 2006 г. Виктор Ющенко, в то время президент Украины, подписал указ «О всестороннем изучении и объективном освещении деятельности украинского освободительного движения и содействии процессу национального примирения», в котором потребовал от правительства разработать законопроект о придании особого статуса ветеранам ОУН-УПА, а от Министерства образования и науки — популяризировать историю УПА как украинского национально-освободительного движения, организовать выпуск литературы, научно-популярных фильмов и передач об участии украинцев во Второй мировой войне, «всесторонне и объективно освещать в учебно-воспитательном процессе» деятельность таких организаций,

идеализированный «тип национального героя в женской ипостаси»⁴⁰. Внучатый племянник Олены (в романе Гели) Адриан Ватаманюк, бывший физик, а теперь торговец антиквариатом, у которого бурный роман с главной героиней, начинает видеть сны, где он — боец УПА Адриан Ортынский по прозвищу Зверь, погибший в 1947 г. в одном повстанческом убежище с Оленой Довган и безответно влюбленный в нее. Таким образом, события прошлого, о которых не знают современники, буквально начинают влиять на их жизни, вливаясь в сознание не только снами и голосами, но и мистическими телефонными звонками с того света, неожиданными встречами, архивными находками и переплетениями судеб. Несостоявшаяся любовь, нерожденные дети, необличенное предательство — все те секреты, которые были похоронены под глубоким слоем культурно-исторической почвы, частично или полностью открываются и меняют жизнь потомков тех, кому было что скрывать. Так начинает оживать историческая родовая (или генетическая) память: «происходит встраивание себя в семью, род, а семьи, рода — в свое сознание [...], т.е. частичное преодоление травмы разрыва родственных связей»⁴¹. Без оживления родовой памяти, по мысли писательницы, невозможно становление национальной идентичности, возвращение к корням вызвано «желанием четко обозначить связь между индивидуальной и коллективной идентичностью»⁴². В своих интервью Забужко говорит, что наибольший комплимент для нее от читателей «Музея» — когда они в связи с прочтением книги начинают вспоминать свои семейные истории⁴³. Принятие действующими лицами прошлого своего рода происходит в соответствии с концепцией постпамяти, по которой подлинное понимание исторических событий и их осмысление возможно только через поколение: «Видно,

как ОУН-УПА. 29 января 2010 г. Ющенко своим указом признал членов УПА борцами за независимость Украины. Однако социологические исследования, проводимые на территории Украины в 2011–2013 гг., показали, что около 50% населения были не согласны с таким решением президента, а из оставшихся 50% только 20 безоговорочно поддерживали президента. Остальные 30% были не определившимися. Безусловно, тема деятельности ОУН-УПА — одна из самых спекулятивных тем в информационном пространстве и России, и Украины. Если в советской Украине можно было говорить только о терроре мирного населения со стороны УПА и нельзя было упоминать об их антифашистской деятельности, то в Украине независимой маятник качнулся в другую сторону, и в официальном украинском информационном пространстве не допускается упоминания о терроре, а все случаи такового приписываются работе групп НКВД, переодетых в форму бойцов УПА. Соответственно, все происходит с точностью наоборот в официальном российском информационном пространстве.

для таких раскопок нужна историческая передышка, тот же перекур — перевести дух, сделать крюк длиной в одно поколение. Детям это не дано, а вот для внуков — как раз два поколения — именно такая дистанция: систола-диастола, ритмическое дыхание, пульс прогресса...» (С. 598).

Для автора романа история народа — это всегда история рода, причем эта история в романе гендерно маркирована, поскольку именно женщина является продолжательницей рода: «Однажды приняв мужчину, женщина неизбежно переходит в иную зону притяжения — сама напрямую впадает во время как в вязкий поток, всей тяжестью своего земного тела, с маткой и придатками, этим живым хронометром, включительно, — и время начинает течь сквозь нее уже не в чистом виде (ибо в чистом виде оно вообще не течет — стоит недвижимо, как тогда в Софии: одним сплошным озером подсвеченного темно-медового сумрака...), а воплощенным в род, в семью, в бесконечную хромосомную цепочку умирающего и воскресающего, пульсирующего смертной плотью генотипа — в то, что в конечном итоге принято называть, за неимением более точного термина, человеческой историей» (С. 12).

Женщина в этом романе — обладательница некоего тайного знания, недоступного мужчине. Именно поэтому, будучи родственницей Адриана, погибшая Геля «зовет», «призывает» Дарину со старой архивной фотографии, именно ей вверяет историю как своей жизни, так и своего нерожденного ребенка*. «В национальном дискурсе женщины играют роль воспроизводительниц семейной/национальной общности, ответственных за культивирование и передачу языка, традиций и ценностей»⁴⁴, — отмечается в исследованиях *gender&nation*⁴⁵. В романе Забужко женщины изображены как буквальные «воспроизводительницы» нации, поскольку они способны к деторождению. Настойчивым рефреном звучит в романе фраза «Женщины не перестанут рожать», а одним из спрятанных секретов оказывается знание женщины о своей беременности на ранних сроках, недоступное для окружающих, пока сама будущая мать не захочет его открыть. Рожая

* Интересно (и не совсем психологически мотивированно), что эту женскую особенность в романе чувствуют, понимают и мужчины. Так, Адриан признает превосходство Дарины: «Умная женщина все же превосходит умного мужчину, потому что наделена еще тем дополнительным чувством, которого нам не достает, — сестринством ко всему живому, безотносительно к месту и времени» (С. 696).

и давая семейные, повторяющиеся имена своим детям, женщины сохраняют «память рода». На роль «хранительниц» нации они подходят еще и потому, что, с одной стороны, способны лучше запоминать прошлое («Женщины памятьливее» (С. 21)), а с другой, — психологически более стабильны, чем мужчины: «Женщины вообще меньше подвержены ломкам политического климата — они натягивают капроновые чулки, а потом и дефицитные колготки, и сосредоточенно разглаживают их на ноге, совершенно не считаясь ни с убийством Кеннеди, ни с танками в Праге» (С. 4).

Особую роль в сохранении памяти о прошлом в романе играют фотографии. Они становятся импульсом развития некоторых сюжетных линий: журналистское расследование судьбы Гели Довган, которое ведет Дарина, инициируется случайно попавшейся на глаза журналистке фотокарточкой бойцов УПА, открытие собственной семейной истории Бухаловым происходит, когда он видит тюремный снимок своей матери. С совместного рассматривания старых семейных фотографий начинается подлинное создание «ячейки общества» Адриана-второго и Дарины: «Вот чем отличается брак от всех, даже самых вольгатуемых любовей и влюбленностей: он включает обязательный обмен призраками. Твои покойники становятся моими, и наоборот» (С. 5). Дарине кажется, что не только она смотрит на родственников любимого на пожелтевших снимках, но и они, словно живые, наблюдают за ней, как бы оценивая серьезность ее намерений, размышляя, стоит ли она быть принятой в семью. «Обновленные», отсканированные фотографии выглядят «выдохшимися», «как стихи при переводе» (С. 5). С «живых» же старых фотографий на зрителя как будто глядят те, кто на них отображен, вопрошают или призывают к чему-либо; в них можно увидеть и мистический отблеск новой зарождающейся жизни (как на фотокарточке Гели Довган, стоящей в окружении боевых товарищей, но находящейся уже будто не с ними, а в особом мире, в котором пребывают все носящие под сердцем ребенка женщины), и настойчивое требование «не посрамить род» (как на снимках рано ушедшей из жизни мамы Адриана-второго и тети Гели: «А я рос в окружении мертвых женщин — с надолго разлитой во мне подкожной тревогой: что сказала бы мама, если б меня сейчас увидела?.. И тетя Геля, в чем-то неуловимо похожая на маму (они обе с годами как-то слиплись у меня в одну), в большом и круглом, как детский сплюнявчик, белом воротничке, смотрела на меня с бабушкиного бюро» (С. 553)).

Мир прошлого в романе — это еще и предметный, вещественный мир, способный воссоздать в памяти минувшее объемно, его фактуру и запах. Так, Дарина на физиологическом уровне вспоминает, «как ужасно шуршал такой плащ, когда мы, дети, прятались под ним в шкафу» (С. 15). Адриан-второй не случайно по своей второй профессии антиквар: он тот, кто через предметы, сделанные когда-то руками мастеров, а не на серийном производстве, сохраняет связь с прошлым. Он любит «эту прирученную когда-то другими материю, в которой еще можно узнать свернутую траекторию чужой мысли — как свет мертвой звезды» (С. 332), для него в старых вещах можно прочувствовать «радость приближения человека к совершенству живых форм. Радость преодоления хаоса» (С. 332). Для Адриана его магазин старинных вещей — способ задержать уходящий мир прошлого, «способ быть верным» своим предкам, сохранить с ними генетическую связь, без которой жизнь потеряет смысл: «Когда все эти вещи окончательно вымрут, рассыплются, переселятся из антикварных магазинчиков в музейные барокамеры, вместе с ними исчезнет из жизни и эта радость. Тогда мы окончательно окажемся в дистиллированном, мертвом пространстве, заполненном совсем иными вещами — эргономичными и безликими, как одноразовые шприцы. И что нам тогда останется, кроме как жрать собственное дерьмо и кричать, что Бог умер?..» (С. 332).

Вместе с тем личное прошлое в романе, а значит и сама индивидуальность оказываются непознаваемыми в полном объеме. Метафорой человеческой жизни служит безразмерный чемодан, доверху набитый «совершенно бессмысленными для посторонних безделицами, — чемодан, который, покидая этот мир, человек навсегда забирает с собой» (С. 23). Из багажа может по дороге выпасть «горсть-другая хлама на память живым» (С. 23): незначительных деталей, таких, как то, что перед смертью покойник просил грушевого узвара, или то, с каким изящным балетным па подступала к собеседнику художница Влада Матусевич. Эти неважные на первый взгляд осколки чьего-то прошлого представляются неким утерянным тайным кодом «к каким-то глубинным, подземным смыслам чужой жизни» (С. 23). Любое прошлое индивида оказывается непознаваемо в полном объеме еще и потому, что от него остается, как правило, только «устная история», а она «на девяносто пять процентов тот, кто ее рассказывает» (С. 519). Архивы, от которых в начале романа Дарина ждет возможности узнать правду о деле своего отца и жизни и смерти Олены Довган, оказываются фикцией, поскольку

документы из них либо увезены в Россию, либо уничтожены. На те, что остались, по уверениям бывшего кагебешника, а сейчас архивного работника СБУ Бухалова, надеяться нельзя: «как только в документах все красиво, гладко... читаешь — ну прямо тебе Лев Толстой, комар носа не подточит! — так и знайте, что — липа... Липа, для отчета писалось» (С. 659). Но самое страшное — это полное отсутствие памяти о покойном, когда он сам вынужден совершить «Мертвецкую Революцию» (С. 540), напомнить живым о себе, как происходит на Бориспольской трассе, которую проложили через никак не обозначенный могильник, куда в голод 1933 г. свозили трупы: «земля проседает, и на поверхность выносит человеческие кости и черепа» (С. 576).

Основная метафора книги, вынесенная в заглавие, — детская игра в «секретики». Суть этой ритуальной игры заключалась в том, чтобы тайне от других детей, но иногда в компании одного или двух самых близких друзей устроить в земле своеобразный коллаж из фантиков, цветных стеклышек, цветов и всяких других детских «сокровищ». Секретик, как правило, накрывался стеклом и закапывался, а место каким-то образом помечалось. Через некоторое время секрет раскапывался и дети видели, как их творение изменилось с течением времени, или не находили свое сокровище, забывали о нем. Игры эти были чаще всего девичьи, но в романе они подчеркнута гендерно маркированы: всячески отмечается, что мальчики в эти игры не допускались, а совместное создание «секретиков» было одним из способов подтверждения дружбы девочек. Украинская писательница связывает появление этой игры с закапыванием женщинами в землю икон после прихода советской власти, хотя этнографы, скорее, склонны соотносить появление этой игры с хорошо известными в традиционной культуре ритуальными игровыми похоронами⁴⁶. История страны и каждого отдельного рода и память о ней представляется в романе как раз музеем таких заброшенных секретов, затерянных в пространстве и во времени обрывков человеческих историй, не явленных миру, но связанных с ним невидимыми нитями, историй, спрятанных и забытых, которые необходимо найти для того, чтобы наконец самоидентифицироваться, соединить воедино национальную историю, расколотую, разделенную на множество отдельных человеческих историй. В романе, однако, «секретики» — это еще и цикл коллажей талантливой украинской художницы Влады Матусевич, которые она создает из предметов (того, что от них осталось), побывавших в домашнем обиходе. Из разрозненных вещей, «разрушенного быта»,

«разрушенного дома» она конструирует «новую целостность, уже чисто художественную» (С. 62). «Секретники» — это и подземные убежища бойцов УПА (схроны, кривки), в которых спрятанными оказываются главные сокровища народа — национальные герои. Создание, а впоследствии поиск «секретов», их осмысление и принятие в романе оказывается сугубо женским делом.

Понимание украинской национальной истории, представленное в романе в восприятии главной героини, меняется по ходу действия произведения. В первом «зале» романа Дарина Гошинская рассуждает о национальных исторических фигурах в пренебрежительной манере: «вера, язык и флаги менялись в украинских семьях чуть ли не каждое поколение, даже не как костюмы, а как одноразовые шприцы, уколота — и в ведро, и так всю дорогу [...] это, похоже, и есть единственная национальная традиция, действующая и по сегодня, — ложиться под того, кто сейчас самый сильный» (С. 20). Она ощущает свое экзистенциальное одиночество, оторванность от корней, чувствует жалость к себе и своему возлюбленному как «к двум сиротам, брошенным на произвол судьбы, как Ганс и Гретель в темном лесу, двум одиноким выкидышам, вышвырнутым на берег нового столетия натужным усилием стольких погубленных поколений мужчин и женщин, которые, в конечном счете, только и смогли, что произвести нас на свет, с чем их следует посмертно поздравить, ведь большинству их ровесников и того не удалось» (С. 14). В последнем же «зале» романа, узнав историю рода своего любимого, переосмыслив историю своей семьи, примирившись с ней, Дарина, увидевшая на тест-полоске две красные черточки, воспринимает их как «мобилизационную повестку» в невидимую, несчитанную, самую могучую на свете подпольную армию, «что молча и упрямо ведет свою войну, через века и поколения, — и не знает поражения [...] Армия, да. Второй фронт. Нет, другой фронт — куда сильнее первого...» (С. 676). Героиня ощущает себя не только продолжательницей рода, но и преемницей бойцов УПА в борьбе за свою нацию, свободу, право самоопределения, национальную идентичность: «война продолжается, война никогда не прекращается, — теперь это наша война, и мы ее еще не проиграли» (С. 687)*.

* Эволюция взглядов главной героини происходит и в этом вопросе: в начале романа деятельность УПА воспринималась Дариной отстраненно: «Про УПА, по моему твердому убеждению, следовало снимать и писать исключительно „западенцам“, у которых у каждого в семье, если поискать, можно найти если

По традиции, уже сложившейся в современной украинской литературе, Забужко мифологизирует бойцов УПА⁴⁷. Происходит типичная инверсия образов советского солдата и «бандеровца», сложившаяся во времена соцреализма. Как не без иронии заметил В. Геросин в рецензии на данный роман в «Новой газете»: «воины УПА, как когда-то советские солдаты, обладают не одной, а сразу всеми добродетелями: богатым внутренним миром, хорошим образованием, любовью к Богу и Родине, ненавистью к врагу. При этом если влюбятся в кого — краснеют и бледнеют и чуть ли не в обморок падают»⁴⁸. Инверсии подвергаются и некоторые идеологические советские клише: так среди повстанцев рука об руку воюют западные и восточные украинцы, русские и евреи. Все они объединены борьбой против тоталитаризма. Типичное перевоспитание негативного персонажа можно увидеть в эпизоде с пленным майором НКВД, который после полугода в плену у повстанцев проникся их верой, но безропотно и мужественно пошел на расстрел, потому что хотел хотя бы своей смертью заслужить прощение украинских националистов. Расстрелявшие же его «хлопцы» так переживают, что сами ищут смерти в бою. Исключительно силой слова бойцы УПА убеждают в романе учительниц, председателей колхозов, врачей если не переходить на их сторону, то хотя бы не препятствовать их деятельности. Так, украинец-военный, рьяно собиравший людей в селе в колхоз, «получил устное предупреждение — его перехватили, когда он ехал с женой через лес, и провели с ним часовую беседу. Сам он с тех пор притих, беседа подействовала: с людьми стал вежлив, даже про нынешнюю облаву предупредил...» (С. 391). Особенно «скользящая» тема — о зверствах повстанческой войны, так называемых «ритуальных жестокостях», которые были со всех воюющих сторон, — решена Забужко ожидаемо однобоко: все распоротые животы беременных женщин, прибитые к доскам языки девушек-связных, искалеченные тела мертвых младенцев приписываются исключительно одной из сторон — бойцам НКВД. Естественно, про участие националистов в уничтожении еврейского населения на территории Украины автор не вспоминает ни разу. Центральная для польской официальной памяти про преступления Второй мировой

и не напрямую „хлопцев из леса”, то уж наверняка депортированных „за пособничество”, а поскольку депортировали их целыми селами [...] с какой беды мне соваться со своими пятью копейками туда, где и без меня на каждом шагу для кого-то живые кости хрустят?» (С. 43).

войны тема Волынской резни⁴⁹ проскальзывает лишь в одном пафосном коротком отступлении: «И когда наша военная сила, как река, что выходит из берегов, ринулась было в мстительное русло, и на Волыни и Подполье запылала усадьба польских колонистов, у нас нашлась другая сила, остановившая движение по траектории слепого возмездия, — первосвященник из Святого Юра, а за ним и мученики-стигматы из подполья раскинули предостерегающе руки, взывая к людям не пятнать перед Богом святое оружие невинной кровью...» (С. 405). Героизированные бойцы УПА становятся недосягаемыми образцами для своих потомков. Главный герой романа — Адриан Ватаманюк — понимает, что надо ориентироваться на стандарты своих бабушки и дедушки: «„Наши хлопцы” — вот каков был ее стандарт. Каждый раз, когда бабушка Лина так говорила, было ясно, что речь не о нас с отцом, а речь про совсем других „хлопцев”, до которых мне, а чего доброго и папе, — как до луны на карачках. [...] И когда они говорили „наши хлопцы”, то имели в виду мертвых — тех, кто тогда погиб и кого они постоянно держали в уме, словно стояли перед ними по стойке смирно, — и так и пронесли через всю свою жизнь ту свою несгибаемую военную выправку» (С. 552–553). Травматичный опыт неудавшейся борьбы за независимость в 1930–1940-е гг. актуализируется после обретения независимости в 1991 г., возможно, еще и потому, что, в Украине, как говорит один из персонажей романа «Музей заброшенных секретов», лучшие люди — те, кто «годится лишь на то, чтобы за Украину умирать», в то время как очень мало тех, что «будут ее строить, когда она станет нашей» (С. 461).

Неким парадоксом в контексте романа выглядит то, что старательно мифологизируя деятели УПА, рассказывая их личные трагические истории, вызывая эмпатию у читателя, Забужко в тексте романа актуализирует известный анекдот, поддерживающий стереотип о склонности украинцев к предательству: «Один хохол — это партизан. Два хохла — партизанский отряд. Три хохла — партизанский отряд с предателем». В романе наблюдается практически такая же ситуация, лишь усложненная любовным треугольником: Адриан любит Гелю, она становится женой другого, а тот оказывается предателем и приводит отряд бойцов НКВД к укрытию, где находятся его товарищи и жена. Тема предательства — одна из центральных в романе. Фильм, который снимает главная героиня романа про Олену Довган как деятеля УПА, в итоге оказывается фильмом про предательство. Не конкрет-

ное, а «каждое», Родины, любви, себя, про предательство «как дорогу, что ведет к смерти [...] за каждое предательство кто-то так или иначе должен заплатить, чтобы выправить нарушенный им в мире баланс сил. Чем больше предательств, тем больше жертвы» (С. 692–693).

В романе представлена авторская проекция, ре(де-)конструкция прошлого. Безусловно, она тенденциозна и политически ангажирована. Как справедливо отмечает Я. Полищук, писательница «принципиально отстаивает право на субъективную истину, на частную версию прошлого. Если для этого не хватает документальных источников [...], то можно прибегнуть к условной реконструкции прошлого, не стесняясь свободного домысливания неизвестного»⁵⁰. Позиция Забужко здесь очевидна: для становления национальной идентичности в рамках нового независимого государства Украины необходимо отмежеваться от советской версии общей истории, потому этот роман еще и подчеркнута антироссийский*. Существующий во времена СССР разрыв между официальной и альтернативной памятью о событиях периода Второй мировой войны** после обретения Украиной независимости не исчез, а трансформировался в национальную «расщепленную», «разделенную»⁵¹ память, когда представители одной и той же нации «на события прошлого смотрят кардинально разными взглядами и не могут или не хотят дойти до точки диалога и понимания, не желают найти и признать всеохватывающую правду»⁵². Этот разрыв, к сожалению, углубляется текстом данного романа, который написан как постколониальный роман, однако включает в себя антиколониальный и посттоталитарный дискурсы.

* Все русскоязычные в романе (этот аспект текста в русском переводе романа, естественно, утрачивается) — откровенно негативные персонажи, продажным украинским политикам платит Россия (см. разговор Дарины и Вадима), «КамАЗ, сбивающий машину с будущим кандидатом в президенты, — это уже чисто российский стиль» (С. 539) и пр.

** Вот как об этом говорит в романе Дарина Гощинская: «Ни одна тема не вызывала на переменах таких горячих споров, как война, — для наших родителей она была еще живой, не книжной, и слишком уж отличалась взбитая в семьях память от того, что полагалось заучивать по учебнику, возникала элементарная химическая реакция несовместимости: бурлило, хлопотало и выпадало в осадок в адрес учебника четкое и презрительное: брех-ня!..» (С. 46).

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Забужко О.* Філософія української ідеї та європейський контекст: Франківський період. Київ, 1992.
- ² *Забужко О.* Шевченків міф України: Спроба філософського аналізу. Київ, 1997.
- ³ *Забужко О.* Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. Київ, 2007.
- ⁴ *Жеребкин С.* Наслаждение быть украинкой: вдохновение постколониальности в украинских гендерных исследованиях // Гендерные исследования. 2007. № 15. С. 272–294.
- ⁵ *Кукулин И.* «Внутренняя постколонизация»: формирование постколониального сознания в русской литературе 1970–2000 годов // Политическая концептология. 2013. № 2. С. 172.
- ⁶ *Гнатюк О.* Прощание с империей. Между Востоком и Западом // Перекрестки. Журнал исследований Восточно-Европейского пограничья. 2005. № 1–2. С. 58.
- ⁷ *Байдалова Е.В.* Гендерные исследования в современном украинском литературоведении. Комментарии к библиографии // Гендер и литература в странах Центральной и Юго-Восточной Европы. Серия «Современные литературы стран ЦЮВЕ». М., 2013. С. 225.
- ⁸ *Харчук Р.* Сучасна українська проза. Постмодерний період. Київ, 2008. С. 193. Ср. с определением С. Жеребкина «постколониальный постмодернистский националистический феминизм»: *Жеребкин С.* Наслаждение быть украинкой: вдохновение постколониальности в украинских гендерных исследованиях.
- ⁹ *Забужко О.* Хроніки від Форгінбраса. Вибрана есеїстика 90-х. Київ, 2001.
- ¹⁰ Там же. С. 152–193.
- ¹¹ Там же. С. 152.
- ¹² Там же. С. 155.
- ¹³ Там же. С. 193.
- ¹⁴ Там же. С. 151.
- ¹⁵ Там же. С. 24.
- ¹⁶ Там же. С. 61.
- ¹⁷ Там же. С. 62.
- ¹⁸ Там же. С. 77.
- ¹⁹ Там же. С. 78.
- ²⁰ Там же.
- ²¹ Там же. С. 91.
- ²² Там же. С. 98.
- ²³ *Голобородько Я.* Елізіум. Інкорпорація стратега. Харків, 2009. С. 43.

- ²⁴ *Забужко О.* Хроніки від Фортінбраса. С. 23. И дальше самоиронично Забужко продолжает: «В пятнадцать лет я твердо знала, что мне, как украинскому поэту и спасителю нации, приготовлены на будущее пытки, распятие, а также обязательная вечная слава в грядущих поколениях, — перспектива, от которой в пятнадцать лет просто дух захватывало». Там же.
- ²⁵ *Агеева В.* Женское пространство. Феминистический дискурс украинского модернизма. М., 2008. С. 271.
- ²⁶ Как указывает Гнатюк, сама Забужко активно поддерживала «скандальность» романа, а во всех ее интервью этот роман назван первым украинским бестселлером, однако «этот тезис остается неподтвержденным из-за отсутствия достоверных данных о совокупном тираже и количестве проданных экземпляров»: *Гнатюк О.* Прощание с империей. С. 90.
- ²⁷ *Голобородько Я.* Елізіум. С. 29–30.
- ²⁸ *Агеева В.* Женское пространство. С. 271.
- ²⁹ Там же. С. 275.
- ³⁰ *Крупка М.* Художні версії любовних драм у сучасному прозовому дискурсі (романи О. Забужко, І. Карпи, С. Пиркало) // Слово і час. 2007. № 7. С. 74.
- ³¹ *Зборовська Н.* Феміністичний триптих Євгенії Кононенко в контексті загальноукраїнської проблематики // Слово і час. 2005. № 6. С. 6.
- ³² *Гундорова Т.* Український літературний постмодерн. Київ, 2005. С. 123.
- ³³ *Кисла Т.* Жанрова семантика фемінних романів у художній системі українського постмодернізму. Автореф. дис. канд. філол. наук. Київ, 2008. С. 8.
- ³⁴ *Зборовська Н.* Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури. Київ, 2006. С. 427.
- ³⁵ *Лавринович Л.* Мотив памяти в художественном произведении (на материале современной украинской прозы) // Современная славистика и научное наследие С.Б. Бернштейна. Тезисы докладов международной научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения выдающегося отечественного слависта д.ф.н., проф. С.Б. Бернштейна. 15–17 марта 2011 г., Москва. С. 375.
- ³⁶ *Гундорова Т.* Постколоніальний роман генераційної травми та постколоніальне читання на Сході Європи. URL: <http://uamoderna.com/md/hundorova-postkolonial-novel-generational-trauma/> (дата обращения: 05.05.2018).
- ³⁷ *Агеева В.* Женское пространство. С. 275.
- ³⁸ Оксана Забужко: правдиву історію ми маємо лише з родинних переказів. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/1912129.html/> (дата обращения: 08.05.2018).
- ³⁹ Здесь и далее роман «Музей заброшенных секретов» с указанием страниц в круглых скобках цитируется по изданию: *Забужко О.* Музей заброшенных секретов. Пер. с укр. Е. Мариничевой. М., 2013.
- ⁴⁰ *Полищук Я.* Реактивність літератури. Київ, 2016. С. 47.
- ⁴¹ *Адельгейм И.Е.* Аутопсихотерапия исторической и структурной травмы в польской прозе 1990–2000-х гг. // Славянский альманах. 2017. № 1–2. С. 272.
- ⁴² *Мрозик А.* Женские архивы — кладовые памяти. Политика идентичности в (авто)биографиях женщин после 1989 года // Гендер и литература в странах Центральной и Юго-Восточной Европы. С. 40.

-
- ⁴³ Музей покинутих секретів // Обговорення творчості Оксани Забужко. URL: <http://paniokšana.ucoz.com/forum/4-16-2/> (дата обращения: 04.04.2018).
- ⁴⁴ *Yuval-Davis. N. Gender and Nation*. London, 1997. Цит. по: *Мрозик А.* Женские архивы — кладовые памяти. С. 41.
- ⁴⁵ Ср.: «Мы разбросаны по свету, и прошлое для нас умещается в тонкой пачке выцветших снимков, в паре старых вещей и в воспоминаниях и устных историях. Но мы его все равно храним — это летучее, ускользающее ощущение общности и преемственности, основанное на стремлении сохранить свою порядочность и достоинство, никогда не быть жертвой и просителем, что бы ни происходило, и помнить, что у каждой из нас есть свое предназначение на земле, которое надо найти, понять и претворить. В нашей семье именно женщины оказались носительницами этого начала» (*Глостанова М.* Деколониальные гендерные эпистемологии. М., 2009. С. 6).
- ⁴⁶ *Адоньева С.* Игра в «секретики» // СССР: Территория любви. М., 2008. С. 208–223.
- ⁴⁷ Мифологизация деятельности ОУН-УПА — одна из наиболее серьезных проблем современного этапа изучения военной истории (подробнее см.: *Лукшиц Ю.* ОУН-УПА. Факты и мифы. Расследование. URL: <https://topwar.ru/22786-oun-upa-fakty-i-mify-rassledovanie.html> (дата обращения: 03.04.2018)). Такая мифологизация происходит не только в пространстве современной исторической науки, но и в гораздо большей степени в пространстве массовой культуры посредством, в первую очередь, телевидения, сети Интернет, а также художественной литературы. В новой исторической реальности закономерно стали появляться произведения литературы, в которых наблюдается героизация деятелей национального подполья: например, *Стефак В.* «По ту сторону ночи» (2008), *Андрусак М.* «Братья грома» (2005), *Матиос М.* «Даруся сладкая» (2004), *Винничук Ю.* «Танго смерти» (2012) и др.
- ⁴⁸ *Герсин В.* Возмутитель литературного спокойствия Оксана Забужко написала роман-поучение и предупреждение. URL: <https://www.novayagazeta.ru/articles/2011/09/14/45892-natsionalisticheskiy-realizm> (дата обращения: 16.04.2018).
- ⁴⁹ Тема Волынской резни — массовых убийств гражданского польского населения, организованных в 1943 г. украинским националистическим подпольем — наиболее болезненная в пространстве украинно-польских национальных взаимоотношений. Не случайно, если в Польше к определению Волынская, кроме слова «резня», добавляют «преступление», «этническая чистка», то на Украине предпочитают говорить о Волынской «трагедии». Показательно, что польский историк Г. Мотыга в своей книге об этих событиях говорит о польско-украинском конфликте памяти: *Motyka G.* Cień Kłuma Sawura. Polsko-ukraiński konflikt pamięci. Gdańsk, 2013.
- ⁵⁰ *Поліщук Я.* Реактивність літератури. С. 48.
- ⁵¹ *Рутар Х.* Формули колективної пам'яті на сторінках роману Оксани Забужко «Музей покинутих секретів». URL: <http://uamoderna.com/demontazh-pamyati/rutar-collective-memory> (дата обращения: 25.04.2018).
- ⁵² Там же.

Память
семьи—рода—дома—
родины—страны

Аристократия и национальная история. Последние романы Петера Эстерхази

Аннотация:

Венгерский писатель Петер Эстерхази происходит из знаменитого аристократического рода. Он — видный представитель постмодернизма. Его роман «*Harmonia caelestis*» (2000) — литературный памятник роду Эстерхази, показывающий роль аристократии в истории страны. Но писатель затронул — в романе «*Исправленное издание*» (2002) — и трагический аспект этой темы: коммунистический режим, стремившийся люмпенизировать общество, не пропустил и аристократию (одной из жертв этого процесса стал отец писателя).

Ключевые слова:

Венгрия, история, литература, постмодернизм, Эстерхази, аристократия, люмпенизация.

Yury P. GUSEV
(Moscow)

Aristocracy and national history. The last novels by Péter Esterházy

Abstract:

The Hungarian writer Peter Eszterházy comes from a famous aristocratic family. He is a prominent representative of the postmodern literature. His novel «*Harmonia caelestis*» (2000) is a literary monument to the Eszterházy family, showing the role of aristocracy in the history of the country. But Eszterházy has also showed the tragic aspect of this topic in his novel «*Corrected edition*» (2002): the Communist regime, which sought to lumpenize society, did not spare the aristocracy (one of the victims of this process was the author's father).

Keywords:

Hungary, history, literature, postmodernism, Eszterházy, aristocracy, lumpenization.

Почему — аристократия?

Во-первых, фамилия Эстерхази — очень громкая. Род (семья, династия, клан) Эстерхази по всем критериям — род аристократов. По сведениям, сообщаемым в Википедии, Эстерхази — в отличие от других венгерских аристократических родов — «были медиатизованы, то есть считались равнородными европейским монархам»¹. Графы и князя Эстерхази были вельможами, военачальниками, дипломатами при Венском дворе (и когда Венгрия была частью Австрии, и позже, во времена Австро-Венгерской монархии). Однако два генерала Эстерхази были и среди приверженцев князя Ференца Ракоци, возглавившего в 1703–1711 гг. войну за независимость Венгрии. Эстерхази были не только крупнейшими землевладельцами Венгрии, но и известными меценатами: в городе Айзенштадт (венгерское название: Кишмартон) при дворе Эстерхази вырос в великого композитора Йозеф Гайдн; семья оставила великолепные дворцы в Австрии и Венгрии (например, дворец в Фертёде, за пышность своих интерьеров получивший название «венгерского Версаля»); живопись, собранная ими, легла в основу Венгерской национальной галереи в Будапеште, и т.д. Петер Эстерхази через свое фамильное древо состоит в родстве (разной степени близости) едва ли не со всеми королевскими дворами Европы. В мировой литературе XX в. таких родовитых писателей немного (у нас — пожалуй, только Толстые).

Однако важнее во-вторых. Содержание слова «аристократия» гораздо более объемно, чем принято думать. Оно не синоним (или только отчасти) таких понятий, как: «знать», «вельможи», «магнаты» и т.п. «Знать» — это «жадной толпой стоящие у трона» (Лермонтов). Магнаты — это богачи; но аристократ может быть и бедным, даже нищим. Кажется, ближе всего к сути такое выражение, как «элита», — однако оно, к сожалению, приобрело в последнее время (в русском языке) иронический, а то и негативный оттенок, по значению и по веру ассоциаций приблизившись к одиозному понятию «номенклатура». Если иметь в виду, что *aristos* — наилучший, наилучший (греч.), то понятие «аристократы» должно относиться к людям, являющимся носителями как раз тех качеств, против которых и сплотилась «жадная толпа стоящих у трона», — качеств, которые поэт определил триадой «свобода, гений и слава» («свободы, гения и славы палачи»). Если угодно: ум, честь и совесть. Можно уточнять и расшифровывать

дальше, добавляя, варьируя в зависимости от того, на что делаешь упор: например, ум, смелость, честь, образованность, благородство, широкий кругозор. И так далее. Суть в том, что аристократия — в том смысле, какой можно считать исконным, исходным — собирает, концентрирует в себе те черты и свойства, которые являются притягательными, достойными подражания в глазах данной нации (данной социальной группы, большой или не очень большой). А потому определяют господствующую в данном социуме иерархию ценностей, чем объединяют, сплачивают социум, прямо или опосредованно стимулируя его к активной и конструктивной деятельности.

Все более убеждает та истина, что жизненно важным для людей: как для одного человека, так и для сообщества, для целого народа является не сытость, не благополучие, даже не безопасность и уверенность в завтрашнем дне, а ощущение причастности к чему-то значительному (великому), красивому (престижному), вечному. Истина эта была сформулирована уже в Библии: «Не хлебом одним будет жить человек»². Можно сказать, что человек, и в прошлом, и в современности, жив убеждением, что он и как конкретный индивид, и как представитель данного национального или социального сообщества — не просто звено в цепочке поколений, но носитель чего-то высокого, незаурядного, поднимающего его над самоцельным, замкнутым в самом себе бытием; то есть, в сущности, жив сказками, прекрасными, романтическими иллюзиями. Такую точку зрения последовательно и аргументированно отстаивает в своих книгах: и в романах и повестях, и в эссеистике современный писатель Александр Мелихов; «я вижу большой смысл, — пишет он, — взглянуть на историю человечества прежде всего как на историю зарождения, борьбы и распада коллективных фантомов, коллективных иллюзий, коллективных грез...»³. Если речь идет о нации, то нация живет, и не просто живет (существует), а находится на подъеме, движется к расцвету лишь в том случае, если большинство составляющих ее индивидов убеждено в том, что нация эта чем-то уникальна, в чем-то является примером для других наций, что она занимает место отнюдь не в хвосте мирового развития, что ее история — череда героических свершений, трудных, но убедительных побед.

Мелихов, а также Дмитрий Быков, который большое внимание уделяет проблеме аристократов и аристократии, в частности, в книге, посвященной Булату Окуджаве, высказывают довольно непривычную

для всех, кто воспитан на безусловном благоговении перед революционерами (то есть для всех нас, бывших советских людей), мысль: аристократы смысл своей жизни видели и видят не в разрушении («до основанья, а затем...») существующего порядка вещей, сложившегося на данном историческом этапе общественного уклада, но, напротив, в сохранении и упрочении его. Вот как формулирует это Быков: «Для аристократа общественная иерархия естественна, и его бунт против мира, так сказать, не онтологичен. Это не протест против мироустройства как такового — это уверенность в его глубокой, априорной правильности, в божественном происхождении, в том, что и мир во главе с Богом структурирован так же, как социум во главе с царем. Штука только в том, чтобы каждый на своем месте вел себя с достоинством, и только»⁴.

Логика такого подхода к вопросу проста и убедительна. «Общественная иерархия», при всем значении факторов случайности и разнообразия, в сущности своей соответствует — не может не соответствовать — данному историческому этапу в развитии данного социума. Абсурдность теорий насчет возможности перескочить формацию (например, из феодализма сразу шагнуть в социализм) давно стала очевидной. Усовершенствовать общество можно, лишь находясь внутри этого общества, укрепляя и совершенствуя имеющиеся данности — это и есть то, что можно выразить словами: «На своем месте вести себя с достоинством». Кто же обладает такой способностью в большей мере, чем аристократ? Причем, видимо, не обязательно аристократ по рождению, по принадлежности к семье, обладающей глубокими историческими корнями и прочным запасом благородных традиций — взаимосвязь тут может быть и обратной: человека совсем не родовитого, но отличающегося органическим душевным благородством и способностью держаться с достоинством, есть все основания считать аристократом. Как есть все основания — и Быков доказывает это в своей книге — считать настоящим аристократом Булата Окуджаву.

Рассматриваемая в исторической ретроспективе аристократия имеет самое прямое отношение к формированию того образа нации, который как раз и позволяет нации подняться (или хотя бы стремиться подняться) «на верхний регистр» своего бытия, то есть ощутить себя великой, прекрасной и вечной.

Механизм приукрашивания своей истории действует в общественном сознании едва ли не автоматически: этот механизм обслужива-

ет инстинктивную потребность народа (наверное, любого) держать в памяти, причем на первом плане, не мрачные, удручающие, а светлые эпизоды своего прошлого. А эпизоды мрачные, не обладающие духоподъемным характером или активно забывать, или переосмысливать, превращая их в такие события, которыми можно гордиться. Чрезвычайно красноречивый пример такого рода в нашей, российской истории — Бородинское сражение 1812 г.; закончившееся, даже при самом благосклонном к нему отношении, «вничью», повлекшее за собой сдачу французам Москвы, оно, тем не менее, в историческом сознании русских живет как триумф, как иллюстрация героизма российских воинов и славы русского оружия. Подобному переосмыслению этого события способствовала, конечно, отечественная историография и старой, и новой России; для обыденного же сознания едва ли не решающую роль в этом плане сыграло стихотворение Лермонтова «Бородино»: поэт гениально нашел точки, опираясь на которые, любой гражданин России, от школьника до военачальника, мог ощутить гордость и объяснить сдачу врагу главного русского города некими не зависящими от людей («Когда б на то не Божья воля...») обстоятельствами.

Похожий (не по содержанию, а по общему смыслу) пример я обнаружил в Венгрии. Как известно, в 1526 г. турецкая армия султана Сулеймана I Великолепного в битве при Мохаче (город на берегу Дуная) нанесла сокрушительное поражение венгерскому войску, которым командовал король Лайош II. После этого венгерское государство полтора с лишним столетия лежало в руинах; Мохач стал для венгров символом скорби и унижения (он даже вошел в пословицу: «При Мохаче больше потеряли», — говорит венгр, призывая, себя или других, не так уж безнадежно отчаиваться после какой-нибудь внезапно свалившейся беды). И вот однажды меня пригласили (был конец февраля, масленица) поехать в Мохач, посмотреть «бушояраш» (или, по-хорватски, «*rohod bušara*»). Оказалось, это праздник с историческим подтекстом: прятавшиеся в лесах и болотах венгры оделись в лохматые звериные шкуры, нацепили страшные рогатые и зубастые маски, подплыли на лодках к городу, высадились и, производя жуткий шум, толпой пошли по улицам. Разумеется, турки перепугались до смерти и в панике бежали; так закончилось в Венгрии турецкое иго. Официально конец турецкого господства в Венгрии датируют 1687 г., когда произошло несколько сражений, в которых австрийские

войска, или, точнее, войска Священной Римской империи, разбили, хотя и не сразу, турок. Мне не удалось установить, в каком именно году переодетые венгры* так напугали турок; но ежегодный карнавал «бушоураш» явно играет роль подсознательной подмены Мохача как символа поражения Мохачем как праздником победы.

Возвращаясь к аристократии, можно, по всей видимости, сказать: если стремление улучшить, облагородить свою историю свойственно народу, нации даже на подсознательном уровне, то национальная аристократия — это тот фактор, который действует как подспудная, а порой и явная сила, реализующая подсознательные желания национального сообщества, воплощающая их в исторические поступки и свершения. Национальная аристократия — это люди, которых можно считать реальными творцами национальной истории. Это люди, весомо участвовавшие в принятии судьбоносных решений. С именами аристократов, как правило, связаны эпизоды, которые дают повод испытывать чувство гордости своей историей. «Аристократы творят великие дела, порождая во всех остальных чувство и собственной неординарности, и собственной долговечности»⁵.

По всей очевидности, самой существенной чертой, которая обуславливает характер и масштаб личности аристократа, является свобода. Объясняется это, надо думать, тем, что для аристократа не являются главной заботой и обузой проблемы повседневного бытия: как питаться, во что одеться, как согреть жилище и т.д., как по причине обеспеченности, так и по складу характера. «*Экзистенциальные проблемы важнее, чем социально-экономические*»⁶, — утверждает Мелихов, и с ним, пусть и не сразу, невозможно не согласиться. Витая мыслями, да и, скорее всего, чувствами тоже, в сфере действительно *высоких* материй, аристократ и в самом деле гораздо свободнее обычных смертных, задавленных житейскими тяготами. Роман Петера Эстерхази «*Harmonia caelestis*» («Небесная гармония», 2000) и представляет собой — во всяком случае, так его можно воспринимать — развернутое художественное доказательство этого тезиса. То есть тезиса о том, что аристократ — духовно свободное, а потому способное на великие дела общественное существо.

* Есть версия, что чудовищами нарядились жившие в тех местах хорваты-шокцы; однако, по некоторым сведениям, шокцы поселились в окрестностях Мохача лишь спустя какое-то время после изгнания турок.

Если обычный человек ощущает причастность к великому через свою принадлежность к той же нации, которую представляетворящий великие дела аристократ, то для Эстерхазы такая причастность обоснована многократно: ведь он — прямой отпрыск и наследник знаменитого рода. Наверное, невозможно, будучи знакомым с этим писателем при жизни, пытаться сейчас анализировать его как человека, выявляя родовые, *аристократические* черты; однако совершенно смело можно говорить о его редком писательском таланте, таланте веселом, что называется — искрометном, таланте, который стремительно вывел Эстерхазы (по образованию он — математик) в первый ряд венгерских художников слова. И без всяких сомнений можно отметить его невероятную (*аристократическую*) внутреннюю свободу, позволявшую ему *игруючи* находить такие художественные решения, до которых другие литераторы не могут прийти даже ценой литров пролитого пота. (Своей гениальной изобретательностью Эстерхазы напоминает Сальвадора Дали, который, кстати говоря, — *маркиз* де Дали де Пуболь!) Эта внутренняя свобода, раскованность, присущая писателю, пришлось как нельзя кстати, вступив в плодотворнейший резонанс с поэтикой и эстетикой постмодернизма, набиравшего силы в регионе в тот период, когда Эстерхазы вошел в литературу. В итоге Эстерхазы стал, в 1980–1990-е гг. одним из крупнейших представителей постмодернизма не только Венгрии, но и всей Европы.

Роман «*Harmonia caelestis*» трудно назвать романом. Это некий фейерверк восторга и обожания; или, чтобы все-таки быть ближе к литературоведческой фразеологии, россыпь пестрых: трогательных, лукавых, или озорных, или очень — на грани дозволенности — озорных, правдоподобных или вызывающе фантастических, чаще всего парадоксальных, лишь очень редко серьезных — сценок, зарисовок, исторических анекдотов, в которых так или иначе фигурирует кто-то из родителей и предков писателя. Едва ли не все эти сценки-фрагменты начинаются словами «мой отец», благодаря чему возникает эффект тождества отца — Отца — практически со всей Венгрией, со всем ее прошлым и настоящим.

Если говорить о какой-то шкале эмоциональной и стилистической окраски фрагментов, составляющих «лоскутную» ткань романа, то на одном полюсе этой шкалы окажется один очень романтический (хочется сказать: невыносимо романтический) эпизод, то ли легенда, то ли действительно имевший место случай, героем которого, разумеет-

ся, был один из Эстерхази (писатель и здесь пишет о нем: мой отец). Юный аристократ осужден на смерть через повешение; в последнюю перед казнью ночь к нему приходит, попрощаться, мать и дает понять сыну, что до последней минуты станет добиваться у короля пощады для юноши. «*Mon fils, reprenez courage!* Тут моя бабушка впервые слегка повернула голову в сторону стражника. Голос ее был лишь шепотом, сливавшимся с шепотом ее шелковых воланов. Я буду стоять на балконе, произнесла она едва слышно. Если буду в белом, значит, мне удалось...»⁷ (С. 24). Утром юношу повезли на казнь: «В конце бульвара [...] он поднял глаза. В свете утреннего солнца увидел ярко-белое пятно на балконе. Перегнувшись через перила, вся в белом, там стояла моя бабушка, за ней виднелись большие темно-зеленые листья филодендрона, словно подчеркивавшие лилейную белизну ее платья. (Он хорошо знал это платье, семейную реликвию: оно было на одной из наших прабабок в день императорского венчания). Мой отец резко выпрямился, почти надменно, ему захотелось крикнуть этой враждебной толпе, что тот, кто носит имя <здесь следует фамилия моего отца>, не может умереть вот так, не может быть казнен, как какой-нибудь бандит с большой дороги. Так он и встал под виселицей. Когда палач выбивал табурет у него из-под ног, он еще ожидал чуда» (С. 24–25). Таким способом мать, аристократка до мозга костей, спасла — нет, не жизнь, но, что гораздо важнее, — честь сына. Известную пикантность данному эпизоду придает одно обстоятельство: Эстерхази ранее дважды уже использовал этот сюжет: в виде новеллы, а затем вставив его в свою книгу «Введение в художественную литературу». Но пикантность даже не в этом, а в том, что данный эпизод впервые использовал Д. Киш в книге «Энциклопедия мертвых» (1985): собственно говоря, Эстерхази «позаимствовал» текст новеллы Киша «Как славно умереть за родину» («*Slavno je za otadžbinu mreti*»). Эстерхази не скрывал факта заимствования, он даже сообщил о нем сербскому автору, который отнесся к этому благосклонно (герой у Киша — граф Эстерхази, так что венгерский писатель как бы имел на него некоторые права⁸). То, что два писателя поняли друг друга, вовсе не удивительно: оба они являлись в достаточной степени постмодернистами, чтобы быть выше пошлых представлений о плагиате; к тому же, как известно, в литературе постмодернизма цитирование, заимствование, обыгрывание чужих текстов — все, что так или иначе охватывается емким понятием «интертекстуальность», — вещи обычные и повседневные.

Романтический, немного на грани китча, стиль приведенного эпизода остается в мозаике фрагментов ярким, но совершенно нехарактерным для произведения в целом пятном: в основном же колорит этого своеобразного семейного романа определяется, скорее, ироническими, гротескными нотами, которые писатель каким-то непостижимым образом сочетает с откровенным, порой даже сентиментальным восхищением. Хотя — почему «непостижимым»? Человек с таким обожанием говорит о ком-то, что, как бы стесняясь своих чувств, стесняясь слез, которые готовы выступить на глазах, отпускает какую-нибудь, пускай не ахти какую замысловатую, остроту: «все до одного Эстерхази с головы до пят были в высшей степени мужами достойными (реже — женщинами) [...] если же предположить, чисто теоретически, что кто-то из нас не является с головы до пят безупречным, то он — как рано или поздно выяснится — не является Эстерхази» (С. 290).

Шутки шутками, но в своем своеобразном исследовании феномена Эстерхази писатель выходит на такой уровень, который можно назвать философским: он нащупывает самую суть того, чем аристократ отличается от человека обычного: «...один простолюдин — категория бессмысленная, в то время как аристократ, будь он пройдоха, отъявленный негодяй или сирота, напротив, есть категория совершенно реальная» (С. 28). Иными словами, аристократ — это личность, субъект общественной реальности, способный творчески действовать в ней и, следовательно, воздействовать на нее, то есть творить историю. В то время как «простолюдин» (здесь Эстерхази позволяет себе даже некоторое сословное высокомерие — но читатель почему-то не обижается на него) сам по себе не является субъектом истории, является таковым только в совокупности с другими, с массой таких же «неполных» единиц. (В принципе это согласуется с представлением Маркса о том, что развитие общества имеет своей истинной целью формирование цельного человека, человека, равного самому себе; однако марксизм намечал для этого — как теперь, по-видимому, ясно — путь утопический, через создание некоего «справедливого» общества, через насаждение равенства и т.п.; Эстерхази же говорит: вот они, цельные и активные люди, они были и есть, им только не надо мешать, и они приведут человечество к оптимальному, на данной исторической стадии, состоянию).

Может быть, интуитивно, а может быть (что более вероятно) вполне продуманно, Эстерхази подчеркнуто выделяет ту особенность

истинной, полнокровной (аристократической) личности, которая и позволяет человеку быть творцом истории, — свободу. Свобода эта выражается прежде всего в способности принимать решения, зависящие не от конъюнктуры, не от сиюминутной или даже пускай спроецированной на дальнюю перспективу выгоды, но от принципов, в правильности, благотворности которых человек убежден. Эстерхази иллюстрирует это примером одного из тех, чью кровь и гены он носит в себе: «Прапрадед мой занимает в стране высокие должности (неоднократный премьер-министр), но лишь до тех пор, пока это не противоречит его внутренним, не выставляемым напоказ убеждениям. А если противоречит — бросает всё, невзирая на политические резоны. Он не чиновник, которому привилегии доставляет высота положения, он с этими привилегиями родился, он даже не считает нужным пользоваться всеми из них и достаточно богат, чтобы за комфорт платить из собственного кармана. Стиль его жизни никогда не зависит от занимаемой им в данный момент должности» (С. 362). Подобная, в далеком прошлом сложившаяся и выверенная временем нравственная позиция, которую ничто не может перевесить, подорвать, поставить под вопрос, и придавала аристократам значимость, вес и непререкаемый авторитет в своем историческом времени. «Если дед поднимал на кого-нибудь свой холодный тысячелетний взгляд, человек этот обращался в камень» (С. 303). А роль, которую аристократы и семья Эстерхази в частности сыграли в истории страны, писатель Петер Эстерхази, опираясь на все то позитивное и привлекательное, что он видел в них и что выразил в своей книге, позволяет себе гиперболизировать до эпических, даже космических масштабов. «В чем различие между моим отцом и Богом? По-моему, оно очевидно: Господь Бог вездесущ; мой отец, в отличие от Него, тоже вездесущ, только здесь его нет» (С. 56). Как хотите, так к этому и относитесь.

Конечно, возникает некоторое (довольно вялое, впрочем) желание возразить: ведь к истинным аристократам можно отнести не только князей и графов, истинные аристократы — аристократы духа — появлялись и как бы совсем ниоткуда. Вспомнить хотя бы поэта Шандора Петефи, родившегося и выросшего в семье средней руки скототорговца (то ли словака, то ли серба), в юные годы нищенствовавшего, перебивавшегося случайными заработками и ставшего символом и глашатаем борьбы венгерского народа за независимость, отдавшего жизнь в этой, обреченной на поражение борьбе. Правда, одержимость идеей

революции, свойственная Петефи, его призыв «На виселицу королей!»* и т.п. — все это скорее отделяет поэта от аристократов. Скорее уж к таковым можно отнести его современников и друзей: прозаика Мора Йокаи (дворянина, но не из родовитых) и поэта Яноша Араня (родители которого долго и без особого успеха пытались доказать свою принадлежность к дворянскому сословию).

Правда, Петера Эстерхази подобные размышления и не занимают сколько-нибудь заметно. Его переполняет восторг, можно даже сказать, эйфория, от сознания великолепия, красоты, величия, благородства собственных предков, дальних и ближних. Он обнаруживает в них, с удовольствием делясь своими находками с читателем, все новые и новые совершенства. Его восхищают и мелкие детали, и настоящие подвиги, проявления героизма. Так, говоря о воспитании детей в семье, Эстерхази пишет: детям разрешалось многое, «не разрешалось только одно — лгать» (С. 366). Или вот такая деталь: «Наш отец, кроме того что знал все, знал еще наизусть всего Бержени**» (С. 374). Или такой эпизод: однажды, уже после войны (Второй мировой, но значения это как бы и не имеет), отец, смеясь, сказал деду, что во время поездки на автобусе забыл купить билет, но контролера, к счастью, не было. И вдруг дед спросил:

« — Так ты проехал без билета?

Только теперь Папочка наконец заметил строгий взгляд дедушки. Он кивнул, да, без билета, так вышло. Мой дедушка тоже кивнул.

— А теперь пускай выйдет так, сын мой, что ты пойдешь на автобусную станцию, купишь билет и порвешь его.

— И что дальше?

— Ничего.

— И билет принести?

— Для чего?

— Показать.

— Зачем?

Он ушел, приобрел билет, разорвал; порядок был восстановлен» (С. 474–475).

* Так называется стихотворение, написанное Петефи вскоре после начала революции 1848 г. Оно завершается такими строчками: «Я саблю отложу, оставлю я перо, / Сам стану палачом, но только бы скорей! / На виселицу королей!» (перевод В. Левика).

** Бержени Даниэль (1776–1836) — венгерский поэт, один из родоначальников романтизма в венгерской литературе.

Но Петер Эстерхази не был бы Петером Эстерхази, если бы не дополнил этот эпизод таким вот образом:

«Кстати, об этом порядке. Мой дедушка ел шоколад. Сидел в кресле за ширмой и уплетал втихаря. Я решил попросить немного.

— Дай, пожалуйста, мне.

— Эстерхази не просят.

— Хорошо, не прошу.

И чудо из чудес — он все равно не дал!» (С. 475).

Что касается истинно аристократического, то есть благородного, рыцарского поведения представителей семьи (рода, клана) Эстерхази не в какие-то легендарные времена, а в современную эпоху, то материалом для писателя в этом плане служит жизнь его самого и его близких, то есть события, которые он сам мог наблюдать или те, что произошли незадолго до его рождения. Так, он упоминает о представителе одной из ветвей рода, графе Яноше Эстерхази, который, будучи в 1942 г. депутатом парламента Словакии, единственный голосовал против принятия антиеврейских законов*. Но больше всего внимания автор, естественно, уделяет тем, кого он знал лично и хорошо помнил, при этом неизбежные (ведь речь идет о XX в.) драматические нотки звучат еще, так сказать, под сурдинку, как лишний повод улыбнуться — хотя, может быть, улыбнуться не без горечи. Дедушка Эстерхази, сообщает писатель, «был вылитый аристократ, рафинированные черты лица, благородство жестов, вековая уверенность, воспитание, энциклопедизм, надменность, мой дедушка был не просто самим собой, а воплощал собой „все“, старый мир, его квинтэссенцию от барских мерзостей до завораживающего очарования, во всяком случае презирать его снизу вверх было затруднительно, поэтому на протяжении века его не раздумывая арестовывали и сажали, не успевал он и рта открыть. А когда успевал, это только усугубляло дело» (С. 303). Сознание если не тождества, то очень тесно-

* Точнее, Янош Эстерхази вместе с депутатами-словаками Мартином Соколом и Яном Чарногурским воздержался, когда в 1942 г. парламент Словакии высказался за депортацию евреев в нацистские лагеря. «Мне стыдно, что руководство страны, считающее себя благочестивыми католиками, готово отправить словацких евреев в гитлеровские лагеря смерти», — заявил тогда Эстерхази. В 1944 г. он спас от смерти сотни евреев, чехов, словаков и поляков. Был объявлен гестапо в розыск, а арестован после войны КГБ. Возможно, здесь уместно сказать, что Рауль Валленберг по отцовской линии также происходил из известной в Швеции аристократической семьи.

го переплетения, взаимосвязи истории семьи и истории нации здесь доминирует: «прошлое принадлежит нам не потому, что оно такое уж славное, а потому, что оно — наше, это наше богатство, богатство, которое делает нас свободнее» (С. 42).

На фоне той безоглядной, ничем (или почти ничем) не замутненной радости, которую испытывает писатель, сознавая свою реальную, физическую причастность к тому большому и прекрасному, что представляет собой многовековая хроника его семьи, яркой, весьма заметной нитью вплетающаяся и в будничную жизнь, и в нечастые триумфы жизни нации, еще мрачнее, катастрофичнее выглядит то, что произошло в тот момент, когда «Небесная гармония» готовилась выйти — в виде книги — в свет. У тех, кто более или менее знаком с творческим путем Эстерхази, с его всегдашней неистощимой готовностью удивить, даже, чего уж там, ошарашить читателя, возникает большой соблазн воспринять неожиданный поворот как очередной розыгрыш, очередную мистификацию. Но нет: похоже, сама жизнь, сама реальность, с которой так любил играть писатель, поставила на его пути жестокую ловушку. И ему ничего не оставалось, кроме как шагнуть в нее — принять факт к сведению. «Я должен приспособиться к реальности. До этого приспособляться приходилось только к словам»⁹, — признается он в начале следующей своей книги, которая продолжает, дополняет «Небесную гармонию» и называется «Исправленное издание. Приложение к роману „*Harmonia caelestis*”» («*Javított kiadás. Melléklet a Harmonia caelestishez*», 2002). Иногда, правда, хочется сказать: не дополняет, а перечеркивает, — настолько подчеркнуто деловое, бескрылое название этого «приложения», да и весь тон его контрастируют с «Небесной гармонией», с ее веселой искрометностью.

Дело в том, что, уже отнеся «*Harmonia caelestis*» в издательство, писатель, почти случайно, получил возможность ознакомиться с архивными материалами венгерской госбезопасности, касающимися его отца, и обнаружил, что отец, которого он боготворил, в котором видел образец человечности, чистоты, благородства, мужества, здравого смысла и т.д., — был в какой-то момент завербован органами и состоял штатным агентом, в просторечии — стукачом. Читая донесения (доносы), написанные великолепным почерком отца (даже почерк у того был верхом благородства), Эстерхази добросовестно анализирует и описывает свои реакции, свое душевное состояние. Этот его

анализ — с человеческой точки зрения, может быть, представляет собой даже большую ценность, чем преклонение перед аристократическим величием предков.

Книга «Исправленное издание» производит шоковое впечатление. Не только благодаря тому, что в ней написано. Но прежде всего потому, *как* это написано. Один из венгерских критиков, З.А. Бан, в своей рецензии на «Исправленное издание» так говорит об этом: «Самым безжалостным образом над Эстерхази одержал верх один из главных его эстетических противников — реализм»¹⁰. Речь не о стиле, не о правдоподобию изложения, речь о выявлении глубинных социальных, психологических пластов, о неизбежности констатации и осмысления фактов, о необходимости признавать значимость (пускай ползучей) эмпирики и, уже с опорой на нее, — о формировании философского взгляда на вещи. Возможный, подтверждаемый практикой стержень этого философского взгляда заключается вот в чем: коммунистическая утопия, попытка воплотить ее в жизнь нанесла непоправимый ущерб народам, уничтожая лучший, самый, может быть, ценный компонент социального организма — аристократию. Уничтожая физически: расстреливая, высылая, лишая гражданских прав; но главное — перевернув, вывернув естественный процесс формирования, кристаллизации того компонента, того слоя, который аккумулировал в себе то лучшее, что в рассеянном виде наличествует в любом народе, в любом социуме. Формула «Кто был ничем, тот станет всем», возведенная в ранг государственной политики, ставшая главным принципом функционирования всех общественных институтов — вплоть до армии! — открыла шлюзы массовой люмпенизации общества. Аристократическая, то есть здоровая, перспективная часть организма подавлялась, искоренялась, а ее место занимали те, «кто был ничем». Тут просто невозможно не вспомнить невероятно меткий булгаковский образ — образ Шарикова. Именно шариковы бурно и нахраписто рвутся вверх, становятся ключевыми фигурами общественной жизни. Литература эпохи социализма внесла свой посильный вклад в дискредитацию аристократии — например, высмеивая ее. Может быть, самый яркий пример в этом плане — Киса Воробьянинов из «Двенадцати стульев», человек, который может служить убедительнейшей иллюстрацией того, как легко, будучи «всеми», стать, когда к этому побуждают обстоятельства, «ничем». (Так же как фигуру Остапа Бендера — конечно, при желании — можно интерпретировать как некоторое художественное

доказательство того, что «из грязи», даже при наличии великолепных субъективных качеств, невероятно трудно, практически невозможно подняться «в князи», потолок тут — управдом).

Недаром тот же Мелихов настойчиво предлагает хотя бы попытаться, хотя бы начать пытаться исправить допущенную большевиками роковую ошибку, которая, ликвидировав аристократию, обрекла общество на стремительную деградацию. «Те, кого действительно ужасает стон „Россия погибает!“, должны признать первейшей национальной задачей развитие национальной аристократии, расширение круга людей, мечтающих поражать воображение, свое и чужое, и этим оставить след в памяти потомков»¹¹. Мелихов даже предлагает довольно конкретную программу действий в этом направлении; главное, стержневое в этой работе — «делать ставку на особо одаренных во всех областях человеческой деятельности»¹². Не могу не сказать: кажется, эта программа (даже если ее и приняли бы как руководство к действию) сейчас едва ли осуществима реально — шариковы довольно прочно и, судя по всему, надолго утвердились во власти.

Но пора вернуться к Эстерхазу. Его — при всем фонтанирующем таланте — трудно назвать просто наблюдателем, хроникером, летописцем: его конек не анализ того, что есть, а скорее сотворение новых реальностей, которые он проецирует из себя на объективный мир. Он с удовольствием смеется над тем, что ему подсовывает жизнь: так, в «Производственном романе» он весело, ядовито, но в общем-то не зло! высмеял повальную показуху, царящую в обществе и захватившую искусство. Однако писатель, видимо, не может, пускай у него это и не на первом плане, не ставить диагноз тому, что находится вокруг. Нагляднее всего это у него получается, когда он подмечает контраст между героическим, или хотя бы эпическим прошлым и достойным презрения настоящим. Вот они, во главе с отцом, совершают экскурсию по Задунайскому краю и выходят к руинам старинной крепости: «овладеть ею когда-то было действительно нелегко, но теперь она была в полной власти сорняков и социализма» (С. 376). Семья, стоя на возвышенности, видит внизу «исчерченный гибкими мягкими линиями пейзаж, богатый распахнутый вид Паннонии», и писатель не может удержаться и не заметить: «Казалось, природу нельзя ни испортить, ни экспроприировать, ни захватить. Казалось, что край этот до сих пор принадлежит нам, а не коммунистам» (С. 376).

Оставшиеся на родине и вынужденные жить в условиях «реального социализма» аристократы Эстерхази утратили свой статус, но не стали *бывшими*: гены — вещь стойкая, да и воспитание еще не успело стереться, натываясь на шершавые поверхности и необработанные углы Дивного Нового Мира. Правила и законы этой реальности им приходилось принимать «с усталой последовательной настойчивостью, при этом не оглядываясь пугливо по сторонам и даже пренебрегая элементарными соображениями осторожности: так, как будто мы все нормальные люди. Но быть нормальным при диктатуре — дело смертельно опасное. Равносильное сумасшествию» (С. 490).

Пока человек сохраняет свою внутреннюю суверенность, он сохраняет себя. И вот оказалось, что «реальный социализм» проник в человеческую сущность героя, самого дорогого для автора, — его отца. «Исправленное издание» представляет собой скрупулезное, чуть-чуть даже, может быть, переходящее в самоистязание, описание душевной катастрофы — медленной катастрофы, через которую проходит автор. Суть этой катастрофы — в разрушении того представления о себе (самоидентификации), которое помогало писателю уверенно и весело смотреть на мир, которое обеспечивало ему ощущение превосходства и уверенность в том, что мир все-таки, несмотря ни на что, не рухнет, пока в твоей душе сохраняется та *Harmonia caelestis*, которую сочинил какой-то давний Эстерхази.

Не могу не сделать вывод (хотя все же я не на сто — всего лишь, может быть, на девяносто процентов уверен в своей правоте): постмодернизм, адептом которого на протяжении всего своего творческого пути был Эстерхази, в конечном счете оказал ему дурную услугу. Ведь аристократизм — это, кроме всего прочего, еще и незыблемая иерархия ценностей, на вершине которой находится Честь. Постмодернистская эстетика же, постмодернистское восприятие мира расшатывают, перевертывают, разрушают эту иерархию — как и любую другую, — утверждая относительность всего и вся. Мне кажется, что именно постмодернизм, в этом его качестве, лишил писателя способности осмыслить крах морального, экзистенциального величия семьи — осмыслить как трагедию. Ведь только трагедия, ее жанровые возможности позволяют пережить поражение как катарсис. То есть в аристократическом духе.

Можно привести немало примеров и из нашей, и из зарубежной литературы, когда писатель, изображая жизненный крах героя, под-

час завершающийся гибелью, в то же время поднимает этого героя на пьедестал, осмысляя падение как моральный, духовный триумф, как победу человеческого начала над бесчеловечностью. В нашей литературе самый, пожалуй, убедительный (для меня) и к тому же самый свежий пример такого рода — роман Д. Глуховского «Текст» (2016), где герой теряет всё, что только можно потерять, в конце концов теряет жизнь, однако в плане человечности остается на голову... нет, на десять голов выше всех тех, кто «защищает» от него сложившийся порядок вещей. Если же оставаться в пределах венгерского материала, то логично вспомнить Имре Кертеса, который в романе «Без судьбы» (1975) возвел на пьедестал подростка, чудом выжившего в немецких концлагерях, но сохранившего себя как человека, а в романе «Кадиш по нерожденному ребенку» (1990) сказал, выкрикнул решительное «Нет!» любому варианту компромисса, примирения с миром, миром, в котором возможен Освенцим.

Петера Эстерхази, конечно, не поставишь — с точки зрения того, что пришлось вынести ему в жизни — рядом с Кертесом: хотя он жил в том же «реальном социализме», что и Кертес после войны, однако судьба, а отчасти и семья избавили его от таких нечеловеческих испытаний, какие выпали на долю Кертеса. Так что ему, как это бросается в глаза при чтении «Исправленного издания», почти нечего противопоставить жесточайшей моральной травме, которую ему пришлось перенести. Этот текст пестрит сокращениями «с» (слезы) и «ж. с.» (жалость к себе); это не может не пробуждать у читателя сочувствия к автору, как не может не пробуждать сочувствия, сострадания его мужественная готовность ничего не скрывать, беря себе раны, как бы это ни было больно. Но при всем том выглядит несколько голословной его отчаянная попытка как-то все-таки поднять отца: «Жизнь моего отца есть прямое (и страшное) доказательство, что человек — существо свободное»¹³.

Петер Эстерхази умер в 2016 г. Его убил рак. Но как-то непрощено остается в душе человека, знавшего его и, главное, читавшего его книги, полные юмора и радости жизни, некоторое жутковатое впечатление, что убило его это сделанное им открытие... И невольно возникает печальная необходимость сделать вывод: последствия длительного процесса по уничтожению аристократии — не сословия, конечно, а душевного и духовного качества человеческой личности — возможно, куда более глубоки и разрушительны, чем мы думаем. И в

этом смысле судьба аристократии, подобно стигме на теле современного человечества, представляет собой очень яркий показатель современной истории.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ См.: Эстерхази, или Эстергази-Галанта. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Эстерхази> (дата обращения: 06.01.2019).
- ² Втор. 8:3; Мф. 4:4.
- ³ Мелихов А.М. Броня из облака. Эссе. СПб., 2012. С. 121.
- ⁴ Быков Д.Л. Булат Окуджав. URL: <http://e-libra.su/read/179873-bulat-okudzhava.html> (дата обращения: 06.01.2019).
- ⁵ Мелихов А.М. Броня из облака. С. 142.
- ⁶ Там же. С. 86.
- ⁷ Здесь и далее книга «*Harmonia caelestis*» с указанием страниц в круглых скобках цитируется по изданию: *Эстерхази П.* *Harmonia caelestis*. М., 2008. Перевод В. Середы.
- ⁸ Об этом Эстерхази довольно подробно говорит, например, в одном из интервью в книге: Esterházy-kalauz. Marianna D. Birnbaum beszélget Esterházy Péterrel. Budapest, 1991 18–21. о.
- ⁹ *Эстерхази П.* Исправленное издание. Приложение к роману «*Harmonia caelestis*». М., 2008. Перевод В. Середы. С. 6.
- ¹⁰ Цит. по: *Эстерхази П.* Исправленное издание. От переводчика. С. 238.
- ¹¹ Мелихов А.М. Броня из облака. С. 153.
- ¹² Там же.
- ¹³ *Эстерхази П.* Исправленное издание. С. 237.

История и историческая память в хорватском романе XXI в.

Аннотация:

В статье рассматриваются новые подходы к пониманию и интерпретации истории в хорватском романе конца XX — первого десятилетия XXI вв. Помимо демифологизации прошлого, пересмотра ряда исторических стереотипов, героических страниц истории и роли исторических личностей, авторы широко используют автобиографический материал, концентрируя внимание на судьбе индивида в потоке истории.

Ключевые слова:

исторический роман, роман об истории, автобиографический подход, «личная» история эпохи.

Galina Ya. ILYINA
(Moscow)

History and historical memory in the Croatian novel of the XXI century

Abstract:

The article deals with new approaches to understanding and interpreting history in the Croatian novel of the late twentieth and first decades of the twenty-first century. In addition to the demythologization of the past and revision of a number of historical stereotypes, heroic pages of history, and the role of historical personalities, there has been also an extensive use of autobiographical material made with a focus on the individual fate throughout the course of history.

Keywords:

historical novel, novel about history, autobiographical approach, «personal» history of the epoch.

В 2015 г. в еженедельной газете «Литературная Россия» появилась статья с характерным названием «Пустая полка исторического романа»¹. Она открывала дискуссию о состоянии исторической прозы, основным выводом которой стала констатация деструкции жанра исторического романа, размывания его границ, четко выраженных признаков, выход за их пределы, гибридизация различ-

ных жанровых форм. Не принимая категоричность авторской позиции, нельзя не согласиться с тем, что подобная тенденция наблюдается как в русской, так и в ряде других европейских литератур.

В Хорватии, однако, была своя особенность. В ней вопрос о национальной государственности и национальной идентичности сохранял свою актуальность на протяжении всех 1990-х гг., т.е. время войны за независимость и после нее, и в XXI в. жанр исторического романа продолжал играть важнейшую роль не только в литературе, но и в общественной жизни. По мнению хорватского ученого Б. Бошняка, в таких условиях «хорватская литература часто заменяла историю, а история бдительно следила за литературой как основной формой ее выражения»². Однако дискуссии об исторической прозе развернулись в Хорватии не столько вокруг тематики появлявшихся произведений, сколько в связи с рефлексией по поводу эстетических воззрений, оказывавших влияние на литературный процесс, на соотношение в нем традиции и постмодернистских новшеств. Это происходило в стране, где национальный вопрос сохранял свою первостепенность, тем важнее было для критиков определить особенности происходящего на глазах перехода от исторического романа к роману об истории, получившего в хорватском литературоведении название «новый исторический роман»³. В нем коррекции в первую очередь подвергается понимание смысла истории, утверждается релятивизм принимаемых решений в вопросах прогресса, разума и свободы, подвергается сомнению подлинность источников, пересматриваются исторические стереотипы: апология героических страниц истории и роль исторических личностей, как это было, скажем, у А. Шеноа или М. Нехаева (хотя у последнего уже появлялись отдельные моменты демифологизации и использование новой техники). Им на смену приходит альтернативный взгляд на исторический процесс, чаще всего взгляд пессимистический, разрушающий существующие иллюзии и утверждающий историю как всеобщее зло, против которого человек бессилен. Часто включаемый в произведение образ «неуверенного повествователя» выражает одну из версий происходящего, хотя ее достоверность тоже достаточно относительна. Однако особенность хорватского романа, по мнению хорватского ученого Ц. Милани, заключалась в том, что в нем сохранялись «известные родовые коды», содержащие «определенные элементы поучения и в большей или меньшей степени просветительские импульсы»⁴. История, вне зави-

симости от ее оценки, пока остается той основой, которая обуславливает многие последствия происходящего.

Подтверждением подобного переплетения разных стилевых потоков стала своего рода знаковая для этого времени историческая «Адриатическая трилогия» Н. Фабрио, которую составили романы «Уроки жизни» (1985), «Волосы Вероники» (1988) и «Тримерон» (2002). И хотя стержень повествования в них составляет цепь семейных событий: родов, свадеб, болезней, смертей, они теснейшим образом связываются с войнами, сменой властей, насилием завоевателей и отечественных правителей, религиозной и национальной нетерпимостью. Именно в романах Фабрио дала о себе знать тенденция, которая получит распространение в литературе в следующем веке. В них намечается переход от «большой истории» к сфере человеческого опыта людей иной повседневности, с иными ощущениями пространства и времени, другими эмоциональными восприятиями. Это, как уже говорилось, не лишает прошлое исторического измерения, но вносит в него иной аспект рассмотрения, который влияет на смещение жанровой ориентации, превращая исторический роман в роман об истории. Сам писатель дает свое понимание романа об истории. «Это, — пишет он, — рассказ о слабых людях, имя и фамилия которых, даже когда они есть, не выходит из абсолютной безвестности. Маленькие, растерянные при появлении истории и в истории, они остаются в ней невысказавшимися, не проявившими себя, в основном почти никакими. Эта книга о них. Роман об истории лишь тогда становится человеческим актом, когда между исторической действительностью и исторической возможностью он выбирает второе. Только тогда даже малейшая гранула истории растворится в нем в жизни, жизни величайшей и устрашающей, однако не лишенной решающего значения брачной постели и новогоднего обеда»⁵.

Главные изменения касаются отношения к самой личности и ее опыту. Правда, часто она у Фабрио, хотя исторически и неизвестная, но совсем не маленькая и растерянная. Она разная, ее личный опыт, по мнению писателя, важен и нужен для понимания прошлого, его атмосферы и образа жизни людей.

В обстановке общественной и политической активности второй половины 1990-х — начала 2000-х гг. в литературе расширяется сфера критического начала. Ее движение к реализму, естественно, вело к возвращению фабульности, вниманию к обыкновенному человеку на

войне и в мирные дни, как в настоящем, так и в прошлом. Роман самых разных жанровых разновидностей занимает ведущие позиции и переживает новый этап гибридизации жанровых структур, включая в них, в том числе, и исторические формы. В этой связи вновь вспоминается опыт Крлежи и его роман «Знамена», вобравший в себя черты семейного, автобиографического, общественно-политического, исторического и интеллектуального повествования.

Считая коммунистические взгляды Мирослава Крлежи заблуждением большого писателя, Фабрио, однако, выделяет у Крлежи одно важное суждение, высказанное классиком в романе «Банкет в Блитве» и повторенное в «Знаменах». Оно касается роли печатного слова в условиях несвободы и подавления массового национального движения в 1970-е гг. «Ящик со свинцовыми типографическими буквами, — пишет Крлежа, — это единственное, что изобрело человечество как орудие для защиты своего человеческого достоинства»⁶. Устами повествователя Фабрио иронически комментирует эту мысль Крлежи: «Шкатулка свинцовых букв! Да, не так уж много. Однако это единственное, что дает нам право на собственный рассказ. Но, видишь ли, сейчас этой шкатулки больше нет, буквы из нее рассыпались, кто куда»⁷. И все же, этим правом Фабрио воспользовался: «Победить смерть, — замечает он — а значит и историю, может только человеческий рассказ о них»⁸.

«Изучение произведений Крлежи, — делает вывод хорватский ученый Г. Матович, — стимулирует возвращение к художественному многоголосию и новой переоценке разных поэтик»⁹.

Ящик со свинцовыми буквами Крлежи вспоминает и С. Шнайдер в своем романе «Медный век» (2015). Будучи крлежианцем еще с 1970-х гг., он видит связь истории и настоящего. «Невозможно отбросить последствия событий былых лет, — пишет он, — но можно ясно сказать о том, кто есть кто в эти страшные времена»¹⁰. «Медный век» насыщен историческим материалом, начиная с переселения немцев в Словению в XVIII в. (тогда это провинция Австрии), судеб фольксдойче в Королевской Югославии в 1930-е гг. и после Второй мировой войны — в социалистической. Одна из сюжетных линий — военные перипетии главного героя романа Георга-Джюки Кемпфа в войсках «Ваффен-СС» в Польше, бегство из них и переход в советско-польский партизанский отряд, с которым он провоевал до конца войны и со справкой от командира отряда вернулся на родину. Эта «справка» спасла его в 1945 г. от депортации из социалистической Югославии,

где он, став поэтом, занял нейтральную по отношению к господствующему строю позицию. У его будущей жены Веры история совершенно иная. Преданная социалистическим идеям, она прошла подполье, концентрационный лагерь, партизанскую борьбу и стала активной сторонницей новой Югославии. Положив в основу произведения биографию своей семьи — деда, отца и матери — писатель подкрепляет его историческими сведениями и своими комментариями, соединяя вымышленную и реальную линии сюжета.

Хотя исторический и новый исторический романы как самостоятельные жанры в 2000-е гг. практически сходят с литературной сцены, это не исключает присутствия исторического материала в разном объеме и в разных формах в новых жанровых образованиях. Происходит, я бы сказала, своеобразное «точечное» целенаправленное его введение в общий контекст, определяющее и характер его использования. Это могут быть воспоминания о том или ином событии его участников, их личные биографии или биографии известных людей. Это могут быть упоминания о том или ином годе, дне, о городе, об улице, даже об истории одного здания, но не абстрактные, а так или иначе связанные с общим содержанием произведения. Даже когда исторические сведения занимают значительное место в повествовании, как например, в романе Д. Дрндич «Sonnenschein, или Город в зеркале» (2007), они выполняют вспомогательную, но очень важную функцию. В этом романе коллажи из многочисленных микроисторий о военных преступниках, их биографий, стенограмм судебных процессов над ними, раскрытие их деятельности в концентрационных лагерях, рассказ о созданных по проекту Г. Гимmlера детских домах для детей, рожденных от немецких офицеров с неарийскими матерями, и судьбах попавших туда, часто украденных, детей, обширные списки погибших на территории Италии евреев соотносятся с жизнью разных людей, и тех, кто участвовал в сопротивлении фашизму, и тех, кто жил в незнании происходящего вокруг них, как главная героиня произведения Хайя Тедеш. История ее шестидесятилетних поисков своего украденного сына, помещенного в гимmlеровский детский дом, а затем отданного на воспитание в немецкую семью, составляя сюжетную канву романа, в соединении с историческим и документальным материалом приобретает универсальный масштаб и общественное звучание.

В 2000-е гг. вера в рассказ как закрепление человеческой памяти перейдет как традиция в литературу XXI в. В частности, в рома-

не М. Ерговича «Род» (2013) мы встретимся с утверждением автора: «Против забвения существует только рассказ, который должен стать рассказом хотя бы за мгновение до того, как все будет забыто. Тогда, перед окончательным забвением, он полностью созреет... Мир спасет только рассказ»¹¹. Роман «Род» охватывает жизнь нескольких поколений многонациональной семьи писателя на протяжении более ста лет — весь XX и начало XXI в. Большая история в самых общих чертах врывается в их частную жизнь: в 1920 г. его прадед немец Карл Штублер, будучи начальником железнодорожной станции, поддерживает забастовку рабочих и теряет работу; во время Второй мировой войны один его внук как фольксдойче призванный в немецкую армию погибает, сражаясь на вражеской стороне, другой внук, двоюродный дядя автора, — домобран, начав войну в усташской авиации, перелетает к англичанам и сражается в народной армии. Мать и сестра отца автора как активные сторонницы усташского движения были осуждены в социалистической Югославии. Второй дед писателя, отец его матери, помогает итальянским и словенским подпольщикам. И все это члены одной семьи. Но сами события XX в. автором лишь упоминаются, раскрывается их роль в личной судьбе того или иного героя, города, отдельного дома и его жильцов.

Попытка М. Валента в романе «Искусственные слезы» (2013) передать хаос жизни XXI в. и положение в нем современного человека где вольно, а где невольно приводит к хаосу изложения. Свой метод писатель характеризует как «цепь бессмысленных фрагментов, иногда скрепленных ассоциативными связями с обломками собственной жизни или обломками других жизней. Это не пустая игра слов, ни в коем случае. Это беспокойное состояние моего сознания»¹². Восприятие жизни как вселенского хаоса выливается в тексте в сознательное смещение важного и неважного: практически в каждой главе исторические отрывки, табу-темы соседствуют с изображением секса, разводы — с разговорами об искусстве и философских теориях. Это находит отражение в названиях некоторых глав: «Апельсины, кровь, туалетные листки»; «Послеполуденные интонации, вино, лента Мёбиуса, линейная жизнь»; «Бомбардировки, Загреб, New York, порнография, аборт»; «Курва, похороны, пепел, джинсы, мастурбация»; «Проклятый бог Марокко, фатально привлекательное мясо» и т.д. Очевидно стремление автора зафиксировать совершенно разные, часто случайно совпадающие события окружающего мира.

При существующем плюрализме политических взглядов и эстетических позиций очень различно отношение авторов к истории не только как свершившемуся прошлому, но и как к процессу. Дрндич, более всех расположенная к постмодернистским художественным моделям, испытывает их влияние и при взгляде на историю. Не случаен предпосланный роману эпиграф из Л.Х. Борхеса: «Довольно одного мгновения, чтобы раскрыть тайну жизни, а ключ всех тайн лежит только в Истории, в том вечном, прекрасном повторении того, что называется ужас»¹³. А затем писательница так разъясняет позицию своей героини: «Ее история всего лишь небольшой рассказ, маленькая частица бесчисленного числа рассказов о встречах, о сохранившихся следах человеческих отношений; она знает это, как знает она и то, что пока все подобные рассказы мира не сложатся в огромный космический *пэчворк*, который опояшет Землю, чтобы Земля могла уснуть. А и история, этот призрак действительности, и дальше будет распарывать стежки, крошить вселенную на кусочки, красть их и вшивать в собственный саван. Она знает, что без ее рассказа история не будет завершена...»¹⁴. Таким подходом обусловлено построение книги — постоянное смешение вымышленного и реального материала, сюжета, связанного с судьбой Хайи Тедеси и истории Холокоста и его непосредственных участников в Италии.

Шнайдер, как и Крлежа, верит в прогресс истории и, конечно, ее связь с настоящим. Поэтому он считает, что, хотя его произведение «хорошо организованный вымысел», это не освобождает его «от обязательств перед действительностью»¹⁵. «Невозможно отбросить, — поясняет Шнайдер, — последствия событий былых лет, но можно ясно сказать о том, кто был кто в эти страшные времена»¹⁶. Не желая быть судьей своим родителям, писатель в то же время четко обозначает свою гражданскую позицию: «Защищать линию фронта между теми, кто без вины стал объектом истории и теми, кто в ней сознательно активно участвовал. А я — и то, и другое»¹⁷.

Валент не скрывает своего отрицательного отношения к глобализации, уравниловке, причем примитивной, стирающей не только географические, но и культурные границы. Он открыто выступает против всех мифов — религиозных, эстетических, культурологических, предрекает распад Европы и гибель европейской культуры, в том числе хорватской, как ее части. «Хорватия, — пишет он, — содрогается в паралитических судорогах... Загреб — центр этого паралича. На ра-

дио метастазы неолиберального капиталистического циклона мы называем цунами. Вопрос национальной принадлежности волнует всех членов редакции»¹⁸.

У Ерговича иной метод использования исторического материала. Он, привлекая свидетельства многих людей, в том числе своей матери, оказавшейся не менее прекрасным рассказчиком, чем ее сын, больше внимания уделяет деталям быта, взаимоотношениям в семье, семейным датам и их включенности в общий исторический контекст.

Не избегая больших вопросов прошлого и современности, названные авторы пытаются отыскать их корни и используют хорошо им знакомый автобиографический материал своих семей. Хорватская историческая проза, таким образом, оказалась не чужда общей тенденции усиления внимания к судьбам индивида и изображения жизни, сохраняя особенности представлений людей прошлого времени и сами условия их существования.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Сафонова Е.В. Пустая полка исторического романа // Литературная Россия. 2015. № 34–36.
- ² Bošnjak B. Naseljavanje povijesti // Republika. 1995. № 7–8. S. 11.
- ³ Matanović Ju. Hrvatski novopovijesni roman. Predlog definiciji // Republika. 1995. № 9–10. S. 100.
- ⁴ Milanja C. Hrvatski roman 1945–1990. Zagreb, 1996. S. 112, 117.
- ⁵ Fabrio N. Vežbanje života. Zagreb, 1985. S. 11.
- ⁶ Krleža M. Banket u Blitvi. Sabrana djela. Knj. 3. Zagreb, 1964. S. 414.
- ⁷ Fabrio N. Vežbanje života. S. 12.
- ⁸ Ibidem.
- ⁹ Цит. по: Ergović M. Sjećanje na Krležu: uvjerliv i neugodan kritičar kapitalizma // Novi list. 30.12.2014. URL: <http://www.novi.list.hr/kultura/knjizevnost/sjecanje-na-krlezu-uvjerliv-i-neugodan-kriticar-kapitalizma> (дара обращения: 05.01.2019).
- ¹⁰ Šnajder S. Doba mjedi. Zagreb, 2015. S. 253.
- ¹¹ Ergović M. Rod. Zagreb, 2013. S. 264.
- ¹² Valent M. Umetne suze. Zagreb, 2013. S. 651.
- ¹³ Drndić D. Sonnenschein. Zagreb, 2007. S. 5.
- ¹⁴ Ibidem.

- ¹⁵ *Šnajder S.* Zavičaj je bolno mjesto // Политика. Online. 13.10.2015. URL: <http://www.politika/rs/sr/clanak/3406886/specijalni-dodaci/zavicaj-je-bolno-mjesto> (дата обращения: 05.01.2019).
- ¹⁶ Ibidem.
- ¹⁷ Ibidem.
- ¹⁸ *Valent M.* Umetne suze. S. 13.

Память об общем социокультурном пространстве Югославии и его распаде в романах Горана Войновича

Аннотация:

Романы Горана Войновича (р. 1980) затрагивают тему памяти о пространстве Югославии и его расколе — это двойной социокультурный срез проблематики переселенцев из южных республик на территории Словении («Чефуры вон!», 2008), военные преступления и вопрос об ответственности поколения детей («Югославия, моя страна», 2013), проблема памяти и воспоминаний, формирующих основу идентичности («Инжир», 2016).

Ключевые слова:

Горан Войнович, словенский роман, распад Югославии, память, идентичность.

*Aleksandra N. KRASOVETS
(Moscow)*

The memory of the common socio-cultural space of Yugoslavia and its disintegration in the novels of Goran Vojnović

Abstract:

The novels of Goran Voinović (born 1980) deal with the theme of the memory of the space of Yugoslavia and its disintegration, in a double perspective, social and cultural, of the problematics of the settlers migrated from the former Yugoslav republics to Slovenia («Čefurji raus!» («Southern Scum Go Home!»), 2008), war crimes and the issue of responsibility of the next generation («Jugoslavija, moja dehela» («Yugoslavia, My Fatherland»), 2013), and the problem of remembrance and memories that underpin identity («Figa» («The Fig»), 2016).

Keywords:

Goran Vojnović, Slovenian novel, the collapse of Yugoslavia, memory, identity.

В современной словенской литературе Горан Войнович (р. 1980) относится к тем немногим авторам, чьи романы критика и читатели принимают с однозначным воодушевлением: все три его романа были удостоены награды «Кресник», присуждаемой газетой «Дело» («Delo») за лучший словенский роман года.

Действие романов Войновича разворачивается на территории бывшей Югославии, что, безусловно, неслучайно, как говорит сам автор, это его личное пространство, жизненное и культурное, а также литературное¹. Тридцативосьмилетний писатель и кинорежиссер боснийско-хорватского происхождения, родившийся в Словении, отмечает, что у билингов, как правило, две литературные родины, и, говоря о себе, приводит в пример Л. Ковачича и М. Селимовича². Сам Войнович утверждает: «Мои романы живут там, где живут мои воспоминания. Воспоминания — это бездна, из которой я черпаю слова»³. Границы, возникшие на когда-то общем пространстве бывшего государства, пролегли не только между людьми и народами, но и внутри отдельных личностей, о себе писатель говорит: «Взять хоть мой родной язык, который распался на четыре части. Граница проходит сквозь меня, и иногда у меня появляется неприятное ощущение, что я не могу добраться до самого себя, что граница закрылась и я остался на одной из сторон. Разделенный надвое. Сила границ на самом деле устрашает. Всякая граница со временем неизбежно отчуждает тебя от того, что за ней, какой бы проходимой она ни была. Поэтому мой сегодняшний мир разделен границами, географически, культурно и лингвистически. Я чувствую, как он замкнут, как внутри этого нашего маленького мира каждый из нас создает для себя еще меньший. Потому что мы не можем перейти границу, поместить себя на другую сторону»⁴.

Обращение к пространству бывшей Югославии, восстановление памяти о предыдущих границах, сформировавших свою особую социокультурную югославскую идентичность, и есть та область, в которой существуют произведения Войновича. Литературное творчество молодого писателя направлено также на ту сферу работы памяти, которая возникла в эпоху «идеологической деколонизации», если использовать терминологию французского историка П. Нора, создателя концепции «мест памяти» как нового метода изучения современной истории. Такого рода деколонизация характерна для стран, сбросивших с себя гнет тоталитарных систем XX в., она способствовала тому,

что освободившиеся народы обращаются к памяти, которая была отнята, разрушена или искажена соответствующим режимом в свою пользу⁵. Балканские страны также стали частью этого процесса, который получил свое продолжение вместе с необходимостью осмыслить события распада Югославии и разразившихся военных конфликтов. Разрушение мифа-носителя государственной идеи, попытки выстроить новый национальный миф с опорой на национализм, большой градус идеологизации, но теперь уже в противоположном направлении, требуют в свою очередь активизации «долга памяти» в противовес «истории», представляющей собой объект манипуляции со стороны власть имущих. Память таким образом владеет преимуществом верности, наполнена живым присутствием свидетелей прошлого, выражает истину живой памяти о пережитом⁶. Говоря об эпохе конца истории, Нора справедливо замечает: «Мир затопила нахлынувшая волна воспоминания, прочно соединив верность прошлому — действительному или воображаемому — с чувством принадлежности, с коллективным сознанием и индивидуальным самосознанием, с памятью и идентичностью»⁷. Вопрос о сложном процессе становления идентичности, завязанном на активной работе самосознания и памяти, — центральная тема романов Войновича.

Дебютный роман писателя «Чефуры* вон!»⁸, вышедший в 2008 г., был нацелен на нерешенные болезненные социальные проблемы, на общественные травмы, возникшие после распада Югославии. Автор создал яркие портреты социально и культурно маргинализованных слоев переселенцев из южных республик бывшего государства СФРЮ в провозгласившей независимость Словении, а также пронизательно высветил переселенческую и словенскую социопатию, не без обращения к языковому многообразию обитателей многонационального спального района Любляны — Фужин. Мультикультурное наследие распавшегося государства продолжает быть одним из факторов общественной жизни, проблема чужого при этом из сферы социального неизменно проникает в область глубоко интимного. Вопрос множественной идентичности поставлен в романе со всей своей пронзительной очевидностью. Произведение Войновича можно назвать частью такого явления (связанного с эмансипацией малых народов, сексуальных, социальных,

* «Чефур» («Čefur», слов., пренебр.) — так в Словении называют иммигрантов из южных республик бывшей СФРЮ и их детей.

религиозных, региональных меньшинств, групп, семей)⁹, как «внутренняя деколонизация»; так называемые чефуры в нем наделены собственной памятью, что способствует признанию их особенности словенским большинством и, следовательно, их интеграции. Книга молодого писателя, не став пока полноценным «местом памяти», тем не менее отражает целый пласт популярной культуры двух поколений приезжих преимущественно боснийского, сербского и хорватского происхождения, с их любимыми исполнителями, книгами и фильмами, с именами спортсменов и спортивных команд, дает представление об уникальной «чефурской» молодежной субкультуре с ее модой, сленгом и турбо-фолк музыкой. О масштабе затронутого автором явления говорит беспрецедентная популярность романа в Словении, благодаря своему искрометному юмору он не только смог дойти до массового читателя, но и заставил читать тот слой населения, который по определению не берет в руки книг. «Чефуры вон!», по словам автора, были его криком, так же, как и его второй роман «Югославия — моя страна». В этих двух произведениях, по его словам, он выкричал то, что рвалось наружу и должно было быть выкричано¹⁰.

Роман 2013 г. «Югославия — моя страна»¹¹, вопреки названию, которое, казалось бы, отсылает к чувству югоностальгии, в действительности нацелен на развенчание югославского мифа. Время действия романа — время разделения бывшего государства, время осознания причин и следствий трагических событий. В произведении речь идет не только о распаде страны, но и о распаде семьи Бороевич. Действие начинается с того, что тридцатилетний главный герой по имени Владан, уверенный в том, что он в возрасте двенадцати лет потерял отца, погибшего в Балканской войне, узнает, что тот жив и разыскивается гаагским трибуналом за военные преступления. Так начинается для героя болезненное столкновение с прошлым когда-то общей родины, но это не столкновение отцов, ответственных за кровавые события, а рефлексия поколения сыновей, которые вынужденно несут свой груз вины. Возникает вопрос о том, каким образом добрый, любящий папа из идиллического детства смог превратиться в убийцу, как можно и можно ли вообще понять поступки отца, можно ли понять, рационализировать, оправдать зло? Что такое зло, которое является следствием другого зла? Автор ведет своего героя через края, где время остановилось, через сербские города и боснийские деревни, где когда-то кипела жизнь. По мере прохождения этого пути происхо-

дит демифологизация Балкан как радушной и романтической земли, где согласно какому-то историческому фатализму периодически разражаются братоубийственные конфликты, где якобы какое-то иррациональное мифологическое зло на генетическом уровне заложено в его жителях, которые ввиду этого не могут действовать иначе. Позиция Войновича однозначна: не судьба решает за человека, а человек есть тот, кто отвечает за свою судьбу. Герой вынужден заново выстраивать свою идентичность, повторно оказавшись без отца: «Мне было проще принять мысль о том, что Неделько Бороевич в одно мгновение перестал быть человеком, превратился в механическое смертоносное устройство и как таковой перестал быть моим отцом. [...] В этот момент мне было проще принять что угодно, но только не то, что люди умирали, тогда как он думал о Душе [маме. — А.К.] и обо мне»¹². Автор задается вопросом, можно ли идентифицировать себя с государством, которое в конце своего существования спровоцировало братоубийственную войну и уничтожило столько жизней? Может ли оно быть предметом обожания и ностальгии? Для Войновича оказывается важным уйти от черно-белой оптики, которой манипулируют те или иные политические силы, идеализация или демонизация бывшего государства, по его мнению, одинаково ошибочны и дают абсолютно искаженную картину некоего периода¹³.

Пошатнувшаяся идентичность главного героя имеет прямое отношение к проблеме разорванной памяти, прерванной связи между поколениями, когда от детей скрывается страшное прошлое, табуированные проблемы общества. Эта тема особенно дорога писателю и станет одной из центральных в его следующем романе «Инжир» (2016). Вся сложность истории XX в., желание старшего поколения обезопасить своих детей приводит к замалчиванию реальных событий, к сокрытию от них истинного положения дел, в результате чего прерывается преемственность памяти, она становится чем-то крайне хрупким и требующим активных усилий для ее восстановления. Так, похожий мотив, когда от детей скрывается тяжелая правда об отце, мы находим в фильме Эмира Кустурицы «Папа в командировке» (1985), действие которого разворачивается в конце 1940-х — начале 1950-х гг. в Сараево в разгар работы Информбюро: папу шестилетнего мальчика Малика, от имени которого ведется повествование, отправляют по доносу в трудовой лагерь, близкие ребенка говорят ему, что отец уехал в командировку. Малик чувствует, что его обманывают и старается

узнать, что же происходит на самом деле. Подобного рода попытки по обрывкам информации восстановить истину о случившемся становятся настоящим долгом главного героя Войновича, долгом, обусловленным интенсивным внутренним принуждением.

Третий роман Войновича под названием «Инжир»¹⁴ уходит от прямых социально ангажированных тем и переходит в сферу интимного, личного существования, которое, однако, еще глубже заставляет задуматься о тяжести пережитого. Название, по словам автора, не несет какого-либо двойного значения, это дерево перед домом деда и бабушки в хорватской Истре напоминает о доме, о людях, которые в нем живут¹⁵. В центре повествования оказывается история одной семьи, которую рассказывает тридцатилетний главный герой по имени Ядран. Речь идет о трех поколениях, жизнь которых проходит во времени и пространстве существования социалистической Югославии, ее распада и настоящего Республики Словении.

Действие романа начинается в 1955 г. в хорватской Истре, куда молодой Александр Джорджевич, дед главного героя, прибывает для вступления в новую должность смотрителя лесных угодий в Буйе. Из короткой предыстории мы узнаем, что Александр оказался в Любляне, когда был еще ребенком, в Словению он переехал из Сербии вместе со своей матерью, которая была родом из Украины, ее настоящее имя было Эстер Алехин, и она скрывалась от фашистских преследований. Автор изображает послевоенную Истру, когда в опустевшие дома, где прежде жили итальянцы, заселяются вновь прибывшие из разных уголков обширного многонационального государства. Жена Александра — словенка Яна Бенедейчич приезжает вместе с ним. Не желая жить в доме изгнанных людей, Александр строит свой собственный дом в десяти километрах от Буйе, в деревне Момьян. Отношения пары надламываются, когда Александр в годы позднего социализма вынужден уехать на работу в Египет, тогда же начинает проявлять себя Янина возрастная деменция. Отношения между другими героями, мамой Ядрана — Весной, дочерью Александра и Яны, и ее мужем Сафетом Диздаром — также распадаются, когда Сафет вскоре после выхода Словении из состава СФРЮ вдруг покидает семью, свою жену и сына-подростка и переезжает жить в Боснию, где начинается война. Причиной этому, как позже выясняется, оказывается то, что Сафет попал в список так называемых «вычеркнутых», то есть тех, кто, не подав вовремя документы на словенское

гражданство, после провозглашения Словенией суверенитета оказались лицами без гражданства, многие были вынуждены вернуться в места своего рождения, которые в начале 1990-х стали территорией кровавых распрей. В начале повествования от главного героя Ядрана также уходит его девушка Аня, оставив его одного с их четырехлетним сыном Марко. Завязкой действия, однако, становится смерть Александра и подозрение Ядрана о самоубийстве деда. Именно в этот момент начинается путешествие героя по семейной географии в попытках распутать причинно-следственную связь побегов его близких, плотно вошедших в ткань его собственной жизни и составляющих ее драматическую сущность. Лишь вникнув в семейное прошлое, он, возможно, поймет свое настоящее. Когда, кажется, что паззл складывается в объективную картину, мы узнаем, что все это плод его воображения: «Моя история вымышленная, свои воспоминания, этот неорганизованный набор образов и голосов я при помощи своего воображения связал между собой, выстроил в логический, устраивающий меня порядок»¹⁶. Герой признается, что не знает слишком много из истории своей семьи, не знает, от чего бежала его прабабушка, как познакомились его родители, что чувствовал и чем был занят его отец, когда был вынужден уехать в Боснию, что заставило его смириться и бросить любимую семью, почему его дед был вынужден отправиться в Египет, каково ему было там и каково было потом жить с теряющей память бабушкой. Зияющие пустоты герой заполнил своими выдумками, сконструировав тем самым и свое я. История Ядрана о семейном прошлом, наполненном произнесенными табу, таким образом является историей самооправдания, историей о страхе взять на себя ответственность. Это не только страх взять ответственность за свои поступки, но и страх перед любовью, которая лишает человека свободы, требуя от него рано или поздно идти на жизненные компромиссы. Однако противоположность любви, как показано в романе, это вовсе не свобода, а одиночество, которое оказывается ее обратной стороной.

Одной из важных тем в романе становится тема памяти. Автор, будучи также режиссером, свою позицию в отношении этой проблемы выражает, рассуждая о явлении документального фильма, и говорит, что не верит в его существование: «Как только мы пытаемся что-то задокументировать, мы меняем реальность. Документальность — это не документ, но уже подражание. Документальный фильм сегодня по-

шел по направлению художественного фильма, признался себе самому, что ничего нельзя задокументировать в таком виде, как оно есть на самом деле, но при этом можно что-то создать, прокомментировать. Так же, как и в жизни»¹⁷. Как следствие возникает вопрос о недокументальном функционировании памяти, о том, что ей нельзя довериться. По мнению Войновича, воспоминания — это истории, которые мы сами себе рассказали по памяти. Как только человек начинает рассказывать, он выстраивает порядок ассоциаций, и это в дальнейшем определяет следование событий. Тот способ, при помощи которого мы рассказали историю, запечатлется в памяти больше, чем то, что нам действительно довелось пережить¹⁸.

С этим положением в отношении функционирования памяти и воспоминаний во временном ракурсе в целом соглашаются психологи и философы. М. Мерло-Понти в своей книге «Феноменология восприятия» (1945) пишет: «Сохраненное восприятие остается восприятием, оно продолжает существовать, оно постоянно пребывает в настоящем, оно не открывает позади нас того измерения ускользания и отсутствия, каковое и есть прошлое. Сохранившийся обрывок пережитого прошлого — не более чем повод для мысли о прошлом, сам по себе он не может быть им признан»¹⁹. Французский психолог и философ П. Жане в своей работе «Эволюция памяти и понятие времени» (1928) выделил понятие памяти-повествования (*récit*), которая является необходимым этапом развития исторической памяти: понятие настоящего времени объединяет действие и его изображение в этом повествовании, оно есть также начало переноса действия во внутренний план — «рассказ о действии, который мы сами себе рассказываем в продолжении действия»²⁰. М.С. Роговин продолжает изложение теории Жане: «Из памяти-повествования, преодолевающей отсутствие, вырастает память, обращенная в прошлое (*narration*). Ориентирование во времени оказывает обратное влияние на память, превращая ее в логическую память, опирающуюся на осознание необходимой связи событий. И наконец, поскольку с точки зрения структуры участвующих в этих процессах психологических механизмов память есть „пересказ самому себе“, она обуславливает, таким образом, развитие языка»²¹. Таким образом, истинно человеческая память — это память-повествование. Глобальные перемены XX в., ускорение всех социальных процессов, исчезновение крестьянства, являющегося по преимуществу носителем коллективной памяти, привело к невозполнимым потерям,

установило, по мнению Нора, дистанцию, «лежащую между истинной памятью — социальной и нетронутой, а именно, памятью так называемых примитивных, или архаических, обществ, которые служат ее моделью и владеют ее секретом, и историей, в которую превращают прошлое наши общества, обреченные на забвение потому, что они вовлечены в круговорот изменений. [...] Такое искоренение памяти под захватническим натиском истории имело следующие результаты: обрыв очень древней связи идентичности, конец того, что мы переживали как очевидное — тождество истории и памяти»²². Отношение к прошлому таким образом изменилось, культ воспоминаний и «мемуаров» охватил нашу эпоху: «Чем менее экстраординарным является свидетельство, тем более достойной иллюстрацией средней ментальности оно кажется. Результатом ликвидации памяти является общее стремление все регистрировать»²³. Об одержимости современного человека документировать собственную жизнь, лишаящей его естественной внутренней свободы памяти, говорится в романе Войновича. Героиня Весна, рассматривая редкие фотографии умерших родителей, рассуждает: «Их история принадлежала только им. Хотя она и была выдуманной, она была реальнее всех наших, задокументированных историй. Какое уродливое выражение. Документировать. Сегодня мы документируем свою жизнь, свои свадьбы, рождение детей, выпускные, дипломы, путешествия, все документируем, они же о них помнили, рассказывали [...] и составляли из них истории. Склеивали их вместе, как им вздумывалось, поскольку важно было только, чтобы история была красивой, чтобы они сами были красивыми в этой истории. Зачем рассказывать неприглядные истории лишь потому, что они и впрямь произошли? Зачем их помнить? Жизнь для них [родителей. — А. К.] была действительно тем, что они сами запомнили, а нас принуждают помнить все, навязывают нам нашу собственную жизнь, устроенную по чужой воле. У нас больше нет свободы. Потому что свобода в переименовании, в обманах, в выдумках, в уловках. По отношению к себе и другим. Это свобода. Что ты видишь себя таким, каким хочешь себя видеть, а не таким, каким тебя видят другие. Мы несвободны, так как принимаем свое отражение в зеркале»²⁴. Автор вкладывает в слова героини важную идею о памяти как стихии, которая вправе выбирать, а значит и забывать, как правило, нечто тяжелое, травматичное, нелицеприятное и удерживать в голове человека приятные, счастливые моменты. Императив памяти — новое наваждение

современного времени, искусственное принуждение, тогда как забывать — естественно.

В романе «Инжир» проблема памяти-забывания также затрагивается в теме сенильной деменции, от которой страдает бабушка Яна, теряющая память и тем самым собственную личность и идентичность. Здесь речь идет о воспоминаниях как о том, что формирует человеческое я, и о человеке, которого делает личностью именно то, что он помнит. С исчезновением воспоминаний человека не остается. Говоря об этой болезни, автор показывает трагическое необратимое умирание человеческого сознания в живом теле. Близкие человека, которые еще вчера жили в его воспоминаниях, сегодня умирают вместе с ним, так происходит распад души в буквальном смысле слова²⁵. Это особый вид исчезновения, его момент неопределен, близкие годами переживают уход человека, который все еще рядом с ними, что делает этот процесс особенно болезненным. Войнович также показывает, что нарушение памяти так или иначе имеет психогенную природу, оно детерминировано историей личности, динамикой ее влечений и конфликтов²⁶. Болезнь героини спровоцирована отъездом мужа в Египет, чувство вины последнего делает процесс умирания еще более тягостным. Читатель становится свидетелем того, как вместе с частичками воспоминаний разрушается и внутренний мир героини, единственным способом его удержать являются заботы и воспоминания ее супруга. Беспамятство предстает как нечто страшное и отчуждающее во всей своей натуралистичности, с присущими ей аффектами и жестокостью. Человек начинает выпадать из структуры социума, семьи и естественности человеческих чувств.

В романе тема памяти, воспоминаний имеет непосредственное отношение к теме смерти. Память о смерти является неотъемлемой характеристикой человеческого: «я человек, поскольку у меня есть память о смерти, которая постоянно тревожит меня, пугает, волнует, составляет существенную часть моих переживаний. Память не просто о смерти конкретных близких мне людей, но о смерти как символе, и о жизни как символе, помимо тех стараний, которые я прилагаю, чтобы выжить»²⁷. Таким образом проблема смерти как таковой выводит проблему памяти в область онтологических категорий: «Символ, культ, ритуал — это все установки живущей в нас чистой памяти, которые преобразуют естественные, стихийно и случайно возникающие побуждения человека в устойчивые духовные константы его бытия.

Он преобразует самого человека из естественного в духовное существо, закрепляет в нем память, любовь, совесть»²⁸. Тема смерти в романе Войновича однако получает еще один ракурс: смерть, уход человека ставят героя перед необходимостью вспомнить и таким образом делают отсутствие еще большим присутствием. Первой концепцией памяти как гносеологической проблемы и сегодня сохраняющей свое значение для современной философии стало положение Аристотеля о том, что «память, подобно картине, есть в одно и то же время и предмет, и изображение чего-то отсутствующего»²⁹. Память для древнегреческого философа — возможность двоякого рассмотрения образа: «безотносительного — в созерцании или воображении и как копии, подобия чего-то другого — в памяти»³⁰. Таким образом, неотъемлемыми составляющими памяти являются категории «присутствия» и «отсутствия»; память — это не что иное как «реакция на отсутствие», формы поведения, возникающие как результат последней, в совокупности и составляют память. Согласно Жане, «это ожидание, искание, отсроченное действие, поручение — сначала поручение с реалиями, затем символическое, со знаками, и, наконец, со знаками языка»³¹. Настоящая память возникает лишь тогда, когда возникает возможность описания, то есть превращения отсутствующего в присутствующее, что становится осуществимым лишь в памяти-повествовании. Ему и посвящает себя главный герой романа: смерть деда, уход отца, подруги вынуждают Ядрана вспоминать, выстраивать логику событий, анализировать, а значит решать проблемы, от которых он сам пытается уйти как от чего-то крайне болезненного. В этой связи показательным кажется на вид абсурдный эпизод, некий сдвиг отца героя Сафета, который в Боснии ищет выпуски словенской газеты «Дело» только для того, чтобы читать рубрику с некрологами — упоминание о смерти знакомых людей пробуждает у него интерес к прежней и давно забытой жизни в Словении, заставляет вспоминать. Так герой узнает о смерти своего тестя Александра и приезжает на похороны, чтобы увидеть оставленную им семью. Похожий эпизод с некрологами мы находим в первом романе Войновича «Чефуры вон!»: «По вечерам тут смотрят *Съечанья*. Это программа на TV Visoko, в которой крутят извещения о смерти. Почил вечным сном и прочая муть. Ни звука, только картинки извещений. И все на это смотрят и потом комментируют: „Уже ведь три года, как Шефик умер? Это же Мирсады Шечеговички *отац*? У него жена умерла во время войны или до?

А был кто на похоронах?» — и всякое такое. Это их общественная хроника. Каждый вечер в прайм-тайм они смотрят извещения о смерти и пересчитывают друг друга. Очуметь можно от такого мрака, но им по душе, и не пропускают ни одного *Съечанья*, хоть ты тресни»³². В форме некролога, безусловно, выражается традиционный, символический, уходящий корнями в архаическое ритуал, призванный закрепить в памяти живущих смерть как одно из существенных событий бытия, заставить помнить. В случае с Сафетом мы видим, насколько эффективно работает этот механизм. Маленькая, индивидуальная, психологическая, субъективная память таким образом формирует историю отдельного человека, отдельно взятой семьи, и именно она противостоит социальной, коллективной и всеобъемлющей исторической памяти. Жизненно важной оказывается необходимость выразить и проговорить свои чувства, какими бы они ни были негативными, травмы остаются неизлеченными до тех пор, пока о них молчат, пока они остаются табу. Память в романе — это необходимая рефлексия, неизбежное додумывание, главный герой заполняет им то, что скрывалось от него, все то, чего он не знает о собственной семье, все лакуны и все то невысказанное, с чем он вынужден жить, и все это, чтобы перестать чувствовать себя жертвой, разорвать порочный круг.

Психологический механизм, к которому обращается Войнович, указывает на существенный элемент функционирования памяти, а именно на его опору в бессознательном: извлечение из бессознательного, экстрагирование и воспроизведение — это и есть, по мнению известного французского психиатра А. Эйя, собственно память, — то, что дремлет в бессознательном, выступает как возможное по отношению к самому воспоминанию³³. Эйя утверждает, что, в общем, вся память «совпадает с понятием становления личности, а то, что обычно имеется в виду под актом воспоминания, есть только выход на поверхность результатов той предшествующей работы, которая осуществлялась на нижележащих уровнях, репрезентирующих непрерывную связь настоящего с прошлым; при этом каждое воспоминание есть „отзыв“ (gappel), обусловленный тем „призывом“ (appel), с которым внешний мир обращается к каждому моменту нашего существования»³⁴.

Выведенную таким образом формулу можно проиллюстрировать и на материале романа «Инжир». Так, Ядран признается, что почти вся рассказанная им история семьи — плод его фантазии, то есть то «возможное» по отношению к истинному воспоминанию, что скры-

вается в бессознательном (в бессознательных желаниях) и что вышло на поверхность как ответ, отклик на внешнее положение в настоящем. Герой выстраивает удобную для него схему, оправдывающую, защищающую от чересчур травматичного, запуская таким образом свой оборонительный механизм. Именно процесс повествования оказывается для молодого человека существенно необходимым, он составляет неотъемлемую часть конструирования себя как личности. Мы видим, что там, где память разорвана, прямая, соединяющая прошлое, настоящее и будущее разрушена, индивид вынужден по «следам» прошлого искать его смысл и, быть может, найти секрет того, что он из себя представляет — свою идентичность. Ведь настоящее, как категория, в которой мы себя осознаем, неминуемо включает в себя рефлексии о себе и своей истинности³⁵. Идентичность сегодня стала той категорией, которая создается самоутверждением, и так же, как и память, превращается в долг: «Именно здесь, на уровне обязательств, возникает связь между памятью и социальной идентичностью. С этой точки зрения они подчиняются одному и тому же механизму: эти слова стали практически синонимами, и их сближение характерно для новых механизмов исторической и социальной динамики»³⁶.

Императивное обращение к памяти — это, по сути, взывание к справедливости, способ вернуть правосудие жертвам, а также способ отрефлексировать груз бессознательного, переданного предыдущими поколениями. О главной идее своей книги Войнович говорит так: «Посыл книги в том, что можно разорвать заколдованный круг, если удастся осознать, что с тобой происходит, что ты унаследовал, что ты бессознательно транслируешь. Лишь через осознание можно противостоять прошлому, констатировать, что это прошлое на личном и социальном уровне. Нельзя сказать „идем дальше“, не разобравшись с накопившимся. Многие хотели бы двигаться вперед, не посмотрев в глаза прошлому. Но оно все равно нас настигнет [...]. В обществе это чаще происходит в более жестокой форме, чем в личной сфере. Процесс этот, однако, длителен и мучителен, на него способен далеко не каждый, многие не согласны на это. Гораздо проще сказать, меня это не интересует, и терпеть все дальше»³⁷.

Так, роман «Иджир» в поэтическом преломлении нашел равновесие между личной этикой индивидуума и социальной обусловленностью всего, что его окружает, границы, в пределах которых общество влияет на человеческую сущность. Автор предоставляет нам истори-

ческий срез общества, на которое большое влияние оказала политика, но не это для Войновича главное. Перед читателем в первую очередь вырисовывается тот путь, который Ядран прошел к самому себе, пережив потери близких, существенно повлиявшие на его личную идентичность. Признавая во многом свое бессилие, он все же прерывает причинно-следственную цепь драматических событий и достигает переломного момента, который заставляет героя двигаться дальше.

Финальный эпизод романа, описание инжира, который растет перед домом умершего деда, попытка героя взобраться на ветки и сорвать фрукт для своей возлюбленной, открывает еще одну перспективу понимания памяти, выводящую повествование на уже совсем другой уровень, — это память на фоне вечности, воспоминание о таких моментах выступает лейтмотивом всей жизни. Речь идет о «чистой» памяти, когда кажется, что еще немного, и мы вспомним самое важное, то, что составляет существо всей нашей жизни, и сама эта попытка создает особый внутренний строй души³⁸. К. Ясперс называет это сознанием «непостижимого воспоминания», как будто человек как экзистенция ведает о таинстве творения или будто может вспомнить, что он созерцал до бытия мира³⁹. В.Д. Губин продолжает идею Ясперса: «Стоишь перед тайной, и само это стояние делает тебя памятьливым. Каждый человек, обладающий такой памятью, является поэтом, художником, хотя он может и не создавать никаких произведений. Каждый такой человек — это прорыв в устойчивом, необходимом, фундаментально обоснованном мире. [...] Память — это не только совокупность всего, что с нами случилось. В ней хранится и то, чего с нами никогда не было. И это, возможно, самое важное в нашей памяти. Мы все время пытаемся вспомнить что-то самое главное, то, чего вспомнить нельзя, и эта попытка делает возможной нашу память»⁴⁰. Без этой памяти невозможно оценить значительность и глубину любой вещи, всякого события, чувства, ощутить всю тайну бытия. «Эта память подобна любви: невозможная, ошеломляющая, пронизывающая каждую минуту существования [...]. Эта память подобна свободе — непостижимая, никогда не осуществляемая до конца»⁴¹. Это момент, когда нет времени, когда человек может ощутить прикосновение вечности, это чувство возвращается при каждом дальнейшем потрясении в жизни. В такие моменты память делает человека свободным — «от его тела, от истории, от общества, от унылой повседневности существования. Свободными на мгновения, но этих

мгновений достаточно, чтобы почувствовать себя духовным существом»⁴². Такого рода метафизическим созерцанием на фоне вечного и его «вечной» природы, выпадением из времени в попытках найти «непостижимое воспоминание» и завершается книга Войновича: «Я прислонил голову к коре дерева. На влажной земле подо мной лежали плоды гниющего инжира, которые несколько дней назад вызвали у меня слезы, но та ночь мне теперь казалась далекой как детское воспоминание, словно дедушка умер в какой-нибудь прошлой, давно ушедшей жизни. Все, что было еще совсем недавно моим, казалось теперь отодвинутым куда-то далеко. Я, Ядран Диздар, был изгнанником из собственной жизни. Если бы я мог остаться скованным этим ощущением, то был бы свободен, подумал я. Если бы я не чувствовал страха перед воспоминаниями, то мог бы переехать сюда и мог бы быть один. [...] После полудня сидел бы во дворе и ждал, пока еще один день не выплывет из залива и не исчезнет в дали, как исчезают танкеры из порта в Копере. Вставал бы рано, спускался бы к соляным прудам и ходил по мягкой, потрескавшейся земле. Смотрел бы на свои ноги, как они переступают через извилистые трещины в земле, и спрашивал бы себя, сколько всего уже уткло в эту узкую черноту. [...] Не было бы больше ни часов, ни минут, зимы и весны наступали бы незаметно. Ничего бы больше не отсчитывалось, так как не от чего было бы отсчитывать. Все было бы уже после конца, все прощания и все разлуки были бы уже у меня в прошлом. Но и тогда я бы не был свободным, знаю. Свобода — заблуждение из заблуждений, лишь другое название для одиночества. И сейчас, когда я сижу под инжиром, прислоняю голову к его стволу и не чувствую бремени жизни, я несвободен. Просто брошен. Просто я один»⁴³. Дерево, однако, оказывается символом любви к близким, тем, что пробуждает в герое все самое лучшее и напоминает ему, что в нем все это есть: «Поэтому я был дедушкиному инжиру благодарен. Под ним я был таким, каким где-то еще только хотел быть. Когда я тянулся к его веткам или залезал на него, я любил Аню»⁴⁴.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Leiler Ž. Goran Vojnović: Figa ni krik. Je dolg, tih izdih. Spomini so brezno, iz katerega zajema snov za svoje romane // Delo. 23.06.2017. URL: <http://www.delo.si/kultura/knjiga/goran-vojnovic-figa-ni-krik-figa-je-dolg-tih-izdih.html> (дата обращения: 20.03.2018).*

- ² Ibidem.
- ³ Ibidem.
- ⁴ Ibidem.
- ⁵ *Hopa П.* Всемирное торжество памяти // Неприкосновенный запас. 2005. № 2–3 (40–41). URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2005/2/nora22.html> (дата обращения: 17.03.2018).
- ⁶ Там же.
- ⁷ Там же.
- ⁸ *Vojnović G.* Čefurji raus! Ljubljana, 2008.
- ⁹ *Hopa П.* Между памятью и историей. Проблематика мест памяти // Франция-память. СПб., 1999. С. 18.
- ¹⁰ *Leiler Ž.* Goran Vojnović: Figa ni krik.
- ¹¹ *Vojnović G.* Jugoslavija, moja dežela. Ljubljana, 2011. Перевод цитат из романа сделан автором статьи.
- ¹² Ibid. S. 128.
- ¹³ *Angeleski Z.* Intervju. Goran Vojnović: Moja Jugoslavija ima svoju emotivnu geografiju // Novilist.hr. 05.01.2014. URL: <http://www.novilist.hr/Kultura/Knjizevnost/Goran-Vojnovic-Moja-Jugoslavija-ima-svoju-emotivnu-geografiju> (дата обращения: 20.03.2018).
- ¹⁴ *Vojnović G.* Figa. Ljubljana, 2016.
- ¹⁵ *Leiler Ž.* Goran Vojnović: Figa ni krik.
- ¹⁶ *Vojnović G.* Figa. S. 378. Перевод цитат из романа сделан автором статьи.
- ¹⁷ *Štefančič N.* Goran Vojnović: «Če predolgo ostaneš mlad, te krivičnost sesuje» // Air Beletrina. 11.04.2016. URL: <http://www.airbeletrina.si/clanek/goran-vojnovic-cc-predolgo-ostanes-mlad-te-krivicnost-sesuje> (дата обращения: 20.03.2018).
- ¹⁸ Ibidem.
- ¹⁹ *Мерло-Понти М.* Феноменология восприятия. СПб., 1999. С. 523.
- ²⁰ *Janet P.* L'évolution de la mémoire et de la notion du temps. Paris, 1928. P. 309. Цит. по: *Роговин М.С.* Проблемы теории памяти. М., 2007. С. 88.
- ²¹ Там же. С. 127.
- ²² *Hopa П.* Между памятью и историей. С. 18–19.
- ²³ Там же. С. 30–31.
- ²⁴ *Vojnović G.* Figa. S. 49–50.
- ²⁵ *Leiler Ž.* Goran Vojnović: Figa ni krik.
- ²⁶ *Роговин М.С.* Проблемы теории памяти. С. 69.
- ²⁷ *Губин В.Д.* Память и культура. Проблема неспостижимого воспоминания // Философские перекрестки взаимодействия цивилизаций: культура и ценности. М., 2016. С. 203.
- ²⁸ Там же. С. 204.
- ²⁹ *Роговин М.С.* Проблемы теории памяти. С. 130.
- ³⁰ Там же. С. 149.

-
- ³¹ Там же. С. 126.
- ³² *Войнович Г.* Чефуры вон! СПб., 2014. Перевод А. Красовец. С. 193.
- ³³ *Роговин М.С.* Проблемы теории памяти. С. 179, 180.
- ³⁴ Еу Н. *Études psychiatriques*. Vol. 2. Paris, 1950. P. 12. Цит. по: *Роговин М.С.* Проблемы теории памяти. С. 180.
- ³⁵ *Нора П.* Всемирное торжество памяти.
- ³⁶ Там же.
- ³⁷ *Štefančič N.* Goran Vojnović: «Še predolgo ostaneš mlad, te krivičnost sesuje».
- ³⁸ *Губин В.Д.* Память и культура. С. 197.
- ³⁹ *Ясперс К.* Смысл и назначение истории. М., 1991. С. 427.
- ⁴⁰ *Губин В.Д.* Память и культура. С. 198–199.
- ⁴¹ Там же. С. 201–202.
- ⁴² Там же. С. 207.
- ⁴³ *Vojnović G.* Figa. S. 388–389.
- ⁴⁴ *Ibid.* S. 390.

«История сквозь призму лирического фрагмента». Образы прошлого в трилогии Бориса А. Новака «Врата безвозвратности»

Аннотация:

В статье рассматривается один из ключевых дискурсов поэтической эпопеи словенского поэта Бориса А. Новака «Vrata nepovrata» (2015–2017). С помощью автобиографического нарратива автор в контексте национальной истории реконструирует и верифицирует прошлое своей семьи. Связующим звеном повествовательной структуры поэмы является мотив странствия, который реализуется на трех уровнях: времени, места и памяти.

Ключевые слова:

эпос в стихах, тема рода и семьи, поэтизация истории, образы прошлого.

Nadezhda N. STARIKOVA
(Moscow)

«History through the prism of a lyric fragment». Images of the past in Boris A. Novak's trilogy «Vrata nepovrata»

Abstract:

The article deals with one of the key discourses of the poetic epic by Slovenian poet Boris A. Novak «Vrata nepovrata» (2015–2017). Using an autobiographical narrative, the author has reconstructed and verified the past of his family in the context of national history. The 'bridge' of the poem's narrative structure is the motif of journey, which is realized on three levels: time, place, and memory.

Keywords:

epos in verses, story of family and clan, poetization of history, images of the past.

Борис А. Новак (род. 1953), выдающийся словенский поэт, переводчик и теоретик-стиховед¹. Не только большое дарование, но и всестороннее знание предмета позволили ему, обратившись к не самому популярному в наши дни художественному формату, подступить к весьма амбициозному проекту: созданию первой в истории словенской литературы эпической поэмы в стихах, работа над которой велась более двадцати лет. Трилогия «Врата безвозвратности: эпос» (2015–2017)² поражает своим размахом: это название объединяет три поэтических тома: «Атласы ностальгии», «Время отцов» и «Обиталища душ», общим объемом 40 тыс. стихов, которые, как убежден автор, и есть «залог того, / что память эхом в грядущем отзовется»³ (З: С. 1060). Следуя за Н.А. Бердяевым, полагававшим, что память представляет собой не просто пассивное воспроизведение прошлого, а что это род творческой «духовной активности», направленной не только на понимание прошлого, но и на его преобразование⁴, Новак реконструирует и верифицирует прошлое своих предков, воплощая его в поэтических образах. Подпитывание исторической основы эпоса энергетикой личного опыта, восполняет частично утраченные в ходе исторических катаклизмов связи между поколениями. Поэт «встраивает» себя в семью, род, и одновременно семью, род — в свое сознание, таким образом происходит восстановление и воссоединение ветвей генеалогического древа.

Некоторой разминкой, предворяющей этот стиховой марафон, можно считать книгу автобиографической лирики Новака «МЛМ: Малая Личная Мифология» (2007), в которой поэт отдает дань памяти членам своей семьи, испытавшим вместе со всеми государствами, где им довелось жить — от Королевства СХС до Республики Словении, — все мыслимые потрясения XX в.⁵

Словенские читатели, главным образом в блогах, очень по-разному откликнулись на трилогию: одни назвали ее анахронизмом, не пригодным для читателя XXI в., который в эру смс и твиттера просто не сможет осилить подобный текст до конца, другие — произведением, прямо наследующим «Божественной комедии» Данте. Литературовед Я. Вречко в статье «Поэзия как история и воскресший эпос» утверждает, что благодаря Борису А. Новаку этот род литературы в мировом художественном пространстве «восстал из мертвых»⁶. Однако то, что данный проект — самое монументальное произведение за всю историю бытования не только словенской поэзии, но и вооб-

ще национальной литературы, — бесспорно. Первая книга включает сорок шесть песней, композиционно сгруппированных в три раздела (тетради) и занимает 500 страниц, вторая состоит из десяти тетрадей, каждая из которых содержит пять песней, размещившихся на 700 страницах, более тысячи страниц третьей составляют девять тетрадей, по одиннадцать песней в каждой, т.е. всего девяносто девять, на одну меньше, чем у Данте, что не случайно. Данте — действующее лицо новаковской эпопеи, наставник и собеседник лирического героя. Другая лирическая константа произведения — образ Мо, Моники ван Памел, современной фламандской писательницы, которую поэт считает своей музой.

Присоединяясь к когорте великих мифоманов — Гомера, Вергилия, Овидия, Данте, Мильтона, — Новак предпринимает довольно успешную попытку обновить жанр героической эпопеи с помощью «очеловечивания» ее «установки на идеализацию и обожествление образов», чтобы «освежить прасюжеты и рассказать в эпическом ключе о давнем и недавнем прошлом»⁷. Поэтому в центре его внимания оказываются не героические исторические личности, а обыкновенные люди — мужчины, женщины, дети, старики. Мифологической основой эпоса так же, как в сборнике «МЛМ», являются семейные предания и легенды рода Новаков, эпическое повествование основано на воспоминаниях, построено, с одной стороны, как документальный автобиографический нарратив в стихах о «времени и о себе», о предках, родных, друзьях, ключевых событиях национальной и европейской истории, с другой, — включает в себя элементы вымысла, пропущенные через индивидуальное ассоциативное поле художника. Побуждением к работе стал для поэта уход из жизни родителей (отца в 1992 г., матери — в 2008 г.), после чего у него возникла потребность продолжить с ними прерванный диалог; на создание трилогии ушло около четверти века.

Связующим звеном повествовательной структуры всех трех книг является мотив странствия, который реализуется на трех уровнях: времени, места и памяти. Представленный событийный ряд связан с функционированием воспоминаний: лирический герой Новака путешествует по лабиринтам как услышанного, так и лично пережитого, так что из «груды осколков» рождается «великая, неслыханная История» (1: С. 54), создается портрет Времени. «Эпическую основу я черпал главным образом из семейных преданий. Мальчиком я внимательно и благодарно слушал рассказы своих родителей и близких;

спустя полвека этот мальчик их мне надиктовывает»⁸. В интервью Л. Форштнер поэт заметил, что его «эпос соткан только из лирических нитей, которые в трех книгах достигают эпического размаха, [...] отдельные лирические образы, портреты, судьбы складываются в единое эпическое целое», потому что «ужасы истории зачастую более отчетливы сквозь призму лирического фрагмента, чем на эпическом полотне славных побед и еще более славных поражений»⁹. Поэт трактует эпос значительно шире его устоявшихся канонических представлений, в частности бахтинских: из трех конститутивных черт, сформулированных М.М. Бахтиным (предмет изображения — национальное эпическое «абсолютное» прошлое; источник — национальное предание, а не личный опыт и вырастающий на его основе свободный вымысел; дистанция, отделяющая эпический мир от современности), полностью в его опусе не сохраняется ни одной. Неизменной для Новака остается «авторская установка [...] человека, говорящего о недостигаемом для него прошлом, благоговейная установка потомка»¹⁰.

Пожалуй, именно благоговение характеризует отношение автора к отцу, образ которого является одним из центральных в трилогии. Для поэта командир 1-го Кочевского батальона* Анте Новак навсегда остался олицетворением героического партизанского поколения, Реквием по которому звучит во Второй книге трилогии «Время отцов». Ее открывает песнь «Время Данте, время Анте», где лирический герой в купе скорого поезда, едущего во Флоренцию, мысленно беседует с двумя главными пастырями своей жизни: героем антифашистского сопротивления Анте Новаком и автором «Божественной комедии» Данте Алигьери. А потом

*... Когда открываю глаза, вижу свое
лицо на оконном стекле. Данте ушел. И Анте тоже.
Пустое купе. Растерян, делаю шаг в коридор и вижу он
пуст
[...]
несется пустой поезд в темном лесу,
пусты все купе, мимо горных ребер
и пустых станций*

* 1-й Кочевский батальон входил в 5-ю словенскую народно-освободительную бригаду имени Ивана Цанкара, образованную 28 сентября 1942 г., действовал в основном на территории Нижней Краины.

*и пустых деревень
и пустых городов
в бесконечный ноябрь...*

(2: С. 26)

Сюжетной направляющей «Времени отцов» служит тема Второй мировой войны, она объединяет многочисленные личные истории персонажей в одну семейную и общечеловеческую трагедию. События 1941–45 гг. раскололи словенское общество, Новак рассказывает о том, как это происходило в его семье. Как молодой белогардист* Лойзе влюбился в красавицу Аницу Лужар, написал девушке поэтическое посвящение (венок сонетов с акростихом), а потом предупредил ее, сестру партизана, о готовящемся аресте. И больше мать поэта никогда его не видела. Как Рудольф Новак, кадровый военный, оказался в 1941 г. в Загребе, был мобилизован в армию НГХ, отправлен на восточный фронт, сдался вместе с полком под Сталинградом и сгинул где-то в Сибири. В память о яростной вере Анте Новака, что его старший брат Руди жив, что «он полезен Советам как специалист» (2: С. 317), автор придумывает благополучную, почти комическую версию советской жизни своего дяди, который

*стал помощником бухгалтера
Восточно-сибирского колхоза водовозов.*

*Очаровал широкобедрую простую сибирячку,
Что народила ему кучу ребятишек. И иногда по вечерам
Рассказывает байки из прежней жизни,*

*когда был классовым врагом и фрак носил.
Глаза на мокром месте. Сосед стакан подносит:
Пожалуйста, Рудольф Антонович!*

(2: С. 319)

Рассказывает как 31 октября 1941 г. Леопольдине Новак, бабушке автора, офицер мариборского Гестапо принес зеленатоватую консервную банку с пеплом ее сына-подпольщика Лео Новака со словами: «*Guten morgen, / gnädige Frau!* Как известно и вам, немке, / мы,

* Белогардисты — в годы Второй мировой войны члены отрядов профашистской военизированной организации «Бела гарда», руководимой итальянскими властями.

немцы, люди чести. / Я дал слово, что верну вам сына — вот возвращаю!» (2: С. 453). Как в 1944 г. был обвинен в предательстве и расстрелян без суда своими же молодой партизан Макс Новак, двоюродный брат поэта, доброе имя которого тот впоследствии восстановил. Как его другого брата спас в Бухенвальде Душан Кермавнер, с сыном которого Тарасом Кермаунером (1930–2008), крупным словенским литературоведом, Борис долгие годы дружил. И, конечно, значительное место во второй книге занимает рассказ об отце, его партизанских и послевоенных подвигах, «создание отцовской истории в стихах» (2: С. 714). Главный героический поступок Анте Новака — спасение 1-го Кочевского батальона из окружения — партизанское руководство сначала замалчивало, а потом присвоило себе.

Все другие бежали с Рога, только Анте
повел Первый батальон вглубь —
в самое сердце Рога, к единственному роднику, ведь*

*без воды воевать нельзя. Подкрался вечер,
он был чудесен, и Анте не знал, что
их ждет... Его же ждал смертный приговор,*

*за невыполнение приказа Главного штаба,
он был единственным командиром, единственного батальона,
который сражался и отстоял*

*косяк партизанских частей Рога,
— вот только в историю вошли
другие, ... были отмечены заслуги*

исключительно членов ЦК и Главного штаба...

(2: С. 591–592)

Несмотря на блестящий маневр, в ходе которого многим бойцам удалось спастись, «стратегия бильярдного шара» Анте Новака принесла ему отнюдь не славу, а унижение — командир батальона был разжалован в рядовые. Его родные годы спустя ищут записи о той выдающейся операции в книгах и документах, но тщетно, ведь

* Кочевский Рог — горно-лесной массив, где в годы Второй мировой войны находился крупнейший партизанский лагерь на территории Словении.

*ореол героя
навекι умалит великий вклад монополистов Прошлого
и бросит тень на трусость мудрых Бонз...*

(2: С. 605)

Документальное подтверждение отцовского героизма столь важно для его сына, что он включает в стихотворный текст письмо соболезнования, написанное в связи с кончиной «первоборца»* Анте Новака его вдове и сыновьям крупным функционером и общественным деятелем Словении и Югославии, в годы войны в частности возглавлявшим Главный, а затем и Верховный штаб НОА И. Матией-Мачеком. В нем особо подчеркнута героическая роль командира А. Новака во время событий в Кочевском Роге. Отец поэта лично знал Й.Б. Тито, он был одним из тех, чьими руками в период Второй мировой войны делалась тогда военная история Европы и будущая история СФРЮ. Об этом свидетельствует, например, эпизод с радиостанцией «Свободный Триест», которой в 1945 г. руководил Анте Новак.

*Когда до союзников дошло, что партизаны
наступают, они двинули все имеющиеся силы
— составы с пехотными дивизиями — западным путем,
через Паданскую и Фурланскую низменности с северного крыла,
через Тирольские Альпы, мобильные танковые бригады —
в направлении Триеста. Немцы трижды яростно оборонялись,
партизаны массово гибли в боях.
И тогда Тито приказал соединить его с комендантом радио
«Свободный Триест»: «Здорово, Анте! Давненько не виделась. Давай-ка,
запусти в эфир информацию на разных языках, что
Триест взят!» В ответ на робкий протест — мол, еще не взят,
Тито сказал: «Просто дай это в эфир!». Анте перевел новость
на немецкий, французский и сербско-хорватский,
писатель Цирил Космач — на английский и итальянский
и через пять минут импровизированная радиостанция — клетушка*

* Т.е. боец-партизан первого призыва.

*с одним единственным микрофоном — дала в эфир
сообщение: Триест освобожден! — Udružene snage Jugoslovenske
narodne armije i slovenačkih partizanskih odreda*

*slo mil e su poslednji otpor nemačkih zlotvora! —
Liberta a Trieste! — Radio Free Trieste speaking —
Der erste Tag der Freiheit in Triest — Vive la fraternité!*

Des Italiens et des Slovènes! Vive la liberté! ...*

*Бледняя, Анте доложил, что приказ выполнен и
спросил: «Что теперь?», — Тито ответил с ухмылкой:*

«— Не дрейфь, Анте, союзники останоятся»

«— А дальше-то что?» — опять задал Анте вопрос.

Взгляд Тито стал жестким:

*«Дальше у нас есть шесть часов, чтобы освободить Триест».
И ведь освободили.*

(2: С. 639–640)

Отдавая себе отчет в том, что последствия раскола общества во время фашистской оккупации и национально-освободительной борьбы распространяются и на потомков «красных» и «белых», что это одна из самых болезненных точек в сознании граждан современной Словении, Новак с одинаковой эмпатией говорит о жертвах с обеих сторон, ибо «мертвые сраму не имут». И, уважая память погибших в те страшные годы, лирический герой готов предать земле останки всех до сих пор непогребенных: «Если б я смог, сумел совершить чудо, / всех бы похоронил под солнечными лучами» (2: С. 679).

Настоящей трагедией стала для «пракоммуниста» Анте Новака агония многонациональной Югославии, за свободу которой он когда-то отважно сражался. В последние месяцы своей жизни (первые месяцы существования независимой Словении) отец поэта прошел едва ли самое тяжелое в жизни испытание, став свидетелем обстрелов Дубровника и осады Вуковара, показавших, что героические идеалы партизанской борьбы окончательно обесценены.

* Объединенные силы Югославской народной армии и словенских партизанских отрядов сломали последнее сопротивление немецко-фашистской нечисти! — Свобода Триесту! — Говорит радиостанция Свободный Триест! Первый день освобождения Триеста! — Да здравствует братство! — Итальянцы и словенцы! Да здравствует свобода!

Другая трагическая страница югославской истории XX века — лагерная — представлена в песне «Тюрьмы», в ее основу легли воспоминания тетки поэта Наджиды, пережившей страшные годы на Голом острове (югославский аналог ГУЛАГа), где людей целенаправленно уничтожали морально, лишали человеческого достоинства, воли и самой возможности проявить сострадание. Впоследствии его узники, многие из которых во время войны прошли через концлагеря нацистской Германии и фашистской Италии, почти единодушно признавали, что по степени жестокости содержания этот лагерь превосходил Дахау, Освенцим и Бухенвальд, потому что «ни в одном лагере не старались настолько унижить человека [...], уничтожить его изнутри»¹¹.

*Швартуется к пирсу корабль, подхлестываемый волной.
С палубы кромка залива как на ладони: пятьсот
женщин, наряженных в белые блузы, — праздник какой?..*

*«Слишком мягкая кара для тех, кто предал народ,
Тито и Партию», — вспоминала Наджида,
тетка моя из Мостара. —*

«Пусть банда поблажек не ждет!» —

*орала надсмотрщица и новичков что есть силы
по головам дубинкой — чтоб бежали вперед — лупила.
Километр побоев, в кровавый закат, сквозь строй...*

(1: С. 312–313, перевод Ж. Перковской)

Об этой чудовищной процедуре упоминает в своей книге «Гольый остров — югославский ГУЛАГ» словенский антрополог Б. Езерник: «заключенные выстраивались в шеренгу, длина которой составляла от 500 метров до полутора километров, и все вновь прибывшие должны были пройти сквозь этот строй, при этом задачей „встречающих“ было показать, насколько они сами уже „перековались“ и как презируют тех, кого только что привезли. При этом в ход шло все — от резиновых галош и дубинок до прочих всевозможных предметов»¹². В нечеловеческих условиях лагерники вели на острове, абсолютно не приспособленном для жизни, строительство, прокладывали дороги, сажали деревья:

*Надсмотрщица знала Наджидинога свояка.
Потому-то на Голом Острове (а он и впрямь был наг)
работа, что ей поручили, была беспримерно легка:*

*добывать по щелям землю, носить в горстях
на подветренный склон. Присыпать семена и ростки.
Не дай Бог — захиреют. Тогда — опять тумачи.*

*Значит, с зари до зари над сеянцем нужно бдеть:
стать ему тенью в безжалостный солнцепек —
прикрывать его телом своим в ураган и мокредь:*

зябни хоть до костей — спасай несмелый росток.

[...]

Тенью, как грудью, деревце подкормив,

шепчет, как над младенцем: «Не умирай!

*Расти! А если вырвусь из этих оков —
в гробе или гробу — обо мне вспоминай!*

Скалы превозмоги! Остров одень! Будь небесам под стать!»

*Пергаментными перстами она ласкает
свежий зеленый побег — любимого прядь...*

(1: С. 313–314, перевод Ж. Перковской)

Много лет спустя, оказавшись в тех страшных местах, поэт обращает внимание на одинокую сосну, которая видна с причала. Это посаженное и бережно выращенное узниками дерево, которое пережило большинство из них, — памятник тому страшному времени, мерило человечности и доказательство того, что дух может победить. Поэтому, «если зной несносен и сердце сбоят, — / тень сосны Наджиды тебя приютит...» (1: С. 314).

Для поэтического стиля Новака характерна частая смена интонаций: трагический пафос может соседствовать с юмором и иронией, сентиментальная тональность — с гротеском, добродушное подтрунивание с мудростью философа. Такова, например, зарисовка о бабушке, которая, несмотря на тяжелейшие испытания, до конца жизни сохраняла бодрость духа и выдержку:

Наша бабушка всю свою жизнь вела
каждодневную битву — прилагая большие старания —
с пылью, грязью и всем, что оскверняло дом.

Стратегию, что разработана ею была,
семья называла не иначе как «тряпкознанием».
Вот она, в изложении достоверном моем.

В любую минуту была у бабушки под рукой
нужная тряпка из семнадцати самых преданных.
Словно опытный маршал, вводила бабушка в бой

тряпкобронепехоту, у врага вырывая победу.
Не дай Бог кому-то — даже без умысла злого —
вытереть стол лоскутом, уготованным для иного!

Если кто-то осмеливался на такое,
с ним разговор был коротким на поле боя...
Даже прислуге нельзя доверять — каждый раз

бабушка повторяла: тут нужен глаз да глаз.
Потому чаще она — для нее это было несложно —
распоряжалась тряпчным строем

собственноручно (а также собственноручно).
Тряпкознание, как и любая научная сфера,
требует точности в терминах. Поясню на примерах.

- 1) «Грубая» тряпка — для нижнего лестничного пролета;
- 2) «нежная» тряпка — для мрамора в вестибюле;
- 3) «мягкая» — для полировки разошедшегося паркета;
- 4) «грязная» — из пришедшей в негодность одежды, ветошь
для медной пластины, что под камином;
- 5) «большая махровая» — для мощеной террасы;
- 6) «вафельная» — для кухни и ванной — для кафеля;
- 7) «старая» тряпка, чистая — для мисок, горшков и кастрюль;
- 8) «новая», свежая, — для блюдец, чашек, тарелок;
- 9) «тонкая» — для хрустальных бокалов;
- 10) «скорая» — для ножей;
- 11) «витая» — для вилок;

- 12) «драющая» — для ложек;
- 13) «глянцевая» — для столового серебра;
- 14) «чистая» — для зеркал;
- 15) «проглаженная» — полупрозрачная — для гладильной доски;
- 16) «мужская» — чтоб протирать башмаки;
- 17) «наводящая лоск» — лишь для розовых туфелек на каблуках
и красных сапожек в узорчатых завитках

(только они ей напоминали о том,
что она все же дама, —
поэтому тряпка хранилась в комодке — в ящичке под замком,

а ключик стал частью связки старых, тяжелых ключей:
бабушка ею звенела упрямо
в доказательство абсолютной власти своей).

Бабушкин принцип тряпочной иерархии
был разработан настолько тщательно и безусловно,
что я просто обязан привести его слово в слово

для последующих поколений:
ножики гладкие, мы не суем их в рот —
их и «скорая» тряпка сразу возьмет;

вилки — иное дело: застрянет меж зубьев крошка —
только «витая» тряпка дело спасет.
иное — ложки:

облизаны нами, они ведь микробами так и кишат —
значит, надо подумать о гигиене,
а ее навести можно лишь тряпкой, которая «драит»...

Но все это разветвленное, четкое тряпкознание,
весь этот личный состав Воинства противогрязевого,
денный и ночный заслон

нечистотам нашего мира,
весь арсенал, который без страха
разворачивала, дислоцировала

*бабушка, видя в нем смысл бытия —
перед рубежами неодолимыми
оказался бессильным он:*

*ничего не предотвратить,
не изменить.*

*Рассыпалась жизнь —
рассыпалась жизнь нашей бабушки —
безвозвратно
рассыпалась прахом.*

(2: С. 97–100, перевод Ж. Перковской)

Очень показательны фрагменты, в которых в миниатюре отразились важнейшие события национальной истории XIX и XX вв. Один из них относится ко времени провозглашения социалистической Югославии. На смертном одре господин Антон Новак, *«офицер штаба австро-венгерской армии и капитан вооруженных сил Королевства Югославия в отставке»* велел своему сыну, товарищу Анте, *«демобилизованному полковнику Народно-освободительной армии и партизанских отрядов Словении»* вскрыть портрет *«верховного главнокомандующего Югославской Народной армии, пожизненного руководителя Федеративной Народной Республики Югославия»* маршала Й.Б. Тито, который висит на стене квартиры в Мариборе, на улице Парижской коммуны, до войны улице Стритара, во время войны Перкогассе, дом 29, — там он найдет завещание. Сын выполнил последнюю волю отца. Под портретом Тито была обнаружена фотография А. Гитлера, вскинутой рукой приветствовавшего мариборцев, под ней — открытка с изображением малолетнего короля Петра II, Карагеоргиевича, дальше портрет князя-регента Павла Карагеоргиевича, подписавшего пакт с Гитлером и Муссолини, под ним — портрет убитого в Марселе Александра I Карагеоргиевича, под ним — изображение Петра I Карагеоргиевича, первого монарха Королевства сербов, хорватов и словенцев, под ним — изображение Карла I Габсбург-Лотарингского, последнего правителя династии Габсбургов, под которым покоился светлейший лик Франца Иосифа. За ним-то и скрывалось завещание, гласившее: *«Теперь ты видишь, сын мой, кому твой отец / был вынужден присягать»* (2: С. 241).

Второй эпизод связан с событиями «десятидневной войны», когда летом 1991 г. над только что провозглашенной независимой Республикой Словенией нависла реальная угроза: союзный парламент выступил с осуждением ее отделения, признав эти действия незаконными, а затем направил в сторону ее границ танковые подразделения ЮНА. Руководство Словении мобилизовало 35 тыс. добровольцев и резервистов территориальной обороны. Возникла угроза полномасштабной войны, ждали, что Белград отдаст приказ бомбардировать Люблян. В длившихся 10 дней боевых столкновениях, по словенским данным, правительственные войска потеряли тридцать девять человек, Словения — девять (четыре военных и пятерых гражданских)¹³. Хроника этих драматических дней показана глазами автора, в то время одного из членов редколлегии журнала «Новая ревия», готовившего словенскую «бархатную» революцию:

*Нескончаемые ночи и дни войны за Словению
я проводил в редакции «Новой ревии»
тогда на Цанкаревой. Теперь об этих бденьях*

Неофициально
мы назывались
«Военная редакция

*едва ли кто-то вспомнит, а во мне воспоминанья эти
мерцают как огонь всех сигарет, которыми дымили мы,
туша окурки в пепельнице прошлого, которое*

„Новой ревии“»
вместе мы выдержали
самые страшные

*шло на нас колонной танков. Впрочем
силе тех угроз мы верили не очень, система устарела,
проржавела,
еле дышит, хотя еще грозит, бряцает смертью —*

дни и ночи
полночи и рассветы
новойшей

*штурмовиками и ракетами...
Началом ее финала стал упрямый вызов
на лице Драго*, в глазах Нико**...*

истории
Янчар
Графенауэр

[...]

*помню, как однажды ночью, когда коллеги без сил дремали за столом
я лично с полчаса по телефону — и как же было слышно хорошо,
как из соседнего района, — беседовал о чем-то с Белым домом,
а в пять утра меня арестовал патруль*

* Писатель, драматург, публицист Драго Янчар.

** Поэт Нико Графенауэр.

*словенцев непоколебимых,
из территориальной обороны,
словенских Volks-терьеров;*

*и меня допросили
и пригугнули
как перебежчика,*

*потому что в моих документах они прочитали,
что я родился в Белграде...*

(2: С. 696–698)

Именно поэтому начавшаяся агония «большой» родины поэта Югославии, с которой была связана жизнь всей его семьи, стала для него тяжелым испытанием: «Словению я защищал, / когда она подверглась нападению, Югославию мне было больно / терять, страну отцов, навеки, безвозвратно» (2: С. 702). На глазах уходила великая эпоха, Новак не скрывает, что до сих пор его преследует «фантомная боль» от «ампутированной Югославии» (2: С. 703).

Последняя книга эпоса «Обиталища душ» отличается от первых двух не только объемом, но и значительно более существенной философской компонентой повествовательной структуры — стереоскопическое осмысление Прошлого с помощью индивидуального опыта множества персонажей и есть, по мысли автора, поэтизация Истории. Метафорой этого служит плавание на Корабле, на котором лирический герой совершает путешествие вглубь своей и коллективной памяти, чтобы увековечить Время и Образы ушедших, создать с помощью поэтического слова символический «грандиозный кенотаф» (3: С. 419), т.е. надгробный памятник в месте, которое не содержит останков покойного. Попадая в «Подпалубье», лирический герой совершает погружение в «архив мира» (3: С. 26), посещает Музей тикающих часов всех диктатур и Музей неосужденных монархов. Панораму этого экскурса открывают герои древних мифов, а завершают современные беженцы, Троянская война здесь плавно перетекает во Вторую мировую, а затем и в конфликт на Балканах. В седьмой тетради, названной «Надпалубье», сила художественного воображения дает шанс душам ушедших вырваться из лап Истории и прожить жизнь, не притворяясь и не приспособляясь к обстоятельствам. Семейная легенда об аристократических корнях рода Новаков придает этому сослагательному наклонению особое очарование:

*...Наш прапрадед с бабушкиной стороны именовался von Schwarz.
Судетский немец. Сколько в арийце этом было
еврейского и чешского? Уж не оттого ли вся эта наша Totentanz?*

*Наш отец — для красного ganz typisch — приставку VON
почел за лучшее оставить в тайне, кровь-то не голубого,
а красного оттенка...*

[...]

*...Наш прапра... дядя Мартин Новак был новобранцем
в армии Наполеона, до Москвы добрался
и стал писаться Martinengo DE...*

— Еще важнее то, хвалился
наш отец, что рудники его алмазные в Катанге
мы чуть не подарили партии,
но тут капиталисты их отдали государству.

(3: С. 684–686)

В диалог с ушедшими (тетради «Душа первой женщины», «Душа первого повествователя», «Души поэтов») естественно вплетается тема самой Поэзии, творчества как главного прибежища души поэта — этого Одиссея современности, единственной Итакой для которого остается слово.

*Ежели ты философ,
меж буквой и духом выбери дух:
истинность духа букву направит.*

*Ежели ты поэт,
меж буквой и духом выбери букву:
правильность буквы направит к истине дух.*

*Ежели ты священник,
меж буквой и духом выбери сердце.*

[...]

*Из пары слов
выбери более тихое.*

*Между беззвучьем и словом
выбирай возможность прислушаться.*

*Из пары книг выбирай
ту, что больше покрыта пылью.*

[...]

*Между чаяньем и отчаяньем
выбери чаянье —
его тяжелей нести.*

(3: С. 981, 984, перевод Ж. Перковской)

Одним из действующих лиц третьей книги выступает сама *Arg poetica* — мировая поэтическая традиция (тетрадь «Души поэтов»), представленная именами и образами тех, кто оказал и продолжает оказывать влияние на автора. Помимо «недосягаемого» Данте, это «учителя» — С. Малларме, П. Верлен, А. Рембо, Ч. Милош, «старшие братья» — Д. Зайц, Т. Шаламун, «ровесники» — Ю. Детела, М. Есих, А. Дебеляк. Завершают эту тетрадь четыре оды: ода каракулям, ода косноязычию, ода терпению и ода неумению — остроумный, ироничный и самоироничный рецепт от мании величия и сомнения для всех тех, кто, как и Новак, имеет в анамнезе болезнь рифм. В последней тетради «Вечные души», развивая классический мотив из Горация, в своей трактовке поэтического предназначения лирический герой более серьезен:

*... На похоронах
оратор торжественно у врат моих последних
прочтет пять-шесть стихов из всех сорока тысяч*

*по желобу притвора для усопших в храме св. Николая
забарабанит дождь,
сонма ангелов не будет, ведь не мочить же белые крыла...
а я останусь там, один, в сырой земле, неба вата*

*мокра насквозь. Мой opus magnū весом в три кило
тяжеловат для вас, словенцы...*

[...]

*... Несколько стихов, что будут помнить, —
Вот все, чего хочу [...]*

(3: С. 1045–1046)

Одним из способов преодоления жестокой данности существования, связанной с неизбежностью смерти, является для автора трилогии необходимость действовать, совершать поступки, не случайно одна из тетрадей имеет название «Душа — это глагол». На формальном уровне это находит выражение в ритмической организации текста: Новак прибегает к широкому регистру версификации, использует чередование различных по этимологии и частоте употребления стиховых единиц и метрики. Классический ямбический одиннадцатисложник претерпел в эпосе существенные трансформации, строгие рифмы часто заменяются ассонансами, формы сонета, венка сонетов, мадригала, виланеллы заметно адаптированы, верлибризованы, автор использует хайку, приемы визуальной поэзии (игра с размером и шрифтом буквы, слова, словосочетания, с графическим расположением строк на странице). В наиболее драматических эпизодах и картинах справа от основного стихотворного ряда располагаются дополнительные строки, которые своим значением и звучанием оттеняют его содержание: авторский голос, откликаясь на изображаемое, заостряет конфликт эпического и лирического.

<i>... меня все мучает: а был бы я в том поезде среди десятков, сотен таких же втиснут [...]</i>	Auschwitz-Birkenau Brendonk
<i>боялся бы за мать, она зачахнет от страха смертного за сына, за меня, вдруг</i>	Buchenwald Belzec
<i>нить ее последних дней была в моих руках</i>	Bad Sulza Banjica

(3: С. 211)

— так звучит внутренний монолог интернированного человека, которого в товарном вагоне везут в концлагерь. Пропуская трагедию Второй мировой войны через себя, лирический герой Новака приближает национальный и универсальный исторический контекст современному словенскому читателю.

Понимание времени и пространства, представленное в эпосе «Врата безвозвратности», говорит о том, что прошлое для современной словенской поэзии в лице ее лучших представителей по-прежнему является частью настоящего, «просвечивает» сквозь него, именно образы прошлого являются доминантой самосознания и влияют на восприятие настоящего.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ См. об этом подробнее: *Старикова Н.Н.* *Studia translatoria*. Заметки об истории, теории и практике словенского художественного перевода // Художественный перевод и его роль в литературном процессе Центральной и Юго-Восточной Европы». Серия: «Современные литературы стран ЦЮВЕ». М., 2016. С. 42–57.
- ² *Novak Boris A.* *Vrata nepovrata: epos*. Knj. 1: *Zemljevidi domotožja*. Knj. 2: *Čas očetov*. Novo Mesto, 2015; Knj. 3: *Bivališča duš*. Novo Mesto, 2017.
- ³ Здесь и далее трилогия «Врата безвозвратности: эпос» с указанием номера книги и страниц в круглых скобках цитируется по вышеуказанному изданию. В случае, когда имя переводчика не указано, вольный перевод сделан автором статьи.
- ⁴ *Бердяев Н.А.* *Смысл истории*. М., 1990. С. 16–17, 57–59.
- ⁵ См. об этом подробнее: *Старикова Н.Н.* «Новые» ориентиры современной словенской поэзии // «Преимственность как фактор литературного процесса. Опыт Центральной и Юго-Восточной Европы». Серия: «Современные литературы стран ЦЮВЕ». М., 2017. С. 125–138.
- ⁶ *Vrečko J.* *Poezija kot zgodovina in objuni ep* // *Novak Boris A.* *Vrata nepovrata: epos*. Knj. 3. S. 1071.
- ⁷ *Novak Boris A.* *Kot pesnik sem star 3000 let (intervju z Borisom A. Novakom spraševal je Josip Osti)* // *Literatura*. 2015. Let. 27. Št. 287. S. 80.
- ⁸ *Ibid.* S. 89.
- ⁹ *Novak Boris A.* *Lea Forštner z Borisom A. Novakom* // *Sodobnost*. 2015. Let. 79. Št. 12. S. 1596.
- ¹⁰ *Бахтин М.М.* *Эпос и роман (О методологии исследования романа)*: URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/bahtin/epos_roman.php (дата обращения: 21.05.2018).
- ¹¹ *Simić D., Trifunović B.* *Ženski logor na Golom otoku*. Beograd, 1990. S. 217.
- ¹² *Езерник Б.* *Голый остров — югославский ГУЛАГ*. М., 2018. С. 67.
- ¹³ *Vojna za Slovenijo*. Ljubljana, 1991. S. 129.

Два поколения македонских писателей: образы прошлого и проблема дома/ бездомности в творчестве Луана Старовы и Давора Стояновского

Аннотация:

После обретения Македонией суверенности в 1991 г. в литературе по-новому отразились вопросы национальной идентичности. На первый план вышло осмысление оппозиций свой/чужой, дом/бездомность. Луан Старова (р. 1941) пишет о пути балканца в современном мире, об определении границ балканского мира. Его роман «Крепость из пепла» (2002) демонстрирует осмысление автором проблемы дом/бездомность. «Коллекционеры пепла» (2016) Давора Стояновского (р. 1987) «живут» в схожей проблемно-тематической системе координат. Мотив пепла — ускользающего прошлого, потерянного дома, размывающейся идентичности — объединяет произведения двух македонских авторов.

Ключевые слова:

Македония, Балканы, роман, национальная идентичность, дом, бездомность.

Maria B. PROSKURNINA
(Perm)

Two generations of Macedonian writers: images of the past and the issue of home/ homeless in the works of Luan Starova and Davor Stoyanovsky

Abstract:

New historical circumstances of national life after Macedonia got its sovereignty in 1991 brought into Macedonian novel new aspects of national identity, the issues of the dichotomies of 'us — them', 'home — homeless', 'border — borderless'. The works of Luan Starova (born 1941) describe a way of a Balkan man in contemporary world and provide insight into the difficulties associated with determination of the shape and borders of the Balkan World. His «Ash Fortress» (2002) demonstrates the author's interpretation of the issue of home/homeless.

Davor Stoyanovsky's (born 1987) «Ash Collectors» (2016) exists in a similar thematic system of coordinates. The leitmotif of ash as elusive Past, a Memory, which crumbles to dust, the themes of the lost home and blurring identity unite these two novels of these quite different Macedonian novelists.

Keywords:

Macedonia, the Balkans, novel, national identity, home, homeless.

После обретения Македонией суверенности в 1991 г. новые обстоятельства в жизни страны привнесли в македонскую литературу иные акценты в восприятии вопросов национальной идентичности, ставшей краеугольным камнем тематики и проблематики произведений многих македонских авторов. Так, на первый план вышло социокультурное осмысление оппозиций «свой — чужой», «дом — бездомность», «граница — открытость». Размышляя о судьбе страны на рубеже XX–XXI вв., македонские авторы рисуют драматичный, а подчас не лишенный и трагических нот образ национального мира. Это связано с общей атмосферой неуверенности, которая пришла на смену эйфории после обретения Македонией независимости. Македонцы всегда были национально «чувствительны» (вспомним «македонский вопрос»), однако начало нового века принесло возвращение и даже обострение многих национальных и политических проблем, ведь в 1990-е — начале 2000-х гг. македонцы столкнулись с серьезнейшей «албанской проблемой», когда после косовского кризиса в страну хлынул поток албанцев-беженцев. Декабрьский парламентский кризис (2017 г.), массовые уличные протесты, разделение населения на тех, кто поддерживает прежнего премьер-министра Н. Груевского, и его противников, наконец, острая дискуссия начала 2018 г. относительно закона о втором государственном языке, требования Греции провести в Македонии референдум об изменении государственного названия страны и реакция на это политических элит Македонии и культурного сообщества, воспринявшего такое требование буквально в штыки, наконец, состоявшийся в конце 2018 г. референдум и принятие в начале 2019 г. парламентом Македонии решения о двуязычии и переименовании страны — все это, конечно же, создает ощущение нестабильности и по-особому преломляется в сознании всех жителей страны, но в первую очередь писателей, причем как македонцев, так и албанцев.

Интересно обращение к этой проблематике и писателей старшего поколения, и тех, кто только начинает свой путь в литературе. Творчество Луана Старовы (р. 1941) — известного прозаика, академика МАНИ, автора грандиозной десяти томной (и продолжающей создаваться) «Балканской саги» (1995–2014–...) — посвящено размышлениям о судьбах балканского мира и осмыслению проблемы дом/бездомность.

Отмеченный в 2017 г. престижной национальной литературной премией «Роман года» газеты «Утрински весник» роман молодого македонского автора Давора Стояновского (р. 1987) «Коллекционеры пепла» (2016) «живет», несмотря на большой поколенческий разрыв между авторами, в схожей проблемно-тематической системе координат, что и произведения Л. Старовы. Мотив пепла — ускользающего прошлого, рассыпающейся в прах памяти, потерянного дома, разрывающейся идентичности — объединяет произведения двух столь разных македонских авторов.

Луан Старова, пишущий на македонском, албанском и французском языках, очень точно обозначил специфику восприятия современным жителем Македонии геополитического и культурного пространства страны как перекрестка в балканском лабиринте. Писатель последовательно развивает эту метафору в своем творчестве, поскольку мир его прозы — это взаимопроникновение не только различных литературных традиций, что, вероятно, естественно для современного писателя, но и переплетение по меньшей мере двух национальных культур — македонской и албанской. Однако Луан Старова пишет книги не столько о судьбе собственно албанского населения в Македонии на протяжении XX в., сколько о пути балканца, об определении границ балканского мира в его наиболее значимых координатах: истории, религии, культуре. «Балканская сага» Старовы включает сборники рассказов «Балканский ключ» (1995), «Пересаженная земля» (1998) и романы «Книги отца» (1992), «Время коз» (1993), «Музей атеизма» (1997), «Дорога угрей» (2000) и «Крепость из пепла» (2002). Одни из последних — «Водная пирамида» и «Балкановавилоняне» (2014). Всего автором создано 10 томов, насчитывающих 3000 страниц.

Это своеобразная летопись Балкан XX в, ведь Старова рассказывает о жизни нескольких поколений албанской семьи, бежавшей из Албании в Македонию после Второй мировой войны и испытавшей невзгоды, выпавшие на долю тысяч балканцев. «Балканская сага»

Луана Старовы, безусловно, с необходимостью воспринимается читателями в контексте современных геополитических кризисов, причем не только балканских. В романах Старовы идет речь не только и не столько об албанцах, сколько о людях, лишенных личного, закрепленного, пространства жизни вообще, а рассказ о скитаниях албанской семьи по послевоенным балканским просторам является и символом трагедии мигрантов нового века. Вечными скитальцами называет автор своих героев, помещая их в особое пространство — пространство эмиграции, лишенное какой бы то ни было определенности.

Еще в рассказе «Балканский ключ» (1995) Старова находит один из значимых символов, структурирующих мир албанских эмигрантов, вынужденно покинувших родину и скитающихся по послевоенной Македонии. Это связка ключей, которые мать героя бережно хранит, добавляя к ней все новые и новые ключи от покинутых домов, где семья так и не обосновалась. Она не зря берегла старые ключи, словно бы сохраняя вместе с ними память об утерянном доме и цельность утраченного семейного благополучия, поскольку одно из жилищ, где семья наконец обретает стабильность, удается открыть лишь ключом от оставшегося в Албании родного дома.

Связка ключей как символический образ дома становится лейтмотивом творчества Луана Старовы и «работает» позже в других произведениях писателя. Некоторые критики обвиняют автора в самоповторах на проблемно-тематическом, сюжетном, стилистическом уровнях, однако если смотреть на «Балканскую сагу» как на целостное творческое явление, то становится очевидной художественная необходимость сквозных мотивов, образов, сюжетов, которые являются, на наш взгляд, залогом как поэтологического единства повествовательной ткани «Балканской саги», так и идейной общности составляющих ее произведений. В романе «Водная пирамида» (2014), например, вновь возникает мотив, сопряженный с поисками дома, и, следовательно, опять появляется связка ключей: «Мама хранила связку ключей от всех запертых домов, в ней были ключи и от дома, в котором мы когда-то жили на берегу моря, теперь этого дома наверняка больше не существует. Так нам было суждено — носить с собой ключи от разрушенных домов, в которых оставалась запертой наша надежда на возвращение»¹.

В романе «Крепость из пепла» (2002) особое пространство памяти формируют не только хранимые матерью ключи, но и книги, которые отец героя воспринимает живыми существами, частью семейного

мира. Важная деталь: приходя в новый дом, семья неуклонно расставляет их в строгом порядке, мать занимается святыми книгами, отец — энциклопедиями. Так было всегда. Но в этот раз (речь идет о первых послевоенных годах в Македонии) отец отдает предпочтение книгам восточных мудрецов. Это становится знаком тех драматических событий, которые произойдут в семье и закончатся смертью ее главы. Отец едет в Битолу, чтобы открыть и расшифровать тысячи страниц древних протоколов шариатских судов, которые содержат уникальный материал об уже падшей Османской империи. Для отца, который некогда был судьей в Царьграде, а потом в монархической Албании, эти документы представляют профессиональный интерес и являются источником древней мудрости и знаний об истории мусульман в Македонии. Однако власть во главе с Тито не понимает этих намерений героя, и в результате тяжелых гонений со стороны идеологов новой жизни старик умирает. Так «пепел истории», из которого герой пытался построить крепость, способную защитить род, память, прошлое и настоящее, оказывается бездумно распылен социалистическим обществом. Луан Старова ставит в этом романе очень острый вопрос, касающийся взаимоотношений двух мировоззрений. И речь, на наш взгляд, идет не только об отношениях албанцев, турок и славян. Принципиальным в романе является увиденное глазами мудрого старика-албанца пространство памяти, хранить которое необходимо вне зависимости от его национального или религиозного наполнения.

Философский роман Л. Старовы «Водная пирамида» (2014) продолжает ту же линию размышлений автора о значимости общекультурного духовного пространства памяти, носителями и главными хранителями которой являются Отец и Мать: «На протяжении многих лет я читал и перечитывал отцовские книги и записи, чтобы разобраться в причинах великого скитания нашей семьи по балканскому Вавилону. Я вникал в незавершенный отцовский труд „История Балкан сквозь призму падений империй”, от которого осталась лишь стопка бумаги — пожелтевшие и поблекшие листы, явно проигравшие битву со временем и вроде как потерявшие свое значение — в надежде как можно больше узнать о нашем роде, о нашей семье»².

Роман «Водная пирамида» во многом автобиографичен, впрочем, как и вся «Балканская сага» Старовы, развивающая важные для понимания авторского замысла мотивы дома, бездомности, скитания, лабиринта, рукописей, книг, формирующих балканское духовное про-

странство, схожее по своей противоречивости, многообразию и вместе с тем единству с Вавилоном как символом не только и не столько хаоса, сколько многоязычия в философском смысле этого слова.

Для югославянского культурного мира концепт переселения в «Балканской саге» Старовы, возможно, ассоциативно связан с известнейшим «лирическим» романом-параболой «Переселение» (1929; 1962) сербского прозаика, поэта, драматурга Милоша Црнянского (1893–1977). Однако, думается, метафора переселения в саге Старовы несет менее пессимистический символический смысл, чем это было представлено в книге Црнянского. По словам исследователя С.Н. Мещерякова, «как в первой, так и во второй книге утверждается полная зависимость человека от Судьбы, комедианта Случая, обесмысливающего жизнь и устремления героя»³. Едва ли то же можно прямо отнести к романам Старовы, в которых хотя и говорится о трагических судьбах балканцев, но все же делается попытка изобразить и осмыслить не «жизненный крах персонажей, говорящий о безнадежности устремлений человечества»⁴, как у Црнянского, а вечное стремление человека к гармонизации хаоса. Переселение, лишение очага, эмиграция неизбежно ведут, разумеется, к дисгармонии, однако Старова пытается найти те материальные и духовные опоры, которые способны удержать человека в пределах хотя бы относительной устойчивости.

Особенно значимы в связи с этим почти публицистические размышления повествователя в романе «Водная пирамида» о той «уравновешивающей» роли, что сыграл в судьбе его кочующей, постоянно разорванной семьи и всего народа монастырь Св. Наума, стоящий на берегу Охридского озера, которое тоже выступает в романе Старовы символом неиссякающего жизненного и духовного источника, и находящийся на самой границе албанского и македонского (исламского и христианского, неславянского и славянского) миров: «Гляжу через старинную подзорную трубу, которую Отец некогда привез из Стамбула и через которую три поколения родственников смотрели на это родное им место через границу, проходящую здесь, прямо за монастырем. Хотя семья еще до приезда сюда приняла новую веру, она сохранила и обычаи старой, православной, христианской веры. Монастырь Святого Наума для многих ее членов оставался святилищем потерянного Бога. Так что наши предки находились между двух вер: ни одна не была искоренена до конца, но и не укоренена полностью... Монастырь создавал равновесие между мусульманским и

христианским населением, служил мостом между одними и другими [...] Мои предки, хотя и приняли новую веру, остались привязаны к монастырю и во времена, когда над ним нависала опасность появления незваных гостей, храбро вставали на его защиту [...] Можно с уверенностью сказать, что история часто обрушивала на эти просторы свои страшные волны, пытаясь замутить воды и души людей, но Озеро с его волшебной обновляющей силой очищало их, подавая людям надежду даже в самые мрачные времена...»⁵.

Иной взгляд на память как источник восприятия национальной жизни в ее целостности демонстрирует молодое поколение македонских писателей, которые воспринимают духовное пространство памяти, как нам кажется, в контексте самосознания малого народа, «зажатого» между двумя комплексами — желанием преодолеть границы собственной национальной жизни и стремлением в то же время сохранить их в неприкосновенности. Нельзя не отметить интересную тенденцию, проявившуюся в символических названиях нескольких македонских романов: «Спектатор» (2003) Жарко Куянджиского, «Фиксатор» (2001) Эрмиса Лафазановского, «Подглядывающий» (2007) Александра Прокопиева и «Коллекционеры пепла» (2016) Давора Стояновского. Во всех этих произведениях намеренно постулируется позиция фиксатора, отрешенного наблюдателя, применимая как к самим авторам, так и к их персонажам. Экзистенциальная проблема отчуждения сопряжена в этих текстах с мотивами бегства, путешествия без значимой цели, переселения как бесконечного процесса и, в конце концов, бездомности. Однако это переселение почти всегда приводит героя к сильнейшему духовному кризису.

Концепция человека в романе Д. Стояновского «Коллекционеры пепла» связывает это произведение с эстетикой экзистенциализма, экспрессионизма и декаданса, характерной приметой которого, как известно, является мироощущение, основанное на чувстве несвободы человека, подчиненности и даже порабощенности его иррациональными, стоящими вне человека силами. Герой романа Давора Стояновского, осознанно называющий себя лишь фиксатором происходящего, переживает, на наш взгляд, классическую ситуацию отчуждения, когда якобы выбранная им (но на самом деле продиктованная давящей на личность реальностью) позиция стороннего наблюдателя приводит к синдрому аутсайдера. Это и происходит с безымянным рассказчиком в романе «Коллекционеры пепла».

До самого конца книги герой так и остается человеком без имени. Этот символ тотального отказа от какой бы то ни было определенности не раз подкрепляется в тексте произведения деталями на различных уровнях романной поэтики: на вопрос одной из возлюбленных о его семье он неожиданно говорит, что его родители умерли, хотя это не так, просто «это ничего не меняет»⁶; телефон в его съемной квартире никогда не звонит, но герой не интересуется, подключен ли он вообще; на встрече одноклассников, куда герой приходит через силу, он отказывается надеть бейджик с собственным именем; в одном из эпизодов, войдя в квартиру, мимоходом выбрасывает «какие-то письма, не читая их»⁷, позже становится понятно, что это письма от его родителей. Разрыв «пуповины» приводит к драматическим последствиям: «Я говорил сам себе: равновесие не для тебя [...] Я не хотел ответственности и привязанностей [...] Часто я намеренно отказывался от воспоминаний. Я не искал стабильности, я не хотел быть частью каких-то сообществ, я отказывался общаться с одними и теми же людьми»⁸. Любые устойчивые связи — прошлые или настоящие — разрываются героем, категорически отказывающимся от самоидентификации.

Сама тональность романа Стояновского ориентирует читателя на обостренное восприятие темы времени, его скоротечности и необратимости. Далеко не случайно поэтому первые же страницы книги посвящены образам смерти и похорон: с героем мы встречаемся в тот момент, когда он узнает о смерти давней возлюбленной, образ которой, увы, стерся у него из памяти. Герой впервые в жизни решается пойти на похороны, хотя никогда не бывал на прощании даже с самыми близкими людьми.

Примечателен тот факт, что традиционно ценное для человека почитание могил предков как ритуально-символическая связь с прошлым отвергается героем романа Стояновского. Рассказчик упоминает о смерти кузины, которая была ему дорога, однако на похоронах он не был. Причины гибели его деда в шахте он не знает и попутно замечает: «Да и на похороны меня не взяли»⁹. С умершей вскоре бабушкой он тоже не попрощался: «„Мал еще“, — сказала мать. И о ее родителях я тоже ничего не знаю. Я вообще никогда не был на похоронах»¹⁰.

Автор психологически точно погружает находящегося, как мы понимаем, в депрессии мужчину в особые ощущения утекающего времени: осень, смерть возлюбленной, кладбище («город мертвых в городе

живых»¹¹), мутные воды Вардара, наступающая ночь — и полное одиночество. Важным знаком потери связи с миром в романе становится неспособность героя к диалогу с окружающими людьми и с самим собой. Повествование, ведущееся от первого лица, точно демонстрирует это, поскольку герой часто подчеркивает невозможность объяснить то, что он чувствует, неумение, а чаще нежелание внятно выразить ту или иную мысль, дать объяснения себе в том, что происходит вокруг и т.п. Так, герой, возвращаясь с похорон (он, впрочем, так и не решился войти в церковь, поэтому не увидел и не вспомнил лица покойной возлюбленной, а все прощание свелось для него к неясным звукам и запахам, доносящимся из церкви) и, идя по набережной, вдруг вспоминает, что он когда-то знал два французских слова для обозначения реки: «Я все пытался понять, что же это за слова, но они так и не пришли мне на память. Я так и не вспомнил, чем именно должны были они отличаться. У меня вообще с этим плохо. Но я был почти уверен, что два французских слова для „реки“ точно есть»¹².

Интересно в этом смысле сопоставить произведение Стояновского с романом другого молодого македонского прозаика, кстати, весьма успешного и популярного в Македонии, — Эрмиса Лафазановского. В романе Лафазановского «Воскресенье» (2009) личная драма героя, его разлад с любимой, с миром, с самим собой реализуется интересным способом: потеря связи с людьми выражается в исчезновении главного — возможности коммуникации с реальностью. Между героем и его возлюбленной в буквальном смысле встает молчание, исчезают сначала простые слова-приветствия, затем фразы, означающие их близость, наконец, разрушается их общение в принципе, как и коммуникация героя с другими людьми. Герой — средний человек, как он сам себя характеризует, — становится жертвой абсурдности мира, случайно оказавшись запертым в магазинчике в старой части Скопье и не имея возможности ни объяснить себе свое вынужденное двухдневное (отсюда название романа — «Воскресенье»), уикенд, когда все магазины закрыты) заточение, ни выбраться из него. Герои Стояновского и Лафазановского помещены в реальность, оказывающуюся неустойчивой, изменчивой, релятивной. Здесь сближается поэтика экспрессионизма, экзистенциализма и постмодернизма, подпитывающих художественное пространство современного романа, герой которого зачастую выглядит тягостно одиноким и отчужденным от современности и тем более от прошлого.

Далеко не случайно Стояновский называет одним из своих любимых македонских писателей Славко Яневского (1920–2000), модерниста, уникального автора, мастера магического письма, создававшего удивительные картины национальной жизни (Стояновский особенно ценит т.н. «Кукулинский цикл», посвященный истории вымышленного македонского села Кукулино), а из числа западных авторов — Патрика Модиано (р. 1945), лауреата Нобелевской премии 2014 г. Персонажи Модиано довольно часто погружены в исследование начал, корней. Он рисует героев, вспоминающих, изучающих, расследующих свое прошлое с целью самоидентификации¹³. Герои Модиано — поколение неприкаянных, а сами романы наполнены ощущением ирреальности, быстротечности, двусмысленности и таинственности. Тоска по корням, пространственная стесненность духа балканца и одновременно желание преодолеть границы национальной жизни свойственны герою романа Давора Стояновского, прямо указывающего на Модиано как источник художественных ассоциаций. Тесная связь македонца с землей, традицией, прошлым так или иначе формирует комплекс «малого народа», стремящегося преодолеть замкнутость мира национальной жизни, а в случае с персонажем романа Стояновского — вырваться из нее в буквальном смысле, потому что на протяжении всего повествования герой готовится уехать из страны во Францию, что подчеркивается любопытной деталью: посреди комнаты всегда стоят чемодан и рюкзак. «Я хотел, чтобы они всегда были у меня под рукой», — замечает герой¹⁴.

Лишь к середине романа наконец проявляются первые «координаты» главного героя, когда он неожиданно для самого себя едет на автовокзал, чтобы купить билет, как он говорит, «в восточном направлении»¹⁵. Как выясняется, это уже вторая попытка вернуться в родные края, но билет летит в мусорную корзину, а герой почти бегом покидает автовокзал, так и не решившись на поездку к родителям. Постепенно становится понятно, что отец героя — шахтер, горняками были и дед, и прадед. Такая же судьба ждала и молодого человека, пока он однажды «осенним вечером не сел в автобус... и не уехал навсегда в Скопье, чтобы больше никогда не увидеть родителей»¹⁶.

Желая разорвать связь с прошлым, герой тем не менее осмысляет это трагически, потому что весь роман есть выворачивание себя наизнанку и автокомментарий предельного одиночества, которое в тексте произведения манифестируется весьма интересно. В разных ситуаци-

ях герой постоянно отказывается понимать то, что говорят ему окружающие, отказывается слышать, отвечать («Я никогда не понимал это выражение»¹⁷, «За шумом я не разобрал ни слова», «Я ничего не ответил», «Ведущий пошутил, но я так и не понял о чем», «Она шептала мне что-то, но я не дослушал, да и не хотел этого»¹⁸). Однажды в Белграде герой видит женщину, поразительно похожую на его бабушку. Это тревожит его, он размышляет о возможной родственной связи его семьи с этой дамой, он даже хотел было начать разговор, но «решил не касаться прошлого и оставить все как есть»¹⁹. Наконец, на вопрос подруги по имени Сильвия: «Ты счастлив здесь?»²⁰ — герой отвечает лишь молчанием. Но этот вопрос заставляет героя задуматься о том, были ли счастливы его родители, о собственной судьбе в отрыве от родных, от своего дома. Звучит фраза, объясняющая и смысл названия романа: «Человек не вода, он не может испариться, но однажды может вернуться пеплом»²¹. «Безъязыкость» персонажа, безымянность героя, его «глухота» — важные романтные символы, говорящие о крайне безысходном существовании жителя современной Македонии.

Модель мира, воплощенная современным романистом, во многом основывается на кафкианском чувстве потерянности. Символический ряд, предлагаемый Стояновским в финале романа, решен в традициях литературы абсурда: случайно оказавшись в чужом доме, спрятавшись в ванной комнате, герой решает на своеобразный жест отчаяния. Раздевшись донага и погрузившись в ванну, он символически смывает с себя все комплексы, чтобы потом явиться нагим и обновленным перед совершенно незнакомыми людьми. Это преодоление, по мысли автора, дорогого стоит. Лишенный всяких привязанностей герой «обнажает» в итоге себя перед миром.

В заключение представляется важным поставить роман Стояновского в еще один ассоциативный ряд. Даже первый взгляд на книгу, на обложке которой написано «Собирачи на пепел» («Коллекционеры пепла») рождает в сознании македонца (и македониста в особенности) аллюзию на стихотворение Кочо Рацина (1908–1943) «Тутуноберачите» («Сборщики табака») из известнейшего сборника его стихов «Белые зори» («Бели мугри», 1939), который сыграл особую роль в македонской культуре и литературе и считается вершинным достижением национальной поэзии межвоенного периода. Кочо Рацин по праву носит звание первого национального поэта, сформулировавшего и поэтически озвучившего важнейшие черты национальной картины мира в

социально-ментальном аспекте. Что в македонской культуре может быть более национально значимым и социально определенным, чем лирика сына ремесленника-гончара Кочо Рацина, чья жизнь, процитируем Ю.Д. Беляеву, «была тесно связана с борьбой македонского народа за социальное и национальное освобождение», а «творчество проходило в трудных условиях жизни королевской Югославии, когда само понятие „македонец” было под запретом»²²! У Рацина — тяготы македонцев-батраков, гнувших спину на табачных плантациях. У Стояновского — тяготы македонца XXI в., поработанного иррациональными силами, разъяснить природу которых герой не только не может, но и не хочет. «Сборщики табака» с их национально-ментальной определенностью против «Коллекционеров пепла»...

Давор Стояновский рисует современный ему национальный мир как трагическое отсутствие прочных связей, личных, социальных, национальных, от которых остается лишь пепел, — пепел отношений, пепел личных историй, наконец пепел истории. Кстати, в отличие от своего персонажа, стремившегося покинуть македонский мир, но так и не решившегося на этот шаг, Стояновский долгое время жил на две страны — в Македонии и Австрии. В интервью популярному македонскому электронному ресурсу «Лектира. Задолжителна литература» («Хрестоматия. Обязательная литература») в январе 2018 г. Стояновский на вопрос о своих ощущениях от эмиграции ответил: «Возможно, эти чувства нашли отражение в „Коллекционерах пепла” больше, чем в других моих произведениях. Проблема дома/бездомности своеобразно преломляется в романе. Я думаю, что свобода человека состоит и в движении от одного дома к другому, потому что таким образом мы не оставляем дом как таковой, а постоянно движемся и возвращаемся. Единственного дома нет — есть множество домов»²³. Говоря об оставленной им родной земле, Давор Стояновский подчеркивает однако, что хотя он физически далеко от Македонии, но «меланхолия, неустойчивость и неизвестность» как главные ощущения современного македонца по-прежнему сопровождают его жизнь, поскольку он все еще «не совсем оторвался от родных мест, ведь там живут [...] самые близкие люди», а фундамент его литературного творчества находится именно в Македонии²⁴.

Это вновь возвращает нас к «Балканской саге» Луана Старовы и его «Крепости из пепла», финал которой весьма пессимистичен, однако образы прошлого и концепт дома здесь обладают осязаемо-

стью — это язык, письмо, книги. Практически во всех произведениях Балканской саги Старова развивает этот символический ряд. Гонимая с места на место албанская семья носит с собой приметы целостного духовного пространства — собранную когда-то отцом библиотеку. Отец героя воспринимает свои книги как историю Балкан, мать — как символический семейный Храм.

Эти же мотивы являются ключевыми в романе «Водная пирамида». Автор пишет: «Ища выход из балканского лабиринта, Отец внимательно перебирал книги и расставлял их на полках в определенном порядке [...] Отцовская библиотека со временем превратилась в настоящую вавилонскую крепость на Балканах, копилку главных идей, которые могли помочь Отцу найти естественный выход из быстротечной истории. Он будто хотел угнаться за всей балканской историей, приостановить, понять ее благодаря самым важным книгам и растолковать, насколько это было ему под силу. А не было ничего более непостоянного, более неясного, более загадочного, более двусмысленного, чем написанная балканская история... И вся его библиотека в конечном итоге стала представлять собой лабиринт, в котором было несколько перекрестков: книги в зависимости от тематики располагались так, как расставил их Отец, пытаясь найти правильный путь для себя и своей семьи и выйти из лабиринта...»²⁵ Так автор противопоставляет пространство дома, связанное с культурным пространством памяти, воссозданном при помощи важных духовных ориентиров, разомкнутому и текучему пространству эмиграции.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Старова Л.* Водная пирамида. М., 2015. URL: <https://knigogid.ru/books/813738-vodnaya-piramida/toread> (дата обращения 03.02.19).
- ² Там же.
- ³ Лексикон южнославянских литератур. М., 2012. С. 506.
- ⁴ Там же.
- ⁵ *Старова Л.* Водная пирамида.
- ⁶ *Стојановски Д.* Собирачи на пепел. Скопје, 2016. С. 39. Перевод цитат выполнен автором статьи.
- ⁷ Там же. С. 72.
- ⁸ Там же. С. 60.
- ⁹ Там же. С. 76.

- ¹⁰ Там же.
- ¹¹ Там же. С. 8.
- ¹² Там же. С. 7.
- ¹³ *Андреев Л.Г.* Литература Франции // Зарубежная литература XX века. М., 2000. С. 412–413.
- ¹⁴ *Стојановски Д.* Собирачи на пепел. С. 59.
- ¹⁵ Там же. С. 74.
- ¹⁶ Там же. С. 81.
- ¹⁷ Там же. С. 75.
- ¹⁸ Там же. С. 88.
- ¹⁹ Там же. С. 113.
- ²⁰ Там же. С. 131.
- ²¹ Там же. С. 133.
- ²² *Беляева Ю.Д.* Кочо Рацин и рождение македонской пролетарской литературы // Зарубежные славянские литературы XX века. М., 1970. С. 369–384.
- ²³ Интервју со Давор Стојановски, лауреат на Роман на годината за 2016 // URL: <http://lektira.mk/aktuelno/interview/intervju-so-davor-stojanovski-laureat-na-roman-na-godinata-za-2016/> (дата обращения 03.02.19).
- ²⁴ Там же.
- ²⁵ *Старова Л.* Водная пирамида.

Семейная хроника в словацкой литературе XXI в.: личные судьбы в потоке «большой истории»

Аннотация:

Семейная хроника — одна из наиболее развитых жанровых разновидностей словацкого романа последних лет. Представленные в статье произведения П. Криштуфека, С. Лаврика и Д. Фулмековой при различии авторского почерка и художественных подходов сосредоточены на частных судьбах и семейных историях, которые во многом определяются драматическими событиями XX в., прежде всего — Второй мировой войны. Подчеркнута документальность и достоверность описываемых событий, в повествовании наряду с вымышленными персонажами часто присутствуют реальные исторические лица.

Ключевые слова:

словацкая литература, роман, семейная хроника, документальность, автор и герой-повествователь.

Liudmila F. SHIROKOVA
(Moscow)

Family chronicle in the Slovak literature of the XXI century: personal destinies in the stream of «great history»

Abstract:

The family chronicle is one of the most developed sub-genres of the Slovak novel of recent years. The works of P. Krištúfek, S. Lavrik, and D. Fulmeková presented in the article, though being different in artistic style and artistic approaches, are focused on the private lives and family histories, which are largely determined by the dramatic events of the twentieth century, especially World War II. The documentary nature and authenticity of the described events are emphasized, and real historical figures are often present in the narrative alongside fictional characters.

Keywords:

Slovak literature, novel, family chronicle, documentary, author and narrator.

Жанр семейной хроники — разновидность романа — получил заметное развитие в словацкой прозе последних лет, обратившейся к историческим событиям XX–XXI вв., которые формировали облик и сознание современного общества. Рассматриваемые произведения, а это, в первую очередь, книги Петера Криштуфека («Дом глухого», 2012), Сильвестра Лаврика («Воскресные шахматы с Тисо», 2016) и Денисы Фулмековой («Конвалия», 2016) отличаются широким временным охватом событий XX в. (с довоенных лет до наших дней) и неспешностью повествования. На судьбах словацких семей и их представителей отражаются социальные, расовые, гендерные проблемы времени. Важное место занимает тема разных форм взаимодействия человека и власти — сопротивления, конформизма, бездумного или осознанного служения. Интерес представляют и особенности поэтики романов: построение сюжета, роль повествователя и др.

Обширная по объему книга П. Криштуфека (1973–2018) сложна по своей композиции. Повествование предваряют четыре эпитафии из А. Бертрана, В. Голана, Ж.Ф. Лиотара и Т.С. Элиота, в каждом из которых присутствует мысль о месте, доме, времени. В развернутом введении с подзаголовком «Этой истории не было, но она могла бы случиться» автор рассуждает о жанре книги, ее тематике и материале, послужившем для создания сюжета и фигур центральных персонажей. «Семейная история — вещь особая. Когда человек узнает людей, которые жили до него, он узнает многое и о себе самом. [...] Эта книга не является нашей семейной историей»¹, — подчеркивает Криштуфек, хотя в ней и использованы рассказы о событиях, которые действительно случились в жизни его деда и прадеда, родственников, знакомых и пр. На документальность основы автор указывает и в конце романа, перечисляя имена прототипов своих персонажей, рассказавших ему свои личные «устные истории», и ссылаясь на семейные документы. Вместе с тем и художественный вымысел также задекорирован под документ: на последнем форзаце книги воспроизводится фамильное древо повествователя Адама Трновского — от родоначальников семейств Трновских и Блау до внуков, со всеми ответвлениями по обеим линиям. При этом Криштуфек все же указывает на обобщающий характер представленного им образа: «„Дом глухого“ рассказывает о том, как затронул жизни людей в Словакии удивительный и ужасный XX век»². Сюжет самого произведения также сложно структурирован.

В «Прологе» семидесятилетний Адам Трновский рассказывает о последнем посещении родного города и упоминает события финала романа — поездку в Испанию, куда он привез урну с прахом отца. Далее следуют восемь глав, построенных по одинаковому принципу и с одинаковым рефреном в речи повествователя, символизирующим и быстротечность времени, и некий разлад в пространстве: «Все часы в этом доме показывают разное время»³. Эпилог книги представляет помещенный в наше время эпизод с внуком уже умершего Адама, который заинтересовался историей семьи и рукописью деда, представленной, по сути, в тексте романа.

В жанровом отношении роман Криштуфека во многом близок к семейной саге. В нем разворачиваются картины жизни и судеб разветвленной словацко-еврейской семьи (повествователя — Адама Трновского, его отца — врача Альфонса Трновского, матери — Берты Блау и их родственников с обеих сторон) на протяжении почти всего XX в.; они перемежаются экскурсами в прошлое и будущее героев и их потомков. Дополнительный объем придает повествованию вторая семейная линия, представленная военным летчиком Войтехом Рошко, его женой и сыном, ближайшим другом Адама. Композиция из упомянутых восьми глав основана на хронологии исторических событий и привязана к определенным этапам жизни семей и общества на фоне вымышленного, но весьма типичного провинциального словацкого городка Брежаны. Символический смысл содержанию глав придают их названия, соответствующие названиям фресок из «черной серии» Ф. Гойи, любимого художника отца героя; с этим связан и параллельный образ Дома глухого в названии романа. В начале каждой главы повествователь подробно описывает соответствующую ее содержанию фреску («Мойры», «Собака», «Сатурн, пожирающий своих детей», «Ужин для двоих», «Леокадия» и др.), раскрывая одну за другой страницы отцовского альбома с иллюстрациями.

Этапы истории словацкого общества и семьи Трновских иллюстрирует и образ дома, история постепенно разрушающегося семейного гнезда — от его создания и расцвета до полного упадка. Так, в первой главе «Мойры» рассказывается о том, как сложились семьи, о возникших в них традициях и легендах, о курьезах маленького городка, где прошло детство Адама. Затем начала действовать некая «злая сила», и юный герой стал свидетелем начала войны: «Какой-то странный дядя (отец сказал, что это председатель чехословацкого прави-

тельства Годжа) говорил по радио жалобным голосом, а потом играла печальная музыка»⁴. Драматизм событий усиливался: в Брежанах все агрессивнее действовали активисты правящей националистической Глинковской народной партии, под угрозой депортации оказались евреи, в том числе и мать Адама. Отец, конформист по натуре, был вынужден пойти на уступки властям: он представил требуемое подтверждение своего арийского происхождения до пятого колена, вступил в Глинковскую партию и «аризовал»* (по просьбе родственников жены, которой пришлось принять католичество) их имущество — парикмахерскую и магазин. Гибнет во время ареста один из братьев матери, чудом спасается она сама. Тема Холокоста звучит в романе остро и трагично, занимая в нем значительное место.

О войне против СССР, в которой участвовала Словакия, говорится в отдельном фрагменте, набранном шрифтом пишущей машинки, в форме докладной записки аса-истребителя Войтеха Рошко о действиях его части на Кавказе и Кубани, о сбитых им советских самолетах и полученных боевых наградах. Далее упоминается, что в разгар лета 1944 г. летчик Рошко «пропал» — как потом выяснилось, он участвовал в антифашистском Словацком национальном восстании, начавшемся 29 августа.

Рефрен «Все часы в этом доме...» звучит саркастически в главе «Мастер Леонард», где говорится о прокатившемся через городок фронте и о русских солдатах, которые забрали из дома все часы. Первые послевоенные годы представлены в чередовании эпизодов и характерных черт времени: бегство за границу местного богача-графа и разграбление замка местными жителями, проверки на благонадежность, проводимые новыми властями. Крутые повороты произошли в жизни отцов двух семейств. Летчик Рошко в попытке выжить в новой реальности спрятал свои боевые награды и написал новую автобиографию с упором на заслуги в восстании. Альфонс Трновский отсидел два года в тюрьме за неудачный подпольный аборт изнасилованной «советскими героями» девушке и вернулся постаревшим и почти глухим. Годы строительства социализма показаны скупо и мозаично — в виде цитат из советских песен и циркуляров местного Совета.

* Аризация — в период существования профашистской Словацкой республики (1939–1945) — перевод собственности евреев в руки «арийских» (словацких) владельцев.

За семейными сценками, праздниками, традиционными воскресными обедами приоткрываются потаенные стороны жизни Трновских: разлад между родителями, вторая, скрытая жизнь отца, ставшего тайным осведомителем Госбезопасности, которая использовала для шантажа его слабости (зависимость от препарата, с которым связана и его кличка — «Люминал») и прошлые грехи (аризация во время войны, любовная связь на стороне, тюремное заключение). Упоминание о событиях в соседних странах — Венгрии и Польше — дополняют тревожную картину: «В 1956 году по социалистическому лагерю пронеслась стремительная песчаная буря»⁵. Для Адама интерес к политике, работа на зарождающемся чехословацком телевидении превращаются из случайного увлечения в профессию: «Я снимал телевизионные сюжеты о визитах государственных и партийных деятелей из дружественных стран социалистического блока. Они проходят у меня перед глазами однообразной чередой»⁶.

События августа 1968 г. повествователь показывает как внезапное бедствие, «ночное землетрясение», описывая картины разрушения, танки, двигавшиеся по улицам родного городка: «Колонна прошла через южную часть парка, прокладывая себе дорогу там, где им хотелось. Они вывернули с корнем двухсотлетний платан»⁷. Последовавшие затем годы «нормализации» Адам вспоминает как время смертной скуки: «В этом безветрии оставалось только пить, бегать за женщинами, а по выходным ремонтировать дачу. И снова пить»⁸. Адам, конформист по натуре, приспособился к обстоятельствам и в период «реального социализма» стал известным телеоператором. При этом, делая репортажи с официальных приемов высших должностных лиц, он описывает их внешность и привычки весьма сатирически. В отличие от Адама, его лучший друг Войто Рошко входит в круг диссидентов, начиная с самиздата: он перепечатывает на машинке и распространяет запрещенную книгу Д. Оруэлла «1984». «Мы стояли на разных берегах реки, — вспоминал Адам. — Он подписал „Хартию 77“, которая констатировала, что у нас нарушаются права человека, а я подписал „Антихартию“, как и все те, кто хотел продолжать делать свою работу»⁹. И после «бархатного вихря нежной революции» ноября 1989 г., встреченного ими с восторгом, судьбы друзей сложились по-разному: Адам остался на телевидении, снимая развлекательные программы, а ставший политиком Войто из-за интриг и несправедливого обвинения в сотрудничестве с госбезопасностью был изгнан со всех должностей: «Он стал живым мертвецом»¹⁰.

В последней главе, «Леокадия» (на описываемой повествователем фреске Гойи изображена дама возле могилы), через восприятие Адама показаны последние месяцы жизни отца, когда время «слилось для него воедино», в заброшенном пустом доме, «где не было прошлого, настоящего и будущего, где все происходило для него одновременно»¹¹. На его поминки собралось множество членов разветвленной семьи, в том числе — родственники из Израиля. Мать из чувства мести заказала по атеисту-мужу католическую поминальную службу, а потом ритуально сожгла его любимые книги и вскоре умерла сама. Адам с сыном отвезли прах отца в его любимую Испанию, чтобы по завещанию развеять над морем, но часть пепла внук тайком подсыпал в кондиционер музея Прадо, чтобы «он летал среди музейных экспонатов и оседал на картинах Гойи»¹² — так автор соединил центрального героя романа — отца семейства — с близким ему по мировосприятию художником и «закольцевал» сюжет о Доме глухого.

С. Лаврик (р. 1964) дал своей книге «Воскресные шахматы с Тисо» подзаголовок «исторический роман, навеянный историческими событиями и историями людей, которым пришлось их проживать». Лаврик, как и Криштуфек, и многие другие авторы, подчеркивает достоверность, даже документальность повествования, что отражено и в оформлении книги. На форзацах представлены исторические карты реального городка Бановце-над-Бебравой, изготовленные в периоды до 1936 и до 1945 гг. Книга содержит массу старых фотографий с привязанными к ним соответствующими фрагментами из текста; таким образом, герои представлены в романе не только словесно, но и зрительно. Фотографиями сопровождаются персонажи от эпизодических до центральных. Среди них и Йозеф Тисо, католический священник и одновременно — президент и идеолог профашистской Словацкой республики. В последней главе («Факты») автор приводит документы из Словацкого национального архива, в том числе — касающиеся депортации более семидесяти тысяч словацких евреев в 1939–1944 гг., а в разделе «Благодарность» говорит о трех источниках, на которые он опирался при написании «исторического романа о любви и нелюбви родины к своим жителям, а главное — к их памяти: это историческая фотография, устный рассказ и художественный вымысел»¹³.

Повествование в книге ведется от первого лица, причем повествователь выбран не совсем обычный — это Аничка Житнянска, наивная

провинциальная жительница Бановце-над-Бебравой, реально существующего городка со смешанным в национальном и профессиональном плане населением. Ее считают умственно неполноценной из-за припадков агрессии и ярости, которые провоцируют у нее внешние обстоятельства (обида, боль, страх). Аничка проводит читателя по всей своей жизни — от раннего детства до глубокой старости, подробно останавливаясь на самой яркой ее странице — времени войны и Словацкого государства, когда она невольно оказалась в центре исторических событий. Скупое рассказывает она о родителях, источнике своих обид и комплексов — отец давно эмигрировал в Америку вместе с другом — коммунистом Штефаном Дубчеком (отцом будущего знаменитого политика) и не дает о себе знать. Мать — строгая католичка, член правящей Глишковской народной партии, и больная дочь для нее — обуза. Близкие люди для Анички — ее двоюродные сестры по отцу (от гражданского брака его брата-словака с еврейкой), «еврейские кузины» Винклер, девушки-сироты, которые содержат модное ателье. Из них самая близкая подруга Анички — ее ровесница Алица; с ней и с аптекарем Балаком она проводит самые счастливые часы — за сбором лекарственных трав в окрестных полях и дружескими беседами.

По рекомендации подруги матери, аптекарши Балаковой, ее устраивают после окончания школы на службу — секретарем к «монсиньору» Йозефу Тисо, который на протяжении ряда лет каждую неделю приезжает в свой приход: по субботам Аничка записывает под диктовку его проповеди, речи, статьи, письма, стенографирует, печатает на машинке, ведет архив, а по воскресеньям присутствует на его традиционной шахматной партии и чаепитии в доме семейства Балаков. Беседы за шахматами, часто переходящие в дебаты, вызывают живой интерес Анички и наводят ее на наивные, на первый взгляд, размышления: «Просто-таки бросалось в глаза: какие же идеалист и реалист в лице монсиньора Тисо и магистра Балака регулярно сталкивались друг с другом в парадной комнате на площади, которая за время пребывания двух этих выдающихся людей в нашем городе меняла свое название четырежды»¹⁴ — то есть в зависимости от политического вектора.

Аничка благодаря своей феноменальной памяти дословно запоминает его мысли, речи, рассуждения: «Партийные речи были похожи одна на другую, через полгода я могла бы писать их сама»¹⁵. Наивно восхищаясь «монсиньором», она не дает ему и его речам критических оценок, а просто пересказывает то, что записывала: «Я не понимала

этого, но писала столько раз, и всё об одном и том же, что помню по сей день. [...] Речи были о коммунистах, об автономии, о нашей самобытности — и всё это часто сплеталось вместе, словно в одну косичку»¹⁶.

Мать Анички, партийная активистка, по просьбе девушек, родственниц ее оставшегося в Америке мужа, становится аризатором их семейного предприятия — ателье. Исподволь замечая перемены, происходящие в городке, Аничка беспокоится за своих двоюродных сестер: «Кружки еврейской молодежи, которые собирались у кузин, сионистов и вообще евреев ужасно быстро выходили из моды: они или сами уехали в Палестину, или разбрелись по свету, или их под конец увезли в трудовой лагерь в Новаки. Зато появилась новая мода — кто-то начал рисовать на еврейских магазинах шестиконечные звезды»¹⁷. Но под впечатлением от бесед с «монсиньором» забывает попросить его о помощи, старших сестер увозят в лагерь, а оттуда в Рейх, а младшая, Алица, уходит к партизанам и единственная из кузин остается в живых. Спустя годы она навещает постаревшую Аничку в психиатрической лечебнице, куда ее за возмутительные речи отправили новые власти — «коммунисты».

Повествование в романе носит характер «рассказа в рассказе»: Аничка время от времени упоминает по ходу сюжета о некоем чешском медике, «антихристе», который подкупает ее любимыми сладостями, показывает старые фотографии и выпытывает у нее сведения о прошлой жизни и «монсиньоре». Этот своего рода «интервьюер», занимающийся «устной историей», записывает ее монологи и одновременно — пробуждает в ней живые и яркие воспоминания, которыми она (посредством автора романа) «делится» с читателем. Прочитав собственные рассказы, записанные чехом, она ничего не стала менять, но подумала: «Да, от тех времен осталась история. Даты, События, статистика, победы. Может, все дело в том, что у тех, кто говорил об этих временах громко и открыто, не хватило терпения, чтобы поинтересоваться историями людей»¹⁸. И в финале голос Анички, героя-повествователя, сливается с голосом автора романа.

Книга Денисы Фулмековой (р. 1967) «Конвалия»* — это повествование писательницы об истории ее семьи, раскрытие семейной тайны — истории любви ее бабушки и происхождения матери, кото-

* Игра слов: созвучие латинского названия ландыша (*Convallaria*) и имени героини, Валерии.

рая была дочерью еврейской девушки из провинциального городка Малацки, начинающей поэтессы Валерии Райсовой и словацкого католического священника, монаха-францисканца и — крупнейшего поэта течения «Католической модерна» Рудольфа Дилонга. «Дилонг, — по словам автора, — воспринимал поэзию с пафосом, полностью вжившись в образ поэта-страдальца. Чувство печали и непонятости будет его платой за талант и роковой чертой его характера»¹⁹.

Роман начинается «с конца» — с января 2016 г., когда автор, собрав необходимый материал и получив консультации от историков и литературоведов, после долгих колебаний решается на написание книги. Фулмекова также подчеркивает реальность своего повествования, ссылаясь на устные рассказы, семейные и государственные архивы, корреспонденцию а, кроме того, и на поэтические произведения своих героев. При этом признается, что «рассказ мой не будет, да и не может быть совершенно объективным»: «тот факт, что у меня с моими героями общие гены, меня и обязывает, и связывает»²⁰. И, как подчеркивает писательница, придает силы ей самой: «Я прислоняюсь к семейной истории, как к чему-то прочному, фундаментальному»²¹.

В центре документального романа — фигура бабушки, Валерии, чей образ автор воссоздает «из обломков столетней давности»²². «В ее неприметную женскую судьбу вплетается история маленькой страны в центре Европы. Ее можно считать дочерью Фортуны, поскольку счастья ей досталось, конечно, намного больше, чем десяткам тысяч словацких евреев»²³.

Повествование о счастливом детстве Валики, окруженной любовью родных, изобилует как проверенными деталями, так и предположениями. Упоминается, например, что девочка часто проводила лето в Вене, в роскошном особняке своей тети Луизы, жены барона фон Рейзингера, художника-модерниста и собирателя произведений искусства. «„Все это будет однажды твое, Вали“, — повторяла тетя. [...] Однако те, кто так благосклонно рисовал перед ней блестящее будущее, закончили свои дни в концентрационном лагере»²⁴.

Фулмекова реконструирует сцену знакомства Валерии и Дилонга на литературном вечере, их страстный роман и дальнейшие непростые отношения, когда поэту, активно поддерживавшему режим Словацкого государства, пришлось после окончания войны спешно эмигрировать за границу, оставив Валерию с маленькой дочерью в Словакии.

Автор, по ее словам, полностью на стороне возмущенной этим поступком бабушки, но признает, что Дилонг сделал все возможное, чтобы спасти возлюбленную и ее близких от расовых репрессий. Описана сцена, своего рода исторический анекдот, когда Дилонг пришел к министру внутренних дел Махе, у которого на дверях кабинета висела записка: «По делам евреев не принимаю», и на вопрос Махи, большого поклонника его поэзии, по какому он делу, Дилонг ответил: «Как раз по тому, по которому ты не принимаешь»²⁵. Проговорив с министром полчаса, он выхлопотал для Валики так называемое «президентское исключение», гарантировавшее ей безопасность. Упоминается и обращение Дилонга к президенту Тисо. В итоге Валика уехала с ребенком в «анонимность Братиславы»²⁶, где потом и прожила долгую непростую жизнь.

Автор сетует на сложность реконструкции: «Стоит только собрать какой-то эпизод, как все рассыпается из-за нового факта, датировки фотографии и прочих мелочей, и приходится начинать заново»²⁷. А в самом драматическом эпизоде останавливается и высказывает свои предположения беллетриста, варианты сюжета романной истории: «Возможно, я не стала бы их разлучать и позволила бы им жить будничной семейной жизнью, у них могли бы родиться еще дети. Или не так: ему пришлось бы отсидеть годы в тюрьме, потом долго каяться и отказаться не только от религии, но и от литературного творчества. Но зачем выдумывать, если эта история стоит в начале моей собственной жизни»²⁸. Потом у героев возобновилась переписка и даже произошла «семейная» встреча в 1969 г. в Вене, когда из Чехословакии еще можно было свободно выехать (в ней участвовала и маленькая внучка героев — автор романа). Затем связь постепенно сошла на нет и прервалась со смертью поэта-эмигранта.

В конце книги в качестве иллюстраций и документальных свидетельств размещены редкие семейные фотографии, выдержки из писем, копии документов.

Представленные произведения не исчерпывают весьма широкий и разнообразный круг семейных романов в современной словацкой прозе. Они лишь отличаются наибольшей выраженностью признаков этой жанровой разновидности при различии художественных подходов — это и традиционный роман со сложной композиционной структурой, и роман с ментально «особым» повествователем и элементами «устной истории», и документально-беллетристическая реконструк-

ция истории семьи с использованием разного рода источников. Для подобных произведений характерен широкий охват событий истории XX в., особенно — Второй мировой войны, а также предшествующих и последующих этапов — в жизни европейского общества, семей и конкретных героев; во многих случаях затрагивается тема Холокоста в Словакии как одна из самых болезненных. Повествование в романах такого ряда, как правило, подчеркнуто документально, в них приводятся ссылки на достоверные источники, а в описываемых событиях нередко участвуют реальные исторические лица.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Krištúfek P.* Dom hluchého. Bratislava, 2012. S. 11.
- ² Ibidem.
- ³ Ibid. S. 19.
- ⁴ Ibid. S. 77.
- ⁵ Ibid. S. 320.
- ⁶ Ibid. S. 329.
- ⁷ Ibid. S. 384.
- ⁸ Ibid. S. 406.
- ⁹ Ibid. S. 440.
- ¹⁰ Ibid. S. 483.
- ¹¹ Ibid. S. 517.
- ¹² Ibid. S. 542.
- ¹³ *Lavrik S.* Nedeľné šachy s Tisom. Bratislava, 2016. S. 406.
- ¹⁴ Ibid. S. 104.
- ¹⁵ Ibid. S. 124.
- ¹⁶ Ibid. S. 121.
- ¹⁷ Ibid. S. 113.
- ¹⁸ Ibid. S. 393.
- ¹⁹ *Fulmeková D.* Konvália. Bratislava, 2016. S. 30.
- ²⁰ Ibid. S. 7.
- ²¹ Ibid. S. 8.
- ²² Ibid. S. 11.
- ²³ Ibid. S. 12.
- ²⁴ Ibid. S. 13.
- ²⁵ Ibid. S. 35.
- ²⁶ Ibid. S. 42.
- ²⁷ Ibid. S. 70.
- ²⁸ Ibid. S. 119.

Воспоминания о «румынском коммунизме» в романе Дана Лунгу «Я коммунистическая старуха!»

Аннотация:

В романе «Я коммунистическая старуха!» Дан Лунгу развивает тему ностальгии и ловушек, которые она расставляет. В статье рассматривается образ исторического прошлого в сознании очевидцев и анализируется, как работает индивидуальная память, вытесняя определенные эпизоды, и насколько противоречивыми могут быть воспоминания разных людей об одном и том же периоде.

Ключевые слова:

история, память, румынская литература, коммунизм.

Anastasia V. USACHEVA
(Moscow)

The memory of communism in the novel by Dan Lungu «I'm an Old Commie!»

Abstract:

In his novel «Sînt o babă comunistă!» («I'm an Old Commie!»), Lungu explores the theme of nostalgia and its pitfalls. The article focuses on the image of the historical past in the minds of its eyewitnesses. It analyzes how individual memories work forcing out certain events and how they contradict each other due to their own inconsistency.

Keywords:

History, memories, Romanian literature, communism.

Оставаясь для румын противоречивым, вызывающим множество споров временем, эпоха Чаушеску последние тридцать лет находится в центре внимания ряда румынских авторов. Длившаяся с 1965 по 1989 гг., она началась с периода «оттепели» (первое десятилетие), когда практически не ощущалась цензура, в магазинах было изобилие, сельское хозяйство процветало, а завершилась «закручива-

нием гаек» и обнищанием населения в 1980-е гг., но одновременно — и полным погашением внешнего долга Румынии.

В результате революции 1989 г. государственный строй для миллионов людей в одночасье из настоящего превратился в воспоминание. Революция — это всегда акт разрыва с прошлым, акт разрушения идентичности, и целью осмысления ушедшей эпохи является восстановление утерянной связи. Я. Ассман в работе «Культурная память» вводит понятие помнящей культуры, которая имеет дело с «памятью, создающей общность»¹. «Невозможно помыслить вообще никакого социального объединения, в котором не просматривались бы — пусть в сколь угодно ослабленном виде — формы помнящей культуры»². Кроме того, исследователь выделяет особый культурный элемент коллективной памяти — «акт оживления, которым мертвый обязан волевому решению группы не допустить его исчезновения»: то, что о событиях помнят, «есть дело [...] культурной работы и сознательно-го, преодолевающего разрыв, обращения к прошлому»³. И литература становится средством такого обращения, причем не только отражая реальность, но и конструируя ее. Не случайно современные исследователи Эуджен Негрич, Санда Кордош, Дан Михайлеску характеризуют постдекабрьскую литературу* как художественный поиск национальной и культурной идентичности⁴.

В начале 1990-х гг. как отклик на желание читательской аудитории, уставшей от цензуры, узнать правду об эпохе Чаушеску в Румынии появилось большое количество документальной литературы о тюремных заключениях, депортациях и сопротивлении режиму. Румынская исследовательница Кармен Брэгару пишет: «Этому есть убедительное нравственно-политическое объяснение: читатель этих лет жаждет правды, ему нужна вся правда, подкрепленная печатным словом»⁵. В 2000-е гг. интерес к коллективной истории сменился интересом к личным историям, и ответом на него стал выход книг, центральной темой которых оказались воспоминания о жизни при коммунизме**, например, сборники «Исчезнувший мир» («O lume dispărută», 2004, под ред. Й. Манолеску), «Розовая книга коммунизма» («Cartea

* Термином «постдекабрьская литература» в Румынии обозначают произведения, написанные после румынской революции декабря 1989 г., в результате которой был свергнут режим Чаушеску.

** В румынских исследованиях обычно используется термин «коммунизм», в отечественных — «национал-коммунизм» или «социализм».

roz a comunismului», 2004, под ред. Г. Х. Декубле), книга Василе Эрну «Рожденный в СССР» («Născut în U.R.S.S.», 2007). Критик Александру Кэлинеску так объясняет это явление: «В нашей стране большие проблемы с памятью, мы совсем плохи в этом отношении. Мы живем в состоянии всеобщей тяжелой амнезии»⁶. По его мнению, интерес к воспоминаниям об ушедшей эпохе — попытка вылечить эту коллективную амнезию. То же стремление нашло отражение и в литературе авторов постдекабрьской эпохи, т.е. родившихся в конце 1960-х и начавших литературную деятельность в 1990-е гг. Можно сказать, что произведения Филипа Флориана «Маленькие пальцы» («Degete mici», 2005), Флорины Илис «Детский крестовый поход» («Cruciada copiilor», 2005), Богдана Сучавы «Ночь, в которую кто-то умер ради тебя» («Noaptea când cineva a murit pentru tine», 2010) и другие — это поиск ответа на вопрос «Кто мы после коммунизма?».

Писатель и социолог Дан Лунгу (р. 1969) создает так называемые романы переходного периода — устоявшийся в румынском литературоведении термин, обозначающий произведения, описывающие жизнь людей до революции 1989 г. и в первые два десятилетия после нее. Так, в романе «Куриный рай. Псевдороман слухов и тайн» («Raiul găinilor. Fals roman de zvonuri și mistere», 2004) речь идет о маленьком, закрытом мирке улицы Акаций, находящейся на окраине румынского провинциального городка. Ее обитатели собираются посплетничать и выпить в баре «Помятый трактор», там ничего не происходит, один день похож на другой и бывает отмечен только незначительными событиями, а люди живут для того, чтобы рассказывать и пересказывать темы настоящего и прошлого. Другой его текст, «В аду горят все лампочки» («În iad toate becurile sunt arse», 2011), — воспоминания о 1980-х гг., на которые пришлось юность главного героя Виктора, о том, как провинциальные подростки в ожидании революции коротали время в нишей стране, развлекаясь выпивкой и наркотиками. Важное место среди романов этого автора занимает и анализируемое в данной статье произведение «Я коммунистическая старуха!» («Sînt o babă comunistă!», 2007), в основу которого легло интервью Лунгу-социолога с пенсионеркой, родившейся в селе и мечтавшей жить в городе («Сейчас я тебе расскажу, как хорошо жилось при коммунизме!»⁷).

Сюжет романа строится вокруг воспоминаний и монологов главной героини — пожилой женщины Эмилии (Мики) Апостоае. Выросшая и прожившая бóльшую часть жизни при Чаушеску, Эмилия носталь-

гирует об ушедшей эпохе, собирается голосовать за партию коммунистов на выборах в ближайшее воскресенье и лелеет «великий план возрождения прошлого»: «возможно, не прямо точь-в-точь, но что-то близкое. Восстановить фабрику нереально, но мастерскую, как та, наша, — мне казалось вполне по силам»⁸ (С. 92). Написанный от первого лица роман показывает, как человек, не умеющий найти место в новой исторической реальности, пытается сохранить ускользающее прошлое, об уходе которого сожалеет, сохранить единственным доступным способом — через личную память: «я осталась в мыслях о прошлом. Когда тебе уже много лет, такое погружение в воспоминания даже приятно. Ты смотришь события прошлого, словно фильм, переставляешь их местами так, как тебе нравится, не скучая ни минуты. [...] И если прошлое прекрасно, а настоящее — катастрофа, то ворчание неизбежно» (С. 44).

Как и в других романах Лунгу — такой прием типичен, пожалуй, для всего его творчества, — героиня не меняется по мере развития сюжета, сталкиваясь с другими людьми и их точками зрения, хотя в последней главе она все же начинает сомневаться в том, что все остальные разделяют ее восприятие прошлого. Ее образ статичен, он стал символом ностальгии по коммунизму, характерной для многих представителей старшего поколения в Румынии. Сам автор находит такое объяснение этому явлению: «Мы живем сейчас в обществе, ориентированном на молодежь, а пенсионеры тоскуют по времени, когда пожилые люди были привилегированной группой, это грусть по личному золотому веку»⁹. Будучи не в состоянии расстаться с ушедшей эпохой, Эмилия начинает ощущать себя рудиментом истории, безнадежно отставшим от настоящего. Под стать героине и окружающее ее пространство, которое с самых первых страниц показано как разрушающееся: «На обратном пути я внимательнее взглянула на дом, в котором мы живем. [...] Он больше не был тем новым домом, куда мы переехали, вне себя от счастья. Прошло больше тридцати лет, и за это время его ни разу не коснулась кисть маляра. Да что уж там, он действительно весь облупился, углы побиты дождем. [...] Ступеньки подъезда выщерблены, перила расшатались и дребезжат при любом прикосновении» (С. 11). Это описание появляется в начале первой главы неслучайно, жилое пространство героини резонирует с острым ощущением упадка, присутствующего в реальной жизни. Ностальгия Эмилии просыпается с новой силой при каждой мысли об этой дегра-

дации, она страстно мечтает вновь пережить те счастливые моменты, которые были в ее коммунистическом прошлом. По мнению ряда исследователей, «никакой другой исторический период не исполнен такой значимости для современников: сегодняшние румыны, от элиты до простого человека, тысячами нитей связаны со временем, детьми которого являются и к которому обращаются с ностальгией. Сама среда обитания побуждает к этому: типовой многоквартирный дом решительно входит в картину мира республики*, чтобы больше уже ее не покидать»¹⁰.

Эмилия Апостоае отвергает мысль о том, что общество обновилось в результате революции, и надеется на возвращение старого порядка, при котором, по ее ощущению, всей ее семье жилось куда лучше. Основной конфликт романа и внутренняя драма героини — в расхождении этих чувств со взглядами окружающих, в особенности с суждениями дочери Алисы, эмигрировавшей в Канаду. Это столкновение мнений запускает длинный монолог героини о коммунистическом прошлом, сохранившиеся рудименты эпохи подпитывают ностальгию: «коммунизм пал, а фабрика, где я работала, разрушена. Огромная фабрика за несколько лет превратилась в руины, в которых растет бурьян и ютятся бродячие собаки. [...] Каждый раз, проходя мимо, я отворачиваюсь. Честно признаться, у меня душа болит. Мне всегда кажется, что там, в цеху, наши скелеты так и застыли в рабочих позах, в любой момент готовые вновь взяться за дело. Просто возникли какие-то неполадки с электричеством. Я знаю, что это все большая глупость, что то время больше не вернется, но такие вот у меня ощущения» (С. 9).

В романе сосуществуют два вектора повествования: один об Эмилии, женщине, которой не удалось адаптироваться к новому капиталистическому миру, а второй — об эпохе Чаушеску. Этот второй пласт представлен рассказами самой героини и ее подруг о том, как принимали в партию: «Меня сделали членом партии. Я говорю не „я вступила“, а именно „меня сделали“, потому что я и пальцем для этого не пошевелила. В один прекрасный день секретарь парткома нашего предприятия решил, что женщин в партии слишком мало» (С. 74); как по мелочи воровали с фабрики: «Если бы у меня в магазине девочки-продавщицы воровали так же, как мы „брали“ с фабрики, я бы

* Имеется в виду название страны Социалистическая Республика Румыния.

прогорела за две недели» (С. 154); как работяги рассказывали анекдоты про Хрущева или Чаушеску: «— Знаете, почему товарищ Хрущев убил кошку? — Не-е-ет. — Потому что она вместо „мя-я-яу” стала говорить „Ма-а-ао”», «Слушатель звонит на радио и спрашивает: Скажите, пожалуйста, может ли женщина рожать по три-четыре раза в один календарный год? Ведущая отвечает: Нет, товарищ Николае, точно не может» (С. 72). В своем интервью Лунгу признается в некотором упрощении и гиперболизации реалий, для того чтобы роман был понятнее западному читателю (на данный момент он переведен на десяток языков, включая французский, итальянский, испанский и венгерский)¹¹.

Сюжет о жизни Эмилии разворачивается в нескольких временных и пространственных планах: в книге описано ее деревенское детство, первый опыт жизни в городе, работа на заводе. Эпизоды из детства и ранней юности, например, про заготовку всей семьей навоза, отражают характерную для тех лет мечту вырваться в город: «Когда-то давно я видела фильм с немцами. У тети Лукреции, разумеется. У нас-то даже электричества не было. „Хочу в го-о-ород!” — кричу я в ведро. Сама кричу, сама же и слышу. Мы вечером сидим при свете газовой лампы. Ее стекло коптится, особенно когда пламя маленькое, а газ плохой. Моя обязанность стекло протирать, аккуратно, чтобы не разбить. [...] Как хорошо иметь лампочки. И в очереди за газом стоять не надо. [...] „Хочу в го-о-ород!” — кричу я в колодец» (С. 18). Эмилии удается выбраться из изолированного деревенского мира с помощью тети и дяди, она удачно устраивается на фабрику металлоизделий, работая в окружении дружелюбных коллег, выходит замуж и рождает дочь Алису. Благодаря всем этим событиям в сознании героини формируется позитивный образ социалистической эпохи. Ей кажется, что тогда женщина имела гораздо больше жизненных возможностей, «коммунистическая старуха» не понимает отвращения людей к диктатуре Чаушеску, ведь ее-то семья в те времена жила неплохо.

Фраза, вынесенная в заголовок романа, произнесенная сначала иронично, обнаруживает убеждения, о существовании которых сама Эмилиа раньше не задумывалась. В ходе телефонного разговора с Алисой, которая хвалит канадский уклад, героиня вдруг понимает, что сама держится за ценности, привитые коммунистическим режимом. В ответ на реплику дочери: «Ох, мама, ты больше коммунистка, чем я думала!» она аргументирует свою позицию довольно наивно:

«— Ты меня раскусила. Я коммунистическая старуха, если ты этого не знала. Вот так. — А если в воскресенье кандидатом был бы Чаушеску, ты бы за него голосовала? — Об этом я не думала. Но если бы выдвинулся мой бывший шеф, его бы я выбрала президентом. Он знал, как управляться с заказами... Знал, как вести себя с людьми... Заботился о каждом...» (С. 45–46). Эмилия выстраивает собственный универсум — вселенную воспоминаний, практически идеальную, которая помогает ей обрести уверенность и в отношениях с новым миром.

Диалог матери с дочерью представляет собой столкновение ностальгирующего прошлого и активного настоящего, несущие противоположные ценности. Сюжетный ход с предстоящими президентскими выборами введен для того, чтобы противопоставить две точки зрения: живущей прошлым пенсионерки («Если бы не коммунизм, мы бы с тобой так и заготавливали бы навоз» (С. 46); «Как может быть плохой система, при которой я так хорошо жила?» (С. 140)) и революционно настроенной молодой женщины, сторонницы западной системы ценностей («Как ты говоришь с позиции своего опыта, так и я могу тебе сказать из своего: у меня нет ни одной причины сожалеть о коммунизме» (С. 46); «это плохая система, несправедливая. Которая ведет тебя к краху, даже когда лежащие в основе намерения самые хорошие» (С. 140)). По словам автора, Алиса является не просто представительницей нового, зараженного вирусом демократии поколения, но и выразительницей его взглядов¹². Спор с дочерью запускает внутреннюю драму главной героини и дает возможность сбалансировать две идейные позиции, поскольку Лунгу, принадлежа, скорее к поколению Алисы, не разделяет убеждений Эмилии. Пол Санду в статье «Встреча с судьбой» так описывает это межпоколенческое столкновение взглядов: «Разница есть и в эпохе, и в историческом ритме, а не только в менталитете поколений. Если молодость матери пришлось на активную фазу румынского социализма с его бесчисленными стройплощадками, где возводились жилые кварталы, огромные заводы, дамбы, гидроэлектростанции и все остальное, то детство дочери [...] прошло в период отката, с фантасмагорическим выполнением пятилетки за четыре года, с лживым представлением обо всем происходящем, чтобы удовлетворить паранойю Вождя. [...] Молодые читатели, вполне возможно, подумают, что Дан Лунгу выдумывает, доводит до абсурда. На самом деле, он описывает реалии режима 1980-х гг. То, что сегодня кажется абсурдным, еще вчера было реальностью»¹³.

Внутренний конфликт Эмилиии усиливается, когда она начинает сомневаться в своей правоте, потерявшись в неразрешимой дилемме: «А был ли возможен коммунизм без коммунистов „из тех“*? Если нет, хотела ли бы я все так же возвращения коммунизма? Если только такими были коммунисты, тогда я бы не хотела быть коммунисткой. Не хотела бы, но была. Можно ли быть кем-то помимо своего желания?» (С. 48).

В финале романа внутреннее напряжение героини постепенно нарастает, усиливается, когда она сталкивается с отсутствием поддержки своих ровесниц. Встретившись с сестрой Сандой и бывшей коллегой Аурелией, она с удивлением обнаруживает, что идея восстановить связь с другими бывшими коллегами и вернуть атмосферу прошлого не встречает поддержки и одобрения. Видя такое неприятие со стороны тех, чье мнение оказывается для нее важным, героиня начинает более скептически относиться к собственным ожиданиям. Память оказывается «ящиком Пандоры», из которого вырываются ужасные картины прошлого, потому что память — это субъективный акт, и человек может сам неосознанно выбирать, что именно он хочет помнить, а о чем предпочтет забыть. «Великий план» Эмилиии возродить прошлое терпит крах, героиня вдруг понимает: общей для всех коллективной памяти не существует, она складывается из индивидуальных воспоминаний. «Я чувствовала, что мое прошлое больше мне не принадлежит. В игру вступили новые фигуры, которые совсем сюда не подходили, которые заставили меня начать партию с самого начала. Всплывали другие воспоминания. Жесты и чувства, про которые я забыла. Те же места, те же люди, то же время, но другие события. [...] Мне казалось, что вся моя семья до недавнего времени была счастлива. Сейчас... все начало разваливаться на глазах. Как давно сестра моя видит во мне коммунистическую старуху? Почему наши воспоминания оказались такими разными?» (С. 156).

Присутствует в романе и еще один женский персонаж — противопоставленная Эмилиии госпожа Розалия, дочь «врага народа», ее позиция является идейной альтернативой коммунистической ностальгии главной героини: «Вот что такое мой коммунизм: он отобрал мастерскую моего отца, он не позволил мне стать художницей, он лишил мою жизнь всех красок» (С. 138). Отец госпожи Розалии Антон Бузински до

* Партийных работников старой формации, тех, «кто проводил линию партии безоглядно, не заботясь о людях, не вникая в конкретные обстоятельства» (С. 48).

Второй мировой войны был зажиточным портным, у которого одевались самые богатые жители города. На фронт он не попал из-за увечья, однако коммунисты посчитали это предательством. Ателье Бузински национализировали, устроиться на работу, имея клеймо врага народа, было невозможно. Десять лет семья нищенствовала, живя продажей отрезков ткани, которые удалось спрятать перед приходом к власти коммунистов. Розалия росла с мечтой стать художницей, рисовала карандашами, потому что краски были слишком дороги. Но когда пришла пора поступать в университет, выяснилось, что детям врагов народа дорога к высшему образованию закрыта: «Место, занятое ребенком кулака, — это место, украденное у ребенка пролетария» (С. 136). В итоге госпожа Розалия стала портнихой, как и ее отец, однако горечь о несбывшейся мечте осталась в ее душе на всю жизнь. В момент встречи героинь происходит столкновение двух судеб: одну режим изуродовал, другой дал то, о чем она и мечтать не смела. «Я рассказала о споре, который возник у нас с Алисой, о нашем непонимании. Госпожа Розалия вся обратилась в слух. Потом она немного застенчиво улыбнулась и сказала мне с куда большей прямоотой, чем я ожидала: „Дорогая госпожа, мне очень жаль, но я думаю, что девочка права”» (С. 107).

Столкнувшись с либеральными идеями дочери, узнав историю госпожи Розалии во всей ее несправедливости и обнаружив, что воспоминания бывшей коллеги и сестры сильно отличаются от ее собственных, Эмилия оказывается лицом к лицу с реальностью. Она начинает задумываться, анализировать, сомневаться, однако, как и в других романах Лунгу, развязки как таковой не случается. Не в силах отказаться от веры в коммунизм и понимая, что новое неотвратимо наступает, женщина решает сохранить статус-кво: «Сегодня утром я проснулась старой. Завтра? Ах да, завтра же выборы... Думаю, что я останусь преспокойненько дома и... найду, чем заняться» (С. 157).

Важно отметить, что романы Лунгу — и «Я коммунистическая старуха!» не исключение — реконструируют не сам период до 1989 г., а память о нем и чувства, которые эта память вызывает. Изображаемые персонажи обречены на бесконечное проживание прошлого в своем сознании, и это прошлое рисуется из двух перспектив: внутренней — героев произведения, и внешней — автора. В отличие от коллег по цеху, Лунгу не стремится к отстраненности и «объективности», его позиция ясна с первых страниц, а иногда, как в романах «Куриный рай» или «В аду горят все лампочки», — уже из названия. Таким об-

разом, автор выводит проблематику за пределы сугубо национального дискурса, сталкивая коллективную и индивидуальную память и обнаруживая их противоречивость, а порой и противоположность, показывая субъективный характер личных воспоминаний, построенных на вытеснении одних эпизодов и приукрашивании других. Его произведения — важный вклад в размышления румынских интеллектуалов о феномене культурной памяти и самоидентичности.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Ассман Я.* Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. М., 2004. С. 30.
- ² Там же.
- ³ Там же. С. 34–35.
- ⁴ См.: *Mihăilescu D. C.* Literatura română în postceaușism. Vol II: Proza. Prezentul ca dezumanizare. Iași, 2006; *Negrîci E.* Iuziile literaturii române. Busurești, 2008; *Cordoș S.* Lumi din cuvinte. Reprezentări și identități în literatura română postbelică. București, 2012.
- ⁵ *Брэгару К.* Увлекательная мозаика. Штрихи к портрету румынской литературы 1990-х годов (пер. с рум. М. Фридмана) // Литературы Центральной и Юго-Восточной Европы: 1990-е годы. Прерывность — непрерывность литературного процесса. М., 2002. С. 292–293.
- ⁶ Цит. по: *Corlatan M.* 13 scriitori ieșeni au scos «Cartea roz a comunismului». Ziarul de Iași, 26.05.2004. URL: <https://www.ziaruldeiasi.ro/local/iasi/13-scriitori-ieseni-au-scos-carte-a-roz-a-comunismului-ni3daj> (дата обращения: 16.01.2019).
- ⁷ Цит. по: *Stoleru I.* Dan Lungu, despre nostalgia paradoxală a romanilor dupa comunism. «Suplementul de cultură». № 380. 2013. URL: <http://suplimentuldecultura.ro/8253/dan-lungu-despre-nostalgia-paradoxala-a-romanilor-dupa-comunism/> (дата обращения: 16.01.2019).
- ⁸ Здесь и далее роман «Я коммунистическая старуха!» с указанием страниц в круглых скобках цитируется по изданию: *Lungu D.* Sînt o babă comunistă. Iași, 2010. Перевод выполнен автором статьи.
- ⁹ Цит. по: *Stoleru I.* Dan Lungu, despre nostalgia paradoxală a romanilor dupa comunism.
- ¹⁰ *Cernat P., Manolescu I., Mitchievici A., Stanomir I.* Explorări în comunismul românesc. Vol. III. Iași, 2008. P. 261.
- ¹¹ Цит. по: *Stoleru I.* Dan Lungu, despre nostalgia paradoxală a romanilor dupa comunism.
- ¹² Ibid.
- ¹³ *Sandu P.* Întîlnirea cu destinul. România literară. 2007. № 10. URL: http://www.romlit.ro/index.pl/ntlnirea_cu_destinul (дата обращения: 16.01.2019).

Художественная
память
и ОПЫТ ВОЙНЫ

Запомнившиеся войны, записанные войны. Репрезентация трех «балканских» войн в сербской литературе

Аннотация:

Представления о войне в сербской прозе можно найти в различных нарративных структурах, таких, как реалистическая проза, психологические и автобиографические, авангардные сюрреалистические и постмодернистские романы. Первый тип военной прозы был в значительной степени сформирован сильной эпической традицией сербской литературы, эту тенденцию в прозе можно связать с памятью, понимаемой как *ars*, обозначающей совокупный процесс сбора данных, целью которого является восстановление идентичности. Повествование авангардных романов редко представляет события в хронологическом порядке: авторы используют временные инверсии, оживляя и субъективизируя пространство произведения. Особенности характера, внешнего вида героя или расстановка сил в конфликте могут иметь для сюжета большее значение, чем событие; реалистичное повествование сосуществует с метафорическим. Сербские постмодернистские романы, касающиеся темы постъюгославской войны, предлагают целый ряд новых эстетических решений, но, что характерно для сербской литературы данного направления, в этих романах проявляются ценности и интересы этнической общности. Такие романы сочетают в себе элементы высокого и низкого искусства, а также стилей и языковых особенностей разных периодов развития сербской литературы. Подобная неоднородность акцентирует аксиологию, пронизанную моралистическими, социальными и политическими ценностями, которые берут свое начало в национальной традиции. Многочисленные сербские постмодернистские романы, в частности романы о постъюгославской войне, подчеркивают исчезающее национальное воображение и основаны на радикальной переоценке, характерной для эстетики постмодернизма. Культура памяти, связанная с сербскими нарративами, представляющими войну, подвержена многочисленным влияниям, следовательно, нет текстов, которые бы одним и тем же образом отражали опыт Великой войны, Второй мировой войны и постъюгославской войны.

Ключевые слова:

образ войны в литературе, постъюгославская война, сербский постмодернистский роман.

Memorized wars, recorded wars. Representation of three «Balkan» wars in Serbian literature

Abstract:

Representations of war in Serbian prose can be found in various narrative structures, such as realist prose, psychological and autobiographical novels, avant-garde surrealist and postmodern novels. The first type of war prose was largely shaped by a strong epic tradition in Serbian tradition and this trend in prose can be connected with memory understood as *ars*, which denotes cumulative process of collecting data, the purpose of which is the reconstruction of identity. The purpose of narration in avant-garde novels is rarely to present events in chronological order, as quite often there are time inversions used and reality becomes animated or personified. Features of character, his/her appearance, and state of affairs are presented as certain events, and when it comes to plot, realistic description coexists with metaphorical description. Serbian postmodern novels on the subject of post-Yugoslavian war present a whole array of aesthetic solutions, but typically for Serbian literature, novels neither renounce metaphysics nor give up on manifesting values, goals, and interests of ethnic community. Such novels combine elements of high and low art, as well as refer to styles and languages of various periods, but this heterogeneity highlights axiology permeated with moralist, social, and political values that originate from the great national tradition. Numerous Serbian postmodern novels, in particular novels about post-Yugoslavian war, highlight the endangered national imagination and are based on radical re-evaluation founded on the aesthetics of postmodernism. Culture of Remembrance connected with Serbian narratives representing the war is subject to numerous influences; hence, there are no texts that would depict the experience of the Great War, the Second World War, and the post-Yugoslavian War in the same manner.

Keywords:

image of war in literature, post-Yugoslav war, Serbian postmodern novel.

Тема Великой войны*, Второй мировой войны и постъюгославской войны¹ (уже сами названия могут вызывать возражения)

* Термин «Великая война» имеет союзническое, британское происхождение. Война была «великой» не только будучи конфликтом небывалого масштаба, но также и потому, что закончилась победой для союзников. Термин «Первая мировая война», повсеместно используемый в Польше, Сербии и Хорватии, родился в побежденной Германии. Французы любят говорить о победной «войне 1914 г.», в отличие от войн 1870 и 1940 гг. Постъюгославская война часто номинализируется как «балканская война».

показывает, с какими сложностями сопряжено художественное воплощение войн и насколько сложна проблема места, которое эти события занимают в системе памяти литературы, памяти в литературе и литературы как медиума памяти². Война как событие и как литературная тема — весьма значимый феномен, поскольку на правах определяющего принципа консолидирует народ, противостоит просветительному господству разума³, активизирует работу национальной лаборатории памяти, образуя новую символическую систему. Изменившиеся после 1989 г. политические, социальные и культурные условия в бывшей Югославии оживили энергию памяти литературы и памяти в литературе и породили новые литературные дискурсы, послужившие пересмотру учредительных мифов Королевства Югославии, которые были сформированы межвоенным романом о Великой войне, а также учредительных мифов югославского государства (СФРЮ), сформированных послевоенной литературой.

В области сербского романа существует связанное с Великой войной течение, которое выделяется среди других важных и характерных направлений межвоенной литературы, таких как сюрреализм или социальная литература. В том «Соратники» («*Ratni drugovi*») в рамках книжной серии «Сербская литература в 100 томах» («*Srpska književnost u sto knjiga*») вошли 27 прозаических произведений, посвященных Первой мировой войне⁴. Сербская проза о Великой войне включает в себя различные повествовательные структуры: автобиографический и психологический роман, а также романы, вдохновленные эстетикой авангарда и сюрреализма. Последнее направление однако появилось позже, поэтому в 1918 г. Иво Андрич на страницах журнала «Книжевни юг» констатировал, что «сербь и хорваты, одни из немногих среди европейских народов, не имеют так называемой военной литературы»⁵, поскольку роль сербского романа о войне была незначительной.

Популярность сербской автобиографической прозы о Великой войне и о Второй мировой войне способствовала подмене дискурса истории дискурсом памяти, утверждавшим эстетику подлинности. Память в многочисленных автобиографических романах выступает как категория, конкурирующая с историей: она передается из поколения в поколение, подтверждает идентичность, а также транслирует правду опыта времени и аутентичность событий. Автобиографические и реалистические романы о Великой войне, а также затрагивающие ее

сюрреалистические романы, располагаясь — в смысле нарративных стратегий и эстетики — на противоположных полюсах, раскрывают две функции памяти: как *vis* и как *ars*⁶.

Алейда Ассман, говоря о проблемах памяти, указывает на древнюю традицию запоминания, связанную с мнемотехникой мест и картин, а также на ее продолжение в современном литературоведении (Ренате Лахманн, Биргит Нойман, Астрид Эрл, Ансельм Хаверкамп). Ассман определяет память *ars* как связь памяти и идентичности и конкретизирует это понятие как способность к культурному запоминанию, воспоминанию и увековечиванию, а также забвению. Относя эти явления к области памяти как *ars*, означающей «хранение (*Speichern*), понимая под этим любой механический процесс хранения и воскрешения в памяти данных с целью конструирования идентичности»⁷, можно было бы связать с функцией памяти *ars* реалистически-биографическое направление сербского романа о Великой войне.

Как пишет сербский историк литературы Йован Деретич, в межвоенный период необыкновенной популярностью у читателя пользовался реалистический цикл романов Стевана Яковлевича, включавший в себя произведения: «Тысяча девятьсот четырнадцатый» («Devetstočetnaesta»), 1934), «Под крестом» («Pod krstom»), 1935) и «Ворота свободы» («Karija slobode»), 1936)⁸. «Популярности Яковлевича не помешали, — продолжает Деретич, — недостатки, которые с самого начала акцентировала критика: дилетантизм, журналистская, репортажная поверхностность, композиционная растянутость, фактографизм, стилистическая невыразительность»⁹. Этот цикл репрезентирует функцию памяти как *ars*, которая реализуется как литературное свидетельство эпохи, воскрешает в памяти множество фактов, мест и событий и обладает поэтому значительным идеологическим потенциалом¹⁰. Романы Яковлевича, изданные в 1937 г. под общим названием «Сербская трилогия» («Srpska trilogija»), обосновывали идею сербской гегемонии в новом государстве Королевства сербов, хорватов и словенцев (с 1929 г. — Королевстве Югославия), т.е. отвечала идеологической потребности и поддерживала государственно-созидательную миссию Александра Карагеоргиевича.

В качестве художественной репрезентации модели памяти как *vis memoriae* может быть рассмотрена сюрреалистическая проза Растко Петровича, в частности, его монументальный роман «День шестой» («Dan šestii»), 1941)¹¹, а также авангардистское направление сербской

прозы в целом, в частности — роман Милоша Црнянского «Записки о Чарноевиче» («Dnevnik o Čarnojeviću», 1921)*. А. Ассман определяет память *vis* через противопоставление «процедуры хранения процессу запоминания», дополнительно обогащающему память субъекта путем трансформации ее содержания. «*Memoŕia*, понимаемая как *vis*, — пишет Ассман, — то есть *ingenita virtus*, имея ключевое антропологическое значение, располагалась на стыке трех свойств души: воображения, разума и памяти»¹². Продолжая идею Ассман, можно, следовательно, сказать, что литературная репрезентация памяти *vis* характеризуется ролью воображения в концептуализации памяти, доминированием «припоминания по отношению к хранению» ее содержания, а также энергетическим потенциалом, высвобождающимся при пересмотре этого содержания. Авангардистский роман, как, например, «День шестой» Петровича, воплощает образ войны с помощью эмоциональной лексики, сочетания динамических описаний и замедления движения. Память главного героя, часто выполняющего функции рассказчика, наполнена воспоминаниями о прошедшем, события сегодняшнего дня сливаются в его сознании с подвергающимися аберрации снами прошлого. При раскрытии мелких событий военной действительности зачастую доминирует описание. Память определяет характер художественной репрезентации — субъективизированный, антимиметический и фрагментированный.

Коллективную память, структурирующую и подтверждающую идентичность, формировали мемуарные произведения. Они принадлежат перу Драголюбa Дудича, автора «Дневника» («Dnevnik», 1941), Владимира Дедиера, автора трехтомного «Дневника 1941–1944» («Dnevnik 1941–1944»). Выдающимся представителем этого направления был Родолюб Чолакович, автор пятитомных «Записок об освободительной войне в Югославии» («Zapisi iz oslobodilačkog rata», 1946–1955).

* «Записки о Чарноевиче» — микророман лирико-философского характера, явившийся реакцией на гекатомбу Великой войны. Пацифизм Црнянского, уходящий корнями в абстракционистский полюс экспрессионизма, отличало акцентирование нравственной ипостаси войны и экспонирование урона, нанесенного войной человеческой личности. Художественное воплощение суматризма — авторского авангардистского направления — включает в себя мифологизацию войны как явления трансцендентного, космического, независимого от человека, а также квазирелигиозный и патетический подход, однако такая интерпретация произведения ставила его вне рамок канона литературной репрезентации Великой войны.

Спустя почти полвека пространство памяти, которую стремился формировать Яковлевич, оказалось — будучи памятью вытесненной — полем конфликта и конфронтации разных позиций в рамках политики памяти, к которой обратился противоречивый сербский писатель, коммунистический чиновник, а затем диссидент, идеолог и активный политик Добрица Чосич¹³, автор, в частности, тетралогии «Время смерти» («Vreme smrti», 1972–1979), являющейся скрытой критикой Югославии Броза Тито. Эпическая тетралогия Чосича подвергает ревизии память о Великой войне, оспаривая как постверсальский уклад Королевства Югославии, так и послеялтинский уклад, результатом которого в определенной степени стала СФРЮ под диктатом Тито.

Некоторые касающиеся Великой войны области сербской коллективной памяти оказались вытеснены и маргинализированы, однако не были стерты из сознания, хоть и не вписывались в существующие нарративные структуры и культурно-эстетические формы памяти. К этой категории явлений следует причислить отсутствие сербских нарративов, касающихся покушения в Сараево, а также малый литературный резонанс, связанный с австро-венгерскими убийствами, резней, изнасилованиями и грабежами, совершавшимися в отношении гражданского населения в долине реки Дрины. Представляется, что эпическая традиция, роль которой в Сербии огромна, воспрепятствовала литературной репрезентации убийств и погромов, виновником которых была австро-венгерская армия¹⁴. В этом промежуточном пространстве между памятью культивируемой и памятью вытесняемой спорадически встречаются литературные описания жестокостей, совершавшихся солдатами регулярной императорской и королевской армии в отношении сербского мирного населения, например, в романе Константина Джорджевича «В отступлении» («U bežaniji», 1940), в котором мы обнаруживаем сцену преступления, совершенного против населения Шабаца и именуемого «сербским Верденом». Сравнение с французским Верденом раскрывает сверхзадачу сербской политики памяти: включение травмы — при помощи пространственных кодов¹⁵ — в европейское сознание.

Публикуемые и переиздаваемые в последние годы, в связи со столетием начала Великой войны, военные донесения и доклады иностранных свидетелей преступления, а также труды исследователей мученичества сербского гражданского населения, предлагают образ, проливающий новый свет на сформированную в сербской традиции

картину Великой войны, однако многие аспекты требуют прояснения¹⁶. Некоторые проблемы должны быть серьезно проработаны, например, архитектура сербской коллективной памяти о войнах, традиционно подчиненная влиянию героического мифа, модели конфессионального и неконфессионального мученичества в сербской традиции, деконструкция мифографического обоснования первой государственности сербов, хорватов и словенцев под знаком косовского мифа, то есть веры в спасительную и очищающую силу жертвы и мести, культ смерти, трансформация смерти в жизнь¹⁷.

Два направления сербского романа о Великой войне, то есть романы, осуществляющие функции памяти как *vis* и как *ars*, замалчивают резню и физическое истребление в бассейне реки Дрины (место памяти — сербский Верден), выдвигая на первый план отступление сербской армии и гражданского населения через Албанию в 1915 г., во время которого из-за голода, болезней и столкновений с албанцами погибло более 240 тыс. человек (место памяти — сербская Голгофа). Сербия, стремящаяся к роли гегемона нового государства, воздвигавшегося на руинах Австро-Венгрии, обратилась к сокровищнице национальной героической и мученической традиции, продолжая и экспонируя память о сербской Голгофе. Память о сербском Вердене подавила память о сербской Голгофе, которая в конечном итоге привела Сербию к победе. Сербская Голгофа занимает высокое место в иерархии сербского сознания и памяти, поскольку была вписана в традицию косовского мифа, представляя собой его современное воплощение в круге мифической цикличности*. В межвоенный период эту память транслировал роман Мирослава Голубовича «Кладбище без крестов» («Groblje bez krstova», 1935), сюжет которого связан с судьбами тысяч сербских детей и молодежи: для большинства из них этот путь стал могилой без крестов¹⁸.

Литература о Второй мировой войне находилась под влиянием так называемой литературы НОБ (народно-освободительной борьбы), порожденной убеждением, что литература призвана сражаться за свободу, участвовать в революционном преобразовании общества. Память

* Следует отметить многочисленность сербских памятников и символов, связанных с культом сербской Голгофы. Среди них — открытый 11 ноября 1930 г. на белградском Калемегдане в знак благодарности Франции за помощь, оказанную Сербии во время войны, монумент работы хорватского скульптора Ивана Мештровича (1883–1962).

участвовала в процессе создания картины партизанского прошлого (избранных сегментов социальной действительности). НОБ широко представлена в литературе, в создании этого течения участвовали как хорватские авторы (Владимир Назор, Иван Горан Ковачич), так и сербские представители авангарда (Оскар Давичо, Милан Дединач, Душан Матиц, Александр Вучо). Прошлое, связанное с памятью о партизанской войне, в произведениях писателей НОБ подчиненное процессам идеологической верификации, принимало схематические и декларативные формы. Наиболее яркий представитель этого направления, Йован Попович, в сборнике рассказов летописно-мемуарного характера «Настоящие легенды» («Istinite legende», 1944), описывает героические события партизанской войны, занимая позицию свидетеля и документалиста, желающего уберечь от забвения героические деяния бойцов революции. Чедомир Миндерович, автор социальной литературы, политический сотрудник и командир партизанской бригады, является автором агиографического дневника «За Тито» («За Titom», 1945). Биография Тито принадлежит также перу Владимира Дедиера, автору произведения «Иосип Броз Тито. Дополнительный материал к биографии» («Josip Broz Tito. Prilozi za biografiju», 1953). Литература НОБ обновила формы, которые традиционно способствовали воплощению коллективной памяти. Устная литературная традиция (лирическая и эпическая песня, пословицы, анекдоты и т.п.) дала сильный импульс развитию прозаического творчества на тему национально-освободительной войны, которое, в свою очередь, оживило традиционные устные жанры. Этот феномен ярко проявился в творчестве Бранко Чопича, наиболее активного партизанского писателя, реалиста, автора «Рассказов-партизан» («Priče-partizanke», 1944), «Росы на штыках» («Rosa na bajonetima», 1946), «Крошки на защите командира и других рассказов» («Mrvica brani komandanta i druge priče», 1946), «Суровой школы» («Surova škola», 1948), стремившегося быть голосом народа и одновременно продолжателем течения национального *ludens*. Наиболее популярный герой Чопича — Николетина Бурсач, чей образ сочетает в себе лиризм, комизм, реализм и элементы жанра легенды. Писатель пересматривает и обновляет формы устной культуры, опирающейся на память, а также эксплуатирует стихию индивидуальной памяти в различных, в первую очередь юмористических дискурсах. Пафос кодифицированной эстетики литературы НОБ Чопич нейтрализует, создавая художественный мир, в котором реа-

лизм переплетается с наивностью детского взгляда, а воображение — с легендой и юмором.

Романы Чопича о Второй мировой войне закладывают основы современной ему сербской прозы 1950-х гг. Проза Чопича, противопоставленная идеологии, завладевшей всем публичным пространством, несмотря ни на что легализовала — пусть противоречиво и драматично — реальность, созданную «коммунистической революцией». «Прорыв» («*Prorom*», 1952) — первый и самый объемный роман, который представляет собой панораму событий, происходивших на боснийской земле, и обладает чертами народного повстанческого эпоса. Повстанческую хронику боснийской земли продолжили романы «Сухой порох» («*Gluvi barut*», 1957), «Не грусти, бронзовый страж» («*Ne tuguj, bronzano stražo*», 1958), «Восьмое наступление» («*Osma ofanziva*», 1964). Последний роман Чопича, «Удальцы под Бихачем» («*Delija na Bihaću*», 1975) — юмористическое повествование об одном из эпизодов партизанской борьбы. Чопич был одним из первых, кто затронул проблему нравственной неоднозначности партизанской деятельности. Ценности патриархального мира и противоречия коммунистической революции писатель показал через конфликт в сознании ее участников — столкновение традиционализма и крестьянской ментальности с романтикой революционного обновления. Роман «Сухой порох» нарушил табуированный в историографии партизанской войны и идеализированный в литературе НОБ «красный террор», применявшийся партизанами на боснийской земле в 1942 г.

Картину Второй мировой войны в сербской литературе пересматривает Миодраг Булатович, использующий стилистику поэтической фантазмагии, гротеска и притчи. Проза Булатовича, вырастая из традиции сюрреализма, служила переосмыслению авто- и гетеростереотипов, оспариванию патриархальных норм, а также критике идеологических догм¹⁹. Неслучайно гротескная репрезентация Второй мировой войны в романах Булатовича схожа с ее видением в творчестве Милоша Црнянского, Станислава Кракова и Драгиша Васича, демонстрировавших абсурд и бессмысленность Великой войны.

Другая поэтика изображения войны использовала перспективу аутсайдера, символическое пространство изоляции, метафоры поражения. Герои романа Душана Ковачевича «Жила-была одна страна» («*Bila jednom jedna zemlja*», 1995; фильм по мотивам романа называется «*Underground*») — сидящие в подвале партизаны: убежденные в

том, что Вторая мировая война продолжается, они продолжают производить оружие. Карикатурная и гротескная репрезентация истории Югославии охватывает период со Второй мировой войны до развала государства в 1990-е гг. Роман и фильм — повествование о Югославии, запертой в подполье идеологических манипуляций, заключенной в метафорический подвал лжи²⁰.

Вытесняемая память и память «времени презрения» представляет собой нарративную действительность романа Антония Исаковича «Доля секунды 2» («Трен II», 1982), который описывает заключение людей, объявленных политическими врагами Тито, на Голем острове (Goli otok). Это повествование о преступлении, оставшемся неосужденным, ловко и последовательно скрываемом и становящемся поэтому символом возможного повторения эпохи титоизма. Романы Слободана Селенича «Мемуары Перо-калеки» («Memoari Pere Bogalja», 1968) и «Орел или решка» («Pismo-glava», 1982) — еще одна попытка пересмотра послевоенной действительности с перспективы неблагонадежного молодого белградского интеллектуала. Последующие романы Селенича расширяют прежде подвергавшуюся цензуре коллективную память о сербском мученичестве, поскольку герои (Михайло и Богдан), умирая на разных полях битв, фронтах и в разное время, являются жертвами идеологии, политики, зла и бессмысленности²¹.

Сербская литературная история войн XX в. — с перспективы постъюгославской войны — это картина поражения. Даже прошлые победы, которые до сих пор представлялись успехом, поскольку в результате их возникло югославское государство, в настоящее время — из конца XX в., с учетом высокой цены этих побед — кажутся поражением, ошибкой или даже катастрофой. Постъюгославская война в литературных дискурсах рубежа XX–XXI вв. представляется окончательным, реальным и объективным свидетельством опыта всего столетия, который стоил Сербии множества человеческих жертв.

Сербская литература 1990-х гг., отказываясь от героики, зачастую прибегает к использованию позиции рассказчика-аутсайдера, который воспринимает и описывает действительность с точки зрения субъекта, находящегося в стороне от основных событий. Многочисленные романы сербских авторов, посвященные постъюгославской войне, используют биографическую нарративную стратегию, однако доминирование субъективности и личной правды не всегда позволяет от-

разить объективную картину. Давид Албахари в романе «Приманка» («Матас», 1996) и «Мрак» («Мрак», 1997) выводит героя, который, погружаясь в глубину семейной памяти, реконструирует ход балканских конфликтов, связанных с судьбой его собственных родителей. Владимир Йоканович в романе «Эсмарх» («Esmarh», 1995) строит сюжет вокруг войны в Хорватии в 1991–1995 гг., а Стеван Тонтич использует события войны в Боснии и Герцеговине в романе «Глупое твое сердце, зайчик» («Твоје срце, зеко», 1995). Этот первый роман на тему постъюгославской войны отсылает к традициям «джинсовой прозы»*, противопоставляя мир молодых людей миру взрослых, а сюжет разворачивается вокруг трагических событий, связанных с городом Вуковар. Роман Славиши Радовановича «ABV** Vukovar» (1992) посвящен тем же трагическим событиям борьбы в этом героическом городе Славонии. Герои обоих произведений стараются дистанцироваться от конфликта и соблюдать нейтралитет, подчеркивая, что война была им навязана, однако осознавая свою национальную идентичность, оказываются в ситуации двойной изоляции. Произведение Тонтича носит черты биографического романа, это своего рода военная хроника Сараева; роль рассказчика в определенной степени навязана повествователю самой ситуацией. Дистанция героя-рассказчика по отношению к обеим сторонам конфликта проявляется в разных плоскостях. Прежде всего, он не хочет принимать ни одно из предлагаемых сторонами обоснования войны, а ее саму воспринимает как ожидаемое продолжение Второй мировой войны²². Подобная причинно-следственная связь лежит также в основе мира, изображенного в романе Мирослава Савичевича «Плоскогорье» («Visoravan», 1997)²³.

Романы «Последний рейс на Сараево» («Poslednji let za Sarajevo», 1995) Момо Капора и «Освободители и предатели» («Oslobodioci i iz-

* Направление хорватской послевоенной прозы, вдохновленной творчеством Ээлинджера, которое изменило подход к созданию литературного мира, отразило социальные и культурные перемены, связанные с поп-культурой, потребительством жителей тогдашней Югославии, символом которого являются джинсы (хорв. traperice), кока-кола, американские фильмы, джаз и рок. Поэтику «джинсовой прозы» («proza u trapericama») на широком компаративном фоне, включавшем также творчество Джека Керуака, Раймонда Кено, Василия Аксёнова, а также Марека Хласко, Марека Новаковского, описал хорватский славист Александр Флакер в своем труде «Джинсовая проза» (*Flaker A. Proza u trapericama. Zagreb, 1976*).

** ABV, от англ. alcohol by volume, аббревиатура, обозначающая крепость алкогольной продукции.

đajnici», 1997) Милована Даноича в сюжетном плане также объединяют постъюгославскую войну и Вторую мировую войну, однако авторы опираются не на память о военном прошлом, а на массовое травмированное сознание. Такая нарративная конструкция не способствует объективности перспективы. Пораженческой является позиция Александра Петрова в романе «Как золото в огне» («Kao zlato u vatni», 1980), заключающаяся в том, что народы, религии и традиции на Балканском полуострове возвели вокруг себя непреодолимые стены. Манипулируя исторической памятью и современными фактами, а также играя на патриотических эмоциях, Момо Капор создает роман, который представляет современные события как решающий и символический конец некоего мира и катастрофу сербского народа. В романе «Хроника потерянного города» («Hronika izgubljenog grada», 1996) автор помещает события постъюгославской войны в пространство национальной вселенной, возрождая символический код Великого исхода сербов в XVIII в., который лег в основу литературного мифа в прозе Милоша Црнянского, а также проявился на полотнах Паи Йовановича.

Капор ставит знак равенства между исходом сербов из Сараева во время постъюгославской войны и Великим переселением сербов XVII в.: «Сто пятьдесят тысяч изгнанников, пытающихся выбраться из проклятого города, который у них отобрали...»²⁴. Обращение к контексту мифа, а не к реальным событиям и памяти, вписывает исход сербов из Сараева в категорию опыта, логика которого подчиняется року, жертвенному мифу, принципам непостижимого детерминизма истории.

Мифическое подкрепляется в романе субъективным содержанием памяти, воскрешающей в сознании рассказчика воспоминание о резне сербов во время Второй мировой войны. В сознании рассказчика период осады Сараева и день 5 апреля 1945 г., который он пережил ребенком — когда вскоре после бегства немецких солдат и до вступления титовских партизанских отрядов на опустевших улицах центра города Сараева слышался зловещий шепот: «режут сербов на Башчаршии», — составляют единую реальность. Травмированная автобиографическая память оправдывает использование подобных мифологических стратегий. Современный сараевский exodus получает обоснование в циклической логике жертвенного мифа, в вечности, лишенной исторической линейности. Сегодня не продолжает вчера:

травматическое настоящее — опыт прошлого, настоящее актуализирует страдания минувшего. Для автора-героя и рассказчика «Хроники потерянного города» Сараево вскоре станет «первым исламским городом-государством в Европе»²⁵. В представлении автора ядовитая память об этих ужасах уравнивает действительность конца XX в. с реальностью прошлых веков турецкого господства.

В романах Капора память и факты перемежаются мифами, однако не этому автору принадлежит последнее слово в области литературной репрезентации постъюгославской войны. Светислав Басара в романе «Проклятая земля» («Ukleta zemlja», 1995) начинает сознательную и бескомпромиссную игру с национальными псевдомифами и идеологическим злоупотреблением литературой, в том числе — с насаждавшимся пропагандой режима Слободана Милошевича стереотипным образом Запада. В своем романе, — замечает Магдалена Янковская, — Басара создает одновременно причудливый и грозный, комический и трагический, на грани правдоподобия, образ проклятой страны, ожидающей чудесного снятия чар. В калейдоскопическом, мозаичном романе чуждость — отличительная черта одного из главных героев, английского дипломата в Дунуме* — имеет различные ипостаси. Образ Чужого и Другого, гомосексуалиста, используется для оспаривания мифологемы Европы-распутницы, а также является элементом трагигротескного и жуткого переосмысления отечественных (анти)героев как персонажей национального бестиария. Сцена группового изнасилования переворачивает с ног на голову отношения палача и жертвы, наглядно показывая, что работники аппарата репрессий, сыщики-криминалисты, пьяные, садисты и дегенераты, в официальном нарративе становятся новыми героями войны и борцами за национальное дело. Обращение к проблеме группового изнасилования представляет собой прежде всего попытку литературного расчета с вытесняемыми из социальной памяти массовыми изнасилованиями, происходившими на всех фронтах²⁶.

Владимир Арсеньевич в романе «Под палубой» («U potpaljubju», 1994) вводит в сербскую литературу 1990-х гг. мотив пораженчества, но связан он также и с направлением послевоенной прозы (после Великой войны) Милоша Црнянского «Записки о Чарноевиче» («Zapiski o Czarnojeviću», 1921). Безымянный герой Арсениевича,

* Singidunum — римское название Белграда.

подобно введенному Црнянским персонажу Черноевичу — это меланхоличный, мечтательный художник и пацифист, космополит и аутсайдер, не находящий смысла жизни. Лазар и Петар Райич — выразители пессимистических взглядов авторов, разделенных семью десятилетиями, но одинаково отравленных горечью войны, «страстным равнодушием», иронией и цинизмом, неверием в смысл жизни. Произведения однако различаются культурной доминантой соответствующей эпохи. Суматраизм* Црнянского есть бегство всех проигравших, потерянных, страдающих, израненных, искалеченных, разочарованных, но одновременно он предполагает существование оккультной связи между миром природных явлений и человеком. Суматра и ее природа призваны воздействовать на человека, предпочитающего социальным реалиям эстетические ценности. Герой Арсениевича не имеет никакой опоры в мире деформированной действительности, мире, лишенном ценностей, что подчеркивает беспомощность литературной репрезентации этой реальности, приобретающая гротескную форму «мыльной оперы» (таков подзаголовок романа). Сербская литература о войнах XX в. описала полный круг. Суматраистская эстетика Црнянского опиралась на веру в литературу, силу мечты и могущество красоты, которая, если не может изменить мир, то, во всяком случае, способна помочь людям в борьбе со злом. Сербская проза, касающаяся темы войны 1990-х гг., свидетельствует о неверии в мир, в котором личность одинока и беззащитна.

Роман Горана Петровича «Осада церкви Святого Спаса» («Opsada crkve svetog Spasa») был опубликован в 1997 г., т.е. за два года до нападения НАТО на Югославию. Коллективная память сербской национальной идентичности проявляется в художественной репрезентации военной постъюгославской действительности, включенной в контекст глубоких исторических соотношений. Роман, написанный специфическим языком и стилем, актуализирует византийскую культурную и духовную матрицу, а также культ Растко Неманича — святого Саввы, первого сербского архиепископа, создателя сербской автокефалии и православной Церкви. Петрович располагает сюжет в нескольких

* Созданное Црнянским направление в поэзии, экстатический экспрессионизм, уход в воображаемые заоблачные дали, в экзотические страны как возможный эмоциональный выплеск витальной энергии и выражение отвращения к окружающей действительности. Идея суматраизма Црнянский выразил в манифесте 1920 г. «Объяснение Суматры».

временных планах, исторические факты сочетает с действительностью сказки, онирической фантастикой и средневековой мистикой, создавая своего рода постмодернистский национальный эпос.

Конструкция романа имеет явную идеологическую подоплеку: монастырь Жича, город Константинополь, крестовый поход, проходящий через сербские земли, и вторжение болгарского царя Калояна сосуществуют с нападением армии НАТО на боснийских сербов.

Сверхзадача романа — выражение парадигмы духовности, которая представлена мотивом полета, левитации, древа вселенной, символизирующего восхождение человека к святости и Богу. Происходящие в тексте события не порождены причинно-следственными связями изображаемого мира, но относятся к области трансцендентности, создающей сложную систему мотивов православной духовности (литургических и молитвенных), библейских мотивов (лестница Иакова) и легенд народного православия. Мир, представленный в романе, населяют группы ангелов, от шестикрылых серафимов до ангелов-хранителей и заступников.

Осада монастыря Жича и осада города Константинополя — символ сербской судьбы на протяжении веков. Выбор в качестве центральных событий романа Четвертого крестового похода и военного похода Шишмана обусловлен разными причинами. Константинополь как цель крестоносцев свидетельствует о ненависти латинян к православию, жестокость и имперские намерения Калояна обнажают поверхностный характер болгарского христианства и региональное болгарско-сербское соперничество. Жича и Константинополь — символы сербской, православной и европейской идентичности, это своеобразные глобальные места памяти²⁷. Жича — местонахождение первого сербского архиепископства, но одновременно храм, который чаще прочих разрушался и восстанавливался. Это символ восьми веков истории сербского народа, его духовной и религиозной жизни, образования и культуры, государственности и памяти. Это место коронации восьми сербских правителей, но в большей степени оно связано с личностью Стефана Первокоронованного, а также святого Саввы. Культ святого Саввы — важнейший сербский культ, как официальный, так и народный, в романе к монастырю Савву приводит посланная небом золотая нить. А. Ассман говорит о глобальной памяти применительно к Холокосту, но эта категория может быть использована и для описания постмодернистских форм воображения, обращенного к

прошлому, форм, характеризующихся высокой степенью медиального посредничества и этическим измерением²⁸.

Роман Петровича — это также метатекст об истории, вызов которой бросают нарратив, язык и воображение. История оказывается пространством, в котором доминируют подавляющие индивида сила, насилие и диктат, а меньшинство подвергается опасности со стороны большинства. В то же время нарратив, язык и культура могут подчинить себе историю, так как культура обладает потенциальной способностью интегрировать социум. Роман Петровича вписывается в рикёровскую идею защиты текста как произведения, устанавливающего границы, в пределах которых может функционировать интерпретатор, одновременно, однако, допускающего возможность непрерывной реинтерпретации значения²⁹.

Репрезентации войны в сербской прозе проявляются в трех нарративных структурах: реалистические, психологические и автобиографические романы, романы авангардистские и сюрреалистические, а также романы постмодернистские. Первый тип прозы о войне был в значительной мере сформирован сильной в сербской культуре эпической традицией, и это направление прозы можно связать с памятью как *ars*, обозначающей кумулятивный процесс хранения данных, целью которого является конструирование идентичности.

Целью нарратива авангардистских романов практически никогда не становится упорядоченное представление событий, так как в них используются временные инверсии, а действительность подвергается одушевлению или олицетворению. Черты, облик, состояние вещей изображаются в виде неких событий, в произведениях сосуществуют реалистическое и метафорическое повествования. Герой авангардистского военного романа многократно погружается сон, поскольку ониризм предоставляет возможность уклониться от причинно-следственных связей. Исчезает роль памяти, вытесняемой областью сна и воображения.

Сербский постмодернистский роман на тему постъюгославской войны показывает неоднородный диапазон эстетических практик, однако литературный дискурс, например, в романе Петровича «Осада церкви Святого Спаса» не обращается к философским доктринам, не отрекается от метафизики и не отказывается от манифестации ценностей, целей и интересов этнического сообщества. Он сочетает в себе элементы высокого и низкого искусства, а также обращается к стилю

и языкам разных эпох, а эта гетерогенность проявляет аксиологию, насыщенную нравочительными, социальными и политическим ценностями, уходящими корнями в великую национальную традицию. Многочисленные сербские постмодернистские романы, в том числе на тему постъюгославской войны, показывают находящиеся в опасности национальные имажиарии и сопротивляются радикальным переоценкам, основывающимся на эстетике постмодернизма, хотя существует также направление сербской постмодернистской прозы, пересматривающей национальные этнокультурные идеи.

Культура памяти, связанная с сербскими нарративами военной репрезентации, подвержена многочисленным влияниям, поэтому не существует текстов, единообразным способом иллюстрирующих опыт Великой войны, Второй мировой войны и постъюгославской войны. Память о войне должна сосуществовать с ее историей, а это влечет за собой создание новых нарративов (возможно, также новой истории литературы) с целью определения места войн в современной интерпретации, воплощения региональной и, особенно, гражданской точки зрения на военную действительность.

Перевод Е. Шатъко

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Существует огромное количество литературы на тему постъюгославской войны. Широкая библиография на эту тему приведена в: *Waldenberg M. Rozbicie Jugosławii. Jugosłowiańskie lustro międzynarodowej polityki.* Warszawa. T. I. 1991–2002, T. II. 2002–2004.
- ² *Saryusz-Wolska M. Literatura i pamięć. Uwagi wstępne // Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka.* Kraków, 2009. S. 175–184.
- ³ *Assman A. Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej // Pamięć zbiorowa i kulturowa.* S. 103.
- ⁴ Общий обзор сербского романа межвоенного периода дан в: *Korać S. Srpski roman između dva rata.* Beograd, 1982. Эстетические, жанровые и идеологические проблемы сербского романа, касающегося Великой войны, затрагивает: *Joković M. Imaginacija istorije. Problem istorijske i književnoestetske distance u srpskom romanu o Prvom svetskom ratu. Evropski kontekst.* Beograd, 1994. Ср.: *Porpić S. Književna dela o Prvom svetskom ratu — primer inoviranja i divergencije u evoluciji srpske književnosti tokom 20 veka // Godišnjak za srpski jezik i književnost.* 2010. № 23.
- ⁵ Андрич в этом тексте также обращает внимание на две проблемы. Во-первых, подчеркивает неосновательность и поверхностность довоенной лите-

- ратуры, которые обнажила Великая война. Во-вторых, свидетельствует о том, что крупнейшие сербские писатели того времени (Милош Црњанский и другие) активно выражали протест в отношении гекатомбы войны, а также опустошения, которое вызывает война в индивидуальном и социальном пространстве. Ср. *Andrić I. Naša književnost i rat // Književni jug. 1918. № 2. S. 6, 194. Ср. также: Džuba O. Odjeci Prvog svetskog rata na stranicama «Književnog juga» // Naučni sastanak slavista u Vukove dane. 2005. № 34/2. S. 204.*
- ⁶ *Assman A. Przestrzenie pamięci. S. 116–122.*
- ⁷ *Ibid. S. 116, 118.*
- ⁸ Подробнее см: *Zieliński B. Serbska powieść historyczna: studia nad źródłami, ideami i kierunkami rozwoju. Poznań, 1998. S. 183–192.*
- ⁹ *Deretić J. Istorija srpske književnosti. Beograd, 1983. S. 550.*
- ¹⁰ *Assman A. Przestrzenie pamięci. S. 119–120. Ср. Yates F.A. Sztuka pamięci. Warszawa, 1977. S. 18.*
- ¹¹ Авангардистский роман Растко Петровича «День шестой» по сей день существует за пределами канона. Ср.: *Wierzbicki J. Programy i manifesty serbskiej awangardy (1918–1925) // Z problemów współczesnych języków i literatur słowiańskich. Warszawa, 1976. S. 122.*
- ¹² *Assman A. Przestrzenie pamięci. S. 119–120.*
- ¹³ Ср.: *Popović M. Srbija u vremenu smrti. Niš, 1992; Stojadinović D. Legendarijum «Vremena smrti» Dobrice Čosića. Beograd, 2002; Egerić M. Vreme i roman. Eseji o romanima Dobrice Čosića. Banja Luka-Beograd, 2001; Radulović M. Roman Dobrice Čosića. Beograd, 1998; Savremena srpska proza // Zbornik 25. Književnih susreta. Trstenik, 2008, 14–17 oktobar.*
- ¹⁴ Правительство Сербии создало группу независимых врачей и патологов с целью проведения расследования по делам военных преступлений, совершенных австро-венгерской армией. Эту задачу начали выполнять, в частности, Р.А. Рейсс, А. ван Теновен и другие: *Reiss R.A. Rapport sur les atrocités commises par les troupes austro-hongroises pendant la première invasion de la Serbie, présenté au gouvernement serbe par R.A. Reiss. Paris, 1919; Reiss R.A. Comment les Austro-Hongrois ont fait la guerre en Serbie. Paris, 1915; Van Tienhoven A. Avec les Serbes en Serbie et en Albanie, 1914–1916 journal de guerre d'un chirurgien. Paris, 1918; von Sturzenegger C. Die Wiederauferstehung Serbiens, seine glorreichsten und seine dunkelsten Tage. Bern-Berlin, 1920; Gunz J. E. The Resurrection and Collapse of Empire in Habsburg Serbia, 1914–1918. Cambridge, 2009. Геземан Г. Са српском војском кроз Албанију 1915–1916. Београд, 1984.*
- ¹⁵ *Assman A. Przestrzenie pamięci. S. 186–187.*
- ¹⁶ *Ilić Marković G. Dnevnik velikog rata. Prvi svetski rat u ogledalu srpske književnosti i štampe. Beograd, 2014; Mombauer A. Uzroci prvog svetskog rata. Beograd, 2013 (оба исследования первоначально были опубликованы на немецком языке).*
- ¹⁷ Ср. *Zieliński B. Kosowo w serbskiej kulturze i tradycji // Język, literatura i kultura Słowian dawniej i dziś — III. Litteraria. Poznań, 2001. S. 15–48.*

- ¹⁸ Существует много художественных произведений о Первой мировой войне со схожими сюжетными элементами. *Golubović M. Teška vremena. Trilogija.* Beograd, 1972. Ср. *Zieliński B. Serbska powieść historyczna.* S. 185.
- ¹⁹ Собственно проблематика памяти в отношении творчества Миодрага Булатовича не изучалась. Библиография представлена в: *Szukalska A. Problematyka wizualizacji w prozie Miodraga Bulatowicia.* Kraków, 2013.
- ²⁰ См. *Jankowska M. Świat według Kusturicy.* Poznań, 2004. S. 87; *Szałęga D. Dušana Kovačevića dialog ze współczesnością (Dramat–teatr–film)* (кандидатская диссертация, Вроцлавский университет, 2012).
- ²¹ *Stipuević S. Antiratna tema u romanu «Ubistvo s predumišljajem» // Srpski roman i rat.* Naučni skup Despotovac, 1998, 20–21.08. Despotovac, 1999. S. 186.
- ²² *Šaponja N. Balkanski ratovi devedesetih i srpski roman // Srpski roman i rat.* S. 254–255.
- ²³ *Radulović M. Istorija, književna ideologija, katarsa // Srpski roman i rat.* S. 57.
- ²⁴ *Kapor M. Hronika izgubljenog grada.* Beograd, 1996. S. 61.
- ²⁵ *Ibid.* S. 127.
- ²⁶ *Jankowska M. Serbska proza o wojnach postjugosłowiańskich końca XX wieku. Przeobrażenia narodowego imaginarium.* S. 25 (машинопись, предоставленная автором).
- ²⁷ Ср.: *Assman A. Memory in a Global Age. Discourses, Practices and Trajectories.* New York, 2010. P. 97–117.
- ²⁸ *Napiórkowski M. Pamięć globalna // Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci.* Red. M. Saryusz-Wolska, R. Traba. Współpraca J. Kalicka. Warszawa, 2014. S. 326–328.
- ²⁹ Ср. *Burzyńska A., Markowski P. Teorie literatury XX wieku. Podręcznik.* Kraków, 2007. S. 184.

Троя как компаративный узел. Опыт осады в контексте новых гуманитарных наук

Аннотация:

Темой статьи является дегероизация образов осады города в современной литературе. Автор представляет соматическое измерение военного опыта, анализируя мотив голода, сравнивает образы осады Ленинграда и Сараево в контексте Истории и микроистории. Обнаруживает сходства (ментальные сценарии) и различия (пафос vs гротеск), которые образуют «компаративный узел». Автор уделяет внимание также проблеме подавления современного мартирологического дискурса по причинам идеологическим и ментальным. Методологический контекст образует так называемая новая компаративистика, ориентированная культурологически и антропологически.

Ключевые слова:

осада, Ленинград, Сараево, мартирологический дискурс, современность.

Anna LEGEŻYŃSKA
(Poznań)

Troja as a comparative landmark. The experience of a siege in the context of the new humanities

Abstract:

The article concerns the deheroization of the images of a siege in modern literature. The author exposes the somatic dimension of wartime experience analyzing the motif of hunger. She compares the images of the siege of Leningrad and Sarajevo against the background of the Global history and micro-history. She discovers similarities (mental scripts) and differences (pathos vs. grotesque), which form the «comparative landmark». The author also deals with the problem of suppressing modern martyrological discourse for ideological and mental reasons. The methodological context is represented by the so-called new comparative studies of literature, oriented both culturally and anthropologically.

Keywords:

siege, Leningrad, Sarajevo, martyrological discourse, modernity, modern age.

В европейской культуре метафорика Осажденного города отсылает к двум разным историям: Трои, взятой штурмом греками после десяти лет осады, и дважды осаждавшегося Иерусалима (сперва римлянами в 79 г. до н.э., а затем, в 1099 г. — армией крестоносцев). Повествование о Трое было вписано Гомером в тиртейский героический дискурс, осада Иерусалима относится к религиозному дискурсу, значимым ответвлением которого в современной культуре является дискурс мартирологический (в польской культуре доминирующий с XIX в.).

Гомер в «Илиаде» изображает богов, героев, царей, воинов, но мало рассказывает о судьбе мирных жителей, упоминая разве что о «женах и младенцах невинных»¹. Однако на протяжении десяти лет осады троянцы должны были рождаться, взрослеть, стареть, умирать — их биологическая жизнь шла своим чередом. Страдали ли они от депрессии или клаустрофобии, мучили ли их болезни, холод и голод? Условность и функции эпического жанра позволяли обойти подобные вопросы. Предсовременный тиртейский дискурс, подчиняющийся принципу *decorum*, пренебрегал всем, что относилось — как определяет это Бахтин — к «материально-телесному низу»², а следовательно, и физиологической стороной существования осажденных. (Отступления от данного принципа, вероятно, следовало бы искать в творчестве плебеев, однако это выходит за рамки проблематики настоящей статьи.) Современность привлекла внимание литературы к телесности любого экзистенциального опыта, в том числе военного. Переломное значение в этом отношении имела Первая мировая война и ее отражение в текстах культуры: литературных произведениях, исторических исследованиях, изобразительном и театральном искусстве, кино. Все они являются попыткой воплощения невыразимого опыта травмы, страданий человека, выброшенного на арену истории.

В литературе Нового времени Осажденный город становится метафорой кризисного сознания. Традиционная область значений этой метафоры расширяется за счет ностальгических или иронических аспектов. Контрапунктом к традиционной *семиотике героизма и жертвы* выступает теперь *семиотика абсурда*. Трагическая насмешка, ироническая параболизация судьбы осажденных, фаталистическое видение истории и человеческой участи — все это мы обнаруживаем в романе-параболе Альбера Камю «Чума» (1947) или в футурологической антиутопии Джорджа Оруэлла «1984» (опубликован в 1949 г.).

Если говорить о польской поэзии XX в., мотив осады имеет ключевое значение для интерпретации творчества Збигнева Херберта, знатока античной культуры и «хранителя» этоса стойкости. Присутствующий в стихах и в очерках Херберта предсовременный *полис* контрастирует с негативным образом современной *утопии*³. В поэтическом сборнике «Рапорт из осажденного города» (1983), который вышел во время введенного властями ПНР военного положения, *полис* представляет собой образ, место, которое несет в сознании поэта совершенно определенную этическую нагрузку. Основная метафора отсылает к традиционной парадигме (Вечный город, великое наследие античности), а также к парадигме философии и историософии XX в. Таким образом, город Херберта есть моральный депозит, которому угрожает тоталитарное варварство. Его защитники стоят в одном ряду с легендарными героями. Это, как говорится в знаменитом «Послании господина Когито» Херберта (1974) — потомки непоколебимых предков: Гильгамеша, Гектора, Роланда.

Стихотворение Херберта, озаглавленное «Рапорт из осажденного города», представляет собой параболу. Неизвестно, кем в действительности являются осажденные, кто осаждает город и что за война идет. Это может быть и Троя, и Иерусалим, и другой, в том числе современный, город. Поэт сосредотачивает внимание, прежде всего, на этической задаче: не сдать город врагу. В этом отношении Троя Гомера и Троя Херберта — один и тот же моральный императив. Они побуждают к героической позиции и помещают Осажденный город в контекст мифа о стойкости. Однако осажденные города современной Европы имеют свою собственную историю, они реальны и, в отличие от Трои, не нуждаются в археологических раскопках. Живы и те, кто пережил травму осады.

Одной из величайших трагедий новейшей истории стала осада Алеппо (2016 г.) В этом сирийском городе, окруженном и бомбардируемом правительственными войсками президента Башара аль-Асада, захваченном вооруженными повстанцами различных оппозиционных группировок, находилось около 250 тыс. человек мирного населения. Город был превращен в руины, люди умирали от снарядов, голода, ран и болезней. О чудовищности этой трагедии и страданиях людей сообщали СМИ, мир заговорил о гуманитарной катастрофе в «сирийском котле», постоянно организуются благотворительные акции и медицинская помощь. Однако мартирологический дискурс

оказался подавлен политическим контекстом, комментаторы усматривают в сирийском конфликте закулисные игры разных государств. Перед нами достаточно универсальный сценарий, и необходимо время для того, чтобы историография реконструировала более или менее объективную картину этой войны. Культура тем не менее реагирует мгновенно, стремясь вызвать сопереживание и сочувствие к страданию отдельного человека. Почти сразу после окончания боев за город был опубликован польский перевод дневника, написанного францисканцем Ибрагимом Альсабахом и озаглавленного «Незадолго до рассвета. Сирия. Хроника времен войны и надежды из Алеппо» (2017). В том же году в Польше был издан перевод на шумевшей повести Сумии Суккар «Мальчик из Алеппо, который нарисовал войну» (2013). Гжегож Гортат в рамках инициированной издательством «Байка» («Сказка») благотворительной акции «Книга ДЛЯ СИРИИ» выпустил повесть для детей «Мое чудесное детство в Алеппо» (2017). На экраны вышел документальный фильм «Последние люди Алеппо» (реж. Ферас Файад, 2017), популярный рок-исполнитель Дарек Малейонек вместе с группой артистов организовал во Вроцлаве (июнь 2017 г.) большой концерт — «Дар Алеппо», — сборы от которого пошли на реконструкцию одной из сирийских больниц.

Все эти благородные акции закрепляют ментальные сценарии, то есть хранящиеся в коллективной памяти языковые способы воплощения тягостного опыта. Единичность страдания остается вне их рамок и проявляется лишь в автобиографических свидетельствах: дневниках, мемуарах, свидетельствах.

Ситуация осады как проблема специфического военного опыта современности может быть также описана при помощи категорий новейших (постструктуралистских) гуманитарных наук. Я имею в виду нарративизм и концепцию микроистории, *memory studies* и *trauma studies*, наконец новую компаративистику, базирующуюся на концепции трансляции как своеобразного *перевода опыта*. Я называю Тройю «компаративным узлом», поскольку сюжеты гомеровского эпоса порождают интертекстуальные фабулы многих позднейших текстов, а также потому, что опыт современной осады объединяет различные формы изображения (не только языкового) и не позволяет однозначно «развязать» аксиологический «узел». Компаративный узел связывает литературу с опытом психологическим и соматическим. Поэтому далее я ссылаюсь на самые разные описания осады, стремясь показать

ряд мнемотопосов⁴, то есть мест (травматической) памяти, и проанализировать единичность травмы. Используемая мною перспектива относится к руслу компаративного анализа, описанному Родольфом Гаше: «Корректное сопоставление имеет целью определить дифференцированность и уникальность того, что проявляется в сравнении. Однако более важной задачей, нежели сохранение индивидуальности и единичности сопоставляемых элементов в целом, является проявление единичности таким образом, чтобы уделить должное внимание случайности контекста, в условиях которого совершается сравнение. Цель сравнения — установление подлинной природы сопоставляемого, и она может быть достигнута в специфических условиях, в которых происходит сравнение»⁵.

«Специфические условия» в данном случае порождены вышеупомянутым методологическим контекстом новых гуманитарных наук, а также историческим и культурным опытом языковой общности, представителем которой я являюсь. Он включает в себя опосредованный (в силу принадлежности к определенному поколению) опыт военных невзгод, а также знакомство с польскими/иностранными текстами, в которых воплощается травма осады.

Для литературоведа представляет интерес также анализ механизмов героизации и подавления мартирологического дискурса в свидетельствах осады. История Алеппо еще ждет своих исследователей, я же обращаюсь к более отдаленным хронологически событиям истории Европы XX в. Первое — Ленинградская блокада, во время которой пострадало больше всего гражданского населения. Второе — осада Сараево, которая продолжалась дольше и происходила в конце века, после того, как Европа на протяжении половины столетия радовалась миру и ничто не предвещало новой войны. Накопившиеся многочисленные свидетельства обеих осад объединяет топос страдания мирного населения: мотивы голода, страха и смерти. Отличают же механизмы героизации и подавления мартирологического дискурса (о чем пойдет речь ниже).

Как героический, так и дегероизированный дискурс отражают состояние сознания социума. Они также могут — как справедливо утверждал Мишель Фуко — становиться орудием власти. Создавая «Илиаду», Гомер рассказывал миф, в задачи которого не входил поиск исторической истины: он выполнял сакральную и мировоззренческую функцию, помогал понять мир и универсальные человеческие ситуации.

Современная историография уделяет пристальное внимание антропологическому аспекту травматического опыта, здесь на помощь приходит так называемая микроистория. Джованни Леви объясняет ее задачи следующим образом: «Микроистория — это „историографическая практика”. Ее идея состоит в том, чтобы не жертвовать индивидуальным ради обобщения, стараясь одновременно не пренебрегать возможностью создания модели, поскольку единичные случаи могут иметь ключевое значение для того, чтобы высветить более общие феномены»⁶.

Рассмотрение истории современных осад в контексте микроисторических исследований показывает, что она оказывается предметом политической манипуляции. Доминирующие, официальные нарративы Ленинградской блокады и осады Сараево, базирующиеся на черно-белых идеологических схемах, вытесняют или в значительной степени редуцируют сложную правду о генезисе, ходе и последствиях трагедии. И лишь единичные свидетельства заставляют нас осознать, насколько многослойной является археология этой правды.

Блокада Ленинграда (население которого насчитывало к началу войны 3,5 млн человек), продолжавшаяся с 8 сентября 1941 г. по 27 января 1944 г. и унесшая — по различным оценкам — почти 2 млн жизней, была вписана в мифологию Великой Отечественной войны и лишь относительно недавно, в 1980-е гг., стала в России предметом критической переоценки. Героизация доминирующего нарратива явилась следствием инициированной Сталиным стратегии власти. В 1989 г. писатель Виктор Астафьев высказал на страницах «Правды» шокирующую мысль о том, что во избежание столь чудовищных жертв Ленинград следовало сдать. Однако приказом Сталина гражданскому населению было запрещено покидать город. После прихода к власти Никиты Хрущева было решено увековечить память о жертвах блокады — как солдатах, так и мирном населении: на Пискаревском кладбище, ставшем в 1941–1945 гг. местом массовых захоронений ленинградцев и воинов Ленинградского фронта, был в 1960 г. открыт мемориал и установлен памятник Матери-Родине. На гранитной стене позади монумента высечены слова: «Никто не забыт и ничто не забыто». В 1977 г. была опубликована* документальная «Блокадная книга» Алеся Адамовича и Даниила Гранина (польское издание —

* 1977 г. — дата первой публикации (с купюрами) «Блокадной книги» в журнале «Новый мир» (№ 12) (*прим. пер.*)

1988 г.) Она показывает город-жертву и город жертв массовой смерти, причиной которой — наряду со снарядами — стали голод и морозы. В 2011 г. в Польше вышел сборник «Осажденные»⁷, куда вошли автобиографические тексты трех женщин: «Блокадный дневник» Елены Кочиной, «Запретный дневник» Ольги Берггольц и «Записки блокадного человека» Лидии Гинзбург. В 2012 г. была опубликована парадокментальная «повесть» (так текст именуется во «Вступлении») Анны Рид, озаглавленная «Ленинград. Трагедия осажденного города 1941–1944»⁸. Все эти произведения относятся к направлению микроистории и служат противовесом для официального нарратива.

Ленинград был окружен многотысячной немецкой армией, которая вела регулярный артиллерийский обстрел и совершала авианалеты, однако наиболее эффективным методом уничтожения города оказалось блокирование поставок продовольствия. Ученые-советники Верховного главнокомандования вермахта (в лице Вильгельма Цигельмайера) произвели математические расчеты: сколько может продлиться осада при тех скудных пайках, которые выделяла жителям власть, и пришли к выводу, что недолго. Однако они не учли дух сопротивления и специфику сталинской биовласти, в парадигме которой человеческая жизнь имела иную ценность, нежели это могло представляться немецким стратегам.

В официальном героическом дискурсе тема голода была табуирована: статистические данные засекречены, за обнаружение любых документов — фотографий, фильмов, дневников — долгое время грозили репрессии. При этом во многих ленинградских семьях продолжалось действие механизма травмы, в том числе в форме постпамяти. Сталинская биополитика породила сталинградский синдром: тип *блокадного человека*, «осажденного, навсегда замкнувшегося в себе по воле истории, но прежде всего — вследствие собственного страха»⁹. Таким образом, на мартирологический ленинградский дискурс воздействуют два фактора подавления: идеология власти (в роли Виновника преступления) и психологический импульс вытеснения (со стороны Жертвы).

Ленинградская блокада продолжалась два с половиной года, в том числе две крайне суровые зимы. Город, расположенный между Финским заливом и Ладожским озером, не был блокирован полностью: существовал тридцатикилометровый путь по льду Ладожского озера, названный «Дорогой жизни». В 1943 г. Советской армии уда-

лось прорвать в немецкой линии осады участок шириной 15 км, через который по выстроенной в кратчайшие сроки железнодорожной ветке провозились продовольствие и боеприпасы. Однако постоянные артиллерийские обстрелы делали этот путь гораздо более опасным, чем «Дорога жизни», поэтому его называли «Коридором смерти».

Состояние голода было пограничным опытом, испытанием на человечность. Люди ели всё, даже вещи на первый взгляд несъедобные. Сорняки, очистки, рыбную муку, жмых и кору деревьев. «Бадаевскую землю», то есть почву из-под разбомбленных продовольственных складов Бадаева, пропитанную растопленными при пожаре крупой, мукой и сахаром — на черном рынке цены на нее были заоблачные, поскольку из этой земли делали «карамельки». Кисель, сваренный из обойного или столярного клея. Гуталин, казеин, смазку для танков, технические масла, олифу, косметические кремы, вазелин, всевозможные отходы. Варили брючные ремни. Люди массово страдали от цинги и пеллагры вследствие авитаминоза, от диареи, пищевых отравлений, голодных галлюцинаций. В пищу шли домашние животные и птицы, крысы и мыши. В книге «Ленинград» Анна Рид, ссылаясь на рапорты НКВД, описывает также чудовищные случаи каннибализма.

Голод нивелировал социальные границы, различия между полами, разрушал семейные отношения и порождал ненависть. Хлеб стал единственным *sacrum* блокадного человека — целью всех его жизненных усилий, объектом мечты, предметом воровства и грабежа. Зимой голоду сопутствовали сорокаградусные морозы. Не работал ни один вид транспорта, не действовали канализация и водопровод. Воздух был пронизан смрадом выливаемых из окон фекалий и гарью. Символом физической деградации осажденных стала фигура дистрофика¹⁰, «живого трупа», «доходяги». Дистрофия проявлялась сначала голодной агрессией или апатией, затем физическими изменениями тела — неестественными отеками, а вслед за этим крайним истощением, блеском кожи, изменением черт лица. Автор польской монографии Беата Павлетко пишет об отторжении социумом дистрофиков и трансформации сочувствия в жестокость. На лице дистрофика лежало очевидное клеймо приближающейся смерти, поэтому для окружающих он оказывался своего рода страшным зеркалом. Особенно обильный урожай собрала голодная смерть в осажденном Ленинграде зимой 1942 г. Массовая и анонимная, она перестала быть метафизически скандальной, утратила величие и сделалась нормой аномальной

повседневности. Она «отменила» погребальные ритуалы: из-за морозов умерших не хоронили, а оставляли в строго отведенных местах, завязывая на головах цветные тряпочки. С наступлением весны трупы убирали, но многим жителям уже не удавалось найти своих близких. Приостановленный или непроработанный траур закреплял травму, которую не под силу оказалось излечить даже послевоенному времени.

Осада Сараево началась 5 апреля 1992 г. и продолжалась до 29 февраля 1996 г. Погибло в ней около 10 тыс. человек, в том числе 1,5 тыс. детей, раненых было около 56 тыс. Осаде предшествовал развал коммунистической Югославии, во главе которой с 1953 г. стоял президент Иосиф Броз Тито, объединявший балканские народы под лозунгом «братства». По сравнению со странами, входившими в орбиту Советского Союза, материальный уровень жителей Югославии был высоким, особенно в 1970-е гг. После смерти вождя в 1980 г. начали нарастать этнические конфликты. В 1991 г. Словения, Хорватия и Македония объявили о своей независимости, которая была признана Европейским Союзом. В марте 1992 г. в Боснии и Герцеговине прошел референдум, в результате которого практически единодушно было принято решение о создании нового государства. Голосование бойкотировали сербы, составлявшие около половины населения Боснии и Герцеговины. Результаты референдума международная общественность также признала. Однако референдум противоречил тогдашней конституции Союзной Республики Югославии. Боснийские сербы провозгласили свою собственную Республику Сербскую. В Боснии и Герцеговине началась война, сопровождаемая с обеих сторон убийствами, изнасилованиями, грабежами и этническими чистками. Югославская Народная Армия, а затем Армия Республики Сербской (18 тыс. солдат) окружила Сараево, расположенное в долине реки Миляцки, и с холмов обстреливала город из пулеметов, минометов и ракетных установок. Лидером осажденных был Алия Изетбегович, во главе боснийских сербов стоял Радован Караджич.

Сараево, население которого до войны насчитывало около 360 тыс. человек, представляло собой поликультурный город, в котором мирно сосуществовали мусульмане, православные, католики и иудеи. Смешанные браки составляли треть от общего количества. Во время осады каждый пятый защитник города был сербом. Многие жители покидали город, но на их место прибывали беженцы из других районов Боснии.

Снайперы стреляли по мирному населению. В городе не было армии, имелись только полицейские отделения, была также организована территориальная оборона, плохо оснащенная и вооруженная. Осажденное Сараево обстреливалось более 300 раз в день. Использовались разрывные пули. В 1994 г. при взрыве минометной мины на рынке Маркале погибло 70 мирных жителей, а 190 было ранено. В 1995 г. на том же самом месте от минометных мин погибли 43 человека. Лишь после этого, 30 августа 1995 г. НАТО и силы ООН атаковали сербские позиции вокруг Сараево. В октябре 1995 г. было заключено перемирие, а двумя месяцами позднее подписано Дейтонское соглашение, за соблюдением которого на протяжении двадцати лет должны были следить временно находящиеся в Боснии и Герцеговине стабилизационные силы НАТО.

Как мы видим, между блокадой Ленинграда и осадой Сараево есть существенные исторические и политические различия. У русских имелся совершенно конкретный враг: агрессор пришел из другой культуры, из другой части Европы и пользовался другим языком. Он был Чужим. Жители Сараево оказались окружены бывшими соотечественниками, то есть в этом смысле «своими», с которыми осажденные были связаны общей историей и общим языком. Однако понять суть не один век бурлившего «балканского котла», нам — тоже славянам! — очень трудно. В этой войне отсутствовали черно-белая схема мотивов и простая схема противостояния политического добра и политического зла. Единственное, что не подлежит сомнению — страдания осажденных.

Они страдали от голода. С июня 1992 г., когда был создан постоянный воздушный мост ООН, жители получали небольшие порции муки, масла, сушеной фасоли, риса, макаронных изделий и сухого молока. Изредка — сахар или мясные консервы. Протеиновые сухари помнили войну во Вьетнаме (судя по надписям на упаковках, они были изготовлены в 1967–1968 гг.). Как пишет Желько Вукович, «сараевское военное меню станет бесценным материалом для исследования границ человеческой выносливости»¹¹. Находчивые хозяйки экспериментировали: суп из крапивы, отбивные котлеты из сухарей, кофе из прожаренных зерен чечевицы, паштет из фасоли... На такой диете вполне можно существовать в течение нескольких дней или даже недель, но не на протяжении трех с половиной лет! Не хватало белка, витаминов, овощей и фруктов. Значительную часть гуманитарной помощи

перехватывали спекулянты, процветала торговля на черном рынке, где цены были просто заоблачные: за один банан просили около шести долларов, больше, чем составляла двухмесячная зарплата (у тех, кто ее вообще получал — в большинстве своем люди работали ради того, чтобы как-то отвлечься). Домашних животных не ели, но они, такие же голодные, как и бросившие их хозяева, бродили по улицам. Жители Сараево не умирали голодной смертью, хоть и теряли по 20 кг и более от первоначального веса — особенно больные, раненые и молодежь. Одежда висела мешком, потрепанная, нестиранная — в городе почти нигде не было электричества, воды и газа. Готовили на самодельных печках, отапливаемых срубленными деревьями, мебелью, обувью и книгами. Жители южной Европы переносили температуру +4 градуса зимой в квартирах так же тяжело, как жители блокадного Ленинграда — морозы, хотя, конечно, не было случаев обморожения. Не дошло дело и до каннибализма. Но, как и во время ленинградской блокады, пышным цветом расцвели спекуляция, воровство, доносительство, изнасилования, пропаганда относительно «пятой колонны», аресты и обыски. Орудовала мафия, перехватывавшая лекарства и продовольствие из гуманитарной помощи и взимавшая дань за возможность уйти из города по 800-метровому низкому (высота его составляла 1,5 м) тоннелю, собственноручно выкопанному жителями под международным аэропортом. Этим путем Сараево покинуло около 1 млн человек, были эвакуированы дети и молодежь, эмигрировавшие затем в Западную Европу, Америку, Канаду и Австралию.

Деградация личности в осажденном Сараево начиналась с другого уровня по сравнению с жителями сталинского государства. У них были автомобили, дома, квартиры, у некоторых дачи, хорошая одежда, купленная, например, в Италии, СВЧ, телевизоры, видеомагнитофоны и телефоны. Они жили в относительно обеспеченном государстве и до последней минуты не допускали мысли о войне, хотя видели по телевизору бомбардировки Дубровника. Европа, в отличие от 1940-х гг., не воевала. Жители Сараево не понимали причин и механизмов происходящего, не понимали стратегии своих лидеров, как водится, предлагавших народу официальную черно-белую картинку. Мало кто из сараевцев заподозрил, что они оказались заложниками большой — балканской, а также общеевропейской и мировой — политики. Западная Европа относительно быстро утратила интерес к боснийской войне, а «западноевропейские правительства без труда

убедили подавляющее большинство своих граждан в том, что участвовали в югославском конфликте исключительно из соображений гуманизма и альтруизма»¹².

Микроистория позволяет нарушить официальный мартирологический дискурс при помощи живого экзистенциального опыта. В различных свидетельствах отдельных людей человеческие страдания несопоставимы, хотя в них повторяется ряд мнемотопосов — мест болезненной памяти. В Ленинграде это очереди за хлебом, засыпанные снегом улицы, руины зданий, Бадаевские склады, «Дорога жизни» и «Коридор смерти». В Сараево — знаменитая «Аллея снайперов», пивоваренный завод, где во время осады находились единственные в городе источники чистой воды, рынок, туннель под аэропортом, горящая Национальная библиотека, а также очереди за хлебом. Нет мест, полностью безопасных и «приятных» (*loci amoeni*), все пространство представляет собой *locus horridus* — пространство смерти. Геопоэтика осады включает в себя повторяющиеся пространственные конструкции и риторические фигуры, порожденные универсальностью парадигмы опыта, блестяще воплощенной в стихотворении Збигнева Херберта «Рапорт из осажденного города».

Еще одну плоскость для сравнения положения осажденных представляют собой ментальные сценарии. Барбара Демик — американская журналистка, которая значительную часть войны провела среди жителей сараевской улицы Логавина, запечатлевая их судьбы, обращает внимание на попытки сохранить достоинство путем проявления заботы о человеческих связях и формах повседневной жизни. В одном доме она поражалась неизменно безупречно накрытому столу и цветам в вазе, в другом — тому, как изобретательно хозяева использовали небольшое количество воды для соблюдения гигиены, и повсюду — заботе женщин о своем внешнем виде. «Мы не хотим сдаваться, — говорила одна из жительниц Сараево, которая, прежде чем бежать в бомбоубежище, непременно красила губы. — Мы не хотим, чтобы они сказали, будто победили нас»¹³. В заметках Ольги Берггольц проскальзывает мотив любви, эротики, женской заботы о собственном теле, об одежде. Сохранять форму, не поддаваться сомнениям, бороться с апатией, беречь инстинкт самосохранения — этого требовала война от мирного населения.

Попытки подавить мартирологический дискурс совершали как осаждающие, так и осажденные. Когда немцы отрезали Ленинград от

остальной части страны, власти объявили по радио: «Близ Ленинграда пройдут артиллерийские учения. В городе будут слышны отголоски стрельбы. Не поддавайтесь панике». У собеседников Адамовича и Гранина, авторов «Блокадной книги», «имелись большие сомнения, стоит ли спустя столько лет возвращаться к болезненным воспоминаниям. Кое-кто сам подвергал цензуре свое повествование, подгоняя его под воцарившийся в советской культуре победный блокадный нарратив»¹⁴. После окончания блокады Сталин присвоил Ленинграду звание города-героя.

В политическом европейском дискурсе осада Сараево также является историей с однозначным распределением ролей, где ответственность лежит, во-первых, на сербах, во-вторых, на «лености» западного общественного мнения. Тем временем, Желько Вукович (журналист, переживший осаду Сараево) значительно усложняет эту картину, анализируя три крупнейших случая массовой гибели мирных жителей (в очереди за хлебом по улице Васы Мискина и — дважды — на рынке Маркале). Он обращает внимание на то, что в этих преступлениях не были обвинены во время гаагских процессов ни Караджич, ни Младич: международный трибунал последовательно обходил стороной данную проблему, несмотря на то, что сербская сторона уже после первого взрыва требовала провести экспертное расследование. Западные СМИ однозначно возлагали вину на сербов. Однако вскоре после этого Дэвид Оуэн в книге «Балканская одиссея» заявил, что рапорты представителей ООН не подтверждают, будто ответственность за взрывы несут сербы. Эти документы были скрыты от прессы. Вукович решительно проводит мысль о том, что страдания поликультурного города представляли собой элемент политической стратегии Изетбеговича, стремившегося к эскалации этнических конфликтов, а также к реализации идеи религиозного государства. Отключение электроэнергии, газа и воды, усиление хаоса, голода и тягот повседневного существования порождало ненависть к сербам. Кроме того, все взрывы произошли «в канун важных заседаний, во время которых международному сообществу предстояло принять решение о дальнейшем участии в боснийской войне»¹⁵.

Еще один способ подавления мартирологического дискурса используют сами жители города: сегодня они не хотят говорить о войне, хотя на многих домах в Сараево по-прежнему видны следы снарядов, а на улицах можно встретить множество военных инвалидов. На го-

родском рынке продаются предметы, сделанные из гильз снайперских патронов — всевозможные ручки, брелки, пепельницы и т.д.

Подавление и вытеснение военных страданий жителями Ленинграда и Сараево — последствия травмы. «Травматическое переживание невообразимо, невыразимо и незабываемо, поскольку глубоко запечатлено в памяти жертвы»¹⁶. Травма выжившего — психофизический синдром, существенным элементом которого является чувство вины в отношении погибших. Ту же самую травму можно распознать в реакциях жителей Сараево, не стремящихся к актуализации воспоминаний при разговоре об осаде.

Литература своими способами «лечит» травму выживания. Созданы многочисленные документы, стихи и повести на разных языках, посвященные осаде Сараево. Сравнение русских и боснийских свидетельств позволяет нам увидеть различие ментальных сценариев, а также различие способов проработки травмы двух блокад. В русской литературе редкостью остается предпринятая Михаилом Кононовым (р. 1948 г.) попытка соединения военной темы с гротеском и иронией в спорной для большинства читателей книге «Голая пионерка» (2001). В балканской литературе военный мартирологический дискурс дегероизируется посредством гротеска и иронии гораздо более смело. Последовательно использует такую поэтику Миленко Ергович («Серда поет в сумерках на Троицу», 2009). Один из самых интересных случаев — гротескно-ироническая проза Ненада Величковича («Кочевники», 1995; «Сахиб», 2001).

Официальный идеологизированный дискурс осады подвергается действию механизма мифологизации. Ролан Барт отмечал общественно-политическое значение мифа, который является «застывшим» сообщением, существующим вне критики и истолковывающим «ход событий выгодным для данного социального класса образом, представляя определенную картину прошлого как естественную и непроверяемую. При помощи мифов правящие элиты манипулируют представлениями, устраняя противоречия и упрощая действительность, чтобы укрепить *status quo*»¹⁷.

В Ленинграде и в Сараево был совершен *урбицид* — убийство города¹⁸. Переживания ленинградцев должны рассматриваться в контексте Второй мировой войны со всеми ее ужасами, героизм жителей Сараево — в контексте недоступной действительности безмятежной и сытой Европы. Страдания жертв обеих блокад ужасны и, быть может,

вообще не поддаются сравнению. Сравнить можно сценарии истории, событий, фактов. Это убеждение породило древнюю сентенцию: *historia magistra vitae est* (история — учитель жизни), справедливость которой наши современники ставят под сомнение. Один из наиболее пронизательных польских писателей, сам немало переживший Артур Мендзыжецкий говорил: «В университетские годы, а также позже я изучал различного рода истории, в том числе историю религии и историю конституционного права. Я также соприкоснулся с так называемой историей лично, в том числе во время войны — как и все прочие, как тысячи других людей. Однако не заметил никаких обстоятельств, которые свидетельствовали бы в пользу тезиса о том, что история является учителем жизни. Это коллективная, зачастую отвратительная биография обществ — и ничему эта летопись научить не может. Я бы даже сказал: лучше и не пытаться, ибо какой смысл, какой урок может проистекать из этой всемирной резни, из этого бесконечного круга самоуверенности, убийств и страданий, которые почти никогда не удавалось предотвратить благородными действиями праведников»¹⁹.

В контексте этих слов цветы и лампадки, возлагаемые представителями элит на могилы жертв всевозможных блокад, а также любой другой военной (или террористической) гекатомбы, представляются весьма рискованным символом...

Перевод И. Адельгейм

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Гомер. Илиада. СПб., 2008. С. 87.
- ² Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 88.
- ³ Ср. *Barańczak S.* Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta. London, 1984.
- ⁴ См. *Assman J.* Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych. Warszawa, 2008. S. 91.
- ⁵ *Gasché R.* Porównawczo teoretyczna // Niewspółmierność. Perspektywy nowocześniejszej komparatystyki. Antologia pod red. T. Bilczewskiego. Kraków, 2010. S. 37.
- ⁶ *Lanaro P.* Microstoria. A venticinque anni da L'eredità immateriale // Microstoria. A venticinque anni da L'eredità immateriale. Red. P. Lanaro. Milano, 2011. P. 7. Цит. по: URL: <https://histmag.org/Mikrohistoria-otwieranie-nowych-horyzontow-9621> (дата обращения: 15.10.2017).

- ⁷ *Oblężone*. Warszawa, 2011.
- ⁸ *Reid A.* Leningrad. Tragedia oblężonego miasta 1941–1944. Kraków, 2012.
- ⁹ *Pawletko B.* Blokada Leningradu i jej reprezentacje w świetle innych doświadczeń granicznych. Katowice, 2016. S. 18.
- ¹⁰ *Ibid.* S. 140.
- ¹¹ *Vuković Ž.* Zabijanie Sarajewa. Toruń, 2000. S. 40.
- ¹² *Vuković Ž.* Sarajewo — miasto atropa. Toruń, 2002. S. 12.
- ¹³ *Demick B.* W oblężeniu. Życie pod ostrzałem na sarajewskiej ulicy. Wołowiec, 2014. S. 127.
- ¹⁴ *Pawletko B.* Blokada Leningradu i jej reprezentacje w świetle innych doświadczeń granicznych. S. 47.
- ¹⁵ *Vuković Ž.* Sarajewo — miasto atropa. S. 138.
- ¹⁶ *Branach-Kallas A.* Uraz przetrwania. Trauma i polemika z mitem pierwszej wojny światowej w powieści kanadyjskiej. Toruń, 2014. S. 12.
- ¹⁷ *Ibid.* S. 9-10.
- ¹⁸ Автором этого определения якобы является Богдан Богданович, бывший мэр Белграда, чьи слова цитирует Д. Варшавский: *Warszawski D.* Wprowadzenie // *Karahasan D.* Sarajevska sevdalinka. Sejny, 1995. S. 9.
- ¹⁹ *Międzyrzecki A.* U progu XXI wieku. Kraków, 1996. S. 36.

Парадокс существования после Холокоста. Эссеистика Петра Матывецкого

Аннотация:

Статья посвящена раннему эссе Петра Матывецкого «Межевой камень» (1994). Автор, выдающийся поэт и эссеист, пытается справиться с травмой собственной биографии (зачатый в варшавском гетто, он родился за его стенами и чудом уцелел) и памятью о судьбе европейских евреев, обреченных на смерть во время Второй мировой войны. Матывецкий первым в Польше создал книгу о Холокосте, порожденную глубокой верой в парадоксальность этого шага, в невозможность описать полное уничтожение и небытие. Он сам являлся частью этого парадокса: переживал его, существуя словно бы в кредит, в тени пустоты и пепла.

Ключевые слова:

Холокост, Вторая мировая война, эссе, память, биография, история.

Grażyna BORKOWSKA
(Warsaw)

A Paradox of Existence After the Holocaust. Piotr Matywiecki and his essay

Abstract:

The article concerns an early essay by Piotr Matywiecki entitled «Kamień graniczny» [The Boundary Stone], 1994. The author, an outstanding poet and essayist, wrestles with the ghouls and spectres of his own biography (conceived in the Warsaw Ghetto, he was miraculously saved) and with the memory of the fate of European Jewry condemned to death during the Second World War. Matywiecki was probably the first Polish intellectual to embark on writing a book on the Holocaust while being deeply convinced of the paradoxical character of his action — the impossibility of describing a complete destruction, annihilation, and nothingness. He was part of the paradox himself: he experienced it, living (as it were) on credit, in the shadow of emptiness, cinders and ashes.

Keywords:

Holocaust, the Second World War, essay, memory, biography, history.

Краткая биографическая справка о Петре Матывецком в «Словаре современных польских писателей и исследователей литературы»¹ на редкость лаконична и безлична, как и подобает словарной статье. В ней сообщается, что поэт родился в Варшаве 5 июня 1943 г., что из двоих его родителей, Анастázия и Марии, войну пережила только мать*; что он посещал два известных варшавских лицея — имени Домбровского и имени Чацкого, что изучал польскую филологию в Варшавском университете и был активным деятелем тамошнего кружка полонистов (секция поэзии), но вуз не закончил, прервав обучение в 1968 г. Тогда же начал работать в библиотеке Варшавского университета. Спустя два года женился на Эве Шары, сотруднице Института литературных исследований Польской Академии наук (всё это важно, всё играет роль в биографии поэта). Матывецкий писал стихи, со временем примкнул к «Солидарности», печатался в подпольной прессе — изданиях «Повсцёнгливосць и праца» («Умеренность и труд»), «Везване» («Вызов»), «Бюлетын „Солидарносци”» («Бюллетень „Солидарности”»), а позднее в литературной периодике III Речи Посполитой — «Тыгодник литерацки» («Литературный еженедельник») и «Потоп». Является членом и активистом Объединения польских писателей (SPP), а также Польского ПЕН-клуба. Живет в Варшаве.

Хотя эта биографическая справка вполне удовлетворяет критериям библиографической добросовестности, но, когда читаешь ее сегодня, ровно двадцать лет спустя после момента публикации, она производит впечатление слишком бледной, скромной, неполной. И не потому, что Матывецкий за это время издал несколько новых сборников стихов и эссе, и не потому, что в ходе многочисленных встреч в самых разных уголках Польши сумел завоевать доверие читателя, к которому относится серьезно, а также не потому, что те посвященные литературе радиопередачи, которые много лет вел Матывецкий, конечно же, наверняка обратили на себя внимание определенного круга слушателей — круга широкого, но все же ограниченного, поскольку требовали от аудитории определенной подготовки. Ведь дело не в поддающихся измерению параметрах признания, которые

* Отец Матывецкого — юрист, общественный деятель и поэт, во время Второй мировой войны сражался в вооруженном подполье и погиб во время Варшавского восстания 1944 г. (прим. пер.)

определяются категориями прироста, приумножения творческих достижений и т.д. Изменения носят более глубокий и принципиальный характер. Очередные свершения оказались решающими для очерчивания главной линии развития всего творчества Матывецкого, его стержневой основы, основополагающего пути, значимой дороги. Сегодня по-прежнему невозможно соединить воедино все ее точки, и — к счастью — отсутствует единая, охватывающая все творчество Матывецкого, формула интерпретации, однако мы знаем достаточно многое и достаточно твердо, чтобы признать: в данном случае и роль поэта, и потребность писать, и сомнения, сопутствующие этой потребности, и неловкость ситуации высказывания, и императив, подталкивающий к этому акту, — уходят корнями в биографический (экзистенциальный, духовный) опыт Холокоста. В парадокс существования после Холокоста. В то, что кажется невозможным по определению, — жизнь после жизни, жизнь после смерти. Однако невозможное стало реальным фактом. Ребенок, родившийся после смерти еврейского сообщества, живет и размышляет о своей экзистенции, ищет то, что дополнительно ее санкционирует. Я говорю «санкционировать», — но что это должна быть за санкция [обратим внимание на этимологию самого слова — оно происходит от латинского *sancire*, означающего в равной мере «освящать» и «наказывать»]? Может ли поразительное существование, существование после существования свершиться без Божьей воли, которая дарит избраннику полную страдания жизнь и налагает на него бремя? Эссе Матывецкого «Межевой камень», анализу которого посвящена данная статья, включает в себе теологию спасения, и она, точно так же, как все прочие контексты, затрагиваемые этим писателем, ведет к самоотрицанию, которое однако не тождественно простому игнорированию или дистанцированию от вопросов, связанных с Богом.

В вышеупомянутой биографической справке отсутствуют потрясающие подробности, которые освещают (хотя здесь, пожалуй, более уместна была бы лексема с совершенно другим корнем — «затемняют») биографию поэта: зачатый в гетто, родившийся вне его стен, где-то в тайном убежище на арийской стороне, от отца-еврея и матери-еврейки, он является стопроцентным евреем, причем не только согласно Нюрнбергским законам. Вот как излагает начало своей биографии сам автор: «Зачатый в гетто, я родился за его пределами. Я не был в гетто, но оно лишило меня мужества жизни, которое пред-

ставляет собой смесь страха и доверия. Нет ни испуганных вопросов, ни убедительных ответов, не о чем говорить, нечем жить»² (С. 65). Божественная санкция или какой-либо иной смысл выживания призваны уравновесить стыд. Стыд спасшегося. Выжил — зачем? Имеет ли он право отождествлять себя с уничтоженным сообществом? Ведь он не является даже свидетелем Холокоста. Однако невзирая на это, чувствует себя призванным (обязанным) писать о нем. И одновременно отдает себе отчет в принципиальной невозможности справиться с этой задачей. Многократно поднимавшаяся исследователями проблема невыразимости литературы о Холокосте встает в эссе Матывецкого с сокрушительной силой. Словно волна, которая стремительно мчит свои воды и сметает на своем пути все препятствия. Уничтожает повествование, логику и стройную конструкцию умозаключений, течение мысли, законы жанра. Эссе Матывецкого цепляется за интеллигентность, умопостигаемость, словно тонущий — за борт судна или брошенный канат. Оно борется со стихией (распада, непонимания) и на каждом шагу вплотную соприкасается с угрозой пойти на дно.

Драматизм этих борений вызван двумя причинами: во-первых, их опережающим эпоху новаторством в области польской литературы, связанной с Холокостом; во-вторых — их радикализмом. Сегодня снова звучит тезис о невыразимости Холокоста — звучит как общее место, банальность которого усугубляется беспомощностью пишущих о Холокосте (будь то тексты научные или художественные). Невыразимость зачастую оказывается попросту маской, скрывающей авторское неумение, или же уловкой повествователя; поэтому в последнее время исследователи и критики выступают против этой метафоры и аргументирующего ее ханжеского лицемерия. Однако в начале 1990-х гг., когда Матывецкий писал свою книгу, проблема невыразимости, понимаемой как отсутствие языка, способного описать Холокост, еще не осознавалась. В Польше на эту перспективу мышления заставил обратить внимание именно Матывецкий, показав, что дело здесь не в одной лишь недостаточности интеллектуальных и художественных принципов, но прежде всего в этических мотивациях. Я не могу писать о том, что не поддается пониманию, ускользает от законов разума, о том, чего я понять не в состоянии и не должен. Не существует адекватного языка, способного описать небытие. Окончательное и бесповоротное — тьму, что темнее ночи. Писать об этом я не могу, но вместе с тем должен, обязан это делать, перебары-

вая такую невозможность и собственный стыд Выжившего. Почему я? Достаточно того, что я знаю, — так пишет Матывецкий, безмолвно отсылая к позиции французского этического философа литовско-еврейского происхождения Эммануэля Левинаса: «Достаточно дорефлексивного фундамента любой этики, постулирующего, что если я узнал о чем-либо страдании, оно касается также и меня» (С. 17).

Радикальность убеждения в том, что Холокост — явление уникальное, а также в том, что отсутствует этически корректный и соответствующий опыту способ повествования о нем, заставила развернуться перед автором пропасть (исканий, попыток). Требовалось каким-то образом разрешить этот парадокс: как писать без возможности писать, как писать то, что описать невозможно, как писать о небытии (из небытия), как не писать, но суметь оставить след. Кстати, необязательно собственный, авторский — в значении «субъективный». Выживший, который пишет о Холокосте, а следовательно тот, кто, собственно говоря, жить не должен, однако живет, кто тянется к небытию, к описанию невозможного НИЧТО, — располагает голосом, опровергаемым вдвойне, поразительным и подозрительно мистифицированным: «Применительно к Холокосту нельзя быть Иовом собственного существования — ты являешься Иовом бытия» (С. 25). Но вместе с тем у автора остается — и дает о себе знать — убежденность в нереальности собственной жизни: «Граница моего надела — между гетто и мной. Пустой промежуток. Причем я не знаю и никогда не буду знать, существую ли я в этих границах или же вне их?» (С. 69).

К поискам языка, способного попытаться хотя бы отчасти справиться с задачей написания текста о гетто и Холокосте, Матывецкий приступил очень рано, за десять с лишним лет до публикации рассматриваемого эссе: «Я сделал эту запись 23 V 1980 г.: Документальная проза о варшавском гетто. Требуется найти такой стиль цитирования документов (дневников, писем, воспоминаний, объявлений — но также и рефлексий, сформулированных постфактум, задним числом), чтобы воздать должное их серьезности, комизму, трагичности, трагикомичности либо пафосу, неловкому и подлинному. Этот стиль должен обеспечивать беспрецедентную, специфическую отстраненность по отношению к документам — отстраненность не ироническую, не историко-объективистскую, не эпически-художественную. Это должна быть отстраненность несуществования, атеологическая и агуманистическая: Их [тех, кого убили. — Г. Б.] нет, и ничто не в состоянии ни

обосновать, ни объяснить их несуществование, придать ему смысл. Стало быть, каждый из цитируемых документов должен быть окутан этой пустотой, этим отсутствием смысла. Необходимо создать библию этого абсурда — текст, который удержит на своих плечах абсурд Их несуществования как незалеченной раны человечества» (С. 29).

Это еще не все сложности — автор дополняет сказанное не менее значимым комментарием; однако пока удобства ради остановимся на приведенном выше тексте. О какой отстраненности идет речь? Как, какими способами, при помощи каких приемов она может быть воплощена? И что это могло бы изменить в интерпретации документов? Не подвергнутся ли они маргинализации, не окажется ли нивелирована их ценность? Как Матывецкий читал документы Холокоста? Я пытаюсь осмыслить рассуждения автора и понять его мысль. Действительно, историко-объективистский и художественно-эпический комментарий ставил бы знание о Холокосте в контекст мировой истории, относительно гладко вписывал бы его в поток исторических событий. Нивелировал беспрецедентный характер Холокоста, который для Матывецкого бесспорен (тем самым автор решительно заявляет о своей позиции в дискуссии о том, был ли Холокост единичным событием или же очередным эпизодом в истории геноцида). Ирония, в свою очередь, подрывала бы реальность Холокоста на уровне фактов или возможности их адекватного описания. Как мы знаем, Матывецкий лишь делает вид, что испытывает такого рода сомнения, поскольку ему, в сущности, чужды подозрительная двусмысленность иронии, надсознание субъекта, формалистские изыски. Писатель соглашается с Симоной Вейль в том, что осмысление массовой, нагой смерти представляет собой опыт небытия: «Это состояние крайнего и абсолютного унижения, которое является также условием перехода к истине. Это смерть души» (С. 147). Необходимо мысленно возвращаться к Холокосту, зная о небезопасности такого шага. О собственном положении, положении человека, двояко включенного в травму Холокоста, Матывецкий пишет так: «Теперь, в январе 1992 г., когда после десятилетних размышлений я пишу первую часть книги и когда последующие ее части уже написаны, я знаю, что сам по себе, в своем личном существовании являюсь одним из „цитируемых документов” — представляю собой „документ”, созданный постфактум, но относящийся к Холокосту. И я сам себя укутал пустотой Холокоста, ее бессмысленностью» (С. 29–30). Выстроенная и пережитая таким

образом отстраненность — своего рода отупение или своего рода транс (травматический транс), который позволяет думать и писать о Холокосте, но не дает возможности его приручить, понять, рационализировать.

Я задумываюсь над тем, нельзя ли эту затронутую Матывецким проблему отношения к документам Холокоста, к архивам — проблему, определяющую уникальность «Межевого камня», — объяснить как-то иначе. Такая дерзкая мысль пришла мне в голову после прочтения эссе Жака Деррида «Архивная лихорадка. (Фрейдистская печать)» в переводе Я. Момры (2017). В свое время я пробовала читать этот текст в версии то ли французской («Mal d'archive», 1995), то ли английской («Archive Fever», 1995 — здесь немаловажен соавторский вклад переводчика, Э. Преновитца), однако тогда это эссе казалось мне слишком абстрактным и во всех отношениях избыточным (в смысле количества сюжетных линий, слов, аргументации), умозрительным, чтобы не сказать — безумным. Сегодня очевидна конкретность этого текста, в целом он поддается пониманию и может быть поставлен в интертекстуальный контекст, в частности, соотнесен с эссе Матывецкого (обратим внимание, что оба эти произведения оказались опубликованы почти одновременно, хотя, разумеется, написаны абсолютно независимо друг от друга, и эта синхронизация в плане времени и способа повествования, равно как и признания обоих авторов, что работе над текстом предшествовала длительная подготовка, — далеко не единственные и даже не самые важные из аналогий*). Впрочем, подобные трудности я испытывала и с «Межевым камнем». Я долго не осознавала значимости эссе Матывецкого, его уровня и масштаба. Оно казалось мне — несмотря на многочисленные авторские оговорки и пояснения, а также на то, что я знала о Матывецком и его биографии — слишком фрагментарным, слишком абстрактным и умозрительным, чтобы не сказать — безумным. Сегодня тексты Деррида и Матывецкого, поставленные рядом и читаемые параллельно, взаимно проясняют друг друга. Один проливает свет на другой, хотя сами они все время прячутся в тени (или же — выразимся иначе — в ослепительном сиянии других произведений).

* Деррида — также из Выживших: будучи алжирским сефардом, он подростком провел военные годы в этой французской колонии, находившейся в тот период под управлением фашистского режима Виши (*прим. пер.*).

О чем говорит Деррида? Выдернем из богатой ткани его текста одну-единственную нить: данное эссе предостерегает от благоговейной веры в спасительную для памяти силу архива. Такая вера в документальные ресурсы — это потребность, но вместе с тем и болезнь (польский перевод названия эссе представляет собой кальку английской версии, одобренной автором, однако несовершенной и ущербной по сравнению с оригиналом, где речь идет и о спасительной, и о вредной одержимости идеей архивизации памяти, а, следовательно, не только о лихорадочной жажде познания ресурсов архива, но и о болезни). Вера в архивы иллюзорна. Согласно Деррида, архивы документируют скорее смерть, нежели жизнь. Они являются — в соответствии с этимологией самого слова (*arche*) — местом, дающим в равной мере начало и власть. Архив, состоящий из документов, одноразовых актов, единичных решений и следов индивидуальных биографий, подвергается архивизации, а следовательно включается в систему, кроме того, он подвергается размножению, повторению, копированию, мультиплицированию, технической и идеологической обработке. То есть, в конечном итоге — воздействию тех самых механизмов, которые контролируют нашу психическую жизнь: вытеснению и подавлению (аналогия между историей архивного дела и историей психоанализа, между местом памяти в истории евреев и психоанализом как еврейской наукой — один из многих затрагиваемых Деррида увлекательных мотивов, который я вынуждена здесь опустить). Ведь противостоит забвению не память, а... правосудие. Нелегко расшифровать этот загадочный тезис, который Деррида приводит вслед за историком иудаизма Йосефом Хаимом Йерушалми, а затем творчески развивает и комментирует. Не запертое в архивах знание и не подвергаемая всевозможным операциям память являются подлинной гарантией изменений. Ибо речь идет об изменении мира, а не одной только памяти, например, памяти о жертвах (Холокост является завуалированной предпосылкой рассуждений Деррида). Прошрое, даже если исследовать его максимально добросовестно, не принесет возрождения — на это способно лишь будущее. Деррида подчеркивает этимологию французского слова «будущее»: *la-venir* — «то, что наступит». Философ называет свою позицию и веру в подобное течение событий мессеианскими. Именно такой она нам представляется — как ожидание очередного пришествия.

Матывецкий не углубляется в регионы великой ереси, но разделяет недоверие Деррида к архивам. В своем тексте он обращается к

десять или нескольким десяткам свидетельств о Холокосте. Среди них — классические публикации, прекрасно известные исследователям Холокоста, а возможно, и более широкой публике: дневники покончившего с собой главы юденрата варшавского гетто Адама Черняка и преподавателя частной еврейской школы, летописца последних месяцев еврейской Варшавы Абрама Левина, труды видного экономиста, автора трехтомной «Хроники лет войны и оккупации» Людвика Ландау и историка, педагога, автора «Заметок из варшавского гетто» и создателя архива этого гетто Эмануэля Рингельблюма (все они погибли в гетто). Наряду с ними — тексты более личного характера, стихотворения, письма, почтовые открытки, воспоминания, фотографии, а также завещательные распоряжения, школьные сочинения, медицинские бюллетени. Эти документы написаны на нескольких языках: польском, идише и иврите. Как Матывецкий поступает с фрагментами этих записей? Он цитирует их — а дальше? А дальше он снабжает их комментариями. Можно выделить три типа таких комментариев (иногда они используются одновременно — как двойное или тройное обрамление цитируемого свидетельства).

Во-первых, это дополнение-конфронтация. Матывецкий задается, например, вопросом — чем являлась и чем заканчивалась для еврея встреча с немцем, который, побуждаемый небезосновательными подозрениями, спрашивал: «Sind Sie Jude?» («Ты еврей»)? Такого рода дополнения относятся к историческим реалиям в восприятии обеих сторон — палача и жертвы.

Другая разновидность комментариев встречается, в частности, в небольшом разделе, озаглавленном «Плач». Матывецкий вслед за Рингельблюмом описывает повседневную картинку из жизни гетто: на улице (она названа — Кармелитская) появляется автомобиль, из него выскакивают немцы и жестоко избивают всех, кто попадает под руку. «Характерно, что люди плакали и захлебывались спазматическими рыданиями от одного лишь вида происходящего» (С. 210). Комментарий: «Поскольку я сам не *испытал* подобного плача, то могу о нем *знать*. Тот, кто его испытал и пережил, тот остается в нем до конца дней своих. Он не знает, не может знать, что плачет. Я встречал таких людей» (С. 210) (курсив мой. — Г. Б.) Это дополнение — эмотивное: оно касается того, как он, Матывецкий, осмысляет свою чуждость в роли комментатора; чуждость, представляющую собою дар судьбы и одновременно некий изъян, о котором всегда

следует помнить: кто испытал и выжил, не обязан ничего знать, ни о чем рассказывать, ничего искать. Он идеально тождественен своей боли. Матывецкий ссылается на слова Бродского: «человек, переживший трагедию, не осознает себя ее героем и мало заботится о средствах ее выражения, являясь таковым сам по себе»³ (С. 210). Повествование о прошлом мы конструируем для самих себя — уцелевших, потомков, а не для них, жертв. Мы строим эти конструкции при помощи разнообразных приемов и протезов; и все они являются подтверждением нашей отстраненности, а не эмпатии. Стоит помнить об этом, рассуждая об этических дилеммах, связанных с литературой о Холокосте.

И третий тип комментария: Матывецкий видит в газете «Новы Курьер Варшавски» за 28 ноября 1939 г. фотоснимок, на котором евреям обрезают бороды. Жертвы прикрывают унижение усмешкой, а садисты-палачи громко хохочут, притворяясь, будто все это не более чем игра. Матывецкий: «В пространстве между одними и другими — нечто вроде „соглашения” об улыбках с целью объединения чем-то *общим* жестокости и унижения. Чем-то *общечеловеческим* — невзирая на этого садиста и невзирая на эту жертву с газетного снимка. Если это „общечеловеческое” неизбежно присутствует и в моем взгляде, то пусть я лучше ослепну. Нельзя воспроизводить подобные фотографии» (С. 211). Это фото, сопровождаемое издевательской заметкой подонка-журналиста, отмечавшего якобы добровольное массовое посещение евреями парикмахерских, где их избавляют от бород, никак не воспроизводит ужас ситуации. Оно лживо, в том числе по той причине, что сами жертвы подхватили «шутливую» трактовку ситуации. Матывецкий не хочет смотреть на это, чтобы не выглядеть тем, кто поддался на подобную уловку. Более того, он считает, что такой снимок не должен воспроизводиться, дабы не наращивать вокруг себя нравственный хаос. Данная разновидность комментария образует этическое запретительное дополнение и выступает в роли громогласного: *prohibeo* («запрещаю»). Оно устанавливает границы фактологических разысканий. И устанавливает еще кое-что: границы снисходительности по отношению к жертвам, солидарности с ними.

Эмпатическая исходная точка, по поводу границ и условий которой (уместно ли это, могу ли я, справлюсь ли) Матывецкий постоянно торгуется с самим собой, с читателем, с историей, сопряжена с опре-

деленным уровнем требований по отношению к жертвам. Палачам он никаких требований не предъявляет, а вот жертвам — да. Его этическое, запретительное дополнение адресовано зачастую именно им. Это не свидетельство жестокости, не перебор — это выражение любви. 28 февраля 1941 г. Рингельблум записал, что в кондитерских и кафе (которые тогда еще имелись в гетто) стоят женщины, которые за 10–20 грошей предлагают напрокат повязки со звездой Давида (повязки эти под угрозой смерти были обязаны носить евреи). Матывецкий желчно комментирует эту информацию: «И вот мы превращаемся в коллекционеров многочисленных разновидностей артефактов Холокоста. Убийцы и жертвы вроде бы любезно, желая удовлетворить нашу страсть к коллекционированию, множат их типы и классификации. В гетто имелось несколько десятков разновидностей еврейских повязок — для всевозможных чиновничьих и общественных служб. Быть может, кто-то захотел таким способом внести суррогат индивидуализма в анонимную массу» (С. 217). И, ссылаясь на дневник Левина*, добавляет с исполненной бешенства иронией: немцы выдрессировали бульдога, чтобы бросался на людей с повязками; таким образом те обрели «однозначную функциональность» (С. 217). Матывецкий испытывает боль оттого, что евреи позволили втянуть себя в позорную игру видимостей, которую вели немцы. Не только женщины, торгующие повязками, — вся многократно критикованная писателем самоорганизация гетто являлась выражением ошибочного, по мнению Матывецкого, решения: пока это возможно, все же сотрудничать с немцами. Не меньше корбит Матывецкого параллельная той деятельность современных исследователей и комментаторов (свидетельств) Холокоста. Писатель не уточняет, что конкретно он имеет в виду — чрезмерную интеллектуализированность, мелочную детализацию, объективистский тон или художественные эксперименты: «Напяливая на нашу жизнь „повязки” понятий, которые маркируют смерть обитателей гетто, мы „торгуем” повязками и устанавливаем как саму конвертируемость жизни и смерти, так и обратный курс — безотчетно, подобно тому, как делали это они там, в гетто» (С. 217).

* Этот дневник был переведен в США на английский язык и опубликован через несколько лет после окончания войны под названием «Чаша слез» («The Cup of Tears»), которое получило затем широкое использование, в том числе и в России (прим. пер.)

Представляется, что Матывецкий хочет сказать пишущим о Холокосте следующее: не стоит лезть со своим повествованием на первый план, давайте отступим, сделаем шаг назад. «Меньше» означает в данном случае — «лучше». Организуем наше повествование таким образом, чтобы свидетельства заговорили сами, словно библейские камни, которые возопиют, если все умолкнут (Лук. 19:40). К этой метафоре восходит и название книги Матывецкого. Окруженный пустотой и отсутствием смысла, повествователь/автор (вспомним определения Матывецкого) берет на себя функции камня, межевого камня, пребывающего в том несуществующем пространстве, которое отделяет его от гетто. Матывецкий, правда, *говорит*, пользуется языком, но повествование свое строит особым способом, превращая его в комментарий к свидетельствам, грань их специфической репрезентации, а также признание собственной несостоятельности и потерянности. Я ощущаю эту скованность автора — всем телом, словно петлю на шее.

Перевод А. Нехая, И. Адельгейм

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny. Opracował zespół pod redakcją J. Czachowskiej i A. Szałagan. Tom V: L — M. Warszawa, 1997.
- ² Здесь и далее «Межевой камень» с указанием страниц в круглых скобках цитируется по изданию: *Matywiecki P. Kamień graniczny*. Warszawa, 1994.
- ³ *Бродский И. Поэзия как форма сопротивления реальности* // *Бродский И. Собрание сочинений в 7 т.* СПб., 1997. Т. VII. URL: <https://public.wikireading.ru/53774> (дата обращения: 22.11.2018).

**«Подвальные истории, скользкие повести,
блуждающие вдоль стен...».
Освоение опыта исторической вины
в современной польской прозе**

Аннотация:

Статья посвящена процессу освоения молодой польской прозой 2010-х гг. нового для отечественного нарратива опыта — чувства вины и стыда, связанного с проблемой Холокоста, которая для Польши неотделима от причудливого сплетения «мании собственной невинности» со страхом запятнать романтическую роль жертвы приятием роли совиновного, мегаломанией и эгоцентризмом мартирологии, от необходимости переосмыслить дискурс польского патриотизма, польской идентичности.

Ключевые слова:

Холокост, польская литература, чувство вины, дискурс патриотизма, травма, аутопсихотерапия.

*Irina E. ADELGEYM
(Moscow)*

**«Basement stories, slippery tales,
wandering along the walls...».
Assimilation of the experience
of historical guilt in modern Polish prose**

Abstract:

The article concerns the process of assimilation by the young Polish fictional prose authors of the new for the national narrative experience of guilt and shame, connected with the problem of the Holocaust, which in Poland is intertwined with a bizarre plexus of «mania of the own innocence» and fear of a romantic role of victim being defamed by acceptance of the role of accessories, by megalomania and egocentrism of martyrology, and inseparable from the need to rethink the discourse of Polish patriotism, Polish identity.

Keywords:

Holocaust, Polish literature, guilt, discourse of patriotism, trauma, autopsychotherapy.

Мотивы стыда в польской литературе «с самого начала процесса формирования современных прозаических форм [...] — со времен разделов Польши и по сей день — ни в одном варианте повествования, касающегося проблем польской судьбы, не выходили на первый план»¹. «Поляк стыдиться не любит, не умеет и не хочет. Уж скорее он предпочтет (горькую) самоиронию»², — заключает Х. Госк. Общество помнит то, в чем, как ему кажется, оно нуждается, а подобные мотивы могли ослабить силу коллективного дискурса, направленного на борьбу. В отличие от подлинно исторического сознания, стремящегося к пониманию всего множества аспектов прошлого, «коллективная память „сводит события к мифическим архетипам“». Она использует своего рода резюмирующие концепции, поддерживающие групповые интересы, мобилизующие лояльность этих групп или выражающие якобы вечные истины коллективной идентичности»³. Повествование о стыде, таким образом, в силу естественного действия защитных социальных механизмов, выходило за рамки польского большого нарратива, базирующегося на идеях мартирологии и героизма, мазохистского «триумфа смерти», бесконечно воспроизводящего «лейт-мотив обращения поражения в победу»⁴.

Важнейшим моментом польской истории, который должен рано или поздно найти отражение в дискурсе стыда, оказывается неоднозначная роль поляков по отношению к еврейскому населению Польши во время войны и в послевоенный период. Таким образом, проблема Холокоста в польском сознании неотделима от причудливого сплетения польской «мании собственной невиновности»⁵ с подсознательным чувством вины, мегаломанией национальной мартирологии, нежеланием делить роль жертвы с кем-либо еще, страхом запятнать ее приятием роли со-виновного*. Холокост «настолько глубинно свя-

* Об этом в связи с сегодняшней проблемой беженцев и отсутствия толерантности в польском обществе в целом говорят О. Токарчук и М. Тулли: «Мы выстроили самих себя на ощущении обиды и порожденном ею эгоизме. Мы говорим Европе: „Посмотрите, как мы страдали во время войны, каким насилием стала советская оккупация. Пока вы наживали свое богатство, мы страдали. И теперь имеем моральное право на компенсацию. Нам причитаются с вашей стороны сочувствие и помощь“. Мы не можем примириться с мыслью, что какие-то беженцы займут наше место — место тех, кто постоянно нуждается в помощи. Такое мышление означает, что мы не повзрослели, что мы не умеем быть сильными» (URL: <http://wyborcza.pl/1,75410,18999849,olga-tokarczuk-laureatka-nike-2015-ludzie-nie-bojcie-sie.html> (дата обращения: 02.02.2018)); «— Раньше это мы, поляки, были жертвой войн и бед. — Всегда на первом плане, во всяком случае, в своем представлении.

зан с опытом поляков — и свидетелей, и их потомков, — что этого не описать и перу Фукидида»⁶. По словам психиатра М. Орвид, опыт пребывания в роли «свидетеля такого рода, даже пассивное участие в Холокосте не может не накладывать свой отпечаток. Если воспользоваться терминологией Юнга, могу сказать: убеждена, что польское коллективное подсознание переполнено этим преступлением против человечества»⁷. Иными словами, Холокост оказывается важнейшим элементом исторической травмы поляка.

Травма — рефлексивный процесс, связывающий прошлое с настоящим посредством образов и воображения, а национальная травма «всегда связана с противостоянием смыслов, противостоянием событию»⁸. «Обрастание» национальной травмы дискурсом — как и в случае травмы психической — сложный путь опосредования, включающий альтернативные стратегии и голоса, процесс восстановления или перенастройки коллективной идентичности с помощью коллективного представления. Травма вынуждает «заново интерпретировать прошлое, чтобы примириться с потребностями настоящего и будущего. В конкретном историческом контексте может возникнуть целый ряд возможных реакций, путей разрешения культурной травмы, но все они так или иначе затрагивают идентичность и память»⁹.

Не законченная и по сей день общественная дискуссия¹⁰, которая связана — в конечном счете — с необходимостью переосмыслить дискурс польского патриотизма, польской идентичности, вспыхнула после показа в 1985 г. по польскому телевидению документального фильма К. Ланцмана «Шоа»¹¹, состоящего из интервью, взятых у бывших заключенных, их детей и родственников, бывших немецких охранников и офицеров, польских крестьян, живших близ бывших концлагерей, чиновников Третьего рейха, историков и др. Поскольку фильм давал возможность сделать вывод о пассивности свидетелей происходившего на территории Польши и антисемитизме местного населения, ничего не сообщая при этом о помощи, которую тем не

Жертва — в центре драмы, она стоит посреди сцены, а помощники копошатся где-то по бокам, менее значительные. Мы привыкли видеть себя в главной роли. Это нам помогали. А теперь жертвами оказываются другие. Возможно, как народ мы слишком сосредоточены на себе, чтобы отдать место посреди сцены тем, кто сегодня бежит от бомб. Мы не умеем принять новую роль, из благородной и невинной жертвы превратиться в того, кто сам помогает другим и кто вряд ли будет оценен так, как ему хотелось бы» (*Tulli M. Jaka piękna iluzja. Kraków, 2017. S. 224*).

менее оказывали жертвам Холокоста отдельные поляки (достойные, по словам Б. Энгелькинг, уважения и восхищения «также и потому, что им пришлось действовать в одиночку, во враждебной обстановке, среди людей, которые скептически относились к помощи евреям и которые в лучшем случае молчали, а в худшем — доносили немцам. Мало было столь одиноких миссий во время гитлеровской оккупации в Польше, как оказание помощи евреям»¹²), преобладающее большинство комментаторов осудило фильм как «антипольский», как «несправедливое обвинение, направленное против поляков, которое заставляет их встать на защиту национальной чести и морали»¹³.

Еще более ожесточенную дискуссию¹⁴ вызвало эссе «Бедные поляки смотрят на гетто» (1987) Я. Блоньского (1931–2009), сделавшего попытку разделить понятия со-участия и со-виновности. Блоньский затронул то, что можно назвать «топосом варшавской карусели» или даже «синдромом варшавской карусели». Наиболее известным обращением к нему стали два стихотворения Ч. Милоша 1943 г. — «Campro di Fiori» и «Бедный христианин смотрит на гетто». От их анализа Блоньский и отталкивается в своем эссе — прежде всего, от второго текста, в центре которого уже не *наблюдатель*, как в «Campro di Fiori» («Я вспомнил Кампо ди Фьори / В Варшаве, у карусели, / В погожий весенний вечер, / Под звуки польки лихой. / Залпы за стенами гетто / Глушила лихая полька, / И подлетали пары / В весеннюю теплую синь. // А ветер с домов горящих / Сносил голубками хлопья, / И едущие на карусели / Ловили их на лету. / Трепал он девушкам юбки, / Тот ветер с домов горящих, / Смеялись веселые толпы / В варшавский праздничный день»*), а *свидетель*, осознавший свою этически ущербную позицию и свой страх («Роя туннель, медленно движется крот-охранник / С маленькой красной мигалкой на лбу. / Обследует закопанные тела, считает, пробирается дальше [...] // Боюсь, очень боюсь жандарма-крота. [...] // Мой изувеченный труп откроется его взору, / Дав повод числить меня среди прислужников смерти»**). Этот страх, как убедительно показывает Блоньский, и является источником польской «мании собственной невиновности»: «Страх, что нас [поляков. — *И. А.*] посчитают пособниками смерти. Он столь ужасен, что мы делаем все, чтобы его отогнать, скрыть от самих себя [...]. Мы

* Пер. Н. Горбаневской.

** Пер. С. Морейно.

ведь чувствуем — что-то получилось не так, как надо [...] и сознательно или неосознанно — боимся, что нас обвинят. Боимся, что напомним о себе жандарм-крот и скажет, заглянув в свой конduit: ага, вы тоже служили смерти? Вы тоже помогали убивать? Или, по крайней мере: вы спокойно смотрели, как умирали евреи? [...] Давайте честно признаем: такой вопрос не может не возникнуть. Его обязан задать каждый, кто задумывается о польско-еврейском прошлом, вне зависимости от того, к какому ответу в результате придет. Мы отгоняем его от себя, считая чудовищным, скандальным. Ведь мы не были на стороне убийц. Ведь мы сами стояли следующими в очереди в печь. Ведь мы с этими евреями сосуществовали — не идеально, но все же [...]. Приходится постоянно всем об этом напоминать. Иначе — что другие о нас подумают? Что мы сами о себе подумаем? Что станет с добрым именем нашей страны, нашего общества?.. Эта забота о „добром имени” неизменно стоит за частными — и в еще большей степени публичными — высказываниями. Иначе говоря, размышляя о прошлом, мы хотим получить моральную выгоду. Даже осуждая, сами хотим оказаться над — или вне — осуждения. Хотим быть абсолютно вне осуждения, хотим остаться совершенно чистыми. Хотим сами быть жертвами — и только ... Однако за этим стремлением ощущается подспудный страх — как в стихотворении Милоша — и этот страх искажает, деформирует наши мысли о прошлом. [...] Мы не хотим иметь ничего общего с чудовищным преступлением. Однако чувствуем, что оно нас как-то пятнает, „бесчестит”. Поэтому предпочитаем обо всем этом не говорить. Или говорить только затем, чтобы опровергнуть осуждение. Осуждение как таковое звучит редко, но оно словно бы витает в воздухе»¹⁵. Блоньский, констатировавший: «Кровь осталась на стенах, впиталась в землю, хотим мы того или нет. Она впиталась в нашу память, в нас самих. Значит, именно себя мы должны очистить, то есть увидеть себя по правде. Без этого дом, земля, мы сами останемся запятнанными»¹⁶, по меткому выражению П. Чаплинского, развеял иллюзию относительно существования национализма в *хорошем* смысле этого слова и разрушил миф о политическом сосуществовании поляков с их соседями¹⁷.

Первым художественным шагом в этой дискуссии можно считать роман А. Щипёрского (1928–2000) «Начало» (1986), огромный успех которого критик назвал «результатом на редкость удачного выражения коллективных чаяний и мифов»¹⁸. В самом деле, автору удалось, «уме-

ло пробудив демонов, тут же их усыпить», — вписать в национальный траурный ритуал еврейский социум и, не вызывая чувства вины, «поэтизировать и эстетизировать повсеместно функционирующую в Польше версию»¹⁹ (будто лучшая часть польского общества вела себя достойно, пассивность его была вынужденной, а уничтожению евреев способствовали разве что немногочисленные маргиналы). Таким образом, «Начало» оказывалось в польской культуре «не столько романом о войне, сколько — удивительно искусно сконструированной индугенцией, освобождающей от совместной истории»²⁰. Характерно, что подлинным объектом меланхолии и траура здесь оказывается не Другой, а опять-таки сами поляки (утратившие в силу внешних обстоятельств — войны и послевоенного тоталитаризма — соседа и теперь элегически о нем тоскующие). В духе меланхолического воспоминания об экзотическом и завораживающем Другом — с позиции уже послевоенного поколения — написан также роман Павла Хюлле (р. 1957). «Вайзер Давидек» (1987) не касается непосредственно темы Холокоста, однако загадочное, травмирующее польского героя-повествователя исчезновение полуфантастического еврейского мальчика оказывается прозрачной аллюзией на исчезновение из жизни польского общества в результате Второй мировой войны и антисемитской кампании 1968 г. «еврейского соседа». Характерно, что и здесь в центре — травма *поляка*, который, по остроумному замечанию Чаплинского, «на исторический вопрос [...] ищет метафизический ответ»²¹ (а потому его не находит). Использует поэтическую метафору таинственного исчезновения завораживающего Другого и Марек Беньчик (р. 1956), писатель того же поколения, что и Хюлле, в романе «Творки» (1999): «Соня [героиня-еврейка. — *И. А.*] — тайна этой книги, тайна, тревожащая сознание героев [...]. Тайна Сони невыразима, как невыразима и тайна исчезновения евреев и трагедии Холокоста»²².

Среди многих публикаций 1980–1990-х гг. — «голосов» в этой дискуссии²³ — представляется необходимым выделить также «Умшлагплац» (1988) автора старшего поколения Я.М. Рымкевича (р. 1935), текст, который М. Делапьер назвала «романом-документом, вписанным в автобиографию писателя»²⁴. Повествование Рымкевича — попытка символически реконструировать место, где «закончилась история польских евреев»²⁵, — порождено острым ощущением не-присутствия вынесенного в заглавие пространства в польском историческом сознании как места памяти («Сорок пять лет поляки, живу-

щие вокруг Умшлагплац, не выражали интереса к этому месту. [...] это место не стало — ничто об этом не говорит — значимым пунктом польской духовности, польской мысли»²⁶), превращения его в «не-место памяти»* («здесь ничего не дано и воображение пасует, потому что то, что известно [...] из книг и фотографий, никак не связано с тем, что здесь теперь находится. Ни с чем не связано. Всё тут новое — дома, проходы между домами, скверы и тротуары — и невозможно это связать с тем, что было когда-то. Если существует на свете тотальная ликвидация, то именно здесь она и произошла»²⁷). Повествователь выдвигает императив рефлексии (ужаснуться — недостаточно²⁸), не вписывающийся в прежний большой нарратив: «Мы живем вокруг нее [Умшлагплац. – И. А.] — места в центре Варшавы — а значит, должны осознать, что это для нас значит. [...] я думаю о будущем. Что это значит для польской жизни, для польской духовности. Какое это имеет, может иметь значение для нашего будущего. Что мы живем вокруг места их смерти»; «Каждый — я думаю о поляках — должен справиться с этим сам, и речь, возможно, идет именно о том, чтобы как-то с этим справиться, а не притворяться, что этого вообще не было»²⁹. Рымкевич не эстетизирует процесс ностальгии по исчезнувшим соседям, а, во-первых, делает в своем многослойном автотематическом повествовании попытку соприкоснуться с языком мертвых, «оживляя» свидетелей, во-вторых, на последних страницах книги в жесте эмпатии символически встает рядом с ровесником-евреем — ставит себя семилетнего с детской фотографии из домашнего архива рядом с еврейским мальчиком со «всем известного снимка [...] в кепке и гольфах, с поднятыми руками»: «Мы стоим рядом, он на этой фотографии, сделанной в варшавском гетто, а я на фотографии, сделанной на высокой платформе в Отвоцке. [...] Ты устал, — говорю я Артуру. — Это же, наверное, очень неудобно — стоять так с поднятыми руками. Сделаем вот что. Теперь я подниму руки, а ты их

* «Не-места памяти» (понятие, фигурирующее в фильме Ланцмана «Шоа») польская исследовательница Р. Сендыка определяет как «места совершения актов геноцида [...], характеризующиеся отсутствием (какой бы то ни было или достоверной) информации, форм материальной мемориализации [...]. Жертвы, память о которых должна была бы быть запечатлена в таких местах, как правило, имеют другую групповую принадлежность (чаще всего этническое происхождение), чем нынешние жители, самооценке которых угрожают обстоятельства возникновения не-места памяти» (*Sendyka R. Zrozumieć nie-miejsce pamięci // Teksty Drugie. 2013. № 1/2*). Скромный памятник появился уже после выхода романа Рымкевича. До этого существовала еще менее заметная памятная доска (1948).

опустишь. Может, они не заметят. Или знаешь, что. Сделаем по-другому. Мы оба будем стоять с поднятыми руками»³⁰.

Собственно попыткой, говоря словами Блоньского, «увидеть себя по правде» явилась посвященная уничтожению руками поляков еврейского населения в Едвабне документальная книга Я.Т. Гросса «Соседи. История уничтожения еврейского местечка» (2000). Гросс показывает, что хотя «не случись гитлеровского вторжения в Польшу, евреи в Едвабне не были бы убиты своими соседями», хотя контролировали ситуацию в Едвабне немцы, и «только они могли принять решение об уничтожении евреев»³¹, однако преступление 10 июля 1941 г. было совершено *поляками*, и «свидетелями или участниками»³² его стали все без исключения польские жители городка. В заключение Гросс говорит о том, что польское общество не имеет права трактовать прошлое избирательно и выбирать из него одни только возвышающие эпизоды³³. Таким образом, книга явилась обращением непосредственно к совести польского народа — «интервенцией историка в *личную* совесть каждого из нас по отдельности и всех вместе — как общества»³⁴.

«Соседи» были восприняты в Польше крайне болезненно³⁵. По словам Д. Батмана, книга «открыла ящик Пандоры, из которого выскочили демоны и духи прошлого»³⁶. Гросс опроверг привычные схемы и роли, поставил под сомнение миф о польской невинности: «До сих пор все шло по плану, каких-то евреев убивали плохие немцы, и нас, поляков, это не касалось, а теперь, даже если речь идет о провинциальном городке и далеком прошлом, все видится совсем иначе и касается нас непосредственно. Вот, что делает с читателем Гросс»³⁷.

В последующие годы появилось немало научных исследований* и документальных книг о Холокосте, а также польско-еврейских отношениях, прежде всего во время и после Второй мировой войны (работы Б. Энгелькинг, И. Токарской-Бакир, Я. Леоцяка, Я.Т. Гросса, Э. Яницкой, А. Биконт и др.³⁸) Значимыми художественными вехами дальнейшей дискуссии стали также открыто говорящие о еврейских погромах руками поляков пьеса Т. Слободзянека «Наш класс»

* В частности, в 2003 г. при Институте философии и социологии ПАН был создан научно-исследовательский Центр исследования уничтожения евреев, который с 2005 г. выпускает ежегодное издание «Уничтожение евреев. Исследования и материалы».

(2010), фильм Р. Пасиковского «Остатки после жатвы» (2012). Однако события последнего времени — публичные проявления антисемитизма (на фоне доминирования этнической концепции народа и демонстрации нетерпимости также и ко всем прочим «Другим»), оперирование идеями «конкуренции» памяти и мартирологии, трактование Холокоста лишь как одного из многих явлений периода Второй мировой войны, наконец, попытки взять под государственный контроль историографию и ограничить публичное распространение информации, касающейся польско-еврейских отношений во время Холокоста (вплоть до вызвавшего резкое осуждение со стороны международного сообщества одиозного принятия 26 января 2018 г., т.е. накануне Дня памяти жертв Холокоста, соответствующих поправок к закону об Институте национальной памяти — например, касающихся введения уголовной ответственности за «возложение на Польский Народ части ответственности за преступления нацистов»³⁹; характерно, что вскоре после этого был учрежден Национальный день памяти поляков, *спасавших* евреев) — заставляют одного из крупнейших польских исследователей Холокоста Я. Леоцяка говорить о катастрофическом ухудшении ситуации: «Книги и исследования не исчезнут. Но мы понесли поражение. В общественном измерении [...], потому что в академическом сделали очень много. Польская историография Холокоста известна и ценится. [...] Это регресс. Если Блоньский открыл дискуссию, причем дискуссию, опирающуюся на правду, то теперь перед нами [...] — ярость и попытки скрыть, отретушировать реальность. [...] Текст Блоньского был написан в духе христианского персонализма. А сегодня мы наблюдаем возвращение к тому, что было. Это регресс. [...] Все наши труды, заключающиеся в попытках перенаправить польское сознание*, дискуссия о Едвабне, всё это, как нам казалось, шло в верном направлении. Мы, наконец, начали понимать польскую, подчеркиваю, польскую историю периода Холокоста и польско-еврейские отношения. Но сегодня у меня ощущение, что эта дискуссия оказалась слишком поверхностной. Она лишь убаюкала нашу совесть, но не пошла глубже. Только теперь мы увидели наше истинное лицо. Увидели на общественных телеканалах людей, которые говорят, что концлагеря были, в сущности, еврейскими, ведь это евреи

* Так, например, в 2007 г. было создано Общество Центра исследования уничтожения евреев, одной из главных задач которого стала борьба со стереотипами и предрассудками.

жгли там людей, увидели, что можно называть евреев „пархатыми”. Это рецидив. 1968-й год *redivivus*»⁴⁰. То же слово — «поражение»⁴¹ — употребляет, говоря о сложившейся в современной Польше ситуации, и И. Токарская-Бакир. Произошедшее изменение на эмоциональной шкале — смена страха и чувства вины, о которых писал Блоньский, агрессией — в самом деле нельзя не назвать угрожающим⁴².

Большинство поляков, по словам М. Орвид, «не осознает, что носит в себе образ преступления и еще не доросло до чувства вины»⁴³. Это подтверждает статистика (чувство стыда в связи с польско-еврейскими отношениями во время и после войны испытывает всего около одной десятой опрошенных, что, правда, больше, чем было зафиксировано в середине 1960-х гг., когда о нем говорило всего 4,5% респондентов⁴⁴; во время общепольского опроса в школах почти половина учащихся (46%) на вопрос, что произошло в Едвабне, ответила, что «немцы убили там поляков, укрывавших евреев»; «Исследования общественного мнения показывают, что большинство поляков считает, будто поляки пострадали во время оккупации сильнее, чем евреи»⁴⁵ и т.д.). Кроме того, фигура еврея — даже в ситуации почти полного отсутствия еврейского меньшинства в современной Польше — по-прежнему остается «эмблемой Чужого»⁴⁶, помогающего маркировать границы польской идентичности.

В силу того, что эта — выпадающая из большого нарратива — часть польского опыта осталась, несмотря на «вездесущность еврейского отсутствия»⁴⁷, неосвоенной, Холокост оказывается «парадоксальной границей польской современности». Парадоксальной в силу своей подвижности — она перемещается во времени, охватывая всю послевоенную историю, «всякий раз — сегодня и в будущем — оставаясь точкой отсчета для польского коллективного сознания»⁴⁸. По словам И. Токарской-Бакир, вспоминать будут «польские дети и внуки — вместо хранящих безмолвие отцов и дедов»⁴⁹.

В самом деле, в обновлении коллективной памяти, особенно когда речь идет о проработке постыдных воспоминаний⁵⁰, особую роль играет смена поколений. Таким образом, в данном случае мы имеем дело с постпамятью⁵¹, опирающейся не на реальные воспоминания, а на воображение, эмпатию, чувство долга, включающей в циркуляцию посттравматической памяти, помимо тех, кто связан с исторической травмой непосредственно или хотя бы «генетически»⁵², также и тех, на кого она распространяется, включаясь в процесс самоидентифи-

кации как проекция, посредством научной и художественной рефлексии, СМИ и пр.⁵³, поскольку человеческое сознание и художественный текст представляют собой область сложного взаимодействия личной и коллективной памяти. Кроме того, конфликт мифообразующей травмы⁵⁴ польской мартирологии и вытеснявшейся травмы *bystanding* связан с контекстом формирующейся в современном мире культуры диалогической памяти (в которой, по остроумному выражению А. Ассман, на место амнезии приходит анамнез⁵⁵) в противовес агрессивно насаждаемой в настоящее время польскими властями монологической национальной памяти.

В прозе некоторых авторов младших поколений 2010-х гг. ощущается травма «запятнанности» Польши сотворенным на ее территории и на глазах у поляков Злом как *личного* опыта. Ярким воплощением этой эмоции служит роман Игоря Остаховича (р. 1968) «Ночь живых евреев» (2012): «...я зол на себя и судьбу, что не родился где-нибудь в другом месте или в другое время, в каком-нибудь спокойном месте, которое не терзают — от глубоких подземных вод сквозь песок, глину, бетон и кирпичи, корни, деревья, кошек, окна, крыши, воздух, птиц, облака и людей с их пожитками — угрызения совести и болезненный опыт»; «Зло — элемент радиоактивный, всё здесь заражено, всё — активное зло. Я могу тут всё обложить двойным слоем кафеля [...] [бизнес героя связан с отделочными работами. — *И. А.*], могу всю Варшаву и всю Польшу им выложить [...], нам все равно не стать такими же беспечными, как накурившиеся голландцы [...]. Если бы это хотя бы было обычное кладбище...»; «Здесь каждый атом обогрен кровью. [...] Если мир полон руды зла, то именно здесь, у нас, стояли плавильные печи. Крупномасштабное производство чистейшего зла в печах, которые люди топили людьми»⁵⁶. Неслучайно самое название книги отсылает к фильму Дж. Ромеро «Ночь живых мертвецов» (1968), снятому в стиле *gorno*, предполагающему не появление зла извне, но нахождение его источника *внутри* изображаемого мира.

Для авторов «мучительна прогулка по Варшаве»⁵⁷ — городу, где после войны на руинах и из руин (вперемешку с костями)* сожженного гетто был выстроен социалистический район-утопия Муранов. Авторы воплощают чувство *личного* стыда, вызванное осознани-

* Из производившегося прямо на месте «пустотелого кирпича типа Муранов» (*Chomątowska B. Stacja Muranów. Wołowiec, 2012. S. 225*).

ем стирания еврейского слоя варшавского «палимпсеста», освоения территории как чистого листа: «Депилировали все остатки прошлого»⁵⁸; «Мы не предаемся воспоминаниям»⁵⁹; «Ездили здесь бульдозеры, потом строители, возникли многоквартирные дома, столько лет коммунизма, обитали тут не слишком хлебосольные жители народной Польши, пьянки, вестерны после вечерних новостей, нехитрый секс и недепилированные ноги, спокойный сон пенсионеров, обеды без приправ, белье на балконах»⁶⁰. Характерно, что местом действия значительной части романа Остаховича является торговый центр «Аркадия», пространство, представляющее собой наглядное столкновение двух миров — иллюзии вечного счастья потребительства и вытесненной на потребу глянцевого благополучию памяти о Холокосте (торговый центр выстроен на месте депо, из которого шли эшелоны в концлагерь).

Варшава описывается молодыми авторами как город, стоящий в буквальном смысле *на трупах, на крови, на костях*: «[город. — *И. А.*] выстроенный из трупов, на трупах»⁶¹, «Варшава стремится к современности, а что она идет по трупам — так это не в первый раз», «после войны столица возродилась с нуля, из руин, из останков человеческих»⁶², город-«кладбище»⁶³, «огромное кладбище, почва, унавоженная телами сотен тысяч людей»⁶⁴, «новые городские кварталы построили на человеческих костях, лежащих совсем неглубоко, прямо под ногами прохожих. Этот образ [...] сросся с городом, став естественным элементом повседневности. Мы были обречены на него, словно люди, которым выпало жить на руинах умершей цивилизации»⁶⁵; «мы дышим воздухом, насыщенным сожженным городом»; «В этом неустанно несуществующем месте сначала жили евреи, потом теснились евреи, и в конце концов погибли евреи»; «Мурановские духи жили в этом щебне-бетоне, который сгребли, раскатали, а затем снова размолотили и в кирпич превратили. И из которого жилой Муранов выстроили, кирпич за кирпичом. А в кирпиче кости, просто-таки размолотые трупы. По-прежнему. В столице!!!»⁶⁶ Воспроизводится как элемент собственной родословной память о мародерстве: «Я родился и живу в городе золотоискателей. В свое время они съехались сюда со всей сожженной равнины. Искатели золотых коронок и серебряных ложечек. Их привлек дым руин и зловоние сожженных тел богатых горожан»⁶⁷. Герой-повествователь уподобляет себя замеченной на улице мухе: «Муха, как и я, — прямая наследница первых поселенцев.

Ее предки прилетели сюда из деревни вслед за моими предками, с облегчением рассматривали обуглившиеся крылышки и пустые брюшка местных конкурентов. В мясе недостатка не будет»⁶⁸. «В Варшаве мы всегда будем говорить о прошлом, спотыкаться о бывшее»⁶⁹, — замечает в интервью Сильвия Хутник.

Происходит буквализация восприятия еврейского прошлого как непосредственно соприкасающегося с мирной жизнью подполья. Проза исследует топос подвала — как пространства, связанного с inferнальной областью, пространства смерти: «Стены подвала видели такие сцены, после которых были уже не в состоянии хранить велосипеды, раскладушки и банки с вареньем»⁷⁰; «Но спуститься в подвал нельзя, потому что он засыпан и завален щебнем с остатками тел бывших жителей, которые теперь шатаются по комнатам и пугают»; «Подвал, из него самые большие страхи сочлились уже многие годы»⁷¹; «идем в подвал»; «Все молчат, потому что это не наша тишина. Это тишина тех, кто там, тех, кто там, в темноте, начинает двигаться, мы слышим их все отчетливее, это уже не царапанье, а хруст распрямляемых костей»; «Ты себе не представляешь, что там делается, в этом нашем подвале, это какой-то некрополь, столица трупов»⁷². Спуск в подвальное пространство ассоциируется с нарушением границы между живыми и мертвыми, с погребением заживо, посмертным блужданием души (в романе Остаховича «Ночь живых евреев» жертвы Холокоста выходят из подвалов и заполняют Варшаву, в рассказе Хутник «Муранооо» из сб. «В стране чудес», 2014, в подвал спускаются и на какое-то время оказываются там заперты польские дети) и одновременно с глубинами памяти (из дыры в подвале доносится «шум, как из раковины, если ее приложить к уху»⁷³: в раковине, как мы знаем, шумит не море, а наша собственная кровь — так и здесь шумят не мертвые, а память живых).

Проза младших поколений 2010-х гг. неслучайно активно эксплуатирует мотив духов, призраков: «Эти люди Оттуда куда-то должны были деться, ведь не все погибли сразу»; «Муранов — это духи, падающие кирпичи, призраки по ночам, какие-то рассказы, сочащиеся из уст лестничной клетки. Горящая лестничная клетка, вонючая лестничная клетка. Вне зависимости от поколений и времени суток»; «Варшавские духи, сидишь с ними за круглым столом, накрытом зеленой плюшевой скатертью»; «И когда ночью бабушка просыпалась, обмирая от страха, глядь, а на ее одеяле какой-то раввин молится»⁷⁴;

«трупы, которые шляются под городом»⁷⁵. Район Муранов, по сути, воплощает топос «проклятого дома», населенного призраками: «Муранооо, повесть о несуществующем городе в центре города, о духах эта повесть, о шептухах»⁷⁶. Одновременно он осмысливается и как своего рода огромный «подвал», вытесняемое в подсознание прошлое Варшавы и, шире, польского сознания: «Знаете, это такая корка на карте. Струп на карте, не желающий отваливаться, прилепившийся накрепко. Мы его сдираем, под ним блестит сукровица и выплескивается при каждом движении живого организма, каким является город»; «Да, кто-то шепчет, кто-то нам тайные знаки подает из самого темного угла, из развалин дома, из далекой прозекторской для засыпанных»; неслучайно спустившиеся в подвал польские дети чувствовали «как их постепенно засасывает эта подвальная история, скользкая повесть блуждающая вдоль стен и шепчущая все громче: „Муранооо”»⁷⁷.

«Возвращение» души-призрака всегда аномально и свидетельствует о некоем нарушении процесса умирания и погребения, о посмертном присутствии умершего в мире живых. История о призраке, как правило, является историей о запоздалом разрешении некоей проблемы. В данном случае — того, что жертвы Холокоста остались неоплаканными* (что, по определению Р. Сендыки, является общей чертой «не-мест памяти»⁷⁸) — неслучайно З. Бауман называет мир после Холокоста «негостеприимным», «полным призраков»⁷⁹: «здесь, на Муранове, то и дело какую-нибудь семью навещали безумные святые или таинственные фигуры. Все потому, что обряда погребения не было, что в руинах лежали пригвожденные человеческие души, за которые даже молиться неизвестно как, потому что неизвестно, кто это и что»⁸⁰; «Под Варшавой остались только те, с кем что-то не так, больше всего тех, кто в шоке. Никак не могут взять себя в руки, кто-то обижен на Бога, не хочет дальше и шагу ступить, у всех по-разному, кто-то боится, что, о ужас, всё поймет, или, еще хуже, будет вынужден всё простить»⁸¹. Отсюда противопоставление еврейских жертв Холокоста польским жертвам оккупации, многократно оплаканным, т.е. образ вытеснения из памяти чужих страданий в пользу польской

* «Необходим траур по этим убитым людям. Следует их оплакать», — говорит Я.Т. Гросс в интервью 2018 г. (J.T. Gross o polskim udziale w Zagładzie: Postawcie pomniki wywiezionym z miasteczek Żydom zamiast Kaczyńskiemu. Rozmowa Sławomira Sierakowskiego // Krytyka Polityczna. 2018. 12.II. URL: <http://krytykapolityczna.pl/kraj/jan-tomasz-gross-slawomir-sierakowski-wywiad-polska-antysemityzm-holokaust/> (дата обращения: 07.01.2019)).

национальной мартирологии*: «Ты хочешь знать, почему поляки не вылезают из могил? [...] Вылезают только те, о ком никто не помнит, те, у кого нет родственников, о ком никто не загрустит над могилой. Человек после смерти нуждается в тепле, интересе, особенно после трагической смерти. Ну вот. А если вся родня, от мамы до самых дальних родственников, в земле, все знакомые в земле, что ж, как тут лежать спокойно [...]. А поляки досыта накормлены лампадками, цветами, молитвами, воспоминаниями»⁸².

Чувство стыда сублимируется в мотивы страха и возмездия — умершие напоминают о себе: «Му-ра-нооо. Словно какое-то угрызение совести или заклятие, которое невозможно расшифровать. До утра клубилось между ушами, взывало, шумело, сеяло беспокойство»; «что это за жизнь — когда вынужден постоянно вынюхивать заговор призраков»; «В этом городе невозможно заснуть, душно-беспокойно. В ушах свистит чей-то шепот, кто-то приближает свои дрожащие губы и тихонько напевает: „Муранооо, Муранооо“». А город колышется в такт ненавистному слову, защищается, но никуда не денешься»; «Представь себе, что ты в таком доме должен жить, а дом не твой, он принадлежит этим мертвецам [...]. И это не триллер, когда можно страницу перелистнуть или канал переключить, а столица Польши и двадцать первый век»; «Они здесь, снились бабушке в эту ночь, нашептывали ей на ухо странные предсказания. Закопай нас, просили они, убей нас, умоляли, тогда мы не убьем тебя, обещали»; «духи, которые якобы во сне трясут ее за плечо и шепчут хрипло на ухо: Муранооо, помнишь меня, Муранооо»; «Евреи сидят на своих пожитках и стерегут их, вдруг они нам что-нибудь сделают, вдруг нас живьем закопают, помогите. Евреи, словно драконы, покрытые чешуей, хрипло дышат и машут хвостами. А заклятие вы знаете? Блин, не знаем мы никакого заклятия»⁸³; «Я представил себе, как по всей стране они начинают вылезать из придорожных канав, из-под железнодорожных насыпей и отправляются в близлежащие городки — рассказать о своих страданиях и чайку попить [...]. Боюсь, что живые к этому не готовы»⁸⁴. В романе Остаховича из подвала польского дома однажды появляются мертвые евреи, наводняя варшавские улицы, а польские персонажи «проваливаются» то в один, то в другой эпизод военной

* Этой проблеме посвящена книга Э. Яницкой 2011 г. «Festung Warschau» (т.е. «Крепость Варшава»).

действительности. Характерно, что оказавшись в Освенциме, герой чувствует, что, в отличие от тех, кто находился «в прообразе», настоящем концлагере, он — жертва «не невинная, не случайная»⁸⁵. В тексте Остаховича можно увидеть аллюзию на «Бесславных ублюдков» (2009) К. Тарантино и идею «справедливого Холокоста»⁸⁶, праведной мести: «Вы пойдете на переработку в первую очередь. [...] Потому что ваш дом стоит на месте последнего, священного бункера»; «Самые нетерпеливые организовали такую группу. Они жаждут отправить на переработку тех, кого не любят. Они видели, как посылали тех, кого они когда-то любили, так что теперь хотят увидеть, как туда пойдут те, кого они не любят»⁸⁷.

Чувство исторического стыда — трудно вербализуемого, вытесняемого, подменяемого спасительным чувством обиды, которое позволяет вернуться к привычной, психологически безопасной роли героической жертвы истории — воплощается в прозе молодых авторов при помощи сарказма, черного юмора, гротеска — т.е. комического, тесно связанного с защитно-приспособительными возможностями личности и социума⁸⁸. Ирония и сарказм, являясь эмоциональной трансформацией, жестким высмеиванием эмоциогенного события, поиском в нем абсурдного, нелепого, смешного, служат вербальной разрядке эмоций. Очевидные защитные функции имеет и соединяющий смех и жестокость черный юмор, который направлен на сферы человеческой жизни, с точки зрения общепринятой морали, в той или иной степени табуированные для осмеяния. Отсылая к идеям Э. Фромма, анализирувавшего черный юмор с философской, психологической, социолингвистической перспективы и видевшего в нем специфическую реакцию социума на деструктивные моменты человеческого бытия⁸⁹, В.И. Жельвис именует его «лучиком света, отразившимся от черноты адского зазеркалья», «хрупкой надеждой биофила [...] тем более слабой, что в попытке сохранить ее утопающий хватается за протянутую руку некрофила»⁹⁰. По словам Н.А. Масленковой, проводящей параллель между этим видом комического и первобытным обрядом, терапевтический эффект черного юмора «порождается [...] ситуацией, в которую попадает смеющийся: архаический смех, „носитель и даритель жизни“, является магическим средством преодоления смерти, преодоления страха и разрушения. Черный смех фактически делает то же самое, но не так, как это было в первобытном обряде. Маркируя границу между смертью (или угрозой смерти, жестокостью, страш-

ным и пр.) и жизнью, подобный смех отделяет пространство смеющегося от изображаемого»⁹¹. Значительным защитно-адаптивным потенциалом обладает и гротеск — высшая форма и степень комического преувеличения, — способствующий эмоциональной разрядке, отстранению от обыденной реальности или отстранению от себя объекта и защите личных границ, карнавальному сопротивлению внешнему давлению, служат и сохранению самооценки, а также высвобождению вытесненных переживаний и парадоксальной интеграции личности.

Рассказ Хутник «Муранооо» представляет собой помесь сказки в духе братьев Grimm и детской «страшилки» с ее абсурдом, развернутый эпизод черного юмора, совмещающий в себе элементы комического и ужасного. В рассказе причудливо сочетаются «гриммовская» простота и жестокость логики («Когда бабушку стали по ночам пугать привидения, у нее возник план: приготовить из детей мацу, покрошить в подвале, и пускай эти крошки превратятся в золотые камешки. Евреи бросятся их подбирать и потравятся, поскольку есть человеческое тело вредно для здоровья — наукой доказано»; «Они [дети. — *И. А.*] вдруг вспомнили об идее с мацой, приготовленной из их тел. Начали поспешно крошить свои пальцы, руки, носы. Рассыпать крошки вокруг себя и звать, словно курят: „Цып-цып-цып, еврееей, еврееей! Муранооо!”. Послышались шорохи, какое-то чавканье, крошки полетели во все стороны. Голодые призраки с большим аппетитом поедали детей»; «Из угла доносится только шум и свист, и это „Муранооо”, проникающее в самое сердце. А дети покрошили уже все, что у них было. Теперь оставалось только тихонько просить духов смилостивиться над ними»⁹²) с доведенными до абсурда, но узнаваемыми польскими стереотипами («Потому что они [евреи в гетто. — *И. А.*] были ленивыми. Им попросту не хотелось убегать. Поляки то и дело высовывались из-за забора и кричали им: „Эй!” А те: „Да ладно”. Тогда поляки снова: „Эй! Мы вам дадим ковер-самолет, сядете на него да и улетите из этого гетто”. Из-за стены в ответ, что, мол, ковры грязные. Тогда польская армия — давай пылесосы сбрасывать. Без мешка! Энергосберегающие пылесосы в гетто кидали, чтобы их высочества задницы себе не запачкали. А они — ноль реакции, передумали, мол. Капризничают: „Не-ет. Нам неохота. Нам и тут хорошо, в нашем маленьком городе Муранооо” [...]. Вот и говори с ними после этого. Объясняешь, помогаешь — а они свое. Только головами мотают да ногой ритм отбивают»⁹³; «Самое главное, что на территории этого

города, которого уже нет, теперь есть сокровища. Многие люди свои стеклянные глаза, золотые зубы, кольца и цепочки зарыли. Я столько раз говорила, чтобы вы вниз спустились и яму выкопали. Немного поглубже в песочнице покопались. В подвале дырки просверлили»; «А внизу сидят духи и сокровища сторожат»; «Смешать, замесить и все это затем — хоп! в печь и на шестьдесят пять лет — в забвение. А потом вынуть, остудить, полить горечью и посыпать обещаниями. Порезать, на тарелочки — и старикам передать как дар, а заодно и компенсацию за плохое снабжение во время оккупации. За отсутствие лавок с биопродуктами и экологическими хлопьями на Налевках, за дефицит мазурского сыра и булочек из полбяной муки в окрестностях Умшлагплац. На здоровье»; «сбежится этот сброд, начнет жрать, вместо того, чтобы беспокоить правомочных хозяев домов. Побродят, почавкают. А мы потом соберем трупы. Этих призраков еврейских. И перельем их в доллары, в евро, в слитки бриллиантов. Бриллиантов из золота! Биозолота»⁹⁴).

Брат с сестрой, подстрекаемые бабушкой-людоедкой («На самом деле, когда дети родились, бабушка сразу хотела их съесть. Говорила: хорошие дети, вкусные, законсервируем их, когда настанет большой голод, будет в самый раз [...]. Это не канибализм, не стоит преувеличивать и поднимать крик. Ведь в гетто всегда было столько прекрасных рецептов блюд из ничего, даже жалко такой шанс упускать»), наконец спускаются в подвал: «В доме жили брат с сестрой, которые хотели раскрыть волнующую тайну, о которой постоянно рассказывала бабушка: вот увидите, в подвале лежат еврейские сокровища»⁹⁵. На время связь с обычной жизнью прерывается («Вдруг все потемнело, грохнуло и дети оказались в самом центре подвального королевства, а дверь в нормальный мир завалило»), а из щелья появляется пресловутый еврейский призрак — маленький «мальчик из прошлого» (его «драконий хвост то и дело цепляется за торчащую из щелья арматуру. Чешуя брызгает во все стороны, словно конфетти»): «что-то зашевелилось. Что-то стало проявляться из бетона, словно странное существо какое-то забытое и снова воскрешенное. Призрак! Все же призрак! Какое там! Выполз маленький мальчик»⁹⁶. Вместо сокровищ брат с сестрой находят потерянную маленьким погибшим мальчиком машинку — как символ его утраченного, не прожитого детства⁹⁷.

Таким образом, стыд маскируется гротеском, страх — черным юмором, однако проблема присутствующего в коллективном подсознании

чувства вины так и не решена: «Все варшавские призраки закопались еще глубже и ждут-пождут»⁹⁸.

Неожиданное появление жертв Холокоста на пороге квартиры современного «чистокровного поляка» в горькой комедии Остаховича «Ночь живых евреев» также воплощает страх перед вытесненным, неоплаканным еврейским прошлым Варшавы и, шире, Польши. В романе, по сути, реализуются слова Я. Блоньского из эссе «Бедные поляки смотрят на гетто», в которые не верит поначалу главный герой: «Лето, улица Анелевича, трепещущие листочками липы, их медовый запах [...] людей немного, потому что жара, но каждый бы у виска покрутил, услышав, что зло не засыплешь щебнем и землей, что страдание нужно уважить и рассчитаться за него, а кровь, если ее вовремя не смыть и позволить спокойно впитаться в землю, смешавшись с глиной, выберется когда-нибудь наружу ордой големов [...], а поломанные кости и оскверненные тела облачатся в те остатки тряпок, которые у них не украли, превратятся [...] в двуногих призраков, знающих только боль, и станут делиться этой болью, бегая, скрючившись, у дверей наших спокойных квартир, от порога к порогу»⁹⁹.

Роман основан на игре с поп-культурой, отсылает к эстетике комикса, компьютерных игр, триллеру, представляет собой гротескное смешение кодов, жанров, цитат. Так, здесь есть характерный эвримен, из обывателя волею судьбы превращающийся в Избранного, благородного супермена («Я сделаю, что смогу»¹⁰⁰): среднестатистический польский обыватель-скептик вынужден посвятить себя защите еврейских призраков — т.е. используется популярный штамп литературы и кино, когда заурядная личность внезапно становится всемирно значимой и от ее действий зависит судьба многих. Обыватель сталкивается со странными личностями, которые заверяют героя в его избранности («Это ты нарушил порядок. Заварил кашу, братец, теперь ее расхлебывай. Тем более, что только ты можешь это сделать, ты уже трижды побил этого дьявола, на тебя не действует серебряное сердце»; «Ты сделал этих ребят счастливыми еще здесь, на земле, большинство из них гогочет, как до войны — ты, похоже, и впрямь избранный»¹⁰¹), одновременно его преследуют враги. Есть наставник (отец еврейской девочки-призрака), разъясняющий герою его миссию. Есть кульминационное событие — заглавная Ночь живых евреев, в которую благородному герою ценой собственной жизни удается достичь цели («Великолепная победа, я победил себя, дьявола, немцев и собствен-

ный народ»¹⁰²). Есть дающий силу случайно попавший в руки героя артефакт («Серебряное сердце — это безнаказанность и власть»; «Это артефакт, защищавший евреев от преследований»¹⁰³) и борьба за него. Есть верная подруга, а также антагонист — Некто-Плохой, превращающийся в Стопроцентно-Плохого («ничего, жидовский призрак, польских парней преследовать. [...] Эта мысль не была для Варшавы внове и не поражала воображение. Она принадлежала к огромному числу мыслей, высказанных и осуществленных на столь малом пространстве столь много раз, что иммунологически-мистическая система отреагировала моментально. Так что не стоит удивляться, что как только эта мысль дозвучала, внутри Плохого вдруг стало расти что-то на самом деле плохое. Он превращался в Стопроцентно-Плохого и, терзаемый пронизывающей болью, утрачивал самое себя и все человеческие черты»¹⁰⁴).

Остахович применяет карнавальное освоение табуированной темы — вытесняемого зла, присутствующего в польском прошлом («Что делает дьявол на нашем диване? [...] Мы стоим, обнявшись, смотрим на краснокожее, рогатое существо, которое уже ничем не притворяется, а просто имеет откровенно жуткий вид. Как случилось, что в нашем доме присутствует столь мерзкое зло? — спрашиваем мы себя»¹⁰⁵). В романе всё реально и наглядно — и зло (вышеупомянутый дьявол в обычном польском доме), и вытесненное из коллективной памяти, неоплаканное прошлое (еврейские трупы-призраки в подвале польского дома), и маниакальный страх перед этим прошлым (борьба варшавян с трупами). Антагонист героя превращается в настоящего дьявола с хвостом, копытами, раздвоенным языком, огнедышащей пастью («Его дурное содержание начало приобретать адекватную форму»¹⁰⁶). Призраки выглядывают из канализационного колодца, живут в подвале, скребутся, выходят наружу: «В разном состоянии [...] некоторые сильно тронутые временем, несколько вполне хорошо сохранившихся, все перепачканы землей»; «ничего особенного, просто везу еврейских подростков-трупиков на экскурсию»; «я разглядываю аллею Иоанна Павла II, на которой живых и мертвых сейчас примерно поровну»; «Варшавская улица выглядит, надо сказать, довольно жутко. [...] Мимо нас шло больше мертвых, чем живых. Ситуация со вчерашнего дня изменилась, и теперь живым было не по себе, они поспешно проскальзывали [...] стараясь не смотреть по сторонам и как можно быстрее добраться до работы или домой, то есть

до тех мест, где можно перевести дух среди живых»¹⁰⁷. В Интернете начинается антисемитская кампания: «Живые трупы на улицах»; «еврейские трупы угрожают живым полякам в Варшаве»¹⁰⁸. Создается специальный сайт «с трепещущим бело-красным знаменем и красивым названием — „Живая Польша“. [...] Предупреждения о разгуле крипто-евреев»; «счетчик на сайте фашистов крутился, как безумный, все больше постов»¹⁰⁹. Объявлено о грядущем «Окончательном решении вопроса празднующихся трупов»¹¹⁰. Повторяется Большая операция, как в 1943 г., при ликвидации варшавского гетто («Хватают на улицах, обыскивают подвалы»¹¹¹).

Миссия героя, воплощающаяся в спасении еврейских трупов в Ночь живых евреев («когда мы действительно живы [...] Эта ночь заключает в себе бóльшую опасность, потому что раз мы живы, нас можно убить. На этот раз навсегда. Если в эту ночь труп будет убит, он исчезнет из мира в прошлом, будущем и настоящем»¹¹²), символизирует необходимость сохранения памяти, солидарности с теми, кого некому оплакать, сопротивления вытеснению постыдных фрагментов польского прошлого.

Именно такой, гротескный, отсылающий к масс-культуре сюжет, позволяющий жертвам Холокоста *буквально и зримо* постучаться в польскую дверь, заставляет молодого героя-повествователя — имеющего достаточно туманные представления об истории сына отца-антисемита — пройти своего рода «ускоренный курс» эмпатии и сострадания: «и ты нас, вроде, любишь. — Я вас люблю? Я вас боюсь! А мой покойный папочка был антисемитом, уж не говоря о молоке матери»; «что-нибудь придумают, чтобы эти мои трупики обидеть. Я уже собирался встревожиться по поводу употребления мною местоимения „мой“»¹¹³. Это словно бы иллюстрация к словам Д. Лакапры о том, что реакция на травматические события даже у свидетеля второй степени связана с эмпатическим беспокойством, которое оказывается «необходимым, аффективным измерением» исследования прошлого и «играет важную роль в попытках понять травматические события и жертв травмы»¹¹⁴. Д. Уолкер также говорит о том, что травмированная память (каковой, как мы видим, оказывается память поколения, родившегося спустя десятилетия после войны) также является действенным инструментом исследования прошлого¹¹⁵. Вне зависимости от того, в какой степени она позволяет получить *достоверное* изображение прошлого, механизм ее произведен от самой раны, а потому

повествование раскрывает правду травмы, несмотря на возможные ошибки в воспроизведении фактов. Эту мысль почти буквально иллюстрирует фрагмент романа Остаховича, связанный с «пробыванием» героя в Освенциме, а затем беседа с Дьяволом. Ад Освенцима и Холокоста невообразим и невыразим, попытаться осознать его можно, лишь придумав ад по мере своего воображения. Герой и его подруга погружаются в чудовищные видения, пытаясь понять, *что же* совершалось за колючей проволокой за десятилетия до их рождения: «— Хочешь узнать правду о тех временах? — спрашивает и смотрит пустыми глазами. — Тогда сходи еще раз на экскурсию, только не возвращайся так быстро и возьми с собой близких»; «— Я ходила к геттоооо, — прорыдала она»; «Поезд замедляет ход, раздается скрежет, я слышу лай собак, мелькает надпись на белой доске, ворота, знакомые по учебникам, Auschwitz II. [...] — Я не еврей! — безнадежно кричу я»; «У меня ощущение, что это какая-то адская, еще усовершенствованная дьяволами версия Освенцима»; «Это ведь не был настоящий Освенцим, правда? — [...] Во всяком случае, не тот, который был на земле. Этот, здесь, что-то вроде сиквела или франшизы [...]. Тот, на земле, недосыгаем, прежде всего, там были невинные, часто хорошие люди, здесь таких не встретишь»; «— Я была только на перроне. [...] — Я слушал ее рассказ, преисполнившись подозрений и потрясенный собственной упавшей самооценкой. На перроне она увидела ребенка, маленького мальчика, обняла его и начала кричать: „Ему тут не место!“ Ее избивали, а она продолжала кричать, так что ее убили еще на перроне, и она сразу вернулась обратно»¹¹⁶.

«Запутанная польская память о евреях [...] по-прежнему нуждается в потрясении, — утверждает польская исследовательница Б. Пшимушала. — Нуждается порой даже и в триллере, чтобы увидеть собственную чудовищность»¹¹⁷. Созвучны ее мысли размышления актера А. Жмиевского: «Есть в Варшаве [...] памятник, на улице Ставки, там, где была Умшлагплац. Белый куб с написанными на двух языках — польском и иврите — именами; вокруг черная каменная полоса. Как-то я слышал радиопередачу об истории этого места. Журналистка опрашивала студентов экономического института, вплотную к зданию которого стоит памятник, знают ли они, где была Умшлагплац и где находится памятник жертвам Холокоста. Люди, которые два раза в день проходили мимо этого места, не знали, где находится памятник, не знали, что такое Умшлагплац. Не знали, что их школа была еврей-

ской больницей на Умшлагплац. [...] Я подумал, что нам в Польше все-таки нужны другие памятники — не белые кубики, а истории с фигурами, как в комиксе. [...] эстетический императив мы не воспринимаем, а вот цветные комиксы — пожалуйста»¹¹⁸.

Представляется, что визуализация ужаса памяти и беспамятства, национальных стереотипов необходима для диссоциации его, для того, чтобы он мог стать предметом анализа, а перспектива гротеска, деконструкция клише массовой культуры призвана действовать в качестве своего рода обезболивающего, «кавычек». Черный юмор в случае Хутник и карнавальное обыгрывание кодов масс-культуры у Остаховича способствуют, таким образом, помимо эмоциональной разрядки в ситуации вытесненного чувства вины и порожденного им страха, психологической интеграции — содействуют «трансформации ранее отчужденных аспектов „я” в полноправные аспекты целостной личности, „избегая при этом откровенной идентификации с ними”»¹¹⁹.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Gosk H.* Wychodzenie z «cienia imperium». Wątki postzależnościowe w literaturze polskiej XX i XXI wieku. Kraków, 2015. S. 109.
- ² *Ibidem.*
- ³ *Hoffman E.* [Book review]: *Novick P.* The Holocaust in American Life. Boston, 1999 // *New York Review of Books.* 2000. Vol. 47. № 4. P. 19. Цит. по: *Айерман P.* Культурная травма и коллективная память // Новое литературное обозрение. 2016. № 5. URL: <http://www.nlobooks.ru/node/7960> (дата обращения: 21.03.2018).
- ⁴ *Rozum w Polsce wysiada.* Rozmowa z J. Tokarską-Bakir // *Onet wiadomości,* 21.09.2014. URL: https://www.onet.pl/?utm_source=wiadomosci_viasg&utm_medium=nitro&utm_campaign=allonet_nitro_new&srce=ucs&pid=0ba9c608-bab3-4ec3-a232-bbc4f87715bb&sid=b177a2c9-166f-4113-9b28-185bbe554807&utm_v=2 (дата обращения: 21.03.2018).
- ⁵ *Tokarska-Bakir J.* Obsesja niewinności // *Tokarska-Bakir J.* Rzeczy mgliste. Sejny, 2004. S. 14.
- ⁶ *Marzec wiecznie żywy.* Z Jackiem Leociakiem rozmawia Adam Puchejda // *Kultura Liberalna.* 6/2018. № 474. URL: <https://kulturaliberalna.pl/2018/02/06/leociak-puchejda-zydzi-polacy-nacjonalizm/> (дата обращения: 21.03.2018).
- ⁷ *Orwid M.* Przeżyć... i co dalej? Rozmawiają K. Zimmerer, K. Szwajca. Kraków, 2006. S. 310.
- ⁸ *Айерман P.* Культурная травма и коллективная память.
- ⁹ Там же.

- ¹⁰ Это явилось и началом периода огромного оживления темы Холокоста в польской прозе и историографии. См. об этом: *Krupa B.* *Opowiedzieć Zagładę*. Polska proza i historiografia wobec Holocaustu (1987–2003). *Zagłada — niedokończona narracja polskiej nowoczesności // Ślady obecności*. Kraków, 2010. S. 337–381.
- ¹¹ См. об этом: *Krupa B.* *Opowiedzieć Zagładę*. S. 58–59; *Steinlauf M.C.* *Pamięć nieprzyswojona*. Warszawa, 2001; *Sawisz A.* *Obraz Żydów i stosunków polsko-żydowskich w listach telewizyjnych po emisji filmu «Shoah» // «Bliscy i dalecy»*. *Studia nad postawami wobec innych narodów, ras i grup etnicznych*. Warszawa, 1992. T. 2. S. 137–165.
- ¹² Prof. Barbara Engelking: W sprawie «polskich obozów koncentracyjnych» musimy użyć raczej skalpela niż siekiery. Wywiad // *Gazeta.pl Weekend* URL: http://weekend.gazeta.pl/weekend/1,152121,22970864,prof-barbara-engelking-w-sprawie-polskich-obozow-koncentracyjnych.html#Z_MT (дата обращения: 21.03.2018).
- ¹³ *Steinlauf M.C.* *Pamięć nieprzyswojona*. Warszawa, 2001. S. 129.
- ¹⁴ Б. Крупа приводит в качестве важнейших голосов в этой дискуссии следующие (*Krupa B.* *Opowiedzieć Zagładę*. S. 60–61): *Salmonowicz*. *Głębokie korzenie i długi żywot stereotypów // Tygodnik Powszechny*. 1987. № 6. S. 5; *Sila-Nowicki*. *Janowi Błońskiemu w odpowiedzi // Tygodnik Powszechny*. 1987. № 13. S. 4; *Turowicz J.* *Racje polskie i racje żydowskie // Tygodnik Powszechny*. 1987. № 14. S. 1, 4; *Czarna dziura*. Ze S. Krajewskim rozmawia E. Berberysz // *Tygodnik Powszechny*. 1987. № 14. S. 4; *Rymanowski W.* *Siewca antysemityzmu? // Życie Literackie*. 1987. № 15. S. 13; *Romanowski A.* *Biedni Polacy patrzą na siebie // Znak*. 1988. № 5–6. S. 141–159. См. также о дискуссии: *Koźmińska-Frejlak E.* *Świadkowie Zagłady — Holocaust jako zbiorowe doświadczenie Polaków // Przegląd Socjologiczny*. 2002. № 2. S. 181–206; *Głowiński M.* *Esej Błońskiego po latach // Zagłada Żydów. Studia i materiały*. 2006. № 2. S. 12–20.
- ¹⁵ *Błoński J.* *Biedni Polacy patrzą na getto // Tygodnik Powszechny*. 1987. № 2.
- ¹⁶ *Ibidem*.
- ¹⁷ *Czapliński P.* *Zagłada — niedokończona narracja polskiej nowoczesności // Ślady obecności*. Kraków, 2010. S. 338.
- ¹⁸ *Czapliński P.* *Poruszona mapa*. Kraków, 2016. S. 191.
- ¹⁹ *Ibid.* S. 192.
- ²⁰ *Czapliński P.* *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*. Warszawa, 2009. S. 83.
- ²¹ *Czapliński P.* *Zagłada — niedokończona narracja polskiej nowoczesności*. S. 354.
- ²² *Nadana K.* *U Pana Boga za piecem // Res Publica Nowa*. 1999. № 7–8. S. 105.
- ²³ Подробнее об этом см.: *Krupa B.* *Opowiedzieć Zagładę*. S. 59–66, 160–171.
- ²⁴ *Delaperrière M.* *Miejsca pamięci czy pamięć miejsc? Kilka refleksji na temat uobecniania przeszłości w literaturze współczesnej // Ruch Literacki*. 2013. Z. 1 (316). S. 55.
- ²⁵ *Rymkiewicz J.M.* *Umschlagplatz*. Warszawa, 1988. S. 5.

- ²⁶ Ibid. S. 6.
- ²⁷ Ibid. S. 114.
- ²⁸ Ibid. S. 6.
- ²⁹ Ibid. S. 8–9, 63.
- ³⁰ Ibid. S. 187–188.
- ³¹ Gross J.T. Sąsiedzi. Historia Zagłady żydowskiego miasteczka. Sejny, 2000. S. 58–59.
- ³² Ibid. S. 68.
- ³³ Ibid. S. 97–119.
- ³⁴ Laureat zawsze cierpi. Nagroda «Nike» 2001 // Res Publica Nowa. 2001. № 10. S. 69. Цит. по: Krupa B. Opowiedzieć Zagładę. S. 426.
- ³⁵ Реакцией стало около 2000 публикаций. См. об этом: Dobrosielski P. Spory o Grossa. Polskie problemy z pamięcią o Żydach. Warszawa, 2017; Krupa B. Opowiedzieć Zagładę. S. 426–474; Forecki P. Spór o Jedwabne. Analiza debaty publicznej. Poznań, 2008; Ciołekiewicz P. Debata publiczna na temat mordu w Jedwabnem w kontekście przeobrażeń pamięci zbiorowej // Przegląd Socjologiczny, 2003, № 1. S. 285–306.
- ³⁶ Batman D. Where This Ordinary Poles? // Yad Vashem Studies. 2002. Vol. XXX. S. 51. Цит. по: Krupa B. Opowiedzieć Zagładę. S. 412.
- ³⁷ Krupa B. Opowiedzieć Zagładę. S. 428.
- ³⁸ Engelking B. «Szanowny panie gistapo»: donosy do wiadz niemieckich w Warszawie i okolicach w latach 1940–1941. Warszawa, 2003; Tokarska-Bakir J. Rzeczy mgliste. Sejny, 2004; Engelking B. Pamięć: historia Żydów polskich przed, w czasie i po Zagładzie. Warszawa 2004; Bikont A. My z Jedwabnego. Warszawa, 2004; Engelking B. Prowincja noc. Życie i Zagłada Żydów w dystrykcie warszawskim. Warszawa, 2007; Gross J.T. Strach. Antysemityzm w Polsce tuż po wojnie. Historia moralnej zapaści. Kraków, 2008; Tokarska-Bakir J. Legendy o krwi. Antropologia przesądu. Warszawa, 2008; Leociak J. Ratowanie. Opowieści Polaków i Żydów. Warszawa, 2010; Gross J.T. Złote żniwa. Rzecz o tym, co się działo na obrzeżach Zagłady Żydów. Kraków, 2011; Janicka E. Festung Warschau. Warszawa, 2011; Engelking B. Jest taki piękny słoneczny dzień... Losy Żydów szukających ratunku na wsi polskiej 1942–1945. Warszawa 2011; Tokarska-Bakir J. Okrzyki pogromowe. Szkice z antropologii historycznej Polski lat 1939–1946. Wołowiec, 2012; Tokarska-Bakir J. Pod klątwą. Portret społeczny pogromu kieleckiego. T. 1. Warszawa, 2018; Leociak J. Młyny Boże. Zapiski o kościele i Zagładzie. Warszawa, 2018 i др.
- ³⁹ URL: <http://prawo.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=WDU20180000369> (дата обращения: 09.01.2019).
- ⁴⁰ Marzec wiecznie żywy.
- ⁴¹ Prof. Barbara Engelking: W sprawie «polskich obozów koncentracyjnych» musimy użyć raczej skalpela niż siekiery.
- ⁴² Marzec wiecznie żywy.
- ⁴³ Orwid M. Przeżyć... i co dalej? S. 310.

- ⁴⁴ *Kucia M.* Polacy wobec Auschwitz, Zagłady i Żydów w świetle badań socjologicznych z 2010 roku i badań wcześniejszych // *Antysemityzm, Holocaust, Auschwitz w badaniach społecznych.* Kraków, 2011. S. 31. Цит. по: *Przymuszała B.* Smugi Zagłady. Emocjonalne i konwencjonalne aspekty tekstów ofiar i ich dzieci. Poznań, 2016. S. 140.
- ⁴⁵ J.T. Gross o polskim udziale w Zagładzie: Postawcie pomniki wywiezionym z miasteczek Żydom zamiast Kaczyńskiemu. Rozmowa Sławomira Sierakowskiego // *Krytyka Polityczna.* 2018. 12.II. URL: <http://krytykapolityczna.pl/kraj/jan-tomasz-gross-slawomir-sierakowski-wywiad-polska-antysemityzm-holokaust/> (дата обращения: 21.03.2018).
- ⁴⁶ Prof. Barbara Engelking: W sprawie «polskich obozów koncentracyjnych» musimy użyć raczej skalpela niż siekiery.
- ⁴⁷ *Pazinski P.* Ślady w skażonym krajobrazie. URL: // <https://nowe-peryferie.pl/index.php/201709/slady-skazonym-krajobrazie> (дата обращения: 21.03.2018).
- ⁴⁸ *Czapliński P.* Zagłada — niedokończona narracja polskiej nowoczesności. S. 344.
- ⁴⁹ *Tokarska-Bakir J.* Obsesja niewinności. S. 14.
- ⁵⁰ *Ассман А.* Длинная тень прошлого. Мемориальная культура и историческая политика. М., 2014. С. 16.
- ⁵¹ *Hirsch M.* Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory. London, 1997.
- ⁵² *Szczepan A.* Polski dyskurs posttraumatyczny. Literatura polska ostatnich lat wobec Holocaustu i tożsamości żydowskiej // *Kultura po przejściach, osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy — konteksty i perspektywy badawcze.* Kraków, 2011. S. 243.
- ⁵³ *La Capra D.* Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna. Kraków, 2009. S. 108.
- ⁵⁴ *Ibid.* S. 78; *La Capra D.* Trauma, nieobecność, utrata // *Antologia studiów nad traumą.* Kraków, 2015. S.103.
- ⁵⁵ *Assmann A.* Między historią a pamięcią. Antologia. Warszawa, 2013. S. 262.
- ⁵⁶ *Ostachowicz I.* Noc żywych Żydów. Warszawa, 2012. S. 205.
- ⁵⁷ *Chutnik S.* Kieszonkowy atlas kobiet. Kraków, 2009. S. 134.
- ⁵⁸ *Ibidem.*
- ⁵⁹ *Ostachowicz I.* Noc żywych Żydów. S. 76.
- ⁶⁰ *Ibid.* S. 11–12.
- ⁶¹ *Chutnik S.* Dzidzia. Warszawa, 2009. S. 46.
- ⁶² *Chutnik S.* Cwaniary. Warszawa, 2012. S. 96, 230.
- ⁶³ *Ostachowicz I.* Noc żywych Żydów. S. 205.
- ⁶⁴ *Varga K.* Trociny. Wołowiec, 2012. S. 108.
- ⁶⁵ *Paziński P.* Ptasie ulice. Warszawa, 2013. S. 128.
- ⁶⁶ *Chutnik S.* W krainie czarów. Kraków, 2014. S. 120, 123, 133.
- ⁶⁷ *Ostachowicz I.* Noc żywych Żydów. S. 76.
- ⁶⁸ *Ibid.* S. 16.

- ⁶⁹ Powstanie Warszawskie. Sylwia Chutnik: Pamięć jest niesprawiedliwa [ROZMOWA]. URL: <http://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/1,34862,18462011,powstanie-warszawskie-pamiec-jest-niesprawiedliwa-wywiad-z.html> (дата обращения: 21.03.2018).
- ⁷⁰ Chutnik S. Kieszonkowy atlas kobiet. S. 124.
- ⁷¹ Chutnik S. W krainie czarów. S. 124, 132.
- ⁷² Ostachowicz I. Noc żywych Żydów. S. 34, 35, 80.
- ⁷³ Ibid. S. 54.
- ⁷⁴ Chutnik S. W krainie czarów. S. 120, 123, 136.
- ⁷⁵ Ostachowicz I. Noc żywych Żydów. S. 63.
- ⁷⁶ Chutnik S. W krainie czarów. S. 121.
- ⁷⁷ Ibid. S. 122, 135.
- ⁷⁸ Sendyka R. Pryzma. Zrozumieć nie-miejsce pamięci // Teksty Drugie. 2013. № 1/2.
- ⁷⁹ Bauman Z. Świat nawiedzony // Więź. 2007. № 9.
- ⁸⁰ Chutnik S. W krainie czarów. S. 136.
- ⁸¹ Ostachowicz I. Noc żywych Żydów. S. 87.
- ⁸² Ibid. S. 203.
- ⁸³ Chutnik S. W krainie czarów. S. 133, 120, 121, 124, 132, 133, 135-136.
- ⁸⁴ Ostachowicz I. Noc żywych Żydów. S. 184.
- ⁸⁵ Ibid. S. 137.
- ⁸⁶ Hoberman J. Quentin Tarantino's Inglourious Basterds Makes Holocaust Revisionism Fun // Village Voice. 2009. August 18. URL: <http://www.villagevoice.com/film/quentin-tarantino-inglourious-basterds-makes-holocaust-revisionism-fun-6391999> (дата обращения: 21.03.2018).
- ⁸⁷ Ostachowicz I. Noc żywych Żydów. S. 63, 88.
- ⁸⁸ Подробнее об этом см.: Адельгейм И.Е. Психология поэтики. Аутопсихотерапевтические функции художественного текста (на материале польской прозы 1990–2010-х гг.). М., 2018.
- ⁸⁹ Фромм Э. Анатомия человеческой деструктивности. М., 1994. С. 222.
- ⁹⁰ Жельвис В.И. «Черный юмор: анатомия человеческой деструктивности» URL: <http://www.usru.yau.ru> (дата обращения: 21.03.2018).
- ⁹¹ Масленкова Н.А. (Не)культурный формат «черного юмора» // Studia Culturae. 2011. № 12. С. 147.
- ⁹² Chutnik S. W krainie czarów. Kraków, 2014. S. 125–126, 136, 137.
- ⁹³ Ibid. S. 123.
- ⁹⁴ Ibid. S. 123, 128–129, 126, 127.
- ⁹⁵ Ibid. S. 124.
- ⁹⁶ Ibid. S. 136–138.
- ⁹⁷ Ibid. S. 138.
- ⁹⁸ Ibid. S. 140.
- ⁹⁹ Ostachowicz I. Noc żywych Żydów. S. 14.

- ¹⁰⁰ Ibid. S. 153.
- ¹⁰¹ Ibid. S. 153, 159.
- ¹⁰² Ibid. S. 250.
- ¹⁰³ Ibid. S. 95, 157.
- ¹⁰⁴ Ibid. S. 93.
- ¹⁰⁵ Ibid. S. 135.
- ¹⁰⁶ Ibid. S. 122.
- ¹⁰⁷ Ibid. S. 117, 119, 162, 176–177.
- ¹⁰⁸ Ibid. S. 178–179.
- ¹⁰⁹ Ibid. S. 179, 183.
- ¹¹⁰ Ibid. S. 230.
- ¹¹¹ Ibid. S. 232.
- ¹¹² Ibid. S. 228–229.
- ¹¹³ Ibid. S. 153, 177.
- ¹¹⁴ *La Capra D.* Trauma, nieobecność, utrata. S. 100.
- ¹¹⁵ *Walker J.* The traumatic paradox: autobiographical documentary and the psychology of memory. *Contested Pasts: The Politics of Memory.* By K. Hodgkin, S. Radstone. Routledge, 2003. Цит. по: *Legg St.* Memory and Nostalgia // *Cultural Geographies.* 2004. № 11. S. 104.
- ¹¹⁶ *Ostachowicz I.* Noc żywych Żydów. S. 102, 49, 137, 145–146, 149.
- ¹¹⁷ *Przymuszała B.* Smugi Zagłady. Emocjonalne i konwencjonalne aspekty tekstów ofiar i ich dzieci. Poznań, 2016. S. 182.
- ¹¹⁸ *Janicka E.* Festung Warschau. Warszawa, 2011. S. 90.
- ¹¹⁹ *Jakab I.* Humor and psychoanalysis // *L'Humor. Histoire, culture et psychologie.* Paris, 1998. P. 17–18. Цит. по: *Копытин А.И.* Юмор в искусстве и арт-терапии: феноменология, диагностика, защитно-адаптивные возможности. URL: <http://medpsy.ru> (дата обращения: 21.03.2018).

**«Обо всем мы позабыли»?
Феномен постпамяти на примере пьесы
Дороты Масловской «У нас все хорошо»**

Аннотация:

Пьеса Дороты Масловской «У нас все хорошо» на примере семейных связей (бабушка, мать и дочь) показывает влияние на повседневность сегодняшнего дня постпамяти, присутствующей во фрагментарных и обрывочных военных воспоминаниях бабушки.

Ключевые слова:

Вторая мировая война, постпамять, современная драма, Дорота Масловская, травма, конфликт поколений.

Marek TROSZYŃSKI
(Warsaw)

**«We have forgotten everything»?
The phenomenon of post-memory
on the example of Dorota Masłowska's
drama «No Matter How Hard We Tried»**

Abstract:

Dorota Masłowska's drama «No Matter How Hard We Tried» shows the impact of post-memory on contemporary everyday life on the example of close family members (grandmother, mother, and daughter). This post-memory is present in the fragmented and incoherent war memories.

Keywords:

World War II, post-memory, contemporary drama, Masłowska Dorota, trauma, conflict of generations.

Формула, которой Мицкевич определяет коллективную память — «слово народное — ковчег завета между старыми и младыми летам»¹ — оказалась неспособна объять межпоколенческие процессы после Второй мировой войны. Выработанное для нужд исследований Холокоста понятие «постпамяти» и наработки по изучению межпоколенческого дискурса дали удобный инструмент

для анализа также других фрагментов новейшей истории. В польской культуре, начиная с романтических архидрам, именно театральная сцена, казалось, служила наиболее подходящей площадкой для размышлений об идентичности в контексте истории и политики.

«Может так случиться вновь»...² Хозяин в «Свадьбе» Станислава Выспяньского, наблюдая за бурным народным весельем, напоминает в беседе с Женихом о событиях 1846 г. и Галицийской резне*. Оба — и Жених, и Хозяин — обременены фамильной памятью о кровавой и жестокой истории, образы которой во всем реализме деталей являются неотъемлемой частью их сознания:

Жених: Обо всем мы позабыли...
Деда моего схватили
и разрезали пилой.

Хозяин: Схвачен и родитель мой
ими был. Его кололи,
били палками, давили,
истекал он кровью... В поле
на снегу его убили.
Но теперь, по Божьей воле,
обо всем мы позабыли³.

Живописание зверств оказывается прикрыто риторической и конъюнктурной (с перспективы политкорректности текущего момента) фразой: «Обо всем мы позабыли», которой противоречит подробное описание — якобы забытых — истязаний. «Струну коллективной памяти» затрагивает в «Свадьбе» Дед. «Во втором акте является в образе Упыря тот, на кого возлагается главная ответственность за братоубийственную резню — Якуб Шеля. Дед, деревенский бедняк, не имеющий собственной земли, похоже, смотрит на привидение не только с ужасом, но также и с некоторым пониманием. Однако проклинает Упыря и гонит со сцены»⁴. В фильме Вайды Дед появляется с корзиной, наполненной головами шляхты, за которые австрийские чинов-

* Галицийское восстание — крестьянское восстание на территории Западной Галиции в 1846 г., представлявшее собой волну массовых погромов и убийств местной шляхты, знати, чиновников, священников. Вошло в историю как «Галицийская резня». Одним из самых известных предводителей крестьянских отрядов был Якуб Шеля. (прим. ред).

ники платят ему звонкой монетой. Влодзимеж Тетмайер — прототип Хозяина — не появился бы на свет, если бы за десяток с лишним лет до его рождения погиб мучительной смертью его отец. Вписанная в фамильную историю травма, определяемая как постпамять, оказывается квинтэссенцией истории, памяти и забвения (или вытеснения) и порой требует экспликации, оспаривая коллективную идентичность.

Эта тема возникает также в пьесе «У нас все хорошо», написанной в 2008 г. Доротой Масловской по заказу берлинского театра «Шaubюне» (в сотрудничестве с варшавским театром «Розмаитосци»). Адресованная немецкой публике пьеса, предпреьера которой состоялась в Берлине*, провокационно открывается репликой Осовелой старушки: «Я помню день, когда началась война»⁵ (С. 6). Скупость событийного ряда (о которой явственно свидетельствует ремарка к сцене V, начинающаяся со знаменательных слов: «Дальнейшая стагнация» (С. 37)) делает бессмысленными попытки пересказа происходящего: действие заключается в столкновении не стыкующихся друг с другом дискурсов. Главные герои — это бабушка, мать и дочь, или Осовелая старушка, Галина и Маленькая металлическая девочка (к которым затем присоединяется Соседка), живущие в обветшавшей многоэтажке, в мире отходов посткоммунистического пространства. Из рекламных брошюр и желтой прессы героини черпают сведения о том, что в их понимании является высшим светом. Представители этого «высшего света» в какой-то момент также включаются в изображаемый в пьесе мир: на сцене появляются Актер, Режиссер, рассказывающий о своей работе, и интервьюирующая Режиссера Ведущая.

Краткая аннотация на сайте Национального аудиовизуального института (NINA) гласит: «„У нас все хорошо“ — повествование о польском обществе эпохи трансформации, пьеса, полная гротескных диалогов, отсылающих к поп-культуре, языку рекламы, глянцевого прессе и национальным стереотипам»⁶. Пьеса активно ставится по всему миру, экранизирована, а кроме того — охотно используется в качестве яркого примера в многочисленных исследованиях, посвященных феномену постпамяти.

* Предпреьера (совместная работа театров «Розмаитосци» и «Шaubюне») состоялась 26.03.2009 г. в рамках Международного фестиваля авторов («Autorenfestival») в Берлине. Польская премьера — 5.04.2009 г. (Варшава). Проект осуществлен при поддержке программы «Варшава — европейская столица культуры 2016».

Воспоминания Старушки о войне пронизывают всю пьесу, хотя — по разным причинам — никак не нарушают ее бессобытийности: действие происходит на поверхности языка. Воспоминания эти очень фрагментарны, поверхностны и подвергаются демифологизации. Память об истории оказывается в пьесе прежде всего «трамплином» для возвращения во времена молодости с ее торжеством биологии, превращается в апофеоз юности и приписываемой ей естественной радости бытия. Парадоксально война отсылает также к тому, что происходило до войны: «До войны ого-го как мы ходили. В кино, на вафли, на птифуры, на реку. По песку, по земле, на реку. По траве, по пушистым фиалкам, на реку, когда жарко было» (С. 7). Юность однако не позволяет заметить признаки приближающейся опасности: «Никто же не верил в какого-то там Гитлера, молодые были, сердце металось в груди...» (С. 9).

Воспоминания Осовелой старушки демонстрируют, главным образом, процесс вытеснения, и ее попытки высказаться вовсе не пресекаются дочерью и внучкой, как утверждает Я. Копчинский: «Хотя старушка еще несколько раз пытается рассказать о событии, произошедшем много лет назад, однако ее буквально „заговаривают“ дочка и внучка»⁷. Хотя в репликах Осовелой старушки отсутствует подлинно травматическая военная исповедь, о травме можно догадаться по реплике Маленькой металлической девочки. Она саркастически воспроизводит детали бабушкиных военных перипетий, в которые, впрочем, не верит: «когда мы не гуляли по осеннему парку, она рассказывала мне свои роскошные истории, как она поехала в лагерь концентрационный. Мне кажется, она слегонца подтибрила сюжет у „Четырех танкистов и собаки“ и сериала „Алло, алло“, ну и пусть» (С. 16). Хотя Маленькая металлическая девочка упоминает концентрационный лагерь вряд ли она понимает, о чем речь, поскольку в другом месте делает этот единственный факт объектом языковой игры, заявляя: «Сколько живу, сколько себя помню, ты, бабушка, никогда никуда не ходила и не ездила ни в какой лагерь кондиционный» (С. 61).

Внучка, наиболее тесно общающаяся с бабушкой, — казалось бы, идеальный кандидат в носители феномена постпамяти, как его понимает Марианна Хирш: «Разумеется, невозможно в буквальном смысле „помнить“ чужой опыт; разумеется, здесь работают другие семиотические механизмы и даже наиболее монументальная форма запечатления памяти не сумеет передать живые человеческие воспоминания.

Постпамять не следует идентифицировать с памятью: она существует „пост“, однако сохраняет подобную силу аффекта»⁸.

В случае Маленькой металлической девочки трудно говорить не только о гипотетических значимых элементах постпамяти, но и о какой бы то ни было силе аффекта — разве что считать таковой силу вытеснения. Лагерь в ее представлении — то ли концентрационный, то ли кондиционный, горящий город подобен сторовшему велосипеду, самолеты с бомбами напоминают склеенные детьми модели. Лучшее доказательство недостаточной силы аффекта памяти бабушки — или поразительной сопротивляемости внучки — в целом позитивный стереотип немца. Немцев девочка дважды определяет как тех, «которые по-тирольски поют» (С. 35). Вторым отличительным признаком этой нации является врожденная культура: случайного прохожего в парке героиня идентифицирует как немца, потому что он «такой весь культурный, даже поклонился, щелкнул каблуками» (С. 17). И хотя маленькая металлическая девочка персонифицирует Вторую мировую войну, предсказывая или сообщая о своем появлении словами «Это Вторая мировая война пришла» (С. 24), не меньшую, а может, и большую силу имеет для нее словосочетание «война цен» (С. 76).

В сознании среднего поколения, то есть поколения матери война имеет практическое измерение и ассоциируется с голодом и необходимостью запастись продовольствием. Мать Маленькой металлической девочки гордится своей коллекцией стаканчиков из-под кефира, идеально подходящих для того, чтобы делать запасы: «Теперь жди, когда снова придет Вторая мировая война и все так бережно собираемые столько лет стаканчики из-под кефира наконец пригодятся» (С. 24).

Когда в радиопередаче звучит иронически-патриотическая версия истории и спикер сообщает, что «в Варшаву вошли немцы и сказали, что Польша с этой минуты никакая больше не Польша, Варшава больше не столица, а дыра в земле, заваленная обломками...» (С. 72). Маленькая металлическая девочка охотно подхватывает это определение, но воспринимает лишь метафорический уровень: «Точно, дыра! Забитая досками. Я терпеть не могу этот город! Метро фу-у-у, трамваи бе-е-е, в автобусах воняет, а к какой бы цели ты ни ехал, то по трупам, по трупам, по трупам!» (С. 73).

В пьесе Масловской, которую столь многие исследователи приводят в качестве примера постпамяти, война изображается, в сущности, поверхностно и обобщенно. Осовелая старушка — единственный

подлинный свидетель Большой истории — не может или не хочет эксплицировать свои воспоминания, потому что они блокируются биологией юности, на которую пришлись трагические годы. Война в мире пьесы — даже не ужастик, которого следует бояться, это обобщенное, практически выхолощенное понятие, лишенное значимого содержания. Война предстает даже явлением позитивным, сродни санитарной обработке (как намекает читаемый Маленькой металлической девочкой дамский журнал): «На дом лучше всего сбросить бомбу (хорошо, чтобы это произошло еще во время войны, позже могут возникнуть проблемы), на развалинах строится относительно приличное многоэтажное здание, нормальные люди покупают в нем квартиру, ставят диван „Рикка” из „Икеи”» (С. 41).

Трудно обнаружить в пьесе описываемое А. Убертовской «упорное сохранение травмы», проявляющееся «не столько на событийном уровне, сколько в языке сценических диалогов, в характерной структуре повторов, в метаязыковом жесте переработки уже высказанного»⁹. Представляется, что эффект, о котором пишет Убертовская, не есть результат лишь нагнетания гротеска: «Высмеивается ожидание читателя/зрителя, который ищет [...] в литературном тексте отсылку к реальности»¹⁰. Потому что если мы действительно захотим найти отсылки к военным воспоминаниям — безусловно окажемся в дураках.

В пьесе, лишенной внешней событийности, где люди на сцене ходят, разговаривают, читают, слушают радио, поражает финал. Во время бомбардировки рушится дом, в котором происходит действие пьесы, погибает также Осовелая старушка. Это отсутствие военных реалий, живого «мяса» исторической действительности щедро компенсируется одним-единственным «и тут вдруг» (С. 77). Разрушение описывается не посредством ремарок, а через восприятие Маленькой металлической девочки, которая узнает в «зависших в воздухе кусках» человеческие останки: «Ой, а эти поляки, которые летят, вроде жили рядом с нами, но те наши были живыми и были целыми полякам, а не их разлетающимися направо и налево, неопознанными человеческими останками» (С. 80). Эту сцену комментирует также Осовелая старушка — пока ее останки также не обнаруживаются среди руин дома.

Итак, в финале воплощается событие, стоящее за всеми недоговоренностями Старушки. Оно представлено «как есть», во всем реализме страшной сцены. Вместо словесной передачи травматического опыта, которой удается избегать на протяжении всей пьесы, — пере-

дача буквальная. Такой финал можно интерпретировать по крайней мере двояко. Во-первых, это оспаривание возможности «передачи» собственного опыта — он требует непосредственного участия. Таковое как раз и оказывается уделом Маленькой металлической девочки, которая пока разгуливает среди руин и «пикселей», словно робот, не осознавая масштабов происшедшего, но участвуя в рождении собственной травмы. Постпамять здесь если и существует, то лишь поверхностно, сила ее аффекта несравнима с памятью непосредственной. Возможна и другая интерпретация финала: перед нами — внезапный прорыв военного повествования Осовелой старушки, которое на протяжении всей пьесы сдерживалось, блокировалось. Он окупается смертью субъекта воспоминания. Осовелая старушка с самого начала пьесы — собственная тень, фантом.

Перевод И. Адельгейм

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Mickiewicz A.* Konrad Wallenrod. Dzieła. Warszawa, 1994. Т. 2. Poematy. S. 101. Текст цитируется в переводе С. Шевырëва.
- ² *Wyspiañski S.* Wesele. Wrocław, 1977. S. 75. Здесь и далее текст цитируется в переводе М. Кудинова.
- ³ *Ibidem.*
- ⁴ *Treugutt S.* «Wesele» Stanisława Wyspiañskiego. Warszawa, 1993. S. 28.
- ⁵ Здесь и далее пьеса «У нас все хорошо» с указанием страниц в круглых скобках цитируется по изданию: *Masłowska D.* Między nami dobrze jest. Warszawa, 2008. Текст цитируется в переводе И. Киселевой.
- ⁶ URL: <http://www.nina.gov.pl/projekty/mi%C4%99dzy-nami-dobrze-jest-grzegorz-jarzyna-dorota-mas%C5%82owska> (дата обращения: 14.10.2018).
- ⁷ *Kopciñski J.* Gdy żadna ulica nie ma sensu // Wojna i postpamięć. Gdañsk, 2011. S. 447.
- ⁸ «Постпамять отражает сложное колебание между преэмптичностью и прерывностью. Но речь не идет о каком-либо течении, методе или идее. Это структура передачи травматического знания и опыта поколениями или через поколение. Следствие возвращения травмы (не путать с синдромом посттравматического стресса) в масштабе целого поколения» (*Hirsch M.* Pokolenie postpamięci // *Didaskalia. Gazeta Teatralna.* 2011. № 105. S. 29).
- ⁹ *Ubertowska A.* Archeologia pamięci. Współczesne kobiece narracje o wojnie // *Wojna i postpamięć.* Gdañsk, 2011. S. 189.
- ¹⁰ *Ibid.* S. 191.

Наррация памяти



«Археология памяти»: Петр Пазиньский

Аннотация:

В прозе Петра Пазиньского, представителя молодого поколения, родившегося в Польше после Холокоста и не пережившего его на собственном опыте, осуществляется попытка погружения в прошлое, восстановления памяти об утраченном мире и связи поколений — ушедших и живущих. Автор видит в этом свой долг «последнего из цепочки поколений», обращаясь к различным аспектам еврейской традиции.

Ключевые слова:

польская литература XXI в., проза Петра Пазиньского, память о Катастрофе.

*Victoria V. MOCHALOVA
(Moscow)*

«Archeology of memory»: Piotr Paziński

Abstract:

In prose of Paziński, a representative of the young generation, those who were born in Poland after the Holocaust and hadn't experienced it firsthand, an attempt is made to dive into the past, to restore the memory of the lost world and the connection between generations — the «gone» and the «living». The author regards it as his duty as the «last link in the chain of generations», and addresses various topics of the Jewish tradition.

Keywords:

Polish literature of the XXI century, Paziński' prose, memory of the Holocaust.

*Живут не только в домах,
но и в памяти, в традиции, истории, культуре.
А в Варшаве это важнее, чем в каком-либо другом
месте на свете. Иногда трудно поверить,
что этот город существует¹.
Малгожата Барановская*

«Археологией памяти» назвал польский писатель*, литературовед**, эссеист***, переводчик****, журналист***** Петр Пазиньский свою прозу, как бы полностью описываемую таким определением: «Пожалуй, всё, чем я тут занимаюсь, есть археология памяти, погруженной во мрак... Легче разглядеть истлевшую тень минувшего, чем зарю будущей жизни»².

Стратегия писателя могла бы быть отнесена к распространенным в литературе «поискам утраченного времени»*****, если бы речь не шла о специфической для польской литературы «памяти о Катастрофе»³. В случае же Пазиньского речь идет о посттравматическом, фантомном воспоминании о Катастрофе польского еврейства, описываемом человеком, не пережившим ее в своем личном опыте,

* Его дебютный роман «Pensjonat» («Пансионат», 2009) был отмечен премией «Паспорт „Политики“» («Paszport „Polityki“», 2009), Европейской литературной премией (2012), номинирован на главную польскую литературную премию «Нике» («Nike»), переведен на чешский (Letní byt. Prekl. L. Zakopalová. Praha, 2012), сербский (Pansion. Prev. S. Dukanović. Novi Sad, 2013), немецкий (Diempension. Übers. V. Voelkel. Berlin, 2014) и русский (Пансионат. Пер. И. Адельгейм. М., 2018) языки. Следующая книга прозы — сборник из четырех рассказов «Птичьи улицы» (Ptasie ulice. Warszawa, 2013).

** Его работа «Лабиринт и дерево. Исследование „Улисса“ Джеймса Джойса» («Labirynt i drzewo. Studia nad „Ulissesem” Jamesa Joyce’a», 2005) была защищена в качестве докторской диссертации (научный руководитель — проф. Михал Гловиньский) в Институте литературных исследований ПАН. Исследование творчества Джойса привело Пазиньского и к созданию авторского путеводителя по Дублину Улисса с приложением «словаря» его героев («Dublin z Ulissesem. Wraz ze słownikiem bohaterów „Ulissesa”», 2008).

*** Сборник эссе «Поистершаяся реальность» («Rzeczywistość poprzecieraną»). Kraków, 2015) был отмечен литературной премией Гдыни в области эссеистики, премией журнала «Литература на Свете» (2016).

**** В 2017 г. перевод Пазиньского книги нобелевского лауреата Шмуэля Йосефа Агнона «Притча о писце и другие рассказы» («Przypowieść o skrybie i inne opowiadania») был отмечен премией имени Т. Боя-Желеньского, присуждаемой мэром Гданьска.

***** В 1992–1997 гг. Пазиньский работал в газете «Газета Выборча», с 1997 г. стал сотрудником, а с 2000 г. — главным редактором ежемесячного журнала «Мидраш».

***** Поиски прошлого в заброшенном пансионате, осуществляемые героем Пазиньского, как будто соответствуют пониманию Марселя Пруста о лучшем, что хранится в тайниках нашей памяти, но находится вне нас — «в порыве ветра с дождем, в нежилком запахе комнаты, всюду, где мы вновь обнаруживаем ту частицу нас самих, которой наше сознание не пользовалось, остаток прошлого, самый лучший, обладающий способностью, когда мы уже как будто бы выплакались, все-таки довести нас до слез («Под сенью девушек в цвету»). Цит. по: URL: <http://cytatnik.ru/luchshee-cho-khranitsya-v-tainikakh-nashei-pamyat> (дата обращения: 07.01.2019).

«последним из цепочки поколений, ухватившимся за самый кончик»⁴, имеющим дело с отголосками и отблесками чужих воспоминаний, с призраками, с полуистлевшими обрывками-останками текстов или с вовсе исчезнувшими письменными свидетельствами («Рукопись Исаака Фельдурма», сборник «Птичьи улицы»).

Каждый из свертков с обрывками текстов, хранимых старой дамой, персонажем «Пансионата»*, — «рай в миниатюре для археолога» — признает повествователь, тщетно пытающийся «расшифровать их содержимое». Однако «остались лишь разрозненные, рассыпанные слова. Трудно разобрать... А на месте каждой полустертой буквы зарождается зло, ведь верно? И каждый покалеченный штрих, надорванная ножка, испорченная засечка, даже если щель в ней толщиной с волосок — разве не нарушают они основы Вселенной и не отторгают ее часть?»⁵ Смысл этого фрагмента проясняется в контексте еврейской традиции, согласно которой текст Торы, каждая ее буква имеют сакральное значение, и если при переписывании свитка Торы пропустить хотя бы одну букву, разрушится целый мир (Талмуд, трактат Эрувин 13а).

Память, воспоминания — свои и чужие — становятся тем строительным материалом прозы, в который писатель пытается вглядываться, балансируя на грани реальности и видений, памяти и забвения («Разбуженная память, которой не дают спокойно уснуть, давит потом, точно тяжелый валун»; «Еврейская судьба давит, как скала»⁶. Если этот «последний из цепочки поколений» занимается исключительно «археологией памяти», то представитель предшествующего поколения — детей послевоенной Варшавы, — Малгожата Барановская, называющая память наиболее характерной чертой этого города, который существует только благодаря ей, избирает сходную писательскую стратегию — она пишет «Мистический дневник» — дневник свой и города: «Всю жизнь я не делаю ничего иного, только пишу за него дневник, [...] дневник внутреннего опыта, опыта Варшавы во множестве ее эпох и слоев — слоев архитектуры, слоев памяти»⁷.

Пазинский стремится писать за тех, или о тех, кто не оставил или уничтожил свои свидетельства, или *после* тех, кто бесследно исчез и уже не имеет голоса.

* Здесь можно обнаружить ассоциацию с прустовским пониманием тщетности попыток воскресить наше прошлое, которое находится вне пределов досягаемости нашего сознания, но — в какой-нибудь вещи, «в том ощущении, какое мы от нее получаем» («По направлению к Свану»). Цит. по: URL: <https://ru.wikiquote.org/wiki/> (дата обращения: 07.01.2019).

Нет особых затруднений в определении художественных традиций, к которым близок Пазиньский, тем более что во вступлении к сборнику своих эссе «Поистершаяся реальность» он сам очертил значимый для него круг творцов — как «старых знакомых» (Джойс, Кафка, Шульц), так и новых (поэты Пауль Целан и Хаим Нахман Бялик, раввин Исаак Цилков, переведший Танах на польский), а важнейшим для себя назвал театрального режиссера, художника, сценариста, писателя, теоретика искусства, актера Тадеуша Кантора, оказывающего на него гипнотическое воздействие.

Представляется, что этот круг, этот художественный контекст может быть расширен: «последний из цепочки поколений» как будто вторит Ицхаку Каценельсону (1886–1944), убиенному в Освенциме автору «Сказания об истребленном еврейском народе», успевшему перед своей гибелью написать и спрятать свою поэму.

*Как синагога в день Йом Кипура, бурля,
Варшава, — мчась, молясь, торгуя, балагурия —
была для каждого счастливая земля [...]
Варшава, ты теперь не город, а кладбище;
В твоих домах-гробах нет даже мертвых тел;
На мертвых площадях холодный ветер свищет, —
Евреев больше нет, наш город опустел...⁸*

Пазиньский как бы следует за Каценельсоном, перечислявшим названия исчезнувших улиц («Нет больше Железной, Гжибовской, Крохмальной, Валицов, Твардой»⁹), называя свой сборник рассказов «Птичьи улицы» — в память об уничтоженной еврейской Варшаве и ее улицах с птичьими названиями — *Gęsia* (Гусиная), *Pawia* (Павлинья), *Orla* (Орлиная), *Wronia* (Воронья), *Kacza* (Утиная). Как говорится в современном путеводителе, «Варшава прекрасно подходит для туризма по несуществующим местам (туризма духов и перечеркнутых мест на карте)»¹⁰.

В Варшаве, треть населения которой до войны составляли евреи, учился, работал и издал свою знаменитую книгу «доктор Эсперанто» — Людвик Заменхоф, похороненный, как и один из основоположников новой идишской литературы Ицхак-Лейбуш Перец, на еврейском кладбище у улицы Окопова. Здесь родился Осип Мандельштам, выступала «мать еврейского театра» Эстер-Рохл Каминьская, блистал в литературных кабаре поэт Юлиан Тувим, автор манифеста «Мы,

польские евреи...», сюда ставший впоследствии знаменитым идишский поэт Ицик Мангер переезжает в 1929 г. как в столицу еврейской литературной жизни и здесь издает свою «Книгу рая», которая успела выйти в 1939 году¹¹, буквально накануне превращения «рая» в «ад»*.

Персонаж «Семьи Мускат» польского еврейского писателя Исаака Башевиса-Зингера, по-своему стремившегося воссоздать и уберечь от забвения разрушенный еврейский мир Польши (что было отмечено в 1978 г. Нобелевской премией), реб Мешулам сказал о еврейском квартале Муранов на севере Варшавы: «Земля обетованная, а?» — когда его «экипаж свернул на Гжибовскую площадь, где «по тротуарам снова евреи в лапсердаках и камилавках и еврейки в накинутых на голову поверх париков шалях... Шум на улице стоял невообразимый. Уличные торговцы нараспев выкрикивали свой товар... из дверей еврейских школ высыпали мальчишки, лежали коробки с талесами, тфилинами, молитвенниками, ханукальными подсвечниками и амулетами для беременных женщин, связки еврейских газет на идише»¹². Этому шумному кварталу, где численность еврейского населения доходила до 70%, была уготована трагическая судьба — он был сметен с лица земли вместе со своими обитателями, превратился в фантом, существующий лишь в памяти, становящийся объектом научных работ¹³, журналистских расследований¹⁴ и художественных произведений разных жанров, где действуют пугающие и притягательные призраки умерших обитателей квартала (в качестве примера можно привести пьесу Сильвии Хутник «Мураноо», поставленную израильским режиссером Лилах Декель-Авнери в Драматическом театре в Варшаве в 2012 г., или роман Игоря Остаховича «Ночь живых евреев» о привидениях, выходящих из подземелий Муранова¹⁵).

Пазинский не столько пытается реконструировать ту ушедшую Варшаву, сколько осознает невозможность подобной реконструкции. Однако он выстраивает такую систему пространственно-временных координат, которая позволяет перенести изображаемое в сферу метафизики, что присуще, согласно Бахтину, иудейскому хронотопу: «Взаимосвязь временных и пространственных отношений» яв-

* Выступая вместе с Юлианом Тувимом и Авраамом Шлэнским в 1946 г. на открытии памятника героям восстания в Варшавском гетто, на руинах Варшавы Мангер сказал: «Раньше народ приходил на могилу своего поэта, а теперь поэты приходят на могилу своего народа». — *Дымышц В.А.* Примечания // Бумажные мосты. Пять еврейских поэтов. СПб., 2012. С. 164–165.

ственным образом осуществляется в «метафизическом» иудейском хронотопе, «времяпространстве», где время становится измерением пространства, сгущается, становится зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем¹⁶.

Так перемещается по пространству-времени Варшавы и ее еврейского кладбища герой рассказа «Похоронная процессия», сопровождаемый призраками и группой стариков, провожающих покойного в последний путь¹⁷, так в тщетных поисках призрачного автора исчезнувшей рукописи бродит по Варшаве повествователь «Рукописи Исаака Фельдурма». «Я вспомнил рассказы о том, что где-то в боковых, редко посещаемых пространствах, в какой-то мере нелегальных и сомнительных, еще существует Варшава, как бы параллельная той, по которой обычно водят профанов, Варшава с не вполне определенным статусом, трудноуловимая, мерцающая на грани бытия и пустоты. Сведения о ней сохранялись для посвященных, наподобие легенд, которые можно услышать в антикварных магазинах. Говорили, что город полон щелей и лазеек, через которые можно проникнуть вглубь, где по-прежнему ходят трамваи... и где люди изучают книги»¹⁸.

Представляется (даже принимая во внимание литературные традиции, которым Пазиньский может отдавать дань), что библейская перспектива, библейский контекст в его произведениях играют, тем не менее, самую важную роль и отчетливо различимы, начиная с самого постулата его творчества. Остановимся на некоторых значимых для прозы Пазиньского библейских мотивах.

Так, Моисей/Моше получает от Господа повеление записывать важные события — «напиши сие для *памяти* в *книгу*» (Исх. 17:14) [выделено мной. — В. М.], «И сказал Господь Моше: напиши себе слова сии» (Исх. 34:27).

Как бы в духе этого высшего повеления, пан Абрам, когда стал «уже очень старым, начал писать словарь. Биографический словарь всех евреев, которые когда-либо жили в Польше... Я дошел уже до конца буквы „А”, — сообщал он... — Хочешь посмотреть? Абрамович... Аппельфельд... Ашкенази... Он уже приступил к букве „Б” и велел мне поразмыслить о том, где бы это опубликовать»¹⁹.

Однако судьбы книг и рукописей подобны судьбам их авторов — они исчезают («с печатью того, что случилось и что в мгновение их

ухода вновь погрузилось в небытие»): «Пан Абрам ведь вел дневник, но, говорят, он велел его уничтожить, когда был уже очень болен, чтобы никто на смог прочитать»²⁰.

Персонаж «Похоронной процессии» из сборника «Птичьи улицы» перед смертью рвет все свои рукописи на мелкие кусочки, чтобы ничего не осталось, иногда — даже кусочка буквы, но постоянно повторяет: «Якуб [молодой герой рассказа. — *В.М.*] идет по моим стопам. Якуб меня выручит. Якуб подхватит нить, Якуб начнет там, где у меня уже нет сил писать», «Якуб запишет дальнейший ход истории. Лучше всего — пусть начнет от праотца Адама и сорванного плода, а потом уж всё как-нибудь пойдет»²¹.

Представители старшего поколения связывают надежды с молодым продолжателем «традиции», а он ощущает на себе груз ответственности, который ему, в свою очередь, не на кого переложить. Даже если он хотел бы снять с себя этот груз, это оказывается невозможным: «Я хотел бежать, но почувствовал, что меня удерживает какая-то сила, приковывает к месту и не позволяет двинуться, словно ноги мои спутаны веревкой, словно я принадлежу к поколению пана Абрама и пани Мали, словно меня и дядю Шимона не разделяет возраст, словно нет ни малейшей щели, которая могла бы разъединить наши судьбы. Они держали меня в стальных объятиях»²².

Это представляется стержневым сюжетом прозы Пазиньского — долг «последнего из цепочки поколений» сохранить память об уходящих и ушедших, соединить их утраченный мир с миром живых, продлить традицию, которая у «народа Книги» связана прежде всего с понятием книги.

В финале «Похоронной процессии» молодой герой, бредущий по аллеям кладбища, видит на памятниках «открытые библиотечные шкафы с рядами книг, тесно уставленных на каменных полках»*, а доктронувшись до одной из книг, «он почувствовал истлевшую текстуру песчаника»²³.

В рассказе «Старик» молодой герой случайно оказывается первым, кто сопровождает вынос из дома тела покойного соседа, и в попытке обсудить это взволновавшее его событие он отправляется к своему значительно превышающему его по возрасту знакомому, пану

* Среди традиционных мотивов в оформлении еврейских надгробий присутствует изображение книги или нескольких книжных переплетов с названиями, что обычно отмечает могилу раввина или автора религиозных трудов.

Вильфу. Мотив книги играет здесь сюжетобразующую роль: и комната пана Вильфа от пола до потолка заставлена переполненными книжными полками*, и сам он вел (пропавшие позднее) записи о поисках (пропавшей же) рукописи книги некоего Исаака Фельдурма, заглавного персонажа следующего рассказа сборника «Птичьи улицы», и в кульминации рассказа (в антикварном магазине) возникает важная для Пазиньского метафора — старая телефонная книга с уже несуществующими номерами²⁴. Это — сквозной мотив, присутствующий и в «Пансионате»: «список абонентов варшавской сети. Там людей было великое множество! Я когда-то набрал наш номер, тот, на Свентоерской. 12–09–28. Металлический голос автоответчика заверил, что такого номера не существует. По остальным, более поздним, тоже уже никто не отвечал. Или там жил кто-то другой. Бабушкины каракули. Блокнот, полный устаревших номеров. Вычеркиваемых один за другим. Утративших актуальность. Но блокнот выбрасывать тоже нельзя, вдруг пригодится. Он лежит на дне ящика стола»²⁵.

Нельзя уничтожить блокнот с записанными именами, ибо это будет символическим уничтожением самой памяти об ушедшем человеке, как и его самого, а согласно иудейским представлениям, уничтожение человека равнозначно уничтожению мира, в свою очередь, спасение одного человека равносильно спасению всего мира (Мишна, Санхедрин 4:5).

Главный герой «Рукописи Исаака Фельдурма» готовит огромный роман о Варшаве и ее жителях, действие которого должно охватить несколько или даже несколько десятков поколений. Одних только персонажей первого плана Фельдурм задумал более двух дюжин (купцы, чиновники, почтенные горожане, раввины и чудотворцы, но также и представители варшавского пролетариата). Книга Фельдурма столь же призрачна, как и он сам, и существует лишь в воспоминаниях и описаниях других: [она] «была несравненной панорамой эпохи, даже нескольких эпох», «начало его Варшавы уходило в самые отдаленные времена, ее предполагаемый конец был неясен, и хотя Фельдурм был уверен, что он вскоре наступит, предпочитал об этом не писать, убежденный в том, что потом не удастся стереть один раз записанного. Итак, пока он создавал образ города, улиц и площа-

* Этот же образ хранилища мудрости — огромной комнаты с тысячами книг, которую учитель, реб Шпицер, показывает ученику, присутствует и в «Пансионате».

дей, дворов и закоулков, радостно описывая жизнь в ее необозримых проявлениях»²⁶.

Автор этой масштабной рукописи не слишком заботился о своих персонажах, во всяком случае, он не был к ним привязан настолько, чтобы стараться изменить их судьбу. «Если он о чем-то и сожалел, то о выброшенных страницах, как будто с каждым скомканным листком бумаги погибал не только кусочек Варшавы, но и чье-то имя, а вместе с ним и человек»²⁷.

С метафорой книги у Пазиньского тесно связана и метафора имени — «Каждое имя что-то означает, говорят, в нем записана вся жизнь человека»²⁸, — также восходящая к Торе. Отметим, что вторая ее Книга, в русском переводе именуемая «Исход», в еврейском оригинале называется «Шмот» («Имена»). Перечень потомков Иакова, которые пришли с ним в Египет, присутствует уже в Книге Бытия/Брейшит (Быт. 46: 8–27), однако во второй Книге они вновь перечислены — уже после своей смерти: «И вот имена сынов Израиля... с Яаковом пришли они, каждый со своим семейством. Реувен, Шимон, Леви и Йегуда, Исахар, Звулун и Биньямин, Дан и Нафтали, Гад и Ашер. И было всех душ, прямых потомков Иакова, семьдесят душ» (Исх. 1:1–5)²⁹.

Повторное перечисление этих имен, согласно комментарию Раши*, призвано показать, «насколько они были дороги (Превечному), — они уподоблены звездам, которых Он выводит и возвращает (на прежнее место) по счету и по именам»³⁰. Пазиньский словно следует этой традиции, перечисляя имена и поколения: «Двенадцать Колен Израилевых... Колено Симеона в кабинете над письменным столом. Я мог смотреть часами... Разделенный в Иакове, рассеянный в Израиле... Коричневый Иехуда с барашком, зеленый Иссахар, канареечно-желтый Леви со скрижалями Моисея и звездой Давида... Частичка Эрец-Исраэль в еврейской квартире, вместо мезузы»³¹.

Поминальное повторение имен у Пазиньского охватывает как живых, так и уже ушедших, вписывает их в библейский контекст: «Пан Леон и неразлучный с ним пан Абрам... Пан Хаим. Пани Теча, пани Роза, доктор Каминьская... И слепой писатель с первого этажа,

* Рабейну Шломо Ицхаки, Раши (1040–1105) упоминается в «Пансионате» — «веселый винодел из Труа», как и другие еврейские мудрецы — Маймонид, Виленский Гаон, как многие библейские персонажи и пророки, придавая повествованию дополнительное измерение.

пан Даниэль... Доктор Кан, пани Ханка, пани Пеля и пани Зюта... Черненькая Бронка...»; «сад наполняется именами, наполняется по самые края, до границ возможного, а затем расширяется и охватывает весь неведомый мне мир. И стоит — перед пансионатом, между крыльцом и железнодорожной станцией, — толпа теток и дядей, стоят дюжины панов Леонов, панов Абрамов и двойников доктора Кана, отряды бабушкиных подруг, дедушкиных и дяди Мотиных кузенов и все сестры пани Цукерман. Стоят и глядят на меня, в то время как день еще сливается с ночью, на краю тьмы, которая перекатывается над бездной черными волнами»³².

В Варшаве на печально воспетой Каценельсоном площади Умшлагплац, откуда вагонами отправили на смерть 300 тысяч варшавских евреев, сейчас возведен мемориал. Поскольку разместить на нем такое количество фамилий не представлялось возможным, было решено ограничиться лишь именами — Авраам, Борух, Хана и т.д. (всего 350)*.

К библейскому контексту может быть отнесен и мотив Исхода, присутствующий у Пазиньского: «Дочь пана Леона уехала в Швецию, так же, как сын пана Абрама и дети пани Гуты и адвоката, с которым я ходил на пляж, и дочка пани Ани... сын потом уехал. А пан Абрам остался. — Кто-то должен присмотреть за костями, — повторял он твердо»³³.

Таковыми же словами объяснял Марек Эдельман, один из руководителей восстания в Варшавском гетто, почему он — единственный из уцелевших повстанцев гетто — не уехал из Польши: «Здесь похоронен мой народ. Я остался потому, что я — хранитель еврейских могил. Кто-то же должен остаться со всеми теми, кто тут погиб»³⁴.

Образы кладбища, могил, смерти обрамляют своеобразный мартиролог, характерный для истории польского еврейства середины XX в.: «У пана Абрама не было родных, и у пана Леона не было. Доктор Кан потерял жену давно, кажется, тоже во время войны. Пан Хаим тоже был одинокий. У пани Течи был муж, он тогда уже умер. Мужа пани Ирены убили, а сына расстреляли в Кракове, где он скрывался. Доктор

* В 2010 г. в польском переводе вышел документальный роман хорватской писательницы Д. Дрндич «Sonnenschein» (*Drndić D. Sonnenschein*. Zagreb, 2007), в котором 78 из 470 страниц книги занимает список имен 9000 евреев, депортированных из Италии или убитых в Италии и оккупированных ею странах в 1943–1945 гг. На публикации этого списка автор категорически настаивала, это было ее условием издателям: «За каждым именем скрывается история».

Каминьская бежала из гетто, в Варшаве, вместе с сестрой, они раздобыли арийские документы... Пан Бялер был у партизан, советских... У пани Марыси был на руке номер, освенцимский, с внутренней стороны»; «Вся наша Варшава! Успели погибнуть на месте или их увезли туда, в Треблинку? Как наших соседей из Свентоерской, как семью Рабиновичей с Паньской — наших родственников..., как отца и мать Шимона, его брата Шляму, двух сестер, Ривку и Малку, кузена Юрека и его жену Халю с маленьким Гершиком, который, когда началась война, как раз должен был пойти в первый класс...»³⁵.

Подобно тому, как Иаков боролся с Господом, после чего и был наречен Исраэлем* (Быт. 32: 25–33), персонажи Пазиньского так или иначе вступают в (иронически представленное) противостояние с Богом, соперничество, диалог: «А Иаков? Он ведь спорил. Мы, евреи, вечно препираемся с Господом, даже если сомневаемся в Его существовании. У нас крепкая шея и крепкая спина, но и у Него там, наверху, *Ойберштер*, *Рабойно шель Олам*, тяжелая рука. Не раз нам доставалось розгами за наши грехи. Кожа у нас крепко выдублена, в самый раз, чтобы писать на ней слова нашей священной Торы»³⁶.

Учащиеся в *бейт мидраше* пытаются своими толкованиями «совместными силами побороть Моисея, а если сил хватит, то и Господа Бога. Тот охотно принимает вызов, ему это, наверное, не так уж сложно»; «Пан Леон не любил говорить хорошо о Господе, поскольку, когда он тогда спросил о нем своего учителя в хедере, реб Пинкус Менахем так разволновался, что выгнал маленького пана Леона с урока, а потом отец пана Леона выдрал его за грех и позор, который тот навлек на их набожный дом. Еще несколько лет пан Леон спорил с Богом, ибо ему, несмотря ни на что, все же очень хотелось как-то объяснить существование Бога, но когда отец, обнаружив у него книгу Спинозы, выпорол пана Леона розгами и выгнал из дому, тот решил, что в его случае Господь повел себя недостойно. Ведь пан Леон столько времени и сил посвятил размышлениям о божественной сущности, а Господь молчал и даже пальцем не пошевелил, чтобы защитить его. Вот так пан Леон обиделся на Господа Бога»³⁷.

Главный герой «Рукописи Исаака Фельдвурма» «после праздника недолгое время думал о Предвечном, возможно, побуждаемый чувством вины перед более религиозными предками. Он даже за-

* буквально — «борющийся с Богом».

ставляя себя обменяться с ним несколькими фразами, полагая, что этого требует хорошее воспитание, а Господу Богу беседа с Исааком Фельдвурмом, столь редко устаивавшим его добрым словом, доставит удовольствие. Однако это не были содержательные разговоры, Фельдвурм быстро терял интерес, диалог с Всемогущим начинал ему наскучивать...»³⁸.

Тем не менее, «Фельдвурм соревнуется с Господом Богом – кому из них удастся записать больше имен... Говорят, что в те времена Господу Богу уже не хватало сил, поэтому чувствуя, что проиграет, он уклонился от соперничества, но обещал канцеляристу, что будет за него благожелательно болеть. Фельдвурм принял вызов, учитывая раздающиеся то тут, то там уверения, что Бог, который покинул его посредине соревнования, по крайней мере, окажется справедливым судьей»³⁹. В этом диалоге-противостоянии-споре человека с Высшим есть место и для критической оценки: «Когда мне разговаривать с Богом?.. Посмотрите на Него: создал мир, а теперь отдыхает, сложив руки. Согласитесь, что шесть дней — не такой уж большой труд. И что? Это и есть его работа? Любой еврейский бедняк хотел бы так в жизни наработать. Наш Господь — вроде Ротшильда. Открыл банк, а теперь другим приходится приумножать его богатство»⁴⁰.

В этих фрагментах отчетливо проступает особый тип взаимоотношений человека с Всевышним — если и не равных, то близких к взаимосвязи сына с отцом. О цикличности трансляции памяти поколений — не от отцов к детям, а от дедов — к внукам писал еще Норвид:

Syn – minie pismo, lecz ty spomniesz, wnuku, Co znika dzisiaj (iż czytane pędem)...	Сын пренебрежет написаным, но ты вспомнишь, внук, Что исчезает сейчас (ибо читается в спешке)...
Tak znów odczyta on, co ty dziś czytasz, Ale on spomni mnie... bo mnie nie będzie! ⁴¹	Так вновь прочтет он то, что ты читаешь сегодня, Но он вспомнит меня... ибо меня не будет!

Герой-повествователь Пазиньского — именно внук тех, чьи воспоминания он (третье поколение после Холокоста) описывает, прибегая к тем же приемам (использования воображения), которым он научился у бабушки с дедушкой, например, по их постоянным рассказам о России «и о нищете военных лет в Узбекистане, где чай с сахаром пили тремя способами. Вприкуску, когда все облизывали один кусочек, который окунали в кувшин с горячим чаем. Вприглядку, если кусочек сахара был слишком мал, чтобы почувствовать вкус, так что лучше смотреть, как он лежит посреди стола. А когда и того не было — то впридумку.

Этот третий способ бабушка с дедушкой использовали чаще всего»⁴². Именно «впридумку», не выдавая себя за свидетеля или участника событий («О переходе через Красное море тоже до сих пор рассказывают, а ведь никто не может знать наверняка, как всё было»⁴³), Пазинский перемещается в пространстве памяти и забвения, существования и исчезновения, и ткань его повествования одновременно прозрачна и призрачна, вплетена в сиюминутную житейскую реальность обветшалого пригородного пансионата со старыми постояльцами, или варшавской повседневности с ее квартирами, кладбищами, антикварными лавками — и в вечный библейский контекст.

Если обратиться к еврейской традиции, то можно заметить, что писательская стратегия Пазинского идет по следам хасидской притчи о смене поколений и уменьшении знания, но тем не менее — о несгибаемом упорстве памяти: родоначальник хасидизма Баал Шем Тов молился в особом месте в лесу, разжигая священный огонь, и это помогало ему находить решение, о котором он просил в своей молитве. После его смерти его ученик, Дов Бер из Межирича, шел в то же самое место в лесу, но признавал, что, хотя представители его поколения уже не умеют разжигать священный огонь, они все же могут произнести молитву, — и тоже получал помощь свыше. В следующем поколении реб Моше Лейб из Сасова говорил: «Разжигать священный огонь мы не умеем, молитву не помним. Нам известно лишь место в лесу, и этого достаточно», и действительно этого оказывалось достаточно. Для представителя уже следующего поколения, Израэля из Ружина, достаточным оказывалось (поскольку «разжигать священный огонь мы не умеем, молитву не помним и места не знаем») — рассказать притчу о том, как это делалось прежде»⁴⁴.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Baranowska M.* Warszawa. Miesiące, lata, wieki. Ser. «A to Polska właśnie». Wrocław, 1997. S. 5.
- ² *Пазинский П.* Пансионат. М., 2018. С. 105.
- ³ Ср., в частности: *Literatura polska wobec Zagłady*. Red. A. Brodzka-Wald, D. Krawczyńska, J. Leociak. Warszawa, 2000; *Literatura polska wobec Zagłady (1939–1968)*. Red. S. Buryła, D. Krawczyńska, J. Leociak. Warszawa, 2012; *Ubertowska A.* Świadcтво — trauma — głos. Literackie reprezentacje Holokaustu. Kraków, 2007; *Mach A.* Świadcтowie świadctw. Postpamięć Zagłady w polskiej literaturze najnowszej. Toruń, 2016.

- ⁴ *Пазиньский П.* Пансионат. С. 190.
- ⁵ Там же. С. 29, 31.
- ⁶ Там же. С. 28–29, 173.
- ⁷ *Varanowska M.* Pamiętnik mistyczny. Gdańsk, 1998 (1-е изд.: Warszawa, 1987).
- ⁸ *Каценельсон И.* Сказание об истребленном еврейском народе / *Dos lid fun ojsgehartetn jidiszn folk* / Пер. с идиша Е.Г. Эткинда под ред. Ш. Маркиша; лат. транслитерация, статьи и коммент. А. Лустигера. М., 2000. С. 67, 69.
- ⁹ Там же. С. 130.
- ¹⁰ *Lech F.* 10 мест в Варшаве, которых нет. URL:<https://culture.pl/ru/article/10-mest-v-varshave-kotoryh-net> (дата обращения: 07.01.2019).
- ¹¹ *Мангер И.* Книга рая. Удивительное жизнеописание Шмуэл-Абы Аберво. Пер. с идиша И. Булатовского и В. Дымшица; послесл. и примеч. В. Дымшица. СПб., 2008.
- ¹² *Башевич Зингер И.* Семья Мускат / Пер. с англ. А. Ливерганта. М., 2007. С. 10–12. Согласно данным 1931 г., среди трех миллионов польских евреев 12% назвали родным польский язык, 8% — иврит, а повседневным языком почти 80% польского еврейства был идиш. См.: *Shmeruk Ch.* Hebrew-Yiddish-Polish: A Trilingual Jewish Culture // *The Jews of Poland Between Two World Wars*. Ed. I. Gutman, E. Mendelson, J. Reinharz, Ch. Shmeruk. Hannover, London, 1989. P. 287–288.
- ¹³ См., в частности: *Engelking B., Leociak J.* Getto warszawskie. Przewodnik po nieistniejącym mieście. Warszawa, 2013 (1-е изд.: 2001; англ. пер.: *The Warsaw Ghetto: A Guide to the Perished City*. Transl. by E. Harris. Yale University Press, 2009).
- ¹⁴ *Chomętowska B.* Stacja Muranów. Wołowiec, 2012. В названии книги содержится намек на фантомность описываемого квартала — станции метро с таким названием не существует. Ср. также: *Grupińska A.* Odczytane Listy. Opowieści o warszawskich powstańcach Żydowskiej Organizacji Bojowej. Wołowiec, 2014 (2-е изд.).
- ¹⁵ *Ostachowicz I.* Noc żywych Żydów. Warszawa, 2012. Ср.: «Передо мной теснится Прозрачная толпа бесчисленных теней». *Каценельсон И.* Сказание об истребленном еврейском народе. С. 26.
- ¹⁶ *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 234–235.
- ¹⁷ *Paziński P.* Ptasię ulice. Warszawa, 2013. S. 10, 12.
- ¹⁸ Ibid. S. 138–139.
- ¹⁹ *Пазиньский П.* Пансионат. С. 58–59.
- ²⁰ Там же. С. 105–106.
- ²¹ *Paziński P.* Ptasię ulice. S. 16.
- ²² *Пазиньский П.* Пансионат. С. 189.
- ²³ *Paziński P.* Ptasię ulice. S. 76.
- ²⁴ Ibid. S. 88.

- ²⁵ *Пазиньский П.* Пансионат. С. 120–121.
- ²⁶ *Paziński P.* Ptasie ulice. S. 111–112.
- ²⁷ *Ibid.* S. 114.
- ²⁸ *Пазиньский П.* Пансионат. С. 87.
- ²⁹ Библейские цитаты приводятся по изданию: Пятикнижие и гафтарот. Иврит. текст с рус. пер. и классич. коммент. «Сончино»; коммент. сост. д-р И. Герц. М., Иерусалим, 1999.
- ³⁰ Пятикнижие с толкованием Раши. Книга «Имен» (Шмот). Пер. Ф. Гурфинкель. Иерусалим, 1981. С. 3.
- ³¹ *Пазиньский П.* Пансионат. С. 27–28.
- ³² Там же. С. 40, 51, 52, 139.
- ³³ Там же. С. 56–57.
- ³⁴ *Assuntino R., Goldkorn W.* Strażnik. Marek Edelman opowiada. Kraków, 2006. S. 115.
- ³⁵ *Пазиньский П.* Пансионат. С. 71.
- ³⁶ Там же. С. 183.
- ³⁷ Там же. С. 90, 134.
- ³⁸ *Paziński P.* Ptasie ulice. S. 107–108.
- ³⁹ *Ibid.* S. 145.
- ⁴⁰ *Пазиньский П.* Пансионат. С. 156.
- ⁴¹ URL: https://www.goldenline.pl/grupy/Literatura_kino_sztuka/ludzie-wiersze-pisza/syn-minie-pismo-lecz-ty-spomniesz-wnuku,1064164/ (дата обращения: 07.01.2019).
- ⁴² *Пазиньский П.* Пансионат. С. 118.
- ⁴³ Там же. С. 125.
- ⁴⁴ *Шатиро Р.* Хасидские притчи. Пер. с англ. Е. Мирошниченко. М., 2005. С. 30.

Рассказ о Другом как память о себе: концепты памяти и идентичности в цикле «Серебряные горы» Д. Энева

Аннотация:

В статье анализируется повествование о прошлом как способ формирования идентичности нарратора, принципы и мотивы извлечения воспоминаний. В качестве материала для исследования выбраны рассказы современного болгарского писателя Деяна Энева.

Ключевые слова:

память, идентичность, нарратив, болгарская литература, Деян Энев.

Natalia A. LUNKOVA
(Moscow)

The narration of Another as a memory of oneself: concepts of memory and identity in the cycle of stories «The silver Mountains» by D. Enev

Abstract:

This article aims at analysis of the narrative of the past as a way of forming the identity of the nar-rator, the principles of and motives for recovering memories. Several short stories of the modern Bulgarian writer Deyan Enev have been chosen as an object of research.

Keywords:

memory, identity, narration, Bulgarian literature, Deyan Enev.

Тенденции переосмысления своего прошлого, личного и — шире — национального, исторического, активно развиваются в современном мире, воплощаясь в самых различных формах, начиная с индивидуальной ностальгической рефлексии и заканчивая коммеморативными практиками, проводимыми для соприкосновения с сакральным, восстановления связи между прошлым и настоящим.

В «эпоху всемирного торжества памяти», как замечает П. Нора, «мир затопила нахлынувшая волна воспоминания, прочно соединив верность прошлому — действительному или воображаемому — с чувством принадлежности, с коллективным сознанием и индивидуальным самосознанием, с памятью и идентичностью»¹.

Возвращение к прошлому есть естественная потребность человека, и воспоминание — один из способов конструирования личности, механизм сохранения тождественности самому себе. По мысли Д. Юма, «так как только память знакомит нас с непрерывностью и длительностью указанной последовательности восприятий, то в силу одного этого ее следует рассматривать как источник личного тождества. Не будь у нас памяти, мы совсем не имели бы представления о причинности, а, следовательно, и о той цепи причин и действий, из которых состоит наше я, или наша личность. [...] память не столько производит, сколько открывает личное тождество»². Память выполняет защитную функцию в отношении своего субъекта, однако воспоминание — не повторение, но «реконструкция прошлого при помощи данных, полученных в настоящем»³, и обращение к нему не позволяет субъекту вернуться к исходной точке личного тождества: его эмпирическая действительность изменена новыми структурами настоящего, что «приводит к „разрывам“ в структуре Я»⁴.

Согласно концепции П. Рикёра, одним из модусов «постоянства Я» (*permanence de soi-même*) наряду с самостью (*ipse*) и тождественностью (*idem*) является «нарративная идентичность». Это «сохранение преемственности самосознания посредством „рассказывания историй“: Я наделено способностью конструировать повествование о самом себе, и это повествование служит посредником в акте самосознания, иначе говоря, в нарративном модусе Я воспринимает себя как героя собственного рассказа о самом себе, как Другого, целостность и идентичность которого гарантирована связностью и экзистенциальной значимостью самого нарратива»⁵. Говоря о возможности ретроспективного характера литературного повествования, Рикёр отмечает, что оно является таковым весьма условно, ибо «только на взгляд рассказчика представляется, что факты, о которых рассказывают, развертывались в другие времена. Прошлое из повествования — это лишь квазипрошлое с голоса рассказчика»⁶. Многое из отнесенного к прошедшему периоду, касается планов на будущее, проектов, которым еще только суждено состояться, «ожиданий, в силу которых герои повествования

ориентируются к смертному будущему»⁷. В автобиографическом повествовании, о котором речь пойдет ниже, интерпретирующее себя Я одновременно является автором, рассказчиком и персонажем, и нас в большой степени будут интересовать принципы и мотивы извлечения воспоминаний о «квазипрошлом» нарратора, организующего с их помощью свою идентичность, о связи между «я-идентичностью» и «мы-идентичностью», обнаруживающейся в корреляционной зависимости индивидуальной и коллективной памяти.

Материалом для настоящего анализа был выбран цикл рассказов современного болгарского писателя Деяна Энева* «Серебряные горы», включенный в его сборник «Болгарин с Аляски. Софийские рассказы» (2011).

Герой, от лица которого ведется повествование, вспоминает определенные факты своего прошлого, истории конкретных мест и людей, встреча с которыми повлияла на формирование его Я. Большинство событий связано с хронотопом Софии и ее окрестностей (Кладницкий монастырь св. Николая и Владайский монастырь св. Параскевы и св. Воскресения в рассказах «Старые башмаки» и «Игуменья» соответственно). Перемещаясь по городскому пространству, «гонимый ностальгией по ушедшему времени»⁸ (С. 89), рассказчик располагает воспоминания о прошлом по принципу адресной книги, указывая в заглавии улицу или же название объекта («Глициния на ул. Бузлуджа, 31», «Улица Кестенова гора, 23», «Дом Яворова», «Кафе „Шляпы”», «Старая переплетная мастерская на ул. Мёрфи», «Барахолка у храма Александра Невского», «Докторский сад», «„Букинист” на графа Игнатьева»), реже — раскрывая местонахождение здания, с которым связана воскрешаемая в памяти история, в самом тексте (например, герой рассказа «Голубятня» «жил на ул. Зайчар между кинотеатром „Аура” и Дворцом детского творчества» (С. 106), «бабушка, кормившая кошек» (С. 115), носила им еду во двор дома № 27 на бульваре Гоце Делцева).

* Д. Энев родился в 1960 г. в Софии. Окончил факультет славянской филологии Софийского университета. Работал в разных сферах деятельности. Автор более 2000 журналистских публикаций, многочисленных сборников рассказов, среди которых «Книга для ночного поезда» (1987), «Охотник на людей» (1994), «Господи, помилуй» (2004), «Городок под названием Мендосино» (2009), «7 рождественских рассказов» (2009), «Внук Хемингуэя» (2013), «Гризли. Новые рассказы» (2015) и т.д. Обладатель ряда престижных литературных премий Болгарии (национальная премия им. Хр. Г. Данова (2000), премия издательства «Хеликон» за современную болгарскую прозу (2004), премия «Златен ланец» (2006), национальная литературная премия им. Милоша Зяпкова (2009) и др.

Как будет показано ниже, рассказчику важно, где происходили определенные события, при этом время их свершения отходит на второй план. Причину такой модели воспроизведения прошлого следует искать в желании нарратора утвердить свое собственное бытие в определенных пространственных структурах, несмотря на их деформацию. Ход времени он воспринимает прежде всего именно в осуществляемой социумом трансформации пространства (часть которого он осознает своим личным, связанным непосредственно с его жизнью). Это доказывает, что отдельный индивид болезненно ощущать забвение, исчезновение объектов из коллективной памяти, вычеркивание из которой предстает, как пишет Н. Брагина, «репрессивной мерой»: «В области культурных практик это находит воплощение в переименовании городов, улиц, площадей [...], в демонтаже памятников и т.д.»⁹. Именно по этой причине рассказчиком, как правило, даются в скобках новые или старые названия улиц, уже не существующие в реальной действительности, вычеркнутые из памяти коллективной, но бытующие в его личной: «В самом конце Солунской улицы (ранее ул. Васи́ла Коларова)» (С. 100), «парк им. Заимова (сейчас парк „Обориште“)» (С. 94), «Я жил чуть выше, на бульваре Эми́ла Маркова (сейчас — Гоце Делчева)» (С. 88) и т.д. Сохранившиеся в настоящем предметы прошлого «показывают ему его собственное отражение, напоминают ему о нем самом»¹⁰. Беседка в Докторском парке будит в рассказчике воспоминания об учебе в школе и друзьях-однокурсниках: «Беседка была нашим замком, нашим убежищем, космической станцией, с которой мы должны были отправиться в самый центр своей мечты. В нашем классе было двадцать шесть человек. Сейчас, через тридцать три года, я четко осознаю, что не вспомню и половины имен своих однокурсников, если не возьму в руки старую фотокарточку. Потом жизнь, как нетрудно догадаться, разбросала нас. Еще несколько лет мы пытались собираться все вместе, устраивать вечеринки. Затем стали видеться раз в пять лет в каком-нибудь ресторане. На одной из таких встреч оказалось, что умер Пешо, первым из нашего класса. Потом стали собираться раз в десять лет. И, когда сейчас я вижу парней и девушек в этой беседке (а она до сих пор стоит!), они уже не в школьной форме, пьют пиво, целуются или заняты бесконечными разговорами, или играют на гитаре, я останавливаюсь, прислоняюсь к какому-нибудь дереву и, закрывая глаза, словно вижу вместо их лиц — наши. И беседка начинает казаться мне машиной времени» (С. 95). Такое обращение к прошлому демонстрирует принцип функционирования эпизодической

памяти, которая включается в работу при встрече элементов текущей и прошлой ситуаций. Для повествователя важен процесс непрерывности времени («За прошлым нужен глаз да глаз. Чтобы знать, что из него живо в наших душах. А что бесследно исчезло» (С. 113)), по этой причине он обращается к новому поколению с настойчивой просьбой обзавестись такими местами, как эта беседка, потому что убежден: «человек легко может потеряться в будущем, когда оно превратится в настоящее, а затем и в прошлое» (С. 95). Не только определенный локус предстает в цикле как «машина времени», но и конкретные предметы. Блошиный рынок («Барахолка у храма Александра Невского») описывается как «культурный заповедник. [...] Людей давно уже нет, а вещи есть и удивительным образом рассказывают об эпохах и прежних людях» (С. 113). Старая труба воскрешает в памяти рассказчика мелодию, которую когда-то на закате он слышал у Русской церкви, а сабля, ждущая на прилавке своего нового хозяина, «помнит светлые времена, парады и горячего коня» (С. 113). В тексте дается механизм воспоминания, демонстрируется, как сознание структурирует прошлое, символически воплощенное в образе конкретного предмета. Новый обладатель сабли буквально «сможет оказаться в шкуре того стройного поручика» (С. 113), который владел ей раньше. Память о прошлом хранят и скамейка со скворечником («Бабушка, кормившая кошек»): для пожилой женщины, страдающей от одиночества, это единственные предметы, напоминающие о внуке, — он их когда-то смастерил. И тогда рассказчику кажется, что «в зелени вокруг них красный цвет похож на немой крик» (С. 116). Помимо материальных объектов функцию носителя памяти могут выполнять запахи и звуки: «натянута, как струна, улица Зайчар, с кое-где уцелевшими деревьями, словно *мелодия старой песни*» [Здесь и далее курсив в цитатах мой. — Н.Л.] («Голубиный дом»); «Все это уже история, которую знаю я и еще несколько человек. Но *аромат* глицинии, которой она окутана, *придает ей дыхание вечности*. [...] Как известно, *запахи лучше всего хранят вечность*» (С. 97) («Глициния на ул. Бузлуджа, 31»).

В рассказе Энева явственно проявляется контрапрезентная функция памяти, она «связана с ощущением несовершенства настоящего и обращением к прошлому как к „золотому веку“, „героической эпохе“. Здесь настоящее критикуется с точки зрения „прекрасного прошлого“, сравнение с которым раскрывает все несовершенство текущего положения дел»¹¹. Сопоставление прошлого и настоящего, проводимое рассказчиком, как правило, не в пользу последнего. Верной кажет-

ся мысль Г. Башляра об иллюзии, которую питает каждый, стремящийся оживить прошлое: «если мы вернемся в прошлое, почувствуем себя частью умиротворяющих картин, то для нас начнется новая жизнь, которая будет всецело нашей, до самых глубин бытия»¹². Мифологема «золотого века» в рецепции повествователя реализуется при описании пространств, принадлежащих *тогда*, в оппозиции с теми, что относятся к *сейчас*. Точнее, правильнее было бы говорить о том, что происходит трансформация и деструкция одних и тех же локусов, которые, с точки зрения нарратора, фактически переживающего стирание значимых кодов своего личного пространства, принадлежат к разным хронотопам (его прошлого и настоящего). В структуре текстов можно выделить несколько пространственных оппозиций, характеризующих процесс изменения действительности. Самыми частыми из них представляются *низкий / высокий (одноэтажный / многоэтажный), старый / новый, действующий / закрытый, нефункционирующий*. На месте некогда важных для рассказчика пространств, при характеристике которых он нередко использует уменьшительно-ласкательные суффиксы (домик, дворик, комнатка, сарайчик и т.д.) возникают многоэтажные строения (*болг.* кооперация, билдинг): «Во дворике росла большая липа. Ее кора была пятнистой, как шкура леопарда. [...] На месте дома № 30 торчит пока не достроенная восьмизэтажка. Липу срубили, а двор огородили листьями железа» (С. 109) («Старая переплетная мастерская на ул. Мёрфи»); на месте домика, в одной из маленьких комнат которого жил писатель Златомир Златанов*, «возвышается современный пяти- или шестизэтажный красный дом» (С. 97) («Глициния на ул. Бузлуджа, 31»); в молодости рассказчик с возлюбленной искали в большом городе «невозможное — дикие безлюдные места» (С. 121), теперь «на месте болота вырос целый микрорайон, но большинство домов не достроено, в них зияют пустые оконные проемы. Среди неоконченных и пугающих своим безмолвием корпусов чернеют горы земли, пахнувшей тиной» (С. 122) («Изумрудное болото»); «Тогда, в те далекие времена, нынешний квартал „Белые березы” представлял собой одноэтажные дома фруктовыми садами» (С. 88), «... тем временем, на месте одноэтажных домов с садами возник жилой комплекс „Белые

* Болгарский постмодернист (р. 1953). Автор сборника новелл «Вход в пустыню» («Входит на пустынята», 1982), поэтических сборников «Ночные пляжи» («Нощни плажове», 1982), «Палинодии» («Палинодии», 1989), «На острове копрофилов» («На острова на копрофилите», 1997), романа «Лаканианские сети: блогороман» («Лаканиански мрежи: блогороман», 2005) и др.

березы». Потом уже новые крезы плотно застроили улицу Нишава современными высотками» (С. 89) («ДК „Свет“»); «Экскаватор снес старый дом за пару дней. Он стоял высоко [...], на склоне же начинался фруктовый сад [...] — черешни, абрикосы, яблоки. Вдоль ограды малина, клубника. Их разрубили на две-три части, и экскаватор принялся копать» (С. 117). В кольцевой композиции рассказа «Где-то в Бояне» — не столько деструкция пространства, сколько уничтожение патриархального уклада жизни тех, кто к нему принадлежит: будучи знакомым с пожилой парой, прежними владельцами снесенного дома, рассказчик очевидно симпатизирует им. Он помнит даже то, во что были одеты его собеседники, хотя с момента той встречи прошло двадцать лет («серый костюм и вишневая жилетка» господина Сарафова, «белая юбка» и «белоснежная блуза» (С. 117) его супруги). Идиллическая картина жизни в маленьком домике, рассказанная ими герою, не воспроизводима в хронотопе настоящего, где «нет больше их самих, их дома, сада, улиток и кузнечиков» (С. 118), но есть «кран, который построит очередной небоскреб» (С. 118). Рассказчик осознает, что ничего не в силах изменить в настоящем и страдает от этого: видя спивающегося Фичо, «очередную пылинку, которую занесло в столицу провинциальным ветром» (С. 99), и, понимая, что ничем не может ему помочь, сожалеет о своем бессилии: «Иногда я хочу стать великаном. Взять и открыть железную дверь кинотеатра „Урвич“. Раскидать армию поваленных кресел в зале. Отобрать у героя фильма „Цирковой ангел“ крылья. И вручить их Фичо. И сказать ему — беги. „Урвич“ давно не работает. Скоро зима. Беги отсюда» (С. 99).

Представленность прошлого в настоящем в рецепции рассказчика постоянно редуцируется, и для сохранения континуальности собственного бытия он применяет в своей наррации несколько стратегий обращения к минувшему. Им использован *хронологический принцип* расположения эпизодов-воспоминаний, в целом коррелирующий с очередностью рассказов в исследуемом цикле (от самого удаленного к наиболее приближенному к настоящему). В первом тексте («Шейново») повествование, за исключением предложения — отправной точки — «Меня зовут Деян Энев» (С. 83), ведется от лица недиегетического нарратора, не присутствующего в рассказываемой истории, но описывающего факт посещения своим отцом родильного дома, где он (повествователь) появился на свет. Грамматически отсутствие нарратора как активного участника событий оформлено с

помощью несвидетельских форм, применяемых в болгарском языке (в частности при передаче информации, полученной с чужих слов, или при рассказе о событиях, свидетелем которых говорящий не является), что нивелируется при переводе на русский: «Щом научил за мен, баща ми *пристигнал* в родилния дом „Шейново”. В двора *не срещал* никого. [...] Баща ми *тръгнал* по осветения коридор. *Вървял* и *се оглеждал*. *Чувствал се* като всеки начинаещ баща». («Узнав, что я родился, мой отец приехал в роддом „Шейново”. Во дворе он никого не встретил. [...] Мой отец пошел по освещенному коридору. Он шел, озираясь по сторонам. Чувствовал себя как любой новоиспеченный отец» (С. 83). Эта языковая особенность представляется важной при изучении специфики воспоминаний, поскольку есть тексты, где нарратор, хоть и не проявляет себя как непосредственный субъект действия, «не выдавая» своего присутствия, но, тем не менее, выступает свидетелем, очевидцем событий, о которых идет речь, — в таких случаях регулярно использование свидетельских форм высказывания (например, в рассказе «Скульптор»).

Во втором рассказе («Ул. Паренсова, 16») появляется конкретная дата времени действия, участником которого является повествователь (начало 1960 г.): родителям героя «удалось купить мансарду на ул. Паренсова, 16» (С. 86), и он фиксирует, что именно с этим пространством связаны его «первые детские воспоминания» (С. 86). К местам детства и юности относятся также локусы библиотеки («ДК „Свет”»), беседки («Докторский сад»), кинотеатра («Кинотеатр „Урвич”»), «изумрудного болота» из одноименного рассказа. В воспоминаниях о своей жизни повествователь может указывать определенную дату (осень 1997 г. в рассказе «Дом Яворова», 11 мая 2009 г. в «Серебряных горах»), но чаще прибегает к более общим формулам обозначения времени действия, соотнося его с моментом речи: временной интервал получает числовое выражение или же используются наречные конструкции: «То, о чем я рассказываю, было ровно тридцать три года назад» (С. 95); «Тридцать лет назад» (С. 91); «Это произошло совсем недавно, двадцать пять лет спустя» (С. 122); «Двадцать лет назад, когда мы познакомились» (С. 117); «Тогда, в те далекие годы» (С. 88); «Но это было давно» (С. 121); «С тех пор прошли годы» (С. 107) и т.д. Здесь для повествователя актуально не то, *когда* было событие, а что оно *было* в принципе, так он, рассказывая о себе (т.е. буквально — рассказывая самого себя), подтверждает и закрепляет свою собствен-

ную идентичность, ибо «именно сравнивая предмет с ним самим в разное время, мы формируем идеи идентичности и разнообразия»¹³.

Хронологический принцип извлечения воспоминаний быстро уступает место *тематическому*. В повествовании об ушедшем времени наблюдается ряд устойчивых мотивов, воплощающихся в образах и сюжетных ситуациях. К таким мотивам можно отнести книжные мотивы (чтения, написания, изготовления, продажи книг, писательского таланта), изгнанничества и странничества, деструкции (разрушения, деформации, забвения, смерти) / возрождения.

Формирование идентичности (в первую очередь — нарративной) невозможно без взаимодействия с книгой, т.к. «мысленные опыты, которые мы проводим в великой лаборатории воображения, являются также опытами, проводимыми в царстве добра и зла»¹⁴. Представляя себя на месте героев читаемых произведений, человек прежде всего понимает собственное Я: «...только умеющий читать свою жизнь в свете произведений, переданных его культурной средой, способен рассказать сам себя; посредничество культурных произведений абсолютно необходимо для выработки личной идентичности»¹⁵.

Возможно, именно в связи с этим книжные мотивы получают в данном цикле наиболее полное воплощение. В рассказах есть локусы букинистического магазина, переплетной мастерской, книжного ларька, дома Златомира Златанова и дома-музея Пейо Яворова*, библиотеки ДК — все они непосредственно связаны с образом рассказчика, с детства черпавшего в книгах знания и представления о мире.

Фотографическим можно считать его воспоминание о самой первой книге, попавшей к нему в руки: это была «только что вышедшая, зеленая, в твердой обложке „Книга джунглей” [...] и я искал среди животных зоопарка двойников черной пантеры Багиры, медведя Балу, питона Каа» (С. 87). При традиционном сопоставлении двух хронотопов (здесь — с помощью отношения людей к книге) настоящее снова уступает прошлому: «...на автобусной остановке в картонных коробках продают старые книги. Если повезет, то можно отыскать старое издание в твердой зеленой обложке — „Книгу джунглей” Редьярда Киплинга с оригинальными иллюстрациями Пола Дюрана и в удивительном переводе Цветана Стоянова.

Говорю же: если повезет» (С. 87).

* Поэт-символист (1878–1914), один из основоположников модернизма в Болгарии.

Изготовление книг — «мастерство ювелира» (С. 109), требующее терпения, но, если раньше люди толпились у витрин, чтобы посмотреть, «что они могли бы достать завтра» (С. 91), а оказаться первым в очереди за желанной книгой было «целым приключением» (С. 92), то сейчас все чаще книжное дело оказывается «на обрыве» (как это произошло с книжным киоском в рассказе «Улица Кестенова гора, 23», где из-за строительного котлована он «буквально висел в воздухе» (С. 110).

В текстах неслучайно несколько раз подчеркивается трепетное отношение к книге самого рассказчика и тех, кто осознает ее подлинную ценность, в наррации главного героя книжные мотивы переплетаются с религиозными, тем самым подчеркивая ведущую роль книг в становлении его Я: «Букинист» на улице Графа Игнатъева — «священное место для охотников за книгами», «настоящее царство старых книг», «сама *Святая святых* книги» (С. 91), переплетное дело требует тишины, потому что она «ближе всего к *священнодействию*» (С. 109), ночное ожидание своей очереди в книжный магазин подобно «*всенощной службе*» (С. 93). Главной же книгой, способной спасти человека, дать ему опору и надежду является Библия. Важным представляется тот факт, что другими «полноценными» рассказчиками в цикле оказываются герои, так или иначе связанные именно с книгой / религией. Читатель слышит голос Херувимы, матери-настоятельницы Владыцкого монастыря, записанный на магнитофон, и именно в акте наррации героиня предстает самой собой: «В своем немного сбивчивом рассказе она именно такая, какой я ее помню, — обычная женщина, ставшая монахиней и лучом света для простых людей» (С. 126) («Игуменья»). С точки зрения главного героя, она носитель христианской веры и истинного знания (как и настоятель Кладницкого монастыря, отец Илия, и его служка Георги в рассказе «Старые башмаки»). В рассказе матери Херувимы несколько раз подчеркивается особая роль слова, воспитание им. Заветы родителей хранит устная традиция, память поколений: «Мы так воспитаны. Не лги. Не желай чужого. Если видишь, что кто-то мучается, не сиди сложа руки. Приди и помоги ему. *Так говорили мои родители*. Не ленись, а трудись» (С. 127). По мысли игуменьи, именно Книга неподвластна времени: «Земли не будет, а Библия останется» (С. 130). Божье слово обладает чудесной силой, исцеляющей человеческую душу: вспоминая о том, как она сама шла к правильному чтению Библии, о своей жизни в постоянном труде, настоятельница завершает рассказ историей старика, пришедшего доживать свои дни в монастыре и попросившего монаха разучить с ним

какую-нибудь молитву. Запомнив только первую строку «Богородице, дево, радуйся», он неустанно твердил ее, открыв вере свое сердце, — и именно из него, когда старика похоронили, на могиле вырос цветок. Возродив «бывший на волосок от гибели» (С. 135) Кладницкий монастырь к жизни, отец Илия и Георги тем самым позволили его прихожанам почувствовать себя членами одной группы, общины. Локусы совершения религиозных обрядов, ритуалов становятся в цикле рассказов теми пространствами, где человеческое Я ближе всего к Мы.

В своей концепции Я. Ассман подчеркивает взаимозависимость «я-идентичности» и «мы-идентичности»: «я» формируется у индивида вследствие его включенности в группу, коммуникации с социумом, в то время как коллективная идентичность невозможна без отдельных людей, которые образуют это «мы». По мнению немецкого исследователя, общество «предстает не как противостоящая индивиду величина, а как составляющая его самости. Идентичность, в том числе и я-идентичность всегда представляет из себя продукт социального конструирования и потому всегда бывает культурной идентичностью»¹⁶. Таким образом, формирование идентичности человека неразрывно связано с отнесением к определенному обществу и культуре. В данном цикле рассказов пример общности людей достигается именно путем обращения к религии. Монастыри представлены теми пространствами, которые связаны с непреходящими ценностями, с культурной и религиозной традициями, обеспечивающими сохранение / восстановление связи между разобщенными людьми в современном обществе.

Обращение к религии — один из способов борьбы с внутренней деструкцией в условиях постоянного изменения действительности. В рассказах Энева репрезентируются образы скитальцев / бродяг, трактовка которых возможна и как изгоев, и как отшельников. Маргинальные элементы социума тяготеют к не-включенности в него, при этом все же являясь его частью. Путь отшельника выбирается осознанно (как в случае с монахами), или же стечение обстоятельств приводит человека к такому образу жизни. В разных рассказах цикла герои-скитальцы маркированы общими портретными характеристиками (длинная седая борода, пренебрежение к внешнему виду). Сравним несколько образов: мудрый старик с «большой белой бородой», глаза которого «светились непонятной радостью» (С. 121) («Изумрудное болото»); одним из символов кафе «Шляпы» («кафе вольнодумцев», С. 100) был «странный человек, с виду бездомный. Он носил длинное пальто с поясом, большая борода его была белой, а седые волосы до-

ходили до плеч. [...] чаще всего он был один, молча смотрел куда-то перед собой (или же в вечность)» (С. 101), его облик сравнивается с «фигурой библейского пророка» (С. 101). Автор приводит слова этого персонажа как доказательство сознательной маргинализации, не-отнесения себя к «людям» в принципе: «Я люблю его (божественный. — *Н.Л.*) порядок. [...] Я здесь, как камень на берегу реки. Люди хотят все изменить — они против порядка Бога. И я был таким. Был человеком. Теперь я большой валун на излучине реки» (С. 102). В рассказе подчеркивается, что герой считался «бездомным не столько потому, что был так одет или же скитался по городу, сколько из-за отрицания всего земного, материального, меркантильного» (С. 101).

Оппозиция *материальное / духовное* воплощена и в образе скульптора, фактически бездомного (хотя формально имеющего жилье): его форма протеста против сложившихся обстоятельств — стоять на перекрестке. Преданный женой и лучшим другом, скульптор не находит в себе сил бороться, способом эскапизма для героя становится алкогольная зависимость: «Он отпустил длинную бороду и на самом деле стал похож на сошедшего с ума пастуха, который потерял свое стадо» (С. 119). Однажды скульптор «появился на перекрестке. В старой военной шинели без погон, с отрезанными пуговицами. Перевязав ее на поясе веревкой, он долго стоял на перекрестке, иногда целыми днями, трезвый, безмолвный, смотрящий на прохожих и проезжающие мимо машины, как последний защитник какой-то невидимой крепости» (С. 119). Со временем скульптор начинает восприниматься как неизменный атрибут этого места (его присутствие «вносило какой-то порядок в быстро меняющийся мир, словно его несчастье обернулось истинной осью бытия» (С. 120)), фактически превращаясь в часть пространства — памятник. Метафора творения субъектом самого себя здесь воплощается через слияние автора и конечного продукта его работы: герой «превратил не гранитный камень, а свою жизнь в памятник. Высек из нее памятник любви» (С. 120). Так, его рассказ о себе реализован на языке скульптуры.

Становление идентичности человека и сохранение континуальности его бытия осуществляется путем наррации, в том числе и о прошлом, являющемся для повествующего таковым весьма условно (в силу физической невозможности присутствия в нем, но ментальной свободы передвижения по его пространству). Обращение к определенным темам, вообще сам принцип селекции эпизодов, воспроизводимых в исследуемом цикле рассказов Энева, находятся в прямой зависимости

от процесса формирования личности нарратора, повествование которого есть часть его автобиографии. Прибегая к ряду пространственных оппозиций, автор воплощает миф о «золотом веке», прекрасном прошлом, иллюзия возвращения в которое заставляет рассказчика идти «дорогами своего детства» (С. 89) и испытывать разочарование от трансформаций действительности. Ведущую роль в структурировании его самосознания сыграли книги и религия, поэтому так часто взаимоотношения с книгой описаны как некий ритуал, священнодействие. Создавая свои тексты и читая чужие, он формирует систему нравственных устоев, представлений о мире и о себе, что дает ему возможность интерпретировать свое Я.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Нора П.* Всемирное торжество памяти // Неприкосновенный запас. 2005. № 2–3(40–41). URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2005/2/nora22.html> (дата обращения: 21.06.2018).
- ² *Юм Д.* Сочинения в 2-х т. М., 1965. Т. 1. С. 407.
- ³ *Хальбвакс М.* Коллективная и историческая память // Неприкосновенный запас. 2005. 2–3(40–41). URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2005/2/ha2.html> (дата обращения: 21.06.2018).
- ⁴ *Спирidonов Д.В.* Проблема нарративной идентичности и историческая типология сюжета // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 2010. № 1–2. С. 154.
- ⁵ Там же.
- ⁶ *Рикёр П.* Я-сам как другой. М., 2008. С. 197.
- ⁷ Там же. С. 194.
- ⁸ Здесь и далее сборник рассказов «Болгарин с Аляски» с указанием страниц в круглых скобках цитируется по изданию: *Енев Д.* Българчето от Аляска. Софийски разкази. София, 2011.
- ⁹ *Брагина Н.Г.* Память в языке и культуре. М., 2007. С. 216.
- ¹⁰ *Ассман Я.* Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. М., 2004. С. 20.
- ¹¹ *Васильев А.Г., Васильева В.О.* Образы «истоков Польши» в романтическом мемориальном нарративе. Формирование события // Диалог со временем. 2016. Вып. 56. С. 157.
- ¹² *Башиляр Г.* Поэтика пространства. М., 2014. С. 79.
- ¹³ *Рикёр П.* Я-сам как другой. С. 156.
- ¹⁴ Там же. С. 199.
- ¹⁵ *Тета Ж.-М.* Нарративная идентичность как теория практической субъективности. К реконструкции концепции Поля Рикёра // Социологическое обозрение. Т. 11. 2012. № 2. С. 102.
- ¹⁶ *Ассман Я.* Культурная память. С. 141.

Память слова:
текст и интертекст

Полонизмы в русских «историях жизни» (на примере произведений О. Форш «Сумасшедший корабль» и В. Войновича «Автопортрет. Роман моей жизни»)

Аннотация:

В данной статье анализируются полонизмы, используемые О. Форш и В. Войновичем в их романах: «Сумасшедший корабль» (О. Форш) и «Автопортрет. История моей жизни» (В. Войнович). Писатели вводят полонизмы с целью маркировать польское происхождение персонажей. Полонизмы относятся к разным частям речи и функционируют в различных морфологических формах, как в повествовании, так и в прямой речи. В этих романах имеется большое число гибридных польско-русских фраз. Среди введенных польских существительных различаются собственные имена и аппелятивы.

Ключевые слова:

польский язык, полонизм, часть речи, морфологическая форма, собственное имя существительное, аппелятив.

Natalya E. ANANYEVA
(Moscow)

Polonisms in russian histories of life (the novel «The Crazy Ship» by O. Forsh and the novel «Autoportrait. The history of my life» by V. Voynovich)

Abstract:

In this article are analyzed Polonisms used by O. Forsh and V. Voynovich in their novels: «The crazy ship» (O. Forsh) and «Autoportrait. The history of my life» (V. Voynovich). The writers introduce Polonisms for the purpose of showing ethnic traits of characters Polish by birth. Polonisms belong to the different parts of speech and function in different morphological forms both in narrative and in direct speech. There are a lot of hybrid Polish-Russian phrases in these novels. Among introduced Polish nouns proper and common ones are distinguished.

Keywords:

Polish, Polonism, part of speech, morphological form, proper noun, common noun.

Указанные в заглавии статьи произведения принадлежат к разным жанрам повествований о минувшем, отразившем «память сердца и рассудка». Роман Владимира Войновича — это разновидность литературы non-fiction (мемуары, представляющие собой «воспоминания и припоминания» о своей жизни, которые изложены в форме повествования от первого лица). В «последнем романе Серебряного века» Ольги Форш реализуется *креативная* функция памяти, воссоздающей подчас в фантазмагорической форме (проявившейся хотя бы в истории сестер-полек, содержащих кафе «Варшавянка», внезапно исчезнувших из Петрограда и вдруг появившихся в образе римских проституток, или в истории учительницы польской школы комсомолки Ядвиги, ее загадочной гибели и удивительной похожести на одну из «панн» из кафе) реальную историю обитателей петроградского Дома искусств в 20-е гг. XX в. Этот «сумасшедший корабль» плывет по «волнам» житейского «моря» не менее безумной действительности, представляя собой своеобразный (российский) вариант Касталии.

О соотношении памяти и понятий «воспоминание и припоминание» и «воображение» пишет в своем трактате о концепте память Н.Г. Брагина¹. В поэтической форме на стремление продлить, запечатлеть то, что было когда-то настоящим, «остановить прекрасное мгновение» указывает Гюисманс в «Парижских арабесках»: «Так, в причудливом на первый взгляд подобии *соприкасаются места и вещи самые различные. И там, где мы есть, пробуждаются в нас наслаждения уголков, где нас нет* [здесь и далее курсив в цитатах мой. — Н.А.]. Двоятся чувства, сплетаются успехи. Выдыхается, увядает краткая радость, рожденная *настоящим*, и мы *сгибаем, претворяем, длим ее в иной форме*, сквозь эту призму воспринимаем *реальнее, нежнее*»².

Главы романа О. Форш неслучайно именуются «волнами» (как накатывающиеся друг на друга волны воспоминаний, волны происходящих событий). В этих девяти «волнах» романа наряду с реальными литераторами с зашифрованными, как впоследствии у В.П. Катаева в «Алмазном моем венце», именами (*Сохатый* — Замятин, *Гаэтан* — Блок, *Инопланетный Гастролёр* — Белый, *Еруслан* — Горький, *Кричалец* — Скиталец, *Жуканец* — Шкловский, *Копильский* — Михаил Слонимский) действуют польские персонажи (вымышленные ли? действительные ли?). Кроме придуманных псевдонимов реальный писатель или поэт угадывается по его портретной характеристике

или конкретным указанием. Так, мы узнаем Н. Гумилева по следующему описанию: «один поэт, с лицом египетского письмоводителя и с узкими глазами нильского крокодила, шепелявя, сказал»³. О свите Еруслана говорится, что ее составляли «максимовки» (образование от антропонима Максим, входящего в состав псевдонима писателя), противостоящие «антоновкам» (поклонницам А.П. Чехова).

Польские персонажи — это уже упомянутые «звонкозубые» и «ясноглазые» две «панн», содержащие кафе «Варшавянка», в котором они поили посетителей «кофеом по-варшавски» и «упрямо выпекали и в голодные годы сдобные варшавские баумкухены и непостижимо тающие во рту пирожки»⁴. Это трагически погибшая учительница-комсомолка *Ядвига Киеншевска*, которую влюбленный в *Ванду* Сохатый принимает за ее сестру, а также кастелянша «девятка» панна *Генриетта*, «душой и телом приверженная ксендзу и костелу»⁵. Для ксендза (еще одного польского персонажа) отсутствует какая-либо речевая характеристика с польскими «вкраплениями». В польской школе, куда знающий польский язык Сохатый поступил учителем-бытовиком, развернулась борьба между приверженцами старой (католической) веры (школа «переименована была в советскую из католического полумонастыря»⁶), олицетворением которой были панна Генриетта и ксендз, и новой, представленной молодыми польками-учительницами, «недавними комсомолками», которые «с каждым днем соблазняли в новую веру сильнее, чем удерживала в вере старой Генриетта»⁷. Длительнее всего из старых «навыков» сохраняется в школе «обычай ходить в баню в рубашках, потому что ксендз утверждал, что плоть до того греховна и проклята, что бес вселяется немедленно в каждого, кто ее созерцает»⁸. Борьба между «красными» (комсомолками, пионерами с «красным бантом») и «голубыми» (приверженцами Генриетты и ксендза, «детьми Марии» с «тайным бантом голубым из отличных заграничных ленточек»⁹) разгорелась как раз во время поступления Сохатого в польскую школу. Решающим в поражении ксендза и Генриетты «оказались так называемые мочевики»¹⁰, которые подвергались при старом порядке изощренному издевательствам («обернутые по приказу панны Генриетты в разужоренную самообслуживанием простыню, должны были, как рыцари неизвестного ордена, стоять по обе стороны лестницы, по которой шествовал в школу ксендз»¹¹), а теперь «их даже никто не срамил, а считались они просто больными»¹². В речи указанных польских персонажей и знающего польский язык Сохатого пред-

ставлены польские языковые элементы. Полонизмы фиксируются и в наррации, и в косвенно-прямой речи (когда повествователь передает слова полоноязычного действующего лица). При этом часто о принадлежности полонизма польскому персонажу сигнализирует заключение его в кавычки: «Панна Генриетта изобрела необыкновенную награду за „добры учинек” — поколыхать или переодеть большую куклу младенца — пана Езуса, спрятанного в глубоком тайнике былого холодильника»¹³.

Примеры гибридных польско-русских фраз из речи Ядвиги: «*Пан есть дурак! [...] Товажииш, певне, обманут сходством...*»¹⁴; «*Чи я вас угрызу?*»¹⁵ (с обычной модификацией по образцу русского языка окончания 1 л. ед. ч. презенса — -у вместо -ę в польском глаголе *ugryźć* «укусить»). Косвенно-прямая речь кастелянши Генриетты характеризуется употреблением полонизмов, относящихся к религиозной сфере: «От нее [Генриетты. — *Н.А.*] узнавали девочки, что коммунистам лгать не грех, а „добры учинек”, что ладанку от *матки бозки ченстоховской* ни за что снять нельзя, потому что будешь гореть в *пекле...*»¹⁶ (польск. *dobry uczynek* «хороший поступок», *Matka Boska Częstochowska* «Ченстоховская Богородица», *piekło* «ад»). Примеры полонизированных высказываний из речи сестер-полек: «*З чэм вам? З варэнем? З орэхем? [...] Певне, вам з макем?*»¹⁷; «Нам хотя б з *макем!*»¹⁸; «*Панна Ванда, проше пана, муси быть в Децком Селе и сегодня, и завтра. Езжайте. Ванда бенде задоволёна*»¹⁹ (вместо *задоволёна*). Когда Сохатый увидел Ядвигу, столь похожую на исчезнувшую панну Ванду, у него «екнуло сердце», и он мысленно повторяет вопросы, задаваемые посетителям кафе Вандой (и, как ему кажется, готовой произнести их ее двойником Ядвигой: «Ну, з чэм вам? З варэнем? З орэхем?») И в ответ он «бессмысленно и восхищенно» шепчет про себя: «*З макем! Ох, з макем...*»²⁰

Про себя Сохатый именуется столь похожую на Ванду Ядвигу «*товажиишкой*» («Сохатый пошел к своей польской школе. Пусть сейчас удастся *товажиишку Ядвигу* увидеть наедине»²¹). При виде карточки, выпавшей из-за корсажа погибшей Ядвиги, он восклицает: «*Панна Ванда!*»²²

В наррации постоянно употребляются по отношению к польским персонажам лексемы *пан*, *панна*, *панны* (ср. описание двух карточек, найденных у тела сброшенной из чердачного окна неизвестным Ядвигой: «на одной — в военной форме усатый *пан*, на другой — две голов-

ки с звонкозубой улыбкой — панна Ванда и ее сестра»²³). Постоянно употребляется и некорректная форма род. п. мн. ч. для лексемы *панна* — *панн* (польск. *panien*): «эмигрантское поведение *панн*»²⁴; «Один офицер через плечо спросил что-то у *панн*»²⁵; «влюбленный в одну из *панн* — панну Ванду — педагог-бытовик Сохатый»²⁶. В наррации же по отношению к панне Генриетте употреблено определение *девотка* (польск. *dewotka* «ханжа»).

Что касается частеречной репрезентации полонизмов, то большую их часть составляют существительные: номинации лиц — *пан*, *панна*, *девотка*, старый полонизм *ксендз*, *матка* (в качестве компонента сакральной номинации *матка боска ченстоховска*), *товажиши*, *товажишка*; субстантивы, связанные с религией — *пекло*, *литания*, старый полонизм *костел*; название субстантивированного действия — *учинек* «дело»; название еды — *баумкухен* (польск. *baumkuch* — германизм, которому соответствует польск. *sękacz*). Отмечаются также прилагательные (*добры*, род. ед. ж. р. *бозки* — польск. *boskiej*, род. ед. ж. р. *ченстоховской* — польск. *częstochowskiej*), наречие *невне* — польск. *rewnie* «наверное, наверняка». Глаголы (*муси* — польск. *musi* «должен», здесь «должно быть»), *угрызу* — польск. *ugryzę* «укушу»), *проше* — польск. *proszę* «я прошу» в значении «пожалуйста», *есть* — польск. *jest*: «Пан *есть* дурак?»), вопросительная частица *чи* (польск. *czy*), предлог *з* («З макем?»). Ономастическое пространство представлено антропонимами *Ядвига Куеншевска*, *Ванда*, *Генриетта*, сакральным именем *Езус*. Астионим *Варшава* употребляется в первичном значении («Она была беглянка из *Варшавы*»²⁷), а также служит производящей основой для образования номинации жительницы Варшавы, употребленной во вторичной функции урбанонима — названия кафе («наискось Сумасшедшего корабля было кафе „*Варшавянка*”»²⁸; «Следствие, впрочем, уже установило, что никакой связи в загадочной смерти Ядвиги с исчезновением тех панн из кафе „*Варшавянка*” быть не могло»²⁹). Астионимом *Варшава* мотивировано также оттопонимическое наречие *по-варшавски* («две панны стали поить кофеем *по-варшавски* нэпманов, укрывавших до времени свое состояние»³⁰). В романе употребляются также феминативная форма этнонима (*польки*) и производное от названия страны и этнонима прилагательное *польский*. Между прочим, польские лексемы у О. Форш появляются и в произведениях, не связанных с польской тематикой и польскими персонажами. Ср. в историческом романе «Одеты кам-

нем»: «...воробей — по-польски ведь *Врубель*»³¹, — говорит Сергей Русанин, от лица которого ведется повествование.

Полонизмы в «Автопортрете» В. Войновича представлены в той части произведения, где автор рассказывает о своем романе с полькой *Элькой Гембой* во время прохождения им военной службы «в *Шпротаве* и *Бжеге* на *Одере* в *Польше*» и приезде сюда через 40 лет (в беседе с тезкой Гембы *Элькой Гембой*). Памятуя о большой склонности писателя Войновича к юмору и иронии, не исключаем, что в приведении этих столь похожих антропонимов проявляется авторская выдумка, тем более что роман с *Элькой Гембой* описан в юмористическом ключе. На юмористический лад настраивает и этимологизация фамилии *Гембка* — *Гемба* (польск. *gęba* — «морда, рожа, пасть, рыло»). Элька Гемба учила автора польскому языку. Ее характеризует назойливо повторяемая фраза: «*Я ти кохам*» (я тебя люблю)³², *я ти дам. Але не тераз* (но не сейчас). *Але дам*³³. По всей видимости, Элька в недостаточной степени научила автора польскому языку, поскольку в неоднократно повторяемой ею фразе Войнович ошибочно употребляет форму дат. п. ед. ч. *ти* вместо формы вин. п. ед. ч. *сіę* (т.е. в транслитерации *те*): *Я ти кохам* (так же: *я ти прошу*). Ср. то же: «Мальчик, *я ти кохам*»³⁴. Другие примеры высказываний Эльки в диалоге с автором: «Не, так не бенде (не будет) [...] *Я ти дам. Але не тераз. Але не тутай* (не здесь)». Ср. продолжение диалога с автором: «— Когда? Где? — спросил я сердито. — *Ютро* (завтра) — сказала она просто. *Ютро вечером. Пиидешь до мене, Школьна. Чтернаштя* (четырнадцать)» [...] Я на тебе женюсь — вдруг пообещал я. [...] *Глупый, глупый* — сказала Элька [далее следует меткое замечание Войновича об утрате *л* в *глупый*, о чем мы скажем ниже — Н. А.] [...] *Глупый, то ти не вольно* (тебе нельзя). — Можно, — сказал я с вызовом не слышащим меня высшим силам... — *то ти не вольно*, — повторила она. — *Ти ниц* (ничего) *не вольно, але я ти дам ютро вечером, Школьна, чтернаштя. Запамѣнтал* (запомнил)? *Школьна, чтернаштя...*»³⁵. И последний диалог Эльки с русским солдатом: «Мальчик, *втекай* (беги!) — прошептала Элька. [...] — Мальчик, *я ти прошу, втекай и запаментай: Школьна, чтернаштя...*»³⁶. Кроме некорректной генерализации формы дат. п. местоимения *ти* (польск. *ci*), употребляемой не только в функции дат., но и вин. п. (вместо *сіę* — *те*), представлены также следующие ошибочные формы: 2 л. ед. ч. прошедшего времени *запамѣнтал* (с *ѣ* вместо *е* и без показателя 2 л. ед. ч. - *eś* — польск. *zapamiętałeś*) и *чтернаштя*

(с *-я* вместо *-е*: польск. *czternaście*). Возможно, что отсутствие личного окончания во 2 л. ед. ч. претерита, как и обычное для русских художественных текстов с полонизмами употребление в 1 л. ед. ч. презенса флексии *-у* (которой соответствует польск. *-ę*), являются сознательно используемыми автором средствами облегчения восприятия полонизма русскоязычным читателем. В императиве *втекай* буква *в* передает польск. *и* (*uciekaj!*). Совпадающая с русской лексема «глупый» (или фонетический вариант «гупый» — о нем ниже), тем не менее, относится к полонизмам, поскольку употребляется здесь в значении отсутствующих в польском языке лексем «дурак, дурачок».

Мягкие *ć, dź* Войнович не старается передать, как некоторые писатели, посредством *дз* или *ц* (ср. у В. Богомолова: *дзень, молодзи* и др.³⁷), а обозначает их русскими этимологическими соответствиями *т'* и *д'* (ср. *ти* — польск. *ci, czternaścia*). *Ś* передается шипящим *ш* (*чтернаштя*).

Польские языковые элементы характеризуют речь еще одного польского персонажа: тезки Эльки, с которой (в поисках своей подруги) автор встречается через 40 лет после службы в Польше: «*так, так, естем Элька; Але она юж не жие* (но ее уже нет в живых)»³⁸.

В польской стяженной форме приводится годоним (в речи Эльки Гембы) *Школьна*. Кроме того, в функции названия улицы употребляется (в речи Эльки Гембки) также прецедентное имя *Костюшко* («но потом переехала на *Костюшко*»³⁹). Прецедентный гидроним *Неман* представлен в качестве результата трансонимизации (перехода из одного класса онимов в другой). В романе «Неман» — это название марки сигарет (хрематоним): «Наше знакомство произошло благодаря папиросам „Неман“, которые я получал по пачке в день»⁴⁰.

При общении с Элькой Гембкой автор употребляет лексему *пани*, маркирующую польское происхождение собеседницы («не было ли у *пани* когда-нибудь русского друга», «не жила ли *пани* когда-нибудь на улице Школьной, в доме 14»). Та же лексема используется и в значении ‘женщина-полька’ (по отношению к той же Гембке): «*Пани* покачала головой»⁴¹.

Локальный колорит, помимо диалогов с Элькой Гембой и Элькой Гембкой, призвано также создать «вкрапление» слова *обыватель* в значении ‘гражданин’ в авторское повествование: «Тут же нашлись и были указаны дома, которые раньше служили казармами, а теперь заселены *обывателями* (*obywatel* (!) — по-польски гражданин)»⁴².

Польское соответствие напечатано латиницей с двумя ошибками: *v* вместо *w* и *cz* вместо *t* — польск. *obywatel*.

Из романа жизни Войновича мы узнаем, что он и сам (а вернее его родственники) имели некоторое отношение к польскому языку. Так, его бабушка со стороны мамы знала четыре языка, среди которых был *польский*. Описывая ситуацию с дядей, работавшим в 1930–40-е гг. фото-корреспондентом в Запорожье, Войнович упоминает о царившей тогда атмосфере шпиономании, боязни «всех в мире шпионов и особенно польских»⁴³, к которым причислили и дядю Костю Шкляревского. Перечисляя «грехи», в которых повинился дядя, Войнович употребляет полонизм из области политической жизни 1930–40-х гг.: словосочетание «*польская дефензива*» (ср. наличие слова «дефензива» в таких произведениях, как «Рожденные бурей» Н.А. Островского, «Старая крепость» В. Беляева, в которых значительное место занимает сюжет борьбы с «пилсудчиками», белополяками — польск. *defensywa* ‘политическая полиция в Польше межвоенного двадцатилетия’). Ср. Константин Шкляревский «признался, что фотографировал плотину ДнепроГЭС не только для газеты „Червоне Запоріжжя”, где он работал фотокорреспондентом, но и по заданию *польской дефензивы*»⁴⁴.

И, наконец, в III части произведения «Взлет и падение» Войнович упоминает о попытке польских писателей отказаться от методов соцреализма и заменить его реализмом «*без пишметника*» (без прилагательного). В данном случае было бы уместно (в отличие от *запамён-тал* с некорректным *ё*) употребление этой буквы (польск. *przymiotnik*, *bez przymiotnika*).

Таким образом, лексический состав полонизмов, употребленных В. Войновичем в качестве речевых маркеров польских персонажей, весьма разнообразен: глаголы, номинирующие чувства (*кохам* «люблю») и половой акт (вторичное значение глагола *дать* — *дам*), глаголы движения (*ниидеши* «прийдешь», *втекай* — польск. *uciekaj* «беги, убегай»), глагол умственной деятельности (*запаментай* — «запомни»), экзистенциальные глаголы *быть* и *жить* (*естем* Элька «Я Элька», *бенде* «будет», она... не *жие* «она умерла, ее нет, букв. она не живет»), наречия места и времени (*ту* и *тутай* «здесь», *ютро* «завтра», *вечорем* «вечером», *тераз* «сейчас», *юж* «уже»), отрицательная частица *не* (*не тераз*, *не тутай*), утвердительная частица *так* «да», союз *але* «но», форма личного местоимения *ты* (*ти* «тебе» и некорректно «тебя»: *Я ти* прошу), числительное 14 (*чтернаштя* — польск.

czternaście), отрицательное местоимение *nicz* «ничто, ничего», указательное местоимение *to* (*to* ти не вольно), модальные слова запрета (*nie wольно* «нельзя»), предлог *do* в значении ‘к (о)’ (пшидешь *do* мне).

В авторской наррации, кроме лексемы *пани*, как выполняющей функцию обращения к польскому персонажу женского пола, так и в значении ‘женщина поляка’, представлены субстантивы, относящиеся к социально-политической лексике (*обыватель, дефензива*) и даже к грамматической сфере (*пшиметник*). Однако употребленное как субститут прилагательного «социалистический» слово «пшиметник» приобретает в данном контексте социально-политическую коннотацию.

Наибольшее разнообразие морфологических форм отмечено для глаголов: 1 л. ед. ч. наст-буд. времени (*кохам*), 2 л. ед. ч. наст-буд. времени (*пшидешь*), 3 л. ед. ч. наст-буд. времени (*не бенде, не жие*), 2 л. ед. ч. прошедшего времени (некорректное *запамётал*), 2 л. ед. ч. императива (*втекай*). Частотна также полифункциональная у Войновича местоименная форма *ти* (правильная в дат. п. и некорректная в вин. п.). Ономастическое пространство романа также содержит польские компоненты: антропонимы (*Элька Гемба, Элька Гембка*), годонимы (*Школьна* — с польским стяжением, *Костюшко*), хремотонимы («*Неман*» как название марки папирос).

В обоих проанализированных романах есть замечания об особенностях польского языка. У Войновича упоминается об утрате *л* в *глупый* («*Гупый*, то ти не вольно» — говорит Элька Гемба). Замечание Войновича о качестве польского «*л*» касается его билабиального характера, способствующего утрате *ł* в ряде диалектов в позиции после консонанта (ср. диал. *sup* ‘*ślup*’ «столб», *dug* ‘*i*’ ‘*długi*’ «длинный, долгий», записанные нами в польском говоре д. Вершина Боханского района Иркутской области, жители которой говорят на силезко-малопольском наречии). Кстати, район Бжега и Шпротавы на Одере, где служил В. Войнович, тоже относится к Силезии. Итак, писатель отмечает, что «По-польски “л” почти не слышится, и слово [глупый. — Н. А.] звучит как „*гупый*”»⁴⁵. У О. Форш упоминаются «близкие сердцу» знающего польский язык Сохатого «все польские юсы [по всей видимости, имеются в виду носовые гласные. — Н. А.], *свистящие* и *шипящие*»⁴⁶.

В обоих романах, и в романе *о времени 1920-х гг.* и действующих в это время героях, и в романе *о себе в разные времена* («автопортрет» на фоне времени), полонизмы как средство национальной маркиро-

ванности персонажей, а у Войновича также в качестве характеризующих место действия позволяют усилить достоверность воскрешаемых памятью, и, возможно, отчасти и воображаемых событий и образов. На возможность деформации картины прошлого памятью («постпамятью», т.е. новой памятью) вследствие наложения на нее событий настоящего указывает в своем «романсе» о памяти М. Степанова: «территория памяти населена проекциями, фантазиями, искажениями: фантомами нашего сегодня, обращенными вспять»⁴⁷.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Брагина Н.Г. Память в языке и культуре. М., 2007.
- ² Гюисманс Ж.К. Собрание сочинений в трех томах. Том I. М., 2010. С. 135.
- ³ Фори О. Сумасшедший корабль. Последний роман Серебряного века. М., 2012. С. 205.
- ⁴ Там же. С. 33.
- ⁵ Там же. С. 137.
- ⁶ Там же.
- ⁷ Там же. С. 138.
- ⁸ Там же. С. 139.
- ⁹ Там же. С. 140.
- ¹⁰ Там же.
- ¹¹ Там же.
- ¹² Там же.
- ¹³ Там же. С. 138.
- ¹⁴ Там же. С. 142.
- ¹⁵ Там же. С. 141.
- ¹⁶ Там же. С. 137.
- ¹⁷ Там же. С. 34.
- ¹⁸ Там же. С. 40.
- ¹⁹ Там же. С. 80.
- ²⁰ Там же. С. 141.
- ²¹ Там же. С. 144.
- ²² Там же. С. 159.
- ²³ Там же. С. 145.
- ²⁴ Там же. С. 94.
- ²⁵ Там же. С. 39.
- ²⁶ Там же. С. 40.
- ²⁷ Там же. С. 141.
- ²⁸ Там же. С. 33.

- ²⁹ Там же. С. 160.
- ³⁰ Там же. С. 33.
- ³¹ *Фори О.* Исторические романы. М., 1957. С. 724.
- ³² В круглые скобки Войнович заключает свой русский перевод польских фраз.
- ³³ *Войнович В.* Автопортрет. Роман моей жизни. М., 2010. С. 195.
- ³⁴ Там же.
- ³⁵ Там же.
- ³⁶ Там же.
- ³⁷ Подробнее см.: *Ананьева Н.Е.* Полонизмы в военной прозе Владимира Богомолова // Славяне и Центральная Европа: языки, история, культура. М., 2015. С. 321–335.
- ³⁸ *Войнович В.* Автопортрет. С. 197.
- ³⁹ Там же. С. 197.
- ⁴⁰ Там же. С. 195.
- ⁴¹ Там же. С. 197.
- ⁴² Там же. С. 195
- ⁴³ Там же. С. 36
- ⁴⁴ Там же. С. 36.
- ⁴⁵ Там же С. 195.
- ⁴⁶ *Фори О.* Сумасшедший корабль. С. 140.
- ⁴⁷ *Степанова М.* Памяти памяти. Романс. М., 2018. С. 72.

Сергей Снегов и Густав Герлинг-Грудзинский: калининградский контекст книги «Иной мир»

Аннотация:

Статья представляет собой опыт сравнительного прочтения книг «Иной мир» Герлинга-Грудзинского и «В середине века» Сергея Снегова. Выявляются общие и индивидуальные признаки поэтики лагерной прозы и мировоззрения авторов двух произведений. Отмечается особая роль традиции и интертекстуальных связей лагерной прозы, в связи с чем анализируемые произведения рассматриваются в едином диалогическом пространстве с творчеством Достоевского, Шаламова, Солженицына.

Ключевые слова:

Герлинг-Грудзинский, Снегов, лагерная проза, документ, традиция, интертекст.

Leonid A. MALTSEV
(Kaliningrad)

Kaliningrad context of the book «A World Apart»: Sergey Snegov and Gustaw Herling-Grudziński

Abstract:

The article represents the experience of a comparative reading of the books «A World Apart» by Herling-Grudziński and «In the Middle of the Century» by Sergey Snegov. The common and individual features of the «camp prose» and the worldviews of the writers have been identified. There has been identified a special role of tradition and intertextual relations of the camp prose, and therefore the works under research have been analyzed in a single dialogical space with the works of Dostoevsky, Shalamov, Solzhenitsyn.

Keywords:

Herling-Grudziński, Snegov, camp prose, document, tradition, intertext.

Книга Густава Герлинга-Грудзиньского «Иной мир. Советские записки», принадлежа польской тюремно-лагерной литературе¹, является художественным документом, сравнимым с произведениями «Архипелаг ГУЛАГ», «Один день Ивана Денисовича» Солженицына и «Колымские рассказы» Шаламова². В литературно-критической публицистике, в «Дневнике, писавшемся ночью» Герлинга-Грудзиньского дается интерпретация этих текстов русской литературы XX в., более того, конструируется историческая вертикаль, позволяющая Герлингу-Грудзиньскому как критику и лагерному «летописцу» провести аналогии лагерной прозы с классикой XIX в. — с документальным романом Достоевского «Записки из Мертвого дома» и даже с книгой путевой прозы Чехова «Остров Сахалин». Однако и в рамках XX в. русские сопоставительные контексты книги «Иной мир» не ограничиваются «диадой» Шаламов — Солженицын.

Сергей Александрович Снегов (1910–1994) — писатель, известный, прежде всего, как классик фантастического жанра. В 1936 г. он был арестован по необоснованному обвинению в контрреволюционной деятельности и отправлен в лагерь, проведя большую часть заключения, а потом и всю ссылку, в Норильске. В 1956 г. судьба привела Сергея Александровича в Калининград, где он написал свои основные книги.

Художественно-документальные произведения, изображающие историческую трагедию XX в. («Норильские рассказы», 1991, и их расширенная версия «В середине века», 1996; автобиографическая «Книга бытия», 2006), были опубликованы только в последние годы жизни и после смерти писателя. Этикетка «писателя-фантаста» заслонила «другого Снегова» — хрониста истории XX в. Потребность «выхода из молчания» (используя метафору Герлинга-Грудзиньского) возникла в нем очень рано, о чем свидетельствует письмо Шаламову от 3 апреля 1962 г.: «В „Новом мире” идет рукопись какого-то Солженицына о лагере — утверждают, что новый Лев Толстой, дай-то Бог! [...]. Я давно задумываю роман в четырех частях о нашей эпохе: 1924–1960 гг. [...]. Пока написал серию рассказов (39–44 гг.) о лагере, дал знакомым, оставил в одном журнале. Но движения — нет. [...]. А так хочется сказать *urbi et orbi* всю правду — суровую, мужественную, по-своему высокую»³.

Книга Снегова «В середине века (В тюрьме и зоне)», опубликованная через два года после смерти писателя, относится, как и «Иной

мир», к автобиографически-мемуарному жанру, дающему ретроспекцию всего тюремно-лагерного пути автора-рассказчика, бывшего в те годы совсем молодым человеком (Снегову на момент приговора было около 26 лет, Герлингу-Грудзиньскому — 21 год). В обоих текстах разворачивается «сюжет» жизненного испытания, которое, несмотря на отрицательный жизненный опыт («Лагерь — отрицательная школа жизни целиком и полностью», — пишет Шаламов в рассказе «Красный крест»⁴), открывает перед автором-рассказчиком перспективу самопознания и познания человеческой природы вообще и, следовательно, способность быть писателем. Восприятие лагерной жизни как «второго рождения» становится онтологическим принципом лагерной прозы. Об этом говорит, например, признание Герлинга-Грудзиньского, который в книге интервью В. Болецкому называет свою работу над «Иным миром» началом пути к большому творчеству: «Когда я писал „Иной мир“, я родился как писатель»⁵. Такой же мотив испытания и «второго рождения» писателя, характерный для сюжета романа испытания (инициации), содержит книга лагерных воспоминаний Снегова «В середине века»: «Я вникал в характеры и судьбы — понемногу и поневоле вырабатывалось то внимание к человеку, какое впоследствии принудило меня уйти из мира физики в художественную литературу»⁶.

Концептуальным мотивом лагерно-автобиографической, мемуарной прозы Герлинга-Грудзиньского и Снегова является «переход», вынужденная обстоятельствами «перемена судьбы» (если использовать формулу Достоевского из «Записок из Мертвого дома»). Герой оказывается в «мертвом доме», становится «мертвым при жизни», для того, чтобы проделать путь от смерти к воскресению. Такое развитие автобиографического героя-повествователя соответствует универсальному «четырёхфазному» процессу, включающему, по наблюдению теоретика литературы В.И. Тюпы, уход из мира живых, пограничное (пороговое, смертельное) испытание, приобретение опыта и возвращение в мир живых⁷. В воспоминаниях Снегова пороговое испытание (столкновение с уголовниками) происходит уже на ранней стадии пребывания в лагере, тогда как в книге Герлинга-Грудзиньского вторая и третья фазы меняются местами: «пограничная ситуация» (голодовка в рассказе «Мука за веру») возникает в конце периода ерцевского заключения, непосредственно перед освобождением.

Эта сюжетно-жанровая модель инициации-испытания («выход» из старого и «вход» в новое состояние) опирается на традицию «Божественной комедии» Данте, поэтому неслучайно авторы лагерной литературы обращаются, прежде всего, к этому прецедентному тексту. В обеих книгах, Снегова и Герлинга-Грудзиньского, это не просто стремление найти точку опоры в традиции, но и попытка ее интерпретировать в соответствии с собственным опытом и с новыми «вызовами» истории. Ссылка на Данте появляется в начале снеговских воспоминаний, в виде настенной надписи в камере: «Двое, по всему — интеллигенты, затеяли настенный спор на философско-тюремную тему: „Не теряй надежды, сюда входящий: ты не один!“ — оптимистически переиначивал Данте первый. „И не радуйся уходящий: тебя не забудут!“ — зловеще откликнулся другой»⁸. В лагерных мемуарах Герлинга-Грудзиньского соответствующая дантовская отсылка приходится на развязку, на момент выхода из лагерного «ада», который, неожиданно для уже многопытного автора, сопровождается открытием нового, прежде незнакомого вида страдания: «Данте не знал, что нет на свете большего страдания, чем переживать счастье на глазах несчастных, есть в присутствии голодных»⁹.

Знаково, что в лагерном мире табуированным является непосредственное выражение счастья, так как ликование по поводу освобождения болезненно отражается в душах других, менее счастливых заключенных. Мы видим, что Герлинг-Грудзиньский знает эту особую этику лагеря, поэтому в момент ухода из Ерцево старается скрыть свои эмоции. В целом, счастье — несчастье в дуалистической картине мира Герлинга-Грудзиньского имеет географическую и, может, даже геополитическую мотивацию. В его представлении, «иной мир», под которым писатель понимает не только ГУЛАГ, но и вообще «отчизну мирового пролетариата» — это мир вне счастья. Только оказавшись на Западе, герой рассказчик заново открывает это состояние (см. концовку книги): «Но теперь за моей спиной были три года свободы, три года на дорогах войны и в боях, три года обычных человеческих чувств: любви, дружбы, доброты...»¹⁰ и т.д.

«Счастье» является весомым словом в лексиконе Снегова и его героев. Пересказывая, словно Шахерезада, некогда прочитанные им романические истории четырем уголовникам и спасая, таким образом, себе жизнь, автор-рассказчик изрекает печальную сентенцию: «Сказка завершается счастливым концом, в жизни нет счастья»¹¹.

Мысль о том, что «в жизни нет счастья» становится рефреном книги: она отзывается эхом в судьбах героев — товарищей по заключению, в их репликах-вздохах (см. показательные с этой точки зрения рассказы «Счастливым днем Тимофея Кольцова», «Король, оказывается, не марьяжный» или, например, стихи, сочиненные автором: «Я жду несчастья, дни мои пусты, / Мне жизнь несла кнуты, а не приветы...»¹²). Однако художественная философия счастья у Снегова имеет не дуалистический, а диалектический характер, соответствующий поговорке «не было бы счастья, да несчастье помогло». Концепт счастья в его лагерной прозе связан со случаем, помогающим избежать худшей участи, с курьезом, анекдотом. Одним из примеров такой «улыбки» судьбы является биография Бориса Львовича Гальперина, не терявшего юмора в трагических ситуациях и признавшегося в шпионаже в пользу... Уругвая, что позволило ему спустя годы, благодаря новому непредвиденному стечению обстоятельств, выйти на свободу¹³. Этот анекдот-быль по-своему символичен для Снегова: та «страна», то «место», с которым связано несчастье героя, волей судьбы может привести к счастью. Не случайно книга «В середине века» завершается не освобождением и уходом героя-рассказчика, а обретением им спутницы жизни, занимающей в снеговской системе литературно-документальных координат место дантовой Беатриче.

Здесь уместно привести контекст солженицынского «Архипелага ГУЛАГ». В начальном рассказе об аресте в Восточной Пруссии приводятся слова бывшего военачальника Солженицына комбрига Травкина: «Желаю вам — счастья — капитан!»¹⁴, которые в контексте дантовой надписи «Оставь надежду» звучат парадоксальным антифразисом. Беспрецедентный жест комбрига (пожатие руки арестованному подчиненному) и пожелание счастья нарушает правила и военной, и лагерной субординации. Возможность счастья при невозможности надежды сближает положение заключенного с символическим образом отчаявшегося Сизифа, которого, по Камю, тем не менее «следует представлять счастливым»¹⁵.

Сходство лагерных текстов продиктовано не какой-либо эксклюзивной жанровой и проблемно-тематической аналогией, а гипертекстовостью лагерной прозы как надавторской и наднациональной художественной системы. Как ни одна другая тематическая категория литературы, лагерная проза примечательна бесконечной повторяемостью явлений и событий, с монотонным сходством описываемых раз-

ными авторами: арест, тюрьма, следствие, приговор, «общие работы» (от которых неотделимо подмечаемое и Герлингом-Грудзинским, и Снеговым жаргонное понятие «туфты»), «досуг», больница, взаимоотношения «политических» с «блатными», побеги, доносы, бунты, заключения в изолятор. Кругооборот одних и тех же событий лучше всего фиксируется в виде распорядка дня, время движется по замкнутому кругу. Герметичность временного цикла соединяется с «могильной замкнутостью пространства»¹⁶, как пишет Л.М. Тимофеев, характеризуя поэтику лагерной прозы Шаламова. Мотив «мертвого дома», «смерти при жизни» отмечает Герлинг-Грудзинский в отзыве на «Архипелаг ГУЛАГ» Солженицына: «я вижу прозаика, который с упорством и яростью долбит твердую, замерзшую, окаменевшую землю, скрывающую прах миллионов замученных и убитых. [...] Для меня, что скрывать, чтение тяжелое: снова иной мир, полузабытый архипелаг усопших, возрождается в памяти»¹⁷.

«Архипелаг ГУЛАГ» Солженицына есть лагерный гипертекст, летописный «свод», «умноженное» свидетельство истории ГУЛАГа, в котором писатель высказывается не только от своего лица, но и от имени всех заключенных, в том числе тех, «кому не хватило жизни об этом рассказать»¹⁸. «Архипелаг» у Солженицына — это не только панорамный образ лагерной действительности, но и метафора с жанровым значением, гипертекстовый «мы»-интеграл — сумма единичных «я»-воспоминаний заключенных (в том числе авторских воспоминаний). В отличие от «Архипелага» Солженицына, произведения Снегова и Герлинга-Грудзинского обладают индивидуально-линейным стержнем, характерным для художественной автобиографии, а также для «романа воспитания». Эта линейность композиционно осложняется множественными вставными конструкциями, посредством которых ведется рассказ о жизни или об отдельных эпизодах жизни товарищей по несчастью. Обращает на себя внимание, например, тематическое сходство рассказов «Огрызок» Герлинга-Грудзинского и «Жизнь до первой пурги» Снегова, где выявляется специфическая грань взаимоотношений жертв и палачей в ГУЛАГе: в лагере не приветствуется мораль фанатической вседозволенности, нарушение неписаных основ лагерной этики. Снегов формулирует это правило следующим образом: «Чем равнодушной был человек, тем он казался нам человечней. [...] Зато мы дружно ненавидели тех, кто вкладывал в службу душу»¹⁹. Оба текста представляют рассказы о случаях, в ко-

торых «палач» сам стал «жертвой». Разнятся многие обстоятельства двух этих рассказов, но иронический вывод, сделанный в конце вставной истории Герлинга-Грудзиньского вполне применим к духу историко-философских размышлений Снегова: «революция перевернула старый миропорядок. Раньше рабов бросали на пожирание львам, теперь бросают львов на пожирание рабам»²⁰.

Ошибочен взгляд на лагерную прозу как на сферу всепоглощающего документально-статистического метода — одностороннего взгляда на жизнь в лагере сквозь призму фактов и цифр. Эстетический контраст лагерно-бытовой монотонности создает пейзаж, наделенный не только импрессионистической живостью, но и символическим подтекстом. Например, описание момента прибытия заключенного Герлинга-Грудзиньского в лагерь Ерцево Архангельской области: «На побелевшем от мороза небе еще мерцали последние звезды. Казалось, они вот-вот угаснут и непроглядная ночь выплывет из замерзшего леса»²¹. Значимость этой лаконичной северной зарисовки — с одной стороны, в принадлежности лагерному гипертексту, художественно соотносимому с дантовским «Адом» (образ ночи имеет корреляцию с прецедентной надписью на воротах адовых «Оставь надежду»), а с другой, в ночной символике творчества Герлинга-Грудзиньского как единого целого (XX в. как «ночная эпоха», образ автора как «ночного» писателя и смысл названия его итогового произведения «Дневник, писавшийся *ночью*»²² [курсив мой. — Л. М.]). «Ночь» Герлинга-Грудзиньского — это мировоззренческая метафора, отражающая его высокую степень историко-философской тревожности и апокалиптичности. Метафора ночи соотносима с концепцией Бердяева, выдвинувшего в эссе «Новое средневековье» гипотезу о завершении исторического «эона» Нового времени и о начале движения истории в обратном направлении: «Рациональный день новой истории закончился, мы приближаемся к ночи. [...] По всем признакам мы выступили из дневной эпохи и вступили в эпоху ночную»²³. «Ночным» писателем, остро чувствующим исторический регресс XX в. и проблематичность реализации социальной утопии, также был Снегов. Неслучайно название его дебютного романа, опубликованного в 1957 г. на страницах журнала «Новый мир» — «В полярной ночи». Несмотря на приверженность социалистическим и атеистическим идеям, у Снегова были основания уже в юношеских (долагерных) стихотворениях дать выражение эстетическому пиетету перед эпохой Средневековья: «Средневековье / Мне по душе. Мне тьма ясней, чем свет»²⁴.

Однако «ночь», «тьма», «Средневековье» — это только одна (негативная) сторона автобиографической мифологии Снегова. Другая же сторона (позитивная) — это «привязанность к язычеству и тайное собратство с солнцем»²⁵. Солярный автобиографический миф Снегова тесно связан с дантовским предтекстом лагерной прозы. По словам Тимофеева, «в упорядоченном мире „Божественной комедии“ солнце — важная метафора», указывающая на смысловую связь Света и Разума²⁶. И, наоборот, мир «Колымских рассказов» Шаламова есть перевернутый мир «Божественной комедии»: «Если в центре художественного мира Данте Алигьери — Свет Божественного Разума, и мир этот устроен разумно, логично, по справедливости, и Разум торжествует, то в центре художественной системы Шаламова... да, впрочем, есть ли здесь вообще хоть что-нибудь, что можно было бы назвать *центром*, системообразующим началом? Шаламов как бы отбрасывает всё, что предлагает ему в качестве таких *начал* литературная традиция: понятие о Боге, представление о разумном устройстве мира, мечты о социальной справедливости, логику юридического закона...»²⁷.

«Плутонический» миф Шаламова («Плутон, поднявшийся из ада, а не Орфей, спустившийся в ад»²⁸) не разделяется Снеговым, находящим возможность возврата к традиционализму Данте в гелиоцентрическом мифотворчестве и космологическом обосновании идеи счастья. Это наиболее полно проявляется в датируемом концом января 1945 г. эпизоде о том, как герой-рассказчик идет на свидание с солнцем и несколько минут бежит с ним наперегонки. Здесь документально-автобиографический текст Снегова получает фантастическое и символическое измерение: «Мне всегда не хватает солнца. В древности солнцепоклонство было бы мне самой близкой религией»²⁹, — так Снегов начинает свою автобиографическую вставную новеллу. А завершается она выводом, совсем не характерным для лагерной прозы с ее ощущением «могильной замкнутости пространства»: «Но в тот день конца января 1945 года я знал не простую радость, а счастье. Я чувствовал себя всесильным. Ибо я вызвал исчезающее солнце назад, любовался им и позволил потом идти, куда ему назначено»³⁰.

Перспектива, с которой лагерное бытие оценивает Герлинг-Грудинский, ближе «плутонизму» Шаламова. Это свидетельствует о том, что степень пессимизма, мрачности взгляда автора на судьбу индивида и социума в системе ГУЛАГа не является строгой произ-

водной от количества лет, проведенных за колючей проволокой, а также от степени тяжести лагерного существования. Лагерный опыт Герлинга-Грудзиньского — это, скорее, опыт изоляции даже при связанном коллективизме лагеря: «Господи, дай мне одиночество, ибо я ненавижу людей»³¹. «Одиночество», «бунт» и «самоубийство» являются основными экзистенциалами его лагерной прозы. Ключом к феномену Герлинга-Грудзиньского может считаться контрастное наблюдение Солженицына об «удивительной редкости лагерных самоубийств»: «большой перевес самоубийств падает на иностранцев, на западников: для них переход на Архипелаг — это удар оглушительнее, чем для нас; вот они и кончают»³². Хотя развязка книги Герлинга-Грудзиньского о лагере является «оптимистической» (освобождение), мысль о самоубийстве красной нитью проходит через его записки. Кончает жизнь самоубийством Михаил Алексеевич Костылев, предпринимает неудачную попытку самоубийства Наталья Львовна, давшая автору-рассказчику почитать «Записки из Мертвого дома» Достоевского. Из этой книги оба читателя-заключенные извлекают мораль, которую вряд ли вкладывал в «Записки из Мертвого дома» Достоевский: «И чем более жадно я пил из отравленного источника „Записок из Мертвого дома“, тем бóльшую, почти таинственную радость находил в мысли, которая впервые за последний год блеснула у меня в голове, — о самоосвобождении через самоубийство»³³.

В отечественной лагерной прозе так или иначе проявляет себя идея спасительной роли коллектива, толстовская мысль «роевой жизни», являющейся одной из констант традиционной русской культуры. Шаламов в этом отношении — скорее исключение, чем правило. Герлинг-Грудзиньский как представитель польской культуры, естественно, скорее склоняется к полюсу Шаламова, чем к полюсу Солженицына, о чем свидетельствует, например, рассказ-эпilog «Падение Парижа». Здесь приводится исповедь персонажа, еврея из Гродно, под давлением сотрудника НКВД сделавшего ложный донос на четырех немцев. Единственное, о чем просит этот человек, преследуемый угрызениями совести, — произнести слово «Понимаю», в котором автор ему отказывает, поворачиваясь спиной. Этот поступок героя-автора вызвал, в свою очередь, недопонимание польских читателей, смотрящих на данную психологическую коллизию с точки зрения универсальной христианской этики. Для русской (православной) культуры такой когнитивный диссонанс между христианской «милостивой» и лагерной «железной» моралью является неслыханным.

стью к падшим» и гордым индивидуализмом, думается, еще сильнее. В этом контексте особую выразительность приобретают слова Солженицына о Герлинге-Грудзинском (по свидетельству Владимира Максимова): «Отозвался в нем поляк»³⁴, — произнесенные автором «Архипелага ГУЛАГ», правда, по другому поводу.

Несмотря на культурную обособленность заключенного-поляка, текст Герлинга-Грудзинского переплетен с русской лагерной литературой на интертекстуальном уровне. Параллелизм лагерной судьбы, взглядов и художественного творчества Герлинга-Грудзинского и Снегова — один из ярких примеров польско-русского лагерного интертекста.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Тихомирова В.Я.* Польская проза о Второй мировой войне в социокультурном контексте. 1989–2000. М., 2004; *Czaplejewicz E.* Polska literatura łagrowa. Warszawa, 1992.
- ² *Хорев В.А.* Польская литература XX века. М., 2009. С. 145.
- ³ *Шаламов В.Т.* Несколько моих жизней. Воспоминания. Записные книжки. Переписка. Следственные дела. URL: <https://mybook.ru/author/varlam-tihonovich-shalamov/neskolko-moih-zhiznej-vozpominaniya-zapisnye-knizh/reader/> (дата обращения: 01.05.2018).
- ⁴ *Шаламов В.Т.* Красный крест // *Шаламов В.Т.* Собр. соч. в 4 т. М., 1998. Т. 1. С. 145.
- ⁵ *Herling-Grudziński G., Bolecki W.* Rozmowy w Dragonei. Warszawa, 1997. S. 142. Здесь и далее перевод цитат сделан автором статьи.
- ⁶ *Снегов С.А.* В середине века (В тюрьме и зоне): Сб. рассказов. Калининград, 1996. С. 30.
- ⁷ См. об этом: *Тюна В.И.* Аналитика художественного. М., б/г. С. 58–60. URL: <http://litved.com/docs/Тура-Analitica.pdf> (дата обращения: 01.05.2018).
- ⁸ *Снегов С.А.* В середине века. С. 15.
- ⁹ *Герлинг-Грудзинский Г.* Иной мир. Советские записки. М., 1991. С. 219.
- ¹⁰ Там же. С. 238.
- ¹¹ *Снегов С.А.* В середине века. С. 99.
- ¹² Там же. С. 134.
- ¹³ Там же. С. 440–442.
- ¹⁴ *Солженицын А.И.* Архипелаг ГУЛАГ. Опыт художественного исследования. М., 1990. Т. I–II. С. 30
- ¹⁵ *Камю А.* Соч. в 5 т. Харьков, 1997. Т. 2. С. 102.
- ¹⁶ *Тимофеев Л.М.* Поэтика лагерной прозы. URL: <https://shalamov.ru/research/151/> (дата обращения: 01.05.2018).

-
- ¹⁷ *Herling-Grudziński G.* Pisma zebrane. Dziennik pisany nocą. 1973–1979. Warszawa, 1995. S. 90–91.
- ¹⁸ *Солженицын А.И.* Архипелаг ГУЛАГ. Т. I–II. С. 7.
- ¹⁹ *Снегов С.А.* В середине века. С. 251.
- ²⁰ *Герлинг-Грудзинский Г.* Иной мир. С. 55.
- ²¹ Там же. С. 27.
- ²² См.: *Мальцев Л.А.* Между Россией и Западом: традиция экзистенциализма в творчестве Г. Герлинга-Грудзиньского. Калининград, 2008. С. 42–44.
- ²³ *Бердяев Н.А.* Смысл истории. Новое средневековье. М., 2002. С. 222.
- ²⁴ *Снегов С.А.* Книга бытия. Калининград, 2007. Т. 2. С. 105.
- ²⁵ Там же. Т. 1. С. 15.
- ²⁶ *Тимофеев Л.М.* Поэтика лагерной прозы.
- ²⁷ Там же.
- ²⁸ *Шаламов В.Т.* О прозе // Шаламов В.Т. Собр. соч. в 4 т. С. 365.
- ²⁹ *Снегов С.А.* В середине века. С. 326.
- ³⁰ Там же. С. 328.
- ³¹ *Герлинг-Грудзинский Г.* Иной мир. С. 103.
- ³² *Солженицын А.И.* Архипелаг ГУЛАГ. Т. III–IV. С. 556.
- ³³ *Герлинг-Грудзинский Г.* Иной мир. С. 160.
- ³⁴ Цит. по: *Herling-Grudziński G.* Pisma zebrane. Dziennik pisany nocą. 1993–1996. Warszawa, 1998. S. 368.

Феномен исторической памяти и универсального познания в судьбе и творчестве Тымотеуша Карповича

Аннотация:

Данная статья представляет собой обзор жизненного и творческого пути польского поэта, прозаика, драматурга и философа Тымотеуша Карповича (1921–2005). Основой для создания статьи послужило исследование опубликованных в Польше и США интервью с Т. Карповичем, личной корреспонденции с редактором полного собрания сочинений Карповича в Польше Я. Столярчиком, неопубликованных архивных материалов и личных воспоминаний современников Карповича.

Ключевые слова:

биография, поэзия, философия, эмиграция, личность.

Galina N. SANAEVA
(Victoria)

The Phenomenon of Historical Memory and Universal Tymoteusz Karpowicz's Cognition in Life and Works

Abstract:

This article presents an overview of the life and creative paths of the Polish poet, prose writer, playwright and philosopher Tymoteusz Karpowicz (1921–2005). The basis for the creation of this article was the study of a series of interviews with T. Karpowicz published in Poland and the USA, personal correspondence with the editor of the complete works of Karpowicz in Poland, J. Stolarczyk, unpublished archival materials, and memoirs of Karpowicz's contemporaries.

Keywords:

biography, poetry, philosophy, immigration, personality.

Творчество польского поэта, драматурга, эссеиста и философа Тымотеуша Карповича (1921–2005) известно лишь избранной публике. Сложная и необычная судьба поэта, его стремление к познанию невозможного определили масштаб философской мысли и уникальный характер внутреннего мира и творчества Т. Карповича.

Карпович — поэт и философ трех стран и культур, двух континентов, убежденный польский патриот и одновременно исследователь потенциала универсального единения человеческого опыта и вселенского разума. Возможно ли это? Попытка объять необъятное или совершить невозможное — это, пожалуй, наиболее точная метафора, описывающая суть творчества поэта. Названия произведений Карповича «Невозможная поэзия», «Невозможное искусство» говорят сами за себя.

Тымотеуш Карпович родился 21 декабря 1921 г. в деревне Зеленая в семье бедных крестьян около Вильнюса. Отец Карповича пропал без вести во время польско-советской войны (1920–1921). Детство поэта прошло в голоде и нищете с жестоким отчимом. Мать Карповича часто болела, поэтому с ранней юности Карповичу приходилось тяжело работать как по дому, так и в поле. Во время сельскохозяйственных работ произошло самое драматическое событие его жизни — он потерял левую руку ниже плеча. Однако, эта трагедия не сделала его беззащитным и слабым. Наоборот, на протяжении всей жизни Карпович был примером неистощимой энергии, физической и духовной силы.

Писать Карпович начал в возрасте десяти лет. Темой его ранних работ была красота природы, с которой он был очень близок с первых дней своей жизни. Несмотря на то, что стихи были спасением юного Карповича от одиночества, семья оставалась равнодушной к увлечению сына. У будущего поэта не было возможности учиться, однако он страстно стремился получить образование. Будучи уже молодым человеком, Карпович пешком отправляется в Вильнюс, расположенный в семи километрах от его дома. В Вильнюсе он становится слушателем курсов среднего образования Союза польских учителей. Карпович заканчивает курсы, приравнивающиеся к четырем классам средней школы.

В 1941 г. начинающий поэт решил принести свои стихи в редакцию «Вильнюсской правды», единственного в то время польского издания в Литве. Карпович дебютирует под псевдонимом Тадеуш

Лирмян. Псевдоним происходил от сочетания имени его любимого поэта «Лесьмян» и слова «лира». В «Вильнюсской правде» № 66 (180) от 19.03.1941 было напечатано первое стихотворение Карповича «Мосты». Это произведение стало почти программным. Одним из главных мотивов творчества поэта являлось предназначение поэта, а также значение межчеловеческих отношений и передачи знания — своеобразный символический мост. Уже в дебютном стихотворении становится очевидно, что путь, который избирает Карпович, — это непростой путь элитарного поэта-интеллектуала одиночки.

Природа составляла особое метафизическое пространство для Карповича, работа в поле с детства заложила основы для особого отношения поэта к земле и растениями. Этот естественный контакт для Карповича превращался в творческую энергию. Позже, когда поэт путешествовал и посещал памятные места, связанные с философами и писателями, он всегда привозил семена и растения. К примеру, вдохновленный работами Ван Гога, из Арля Карпович привез семена подсолнечника, а из Альп — крокусы, которые высадил у себя в саду во Вроцлаве. Сад был не просто увлечением, а существенной частью жизни и философии Карповича. Живя в США в 1979 г., Карпович покупает старый дом в пригороде Чикаго, в Оак Парк, исключительно из-за территории для сада. Сад был творческой лабораторией, частью философии, «Алефом» Карповича.

После войны деревню, где жила семья Карповича, экспатриировали в Поморье, и семья Карповичей оказалась в Ленборке. Затем Карповичи получают постоянную регистрацию в Щецине. Здесь молодой поэт работает в должности референта отдела поэзии и прозы на радио. Он также пишет фельетоны и готовит несколько радиопостановок. За эти годы Карпович издает сборник поэзии «Живые измерения», рассказ «Дядя Анатолий» и книгу «Поморские легенды».

В 1949 г. Карпович уезжает во Вроцлав. С разрешения Министерства образования Вроцлавский университет принимает его на отделение польской филологии при условии, что он в срок сдаст экзамены на аттестат зрелости, что он и сделал. Карпович учится на отделении польского языка и литературы и параллельно работает на Польском радио. В конце 1940-х гг. в Польше обозначается активный курс следования доктрине соцреализма, который принципиально не совпадал со взглядами поэта. Как следствие, на восемь лет Карпович умолкает как писатель.

Еще до окончания университета, будучи студентом, Карпович становится ассистентом профессора Тадеуша Микульского (1909–1958) и приступает к написанию диссертации. После смерти научного руководителя Карпович многократно менял тему диссертации. Именно у Микульского в студенческие годы Карпович позаимствовал способ организации материала и затем выстраивал собственные лекции, используя карточки разного цвета. Со временем карточки в доме Карповича превратились в обширную картотеку, выстроенную по особому принципу соответствия цветов и их значений. В 1993 г. режиссер М. Спыхальский и оператор Я. Шода сняли документальный фильм о Карповиче. В гостях у поэта журналисты говорили о философии, творчестве, а также гости своими глазами смогли увидеть знаменитую картотеку. Она представляла собой огромную коллекцию систематизированных по разным областям знаний и распределенных по цветовым значениям коллекцию карточек (так называемых «фишек»). Изначально скромная коллекция разрасталась в гигантскую систему человеческого знания. Для формирования этой оригинальной «базы данных» Карпович использовал определенную систему цветов: черный предназначался для истории мировой и польской литературы; красный — для истории; зеленый — для точных наук; фиолетовый — для философии и религиоведения; желтый — для истории искусства, теории и его практики; коричневый — для теории литературы и поэзии. Цвет был обусловлен культурно-историческим контекстом, а также личным выбором Карповича.

В январе 1956 г. поэт становится действительным членом Союза Польских Писателей во Вроцлаве. С августа 1956 г. по декабрь 1957 г. поэт входит в состав редколлегии литературного журнала «Новые Сигналы». В 1956–1976 гг. также работает в издательстве «Праса, книга, рух» («Пресса, книга, движение»). Вскоре в Польше наступит период «оттепели». Одновременно расцветает поэтический талант Карповича. После долгого перерыва, в 1957 г., выходит поэтический сборник «Горькие источники», Карпович также публикует прозу в журналах «Камене» («Камни»), «Новые сигналы» («Новые сигналы»), «Вроцлавски Тыгодник Католицки» («Вроцлавский католический еженедельник»). В рамках «Поэтического ноября Познани» проходит творческий вечер поэта. Карпович принимает активное участие в социальной жизни: в 1957 г. он уходит с должности ассистента в университете и в этом же году избирается председателем Вроцлавского

отделения Союза польских писателей и остается им до 1961 г. Он издает поэтические сборники и драматургию: за восемь лет творческой жизни Карповича (1957–1964) выходит 5 поэтических сборников и 8 пьес. В 1960 г. он начинает работу над книгой «Отворенный свет». Работа над ней продолжалась десять лет.

С редактором журнала «Одра» З. Кубиковским Карпович организует конференцию, посвященную Лесьмяну. Конференция имела свое продолжение: спустя двадцать пять лет прошло внушительное международное академическое мероприятие в Чикаго (1987 г.). Карпович активно переводит с русского, идиша, сербского. Тымотеуш Карпович был человеком универсального знания, знал пять языков, все освоил сам, несколькими из них владел на высшем уровне.

В 1958 г. Карпович первый раз приезжает в Москву в составе делегации польских писателей. Представители Польши встречаются с советскими писателями, среди которых были Рождественский, Слуцкий, Тепляковский, Бек, Усиевич, Дружин, Чуковский, Бялик и др. В мае 1965 г. Карпович во второй раз посещает Москву в составе официальной делегации в связи с проведением в СССР Первого фестиваля польской драматургии. Несмотря на свой успех как драматурга, Карпович писал своему другу и переводчику Г. Кунстману: «Лично я довольно скептически отношусь к тому, что создал в этой области. Очень часто я близок к отчаянию, но с литовским упорством углубляюсь дальше. В популярности меня обгоняют другие. Жизнь одна. Почему мы хотим открывать что-то новое, не имея уверенности в том, что оно будет новым?»¹.

Помимо активной творческой, социальной, интеллектуальной деятельности Карповича, немаловажна его роль в открытии новых имен польской литературы. Карпович был одним из первых, кто поддержал дебют Рафала Воячека. Отношение Карповича к молодежи в литературе было особенным: поэт хорошо помнил свои трудности, когда начинал писать и сопереживал начинающим, хотя и строго судил произведения молодых. Карпович открыл не только Воячека, но также Станислава Гостовского и нескольких поэтесс. Для познанского издательства Карпович пишет рецензию на дебютный сборник Богуславы Лятавец «Открываются реки». В апрельском номере «Поэзии» в 1967 г. благодаря Карповичу дебютировала также Кристина Годлевская.

Хотя жизненные обстоятельства не оставляют Карповичу достаточно времени для занятия поэзией, она остается для него приоритетом.

Карпович заканчивает работу над сборником «Отворенный свет», который считал своей «лебединой песней». Сборник «Отворенный свет» был выпущен в 1972 г. и логически завершил один из периодов творческого поиска поэта. Структура книги крайне необычна. Произведение состоит из десяти частей (циклов): «Накануне», «Благовещение», «Визит», «Рождение», «Обучение», «Учение», «Кана Галилейская», «Поцелуй Иуды», «Распятие», «Воскрешение». В состав каждого из этих циклов входят меньшие по размеру произведения под названием «калька» и «оригинал». Структура всей книги была задана автором четко: художественная копия располагалась на одной стороне разворота, на противоположной стороне был размещен оригинал, а под ним несколько «математических» вычислений. «Отворенный свет» поверг критиков в замешательство сложностью структуры, замыслом, таинственными кодами и лингвистическими экспериментами.

До выхода следующей книги Карповича прошло двадцать пять лет. «Задревесные слои» имели еще более сложную структуру. Поэт интерпретирует высказывания известных личностей, по-своему пересказывает народную мудрость, поговорки и афоризмы. В дополнение к существующим математическим функциям в книге появляются тригонометрические функции: синус угла α и котангенс. Карпович интересовался всем, что вокруг него. Он изучал *всё*. Его интересовали философия, метафизика, естественные и точные науки (он часто говорил о Банаховом пространстве), антропология и логика. Карпович считал себя ответственным за все, что происходило и что существовало.

Он глубоко переживал волнения и последствия массовых беспорядков в Польше в 1970 г. В одном из личных писем он поделился впечатлениями: «У нас окончен старый год разговором / С народом при помощи свинца. / Это древний язык и качество его / Не до конца, по-видимому, испытано. // Кто знает, как звучит его последнее слово? / Но убитым за то, что начали в / человеческом языке спрашивать / где хлеб и соль / безразлично, кто поглотил общую / грамматику»².

После прочтенных в январе 1974 г. в Университете Иллинойс (Чикаго, США) лекций Карповичу предлагают должность приглашенного профессора на 1974/1975 учебный год, и поэт остается в США. В Америке Карпович много путешествует, читает лекции по истории польской драматургии, участвует в многочисленных встречах с представителями польско-американского мира культуры и науки в Нью-Йорке.

На родине, в Польше, выходит книга Карповича «Невозможная поэзия. Модель лесьямяновского воображения», а также «Избранные пьесы» без трех произведений, исключенных по цензурным соображениям. В книгу не вошли тексты пьес «Невидимый мальчик», «Звуковая запись долины» и «Когда приходит ангел». В декабре 1978 г., также в Польше, Театр Вспулчесны («Современный театр») осуществил постановку пьесы «Когда приходит ангел» (второе название «Вы еще увидите, они покончат сегодня с собой», реж. К. Браун). С постановкой пьесы связана история с исключением цензурой афоризмов, которые увидели свет лишь в «Задревесных слоях» (1999). В театральные программы почти всех предыдущих пьес Карповича были включены его стихи. В этот раз Карпович также прислал литературному консультанту спектакля А. Фалькевичу, готовившему театральную постановку, свою поэзию. Это была папка со стихами, датированными «Вроцлав — Айова-сити — Чикаго — Берлин — Мюнхен. 1970–1978». Фалькевич предложил поэту воздержаться от ставшей традиционной для программ поэзии, на что получил два цикла афоризмов и эссе «Самая непрозрачная из всех масок». Афоризмы, оформленные в виде высказываний двойников известных персонажей истории, культуры, науки, не прошли цензуру и были опубликованы лишь двадцать один год спустя. Карпович был вдохновлен лаконизмом формы и считал, что афоризмы и парадоксы являются языком будущего.

Под впечатлением от событий 1980 г. в Польше и движения «Солидарность», в письме к своему другу В. Одоевскому от 11 октября 1980 г. Карпович пишет: «Я все время был вместе с событиями в Гданьске. Вне всякого сомнения, там происходит нечто великое, что еще будет иметь последствия в будущем». Карпович сопереживал событиям в родной Польше как в своей душе и сердце, так, по его собственному признанию, и «на бумаге». В это время Карпович пишет поэму «Ветер с моря». Произведение предваряет посвящение: «Леху Валенсе, Леху Бондковскому и всем носителям солнца» (соратник лидера «Солидарности» Л. Валенсы литератор Л. Бондковский был другом Карповича). Впервые поэму Карпович прочел публично 6 сентября 1980 г. на авторском вечере в Чикаго, организованном Североамериканской организацией по делам Польши. Полученный за вечер гонорар Карпович передал бастующим рабочим. Фрагменты поэмы и ее перевода на английский были опубликованы в газете польских студентов Чикаго «Эхо». Затем отдельные части поэмы были опубли-

кованы в журнале вашингтонского Центра этики и общественной политики. Валенса и Бондковский поблагодарили Карповича за поэму.

Живя за границей, Карпович активно участвовал в судьбе Польши. Всюду, где бы Карпович ни находился, он был необычайно активен социальнно, политически, был окружен молодежью, а также исполнял обязанности организатора, редактора, лектора. В переписке со своим немецким переводчиком и другом Г. Кунстманом Карпович размышлял о проблеме выбора между преподавательской деятельностью и поэзией, которую поневоле приходилось отодвигать на второй план.

В 1980 г. Карпович основывает Общество Норвида, основной целью создания которого была подготовка к международной конференции, посвященной поэту. Со временем организация получила официальный статус некоммерческой.

В октябре 1983 г. Карпович принимает участие в мероприятии в честь Леха Валенсы и движения «Солидарность». Вечер прошел в Нью-Йорке в гостинице «Астория Вальдофр», где Карпович выступил с поэмой «Ветер с моря».

3–5 ноября 1983 г. состоялась международная конференция, посвященная Ц.К. Норвиду. Конференция включала в себя ряд мероприятий, таких как выставка рукописей и книг периода романтизма, концерт, презентация работ, посвященных переводу «Vade-mesum». Карпович запланировал семнадцать выступлений, однако власти Польши не выпустили из страны семерых приглашенных участников, среди которых были И. Славиньская, С. Савицкий (оба из Люблинского католического университета), З. Троянович (Познань), А. Гейштор (Варшава) и К. Браун. В последний момент власти Польши отказали приглашенным ученым в выезде за границу. Из зарубежных участников выступили: Г. Гомори (Кембридж), В. Вайнтрауб (Гарвард), С. Бараньчак (Гарвард), К. Ольшер (Нью-Йорк), Э. Беньковская (Авиньон), Р. Фрайгут (Фрайбург, Швейцария), С. Сандлер (Чикаго), М. Винтерс (Чикаго), О. Неделкович (Чикаго). Сам Карпович выступил с докладом «Пилигрим и его истина». Выступления участников, которые не смогли принять участие в конференции, были зачитаны. Карпович планировал издать сборник материалов конференции, но финансовые сложности не позволили это осуществить. Несмотря на активное сопротивление официальной Польши смелому замыслу конференции, запрет выезда участников сыграл противоположную роль, популяризируя творчество польского поэта. Американская пресса, включая «Нью-Йорк Таймс», публиковала не только многочисленные протесты, но и статьи о Норвиде.

В рамках конференции состоялось театральное представление «Норвид», которое Карпович создал на основе произведений Норвида и других, близких ему по духу, поэтов. Музыкальное сопровождение подготовил Стан Борыс, он же сыграл роль Норвида. Среди действующих лиц пьесы была также М. Калергис, М. Требмицкая, Шопен и два символических образа польской литературы — Хохол и Станьчик из «Свадьбы» Выспяньского. В представлении были использованы стихи и проза Норвида, его письма, а также размышления Карповича о Норвиде, стихотворение А. Загаевского «Декабрь», которое условно переносило образ Норвида во время «Солидарности». Постановка была реализована театром «Система», состоящим из шести человек.

В Польше поваяло свободой. Результатом этого стала публикация исключенных ранее цензурой фрагментов поэмы «Развязывание пространства» в польском издательстве «Незалежна офіцина выдавничка НОВА» («Независимое издательство НОВА»). В 1989 г. в день независимости Польше в Доме польских ветеранов в Чикаго Карпович читает лекцию «За третью независимость», которая еще только грядет на его родине. Во время введенного военного положения в Польше (1981–1983) Союз польских писателей был распущен и снова создан, в 1989 г. Карпович выслал заявление о вступлении в новый Союз.

В конце 1990 г. состоялись президентские выборы, на которых одержал победу Лех Валенса. Реакцией на это событие становится выход нескольких статей Карповича: в ежеквартальнике поляков Вильнюса «Знад Вилии» («С берегов Вилии») выходит статья Карповича «Давид и супер-Голиаф (взгляд из Иллинойса перед мораторием)», а в журнале «Пшеглэнд польски» Карпович публикует статью «Половинчатой свободы не бывает». В «Журнале идей» на польском и английском языках в переводе Ф. Куявиньского опубликована поэма Карповича «Моя Чечня». Эта поэма была реакцией на чеченскую кампанию России, — Карповича волновала тема свободы во всем мире.

Совместно с профессором риторики и коммуникации университета Джорджия в Атланте (США) Томашем Табако Тымотеушем Карповичем был создан «Журнал идей» («2В: A Journal of Ideas»). Журнал возник на основе «Студенческой газеты», которую издавал Табако. Публикации газеты привлекли внимание Карповича, и он обратился к Табако с идеей создать философско-литературный журнал книжного формата, популяризирующий культуру Польши в интеллектуальных кругах американской элиты. Идейная сторона издания

включала в себя международный обмен знаниями и идеями: политическими, социологическими, литературными и переводческими. Позже Карпович неоднократно издавал свои произведения в этом журнале.

В 1999 г. выходит долгожданная книга Карповича «Задревесные слои». Первоначальный вариант названия книги был «Задревесные слова». В своей книге Карпович использует принцип триады как выражение своей концепции о завершенном произведении: на левой четной стороне книги размещается оригинал стихотворения, символически обозначенный как «альфа», под оригиналом стоит еще одно произведение с присвоенным ему «кодом» «Размерность пространства». По правой стороне книги (нечетной) располагаются шесть тригонометрических функций (афоризмов) и завершающее триаду стихотворение. Книга состоит из четырнадцати глав. Поэзию Карповича часто относят к «лингвистическому» направлению. Язык его произведений — это энциклопедия знания из разных областей науки, культуры и искусства.

В середине мая 2000 г., впервые за двадцать семь лет, Карпович прилетает в Польшу. Во время приезда поэта на родину состоялась его беседа с журналистом и эссеистом С. Бересем. Разговор зашел о военном периоде жизни поэта, о философии Карповича и его жизненной позиции. Карпович также коснулся вопроса собственных политических воззрений. Поэт считал, что голод, нищета и унижения детства были основной причиной сформировавшихся взглядов на социальную справедливость. Карпович говорил, что в те годы он мечтал о социализме с «человеческим лицом» и подтвердил верность воззрениям молодости, а именно «веры в идеи социализма на практике при условии соблюдения его теоретических постулатов».

Своим приездом Карпович также напомнил о себе на родине как о поэте. Однако его долгое отсутствие в стране, а также сложный для неподготовленного читателя том «Задревесных слоев» стали причиной скудных рецензий, которые в основном сводились к описанию книги и напоминанию биографии поэта.

В октябре 2001 г. по приглашению Варшавского университета Карпович снова оказывается в Польше. В этот раз в Варшаве, на конференции «Норвид бездомный», посвященной 180-летию поэта. По словам одного из организаторов, А. Грабовского, конференция задумывалась как дань уважения Карповичу. Поэт читает лекцию «Пилигрим и его

логос». Вторая часть вечера была посвящена юбилею Карповича. За время визита он также посещает Вроцлав.

После возвращения из Польши в ноябре 2001 г. в университете Чикаго Карпович принимает участие в торжестве, которое устроили коллеги в честь его 80-летия. Юбилей совпал со днем рождения Ц.К. Норвида. При университете была организована конференция, во время которой Карпович выступил с докладом под названием «Sur le pont d'existence...». В нем поэт ссылаясь на свое дебютное стихотворение «Мосты» и символ моста в целом как образ единения общечеловеческого знания с философией и теорией.

В 2000 г. Карпович прилетает в Канаду (Торонто), где получает премию Владислава и Нелли Тужаньских. Вручение награды проходило в здании Общества польских ветеранов и сопровождалось лекцией и чтением поэзии лауреата. Премия была основана супругами Тужаньскими в 1988 г. с целью поддержки польских представителей литературы, культуры и науки за границей.

Последние годы своей жизни Тымотеуш Карпович посвятил заботе о больной жене и, по всей видимости, также занимался свои архивом.

3 августа 2005 г. Карпович был похоронен на Особовицком кладбище во Вроцлаве, на почетной аллее. В 2007 г. состоялось торжественное открытие надгробия авторства Леона Посядлы, на котором выгравированы слова символического афоризма Карповича «И не раскрыть вселенную шире человеческих объятий».

Творчество Карповича «невозможно», сложно, равно как и масштаб его личности. Карпович предъявляет своим читателям очень высокие требования. Невероятная жизненная энергия и стремление познать то, что находится за пределами человеческого познания, сочетались в личности поэта с преданностью польской культуре за пределами страны, борьбой за свободу самовыражения и полной самоотдачей в академическом мире, социальной и организационной деятельности. Загадочные коды поэзии и цвета картотеки универсального знания элитарного художника-одиночки в сочетании с любовью к природе, земле и внутренней силой и дисциплиной также отражают уникальный характер личности Карповича.

В своем творчестве поэт пытался дать универсальную формулу вселенной, а его философию его жизни и творчества определяла необходимость глубокого познания самого себя через опыт всего челове-

чества. Лишь через познание существующего есть шанс стать первооткрывателем нового, универсального знания. Как пишет Чаадаев о Паскале: «Прекрасная мысль Паскаля, которую я, кажется, уже приво-дил вам однажды, та мысль, что весь последовательный ряд людей есть не что иное, как один человек, пребывающий вечно, должна со временем из фигурального выражения отвлеченной истины стать реаль-ным фактом человеческого ума, который с этих пор будет, так ска-зать, вынужден для каждого дальнейшего шага потрясать всю огром-ную цепь человеческих идей, простирающуюся через все века»³. Загадочный, непонятый при жизни, Тымотеуш Карпович был одним из тех, кто пытался потрясти эту цепь. Возможно, следующему поко-лению откроется тайная универсальная формула знания, к созданию которой так стремился польский поэт.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Kunstmann H.* Tymoteusz Karpowicz. Listy 1959–1993. Wrocław, 2011. S. 111.

² *Карпович Т.* Корреспонденция. Из личного архива. 1970.

³ *Чаадаев П.Я.* Философические письма. М, 2016. С. 186.

Память и повседневность. Поэтика живая и мертвая в произведениях Ольги Токарчук (на примере традиций Э.Т.А. Гофмана)*

Аннотация:

Статья посвящена игре с традицией литературной фантастики (например, произведения Э.Т.А. Гофмана, Б. Шульца) в произведениях Ольги Токарчук, воплощающих следы травматической памяти, обнаруживаемые в пространстве повседневности (от «Шкафа до «Диковинных историй»). Богатство интертекстуальных связей в прозе Токарчук определяет авторский почерк в текстах, связанных с присутствием опыта прошлого в настоящем.

Ключевые слова:

проза XX и XXI вв., романтизм, фантастика, волшебность, необычность, литературная традиция.

Magdalena RUDKOWSKA
(Warsaw)

Memory and every-day reality. Living and dead poetics in the works of Olga Tokarczuk (on the example of the traditions of E.T.A. Hoffmann)

Abstract:

The article is devoted to the aspect of playing with literary fantasy tradition (e.g. works by E.T.A. Hoffman, B. Schulz) in Olga Tokarczuk's works introducing traces of traumatic memory found in the space of everyday life (from «The Wardrobe» to «Bizarre Stories»). The wealth of intertextual references in the prose of Tokarczuk favors the development of an original signature related to experiencing the past in the present tense.

Keywords:

Polish prose of the XX and XXI centuries, romanticism, fantasy, wonder, strangeness, literary tradition, E.T.A. Hoffmann, Olga Tokarczuk.

* Статья написана в рамках проекта «Славянские варианты гофманианства» («Słowiańskie warianty hoffmanizmu»), финансируемого за счет средств польского Национального научного центра (NCN), предоставленного на основании решения № DEC-2013/11 / D / HS2 / 04452.

1. Традиция XIX в.

Творчество немецкого писателя Э.Т.А. Гофмана (1776–1882), автора знаменитого «Щелкунчика и Мышиного короля» (1816) и других фантастических произведений, в XIX в. приобрело неожиданную популярность в славянском мире, который воспринял его значительно доброжелательнее, нежели соотечественники этого всестороннего художника (который, кстати, много лет прожил в Польше, состоял на государственной службе в Познани, Плоцке, Варшаве, а также был женат на польке). Фантастические повести Гофмана, ужасающие и забавные, реалистические в деталях и романтические по духу, вдохновляли польских и русских писателей (таких, например, как Юзеф Игнаций Крашевский и Николай Гоголь), увидевших в них возможность представить неизбывную повседневность балансирующей на грани яви и сна. Одновременно эта гофмановская «волшебность» способствовала воплощению в литературе горькой рефлексии, касающейся демонизма человеческой природы.

В этом смысле гофманианство играло в пространстве славянских литератур терапевтическую роль, поскольку сказочность и фантазмагория отражали реальность точнее, нежели трагизм. Гофмановский дар сплавлять воедино повседневность, волшебность и ужасное многим писателям виделся соблазнительной основой литературного творчества, настолько общепонятной и универсальной, что само это явление пережило XIX в. (например, в прозе Бруно Шульца и Михаила Булгакова).

Прежде, чем перейти к анализу гофмановских сюжетов в прозе Ольге Токарчук, следует вспомнить, что представлял собой феномен гофманианства в польской литературе¹. Популярным в Польше Гофмана сделал свойственный ему синтез поэтики *roman noir* с ониризмом и мотивами безумия, вводившими в литературу язык Неведомого. Придание психическим аномалиям (раздвоению личности) метафизических смыслов, а волшебности — ранга внутреннего опыта вело к нивелированию границ между сферой повседневности и необычного в текстуальном пространстве. Гофманианство — как течение, специфику которого определяло одновременное присутствие фантастических мотивов, автотематизма и музыкальных сюжетов — оказалось также, разумеется, предметом рефлексии польской литературной критики. Интерпретация его прошла характерную эволюцию,

соответствовавшую фазам развития литературы XIX в.: сперва характерное для духа романтизма увлечение диковинным, странным, затем включение фантастических сюжетов в сферу реалистического изображения, наконец протодекадентские инспирации.

Первые польские переводы Гофмана были сделаны Леоном Рогальским, который, в свою очередь, основывался на французских переводах Франсуа Лоэв-Веймара (например, «Счастье игрока», опубликованное в газете «Дзенник Виленьски» в 1830 г.). Однако увлечение Гофманом не являлось результатом активной переводческой деятельности; еще в 1913 г. рецензент издания «Пшеводник Науковы» жаловался, что Гофману не везет с переводчиками (в 1913 г. вышел сборник повестей Гофмана в переводе Антония Ланге, Юзефа Працкого, Фелициана Фаленьского; в предисловии Ланге подчеркивал, что Гофман создал собственную версию фантазмагории, которая по праву носит его имя). Итак, в Польше Гофман пришелся по вкусу как романтикам, так и модернистам.

Известности Гофмана способствовала газета «Дзенник Виленьски», в 1829 г. опубликовавшая на своих страницах перевод статьи Вальтера Скотта «О сверхъестественном в литературе и, в частности, о сочинениях Эрнста Теодора Вильгельма Гофмана» (1827). Она заканчивается знаменательным утверждением: творчество автора «Золотого горшка» может служить предостережением перед излишним доверием к стихии воображения, а не образцом для подражания. Текст однако свидетельствует об увлечении Скотта творчеством Гофмана, в котором критик усматривал художественно переработанную, производную от травмы, «необычность». Почти век спустя в гофмановском «Песочном человеке» ее откроет — и впишет в свою концепцию возвращения вытесненного бессознательного психического материала — Зигмунд Фрейд (эссе «Жуткое», 1919). Скотт не только обращал внимание на выдающийся талант немецкого писателя и запечатленный в образах его героев богатейший спектр впечатлений и эмоций, но и затрагивал явление, которое — что очевидно и без подсказки шотландского писателя — пожалуй, определило специфику польской рецепции Гофмана. Ибо в ней присутствовала определенная амбивалентность: одновременно увлечение и отстраненность, вызванная убежденностью в том, что данный тип поэтики уж чересчур «по-немецки чужд» польской культуре.

Понимаемое таким образом гофманианство не только представляло собой многовариантную модель литературной фантастики, но и было проявлением культурного многоголосия Восточной Европы, которая в XIX в. находилась в постоянном творческом диалоге с Европой Западной. Ибо значим тот факт, что интерес к Гофману возник в Польше прежде всего с подачи России и лишь в перспективе связей этих двух славянских литератур можно полностью увидеть межкультурное взаимодействие польской литературы, которая в XIX в. — в период отсутствия национальной независимости — искала собственный язык для выражения фундаментального человеческого опыта. В этом контексте стоит задуматься, какие трансформации претерпели традиции гофманианства в XX в. Среди выдающихся польских писателей первой половины столетия гофмановские мотивы виртуозно переосмыслил Бруно Шульц (например, в «Санатории под клепсидрой», 1937), автор важный также для понимания поэтики памяти в наполненной аллюзиями к прошлому прозе Ольги Токарчук.

2. Память Шкафа

В своем интереснейшем эссе Магдалена Беньковская называет Ольгу Токарчук эпигоном автора «Коричных лавок», утверждая, что та «всё никак не может оправиться от безумного наслаждения, какое доставляет ей чтение Шульца и, послушно следуя за писателем, попадает в расставленную им двойную ловушку»². Первая ловушка — это эстетика китча, вторая — окружавшая писателя легенда. В своей интерпретации Беньковская основывается, в частности, на гофмановском сюжете чревоугодия, мотивируя это тем, что «как раз сквозь эту питательную ткань сочится ласкающая небо пища: сперва фантастическим образом воспламенившийся арак архивариуса Линдгорста (вспомним и другие магические напитки из „Золотого горшка“, а также дьявольские эликсиры Гофмана), затем вульгарно мерцающие и пульсирующие соки „Августа“ Шульца, наконец китчеватую „сыпкую муку“ безумцев Токарчук. Посредством этого общего для трех авторов мотива употребления пищи проявляется различным образом функционирующее бартовское удовольствие от текста»³. Далее автор эссе указывает другие пласты интертекстуальной связи между тремя авторами: любовь к безделушкам, которые примиряют нас с материальностью мира, жест компульсивного потребления, своего рода

улажнение реальности, простирающейся между неуловимым «вчера» и «сегодня».

В рассказе «Шкаф» (1998) Токарчук эти мотивы достигают такой степени концентрации, что буквально искрят от избытка гофмановско-шульцевских смыслов. Заглавный шкаф — символ страдающей материи — становится предметом заботы повествовательницы: «Я впрыскивала в едва заметные отверстия скипидар, эту надежную вакцину против разрушения временем. Ночью Шкаф, пересаженный на новое место, стонал скрипом. Причитали умирающие жучки-короеды»⁴. Рассказ Токарчук — который, по словам Пшемислава Чаплинского, характеризуется «мягким конфликтом с бытием и нежным союзом с читателем»⁵ — по сути оказывается дискурсом памяти, полной пробелов, стертых, сглаженных мест, вытеснений, аберраций, тайн и зеркальных отражений. Изображенное в рассказе обживание героями старой (для них — новой) квартиры — это, в сущности, метафора обживания истории, неизменным следом которой являются застывшие во времени, словно насекомые в янтаре, приметы повседневности:

«В щели на полу я обнаружила застрявшую вилку с выгравированной на ручке свастикой. Из-за деревянной панели торчали остатки ислевшей газеты, прочесть на ней можно было одно только слово: „пролетарии”. Р. отворял настежь окна, чтобы повесить занавески, и тогда в комнату врвался шум горняцких оркестров — под вечер они шествовали по городу. В ту первую ночь, когда Шкаф стал участником наших снов, нам не спалось. Рука Р. без сна блуждала по моему животу. А потом нам приснился один и тот же сон, и с тех пор постоянно снятся общие сны. Снилось нам абсолютная тишина, и что всё в ней застыло, словно в витрине магазина, и что мы были в той тишине счастливы, потому что повсюду отсутствовали. Утром нам не пришлось даже делиться этим сном — все было понятно с полуслова. С той поры мы не рассказываем друг другу снов.

В один из дней оказалось, что нам больше нечего делать в квартире. Всё стояло на своих местах, вычищенное, уложенное. Я грела спину у печки и разглядывала салфетки. В их нитяном узоре однако же не всё было в порядке. Кто-то крючком сделал дыры в непрерывности материи. Сквозь эти дыры я взглянула на Шкаф, и мне вспомнился тот сон. Тишина в нем проистекала от Шкафа. Мы стояли с ним друг против друга, и это я была чем-то хрупким, подвижным, переходящим. Он же просто олицетворял сам себя. Представлял в совершенстве то, чем был.

Я коснулась пальцами потертой ручки, и Шкаф отворился предо мною. Я увидела тени своих платьев и два поношенных костюма Р. — всё это было одного цвета в темноте. В Шкафу мое женское естество ничем не отличалось от мужского естества Романа. Не имело значения и что там — гладкое или шершавое, овальное или угловатое, далекое или близкое, чужое или родное. Оттуда пахнуло иными местами, иным временем, которое было чужим мне и все-таки, о Боже, что-то напоминало, что-то настолько знакомое и близкое, что словами не выразишь. Моя фигура попала в орбиту зеркала на внутренней стороне дверцы. И отразилась в нем как некий темный предмет, мало чем отличающийся от платья, что висело на вешалке. Не было разницы между живым и мертвым. Вот как я выглядела в единственном зеркальном глазу Шкафа»⁶.

Все эти мотивы (завитушки, зеркала) можно найти в фантастической литературе, относящейся к течению немецкого романтизма. Следует однако обратить внимание на то, насколько сглажены у Токарчук их смыслы, насколько приглушены тревожные интонации. Шкаф принимает повествовательницу, словно материнское лоно, которое будто бы снова поглощает своих зеркальных детей. Память таким образом также сглаживается: оказывается разве что орнаментом, подобно знаку свастики, обрывку газеты с лозунгами из «Манифеста коммунистической партии». Открывая Шкаф памяти, повествовательница рассказа Токарчук предчувствует, что подобные реквизиты растворяются в затхлых ароматах повседневности, лишаются однозначности травмы, становятся эмблемой повседневности, которую постоянно испытывает, терзает история. Как верно замечает Беньковская, «Шкаф» (который на протяжении всего рассказа фигурирует с заглавной буквы) в тексте Токарчук — метафора, осененная шульцевским «Избытком», — предстает в конце концов живым существом, а ведь столь радикальные решения не были свойственны миру фантастических повестей Гофмана (например, «Щелкунчик и Мышиный король»).

Я не склонна столь резко, как Беньковская, оценивать емкость этих метафор. Однако хотела бы обратить внимание на то, как потрясший литературу в XIX в. сплав повседневности и волшебности в прозе немецких писателей-фантастов (во главе с Гофманом) органично встраивается в восприятие человека конца XX в., и в этом смысле Шкаф Токарчук предстает метафорой памяти, которая перемалывает всё без разбору: историю, политику, частное пространство, оставляя в своем бездонном нутре их обрывки.

3. Память тела

Опубликованные в 2018 г. «Диковинные истории» уже самим названием отсылают к традиции XIX в. В контексте цитировавшегося выше «Шкафа» могло бы показаться, что это более однозначное воплощение магических сюжетов из раннего творчества Токарчук. Увлечение диковинностью, странностью мира — мотив словно бы связующий воедино все творчество автора «Правека и других времен». В сборнике «Диковинные истории» значительно более, чем в «Шкафу» — отделенном от новых рассказов двумя десятилетиями, — различимы аллюзии к литературной традиции использования ужасного и необычайного. Мы обнаруживаем здесь целый набор постромантических мотивов: двойники, живые трупы, манекены, автоматы, сглаз, амулеты. Вспомним в связи с этим автотематическое высказывание Токарчук, которая призналась, что чтение Фрейда было ее первым шагом на пути к занятиям литературой⁷. Поэтому очевидно, что автор «Диковинных историй» (наверняка знакомый с вышеупомянутым эссе Фрейда) отдает себе отчет в подсознательном измерении этой оптики. Ключевым элементом теории Фрейда является память, которая приводит в движение механизм «диковинности» воспоминания, внезапно высвечивающегося в пространстве подсознания.

В «Календаре людских празднеств», одном из входящих в этот сборник рассказов, мы находим обобщение характерного для всего творчества Токарчук в целом внимания к телесному аспекту памяти:

«Отец Илона был создателем теории связи памяти с телом — концепции теперь уже прочно усвоенной массажистами. Но еще тридцать лет назад эту идею, разумеется, сочли шарлатанством. Отец утверждал, что стимуляция каждого сантиметра тела приводит к возбуждению памяти, которой обладает только этот конкретный фрагмент, и что на поверхности тела есть точки, активирующие волны воспоминаний. Он исследовал это на сотнях людей и создал многомерную карту, потому что открыл, что сенсоры памяти находятся не только в поверхностном слое, но также в слоях более глубоких, поэтому модель кожной памяти должна быть многомерной.

Со временем сделалось общепризнанным фактом, что тело сохраняет память о пережитых событиях и опыте, хранит их в себе, словно в архиве. Никто уже не отрицает ни очевидные достижения науки под названием сомнология, ни фундаментальный закон, названный именем

отца Илона, Тео: чем глубже слои мышц тела и чем они ближе к солнечному сплетению, тем старше воспоминания. Сегодня врачи, особенно массажисты и психотерапевты, повсеместно пользовались картами тела, зная, что при помощи нажатия на соответствующие точки и их массажа можно высвободить любые, даже самые незначительные воспоминания.

Отец Илона работал таким образом с Монодикосом. Тогда Монодикос еще говорил. Но что услышал Тео, какие у Монодикоса были воспоминания? Отец делал какие-то записи, но наверняка не оставил их сыну. Может, они были уничтожены? Может, уже и не надо, чтобы кто-либо знал, откуда взялся Монодикос и кем он был. Может, лучше вообще не задавать себе этот вопрос, потому что у него не должно быть никакого прошлого. История Монодикоса начинается с того дня, когда его нашли в пустыне — триста двенадцать лет назад.

Но Массажист Илон на своей личной карте-теле, той, которая лежала под покрывалом на веранде, той, которая досталась ему от Тео, той, которую унаследует однажды Ореста, видел, что оставил ему отец: океан знаков, лишенных содержания, всевозможные комбинации — от альфы до омеги»⁸.

История снова становится в тексте Токарчук таинственным иероглифом, но значительно более, чем раньше, туманным семантически. Насколько таинственные завитушки на гостиничных обоях в сборнике «Шкаф» отсылали к некоей трансцендентности, настолько невозможно распутать сплетения мышц измученного своей собственной историей тела в «Диковинных историях». Следует также подчеркнуть, что в новых рассказах Ольги Токарчук история еще больше утрачивает свой универсальный общинный характер, все очевиднее представляя историей индивидуальной, хоть и подчиненной механизмам универсализации, историей тела в пустыне, как в цитированном выше тексте, или историей тела, неотделимого от природы («Зеленые дети»). А следовательно память об истории не может быть линейной, дискурсивной, значимой. Память в прозе Токарчук стала телом, а история проникла в повседневность и проявляется согласно теориям Фрейда во внезапных проблесках «диковинного».

Центральной для гофманианской литературы XIX в. являлась категория восприятия. Диковинность обостряла зрение. Польскому гофманисту Юзефу Игнацию Крашевскому было близко видение современности, искаженной ужасом политики — оно оказывалось медиумом

между сном, фантомом, шуткой. Русский гофманист Николай Гоголь взирал на петербургскую повседневность взглядом человека безумного, спящего, пьяного. Реалистические детали вырастали в подобной перспективе до ранга гиперболической метафоры. На этот факт обращает внимание Владимир Набоков: «Разницу между человеческим зрением и тем, что видит фасеточный глаз насекомого, можно сравнить с разницей между полутоновым клише, сделанным на тончайшем растре, и тем же изображением, выполненным на самой грубой сетке, которой пользуются для газетных репродукций. Так же относится зрение Гоголя к зрению средних читателей и средних писателей»⁹.

Представленная здесь попытка рассмотреть в общих чертах связь между рядом сюжетов в прозе Токарчук и традицией немецкой романтической фантастики не имеет целью обнаружить очевидные различия в семантике тех или иных «диковинных» метафор. Творчество польской писательницы иллюстрирует феномен рецепции видения XIX в. популярной культурой со всеми последствиями этого процесса¹⁰. Прежде всего стирается память о гофмановских вариантах этих сюжетов, их содержательной и формальной многозначности. Об этом свидетельствует хотя бы непосредственно выражаемое в польской литературной критике второго десятилетия XXI в. удивление, что Токарчук обращается к этой традиции — то французской, то английской ее версии. Можно с грустью констатировать, что вся богатая история польского гофманианства каким-то образом выпала из живой традиции польской литературы. Эти сетования историка литературы стоит однако дополнить другой перспективой, более близкой области *memory studies*. Память превращается во все более бесформенную, немую магму, а история — в отдаленный материк, о котором нам лишь время от времени напоминают записки, обнаруживаемые в поросших водорослями бутылках. В этом смысле Токарчук находит адекватный мотив и более или менее удачно ищет для него стилистическую традицию.

Перевод И. Адельгейм

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Подробнее об этом см. в моей статье в справочном издании: *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918*. Red. J. Bachórz, G. Borkowska, T. Kostkiewiczowa, M. Rudkowska, M. Strzyżewski. Toruń–Warszawa, 2016. T. 1. S. 449–454.

-
- ² *Bieńkowska M.* Hoffmann — Schulz — Tokarczuk — estetyczne powinowactwa // *Kresy*. 2000. № 1. S. 239.
- ³ *Ibid.* S. 240.
- ⁴ *Tokarczuk O.* Szafa. Lublin, 1998. S. 3. Цит. в переводе С. Тонконоговой.
- ⁵ *Czapliński P.* Innego przełomu nie będzie // *Gazeta Książki*. 1998. № 3. S. 7.
- ⁶ *Tokarczuk O.* Szafa. S. 3–4.
- ⁷ *Tokarczuk O.* Reading Freud was my first step to becoming a writer. URL: <https://www.theguardian.com/books/2018/aug/24/olga-tokarczuk-reading-freud-was-my-first-step-to-becoming-a-writer> (дата обращения: 15.01.2019).
- ⁸ *Tokarczuk O.* Opowiadania bizarne. Kraków, 2018. S. 222. Цит. в переводе И. Адельгейм.
- ⁹ *Набоков В.* Лекции по русской литературе. М., 1999. URL: https://royallib.com/book/nabokov_vladimir/lektcii_po_russkoj_literature.html (дата обращения: 18.01.2019).
- ¹⁰ См.: *Paczoska E.* Dojrzewanie, dojrzałość, niedojrzałość: od Bolesława Prusa do Olgi Tokarczuk. Warszawa, 2004.

Вербальные коды транслирования исторической памяти в романе Л. Блашковича «Ожерелье Мадонны»

Аннотация:

Историческая память в романе Л. Блашковича «Ожерелье Мадонны» (2003) представлена целым рядом негативных исторических мифов о сербском народе, а также отсылками-кодами к актуальной жизни страны 1990-х гг., античным мифам, авторам мировой и сербской литературы и их произведениям, сербской истории, явлениям массовой культуры.

Ключевые слова:

культурные коды, Блашкович, Ожерелье Мадонны, историческая память.

Evgeniia V. SHATKO
(Moscow)

Verbal Codes of historical memory transference in L. Blaskovic's novel «The Jewels of Madona»

Abstract:

The historical memory in Blaskovic's novel «The Jewels of Madona» (2003) is represented by a number of negative historical myths about the Serbian people, as well as references to contemporary life of the country in the 1990s, ancient myths, world and Serbian literature authors and their works, Serbian history, pop culture phenomena.

Keywords:

cultural codes, Blašković, The Jewels of Madona, historical memory.

Ласло Блашкович (р. 1966), современный сербский писатель венгерского происхождения, выпускник филологического факультета университета Нови Сада, работал над проектами «История культуры XIX века» и «Сербский биографический словарь», писал для

радио и телевидения, был главным редактором литературно-теоретического журнала «Поля» («Polja»), с 2015 г. по май 2019 г. — директор Сербской национальной библиотеки. В литературу вошел как поэт. В 1986 г. вышел его сборник стихов «Смотришь» («Gledaš»), за которыми последовали и другие: «Золотой период» («Zlatno doba», 1987), «Красные бригады» («Crvene brigade», 1989), «Ритм-машины» («Ritam-mašina», 1991), «Жизни игроков в кости» («Životi basača kocke», 1997), «Утренние дали» («Jutarnja daljina», 2002), «Жены писателей» («Žene pisaca», 2006). В 1994 г. вышла книга поэтической прозы Блашковича «Тезка» («Imenjак»), которую часто считают его первым романом. Затем последовали романы: «Свадебный марш» («Svadbeni marš», 1997), за который автор получил премию Воеводинского общества писателей за лучшую книгу года, «Натюрморт с часами» («Mrtva priroda sa satom», 2000), «Ожерелье Мадонны» («Madonin nakit», 2003) — произведение, получившее премию фонда «Борислав Пекич» и названное одним из 10 лучших сербских романов, написанных после падения Берлинской стены, «Адамово яблоко» («Adamova jabučica», 2005), отмеченное фондом «Бранко Чопич» как лучшая книга года, «Турнир горбунов» («Turnir grbavaca», 2007), получивший премию «Стеван Сремац» за лучшее прозаическое произведение года, «Посмертная маска» («Posmrtna maska», 2012) и «Считалочка» («Razbrajalica», 2014). Творчество Блашковича активно переводится на английский, французский, немецкий, венгерский, польский, румынский, словацкий, украинский, македонский, болгарский и словенский языки. В 2016 г. роман «Ожерелье Мадонны» вышел и на русском языке в рамках проекта «Сто славянских романов».

«Ожерелье Мадонны» представляет собой «тюремный тревелог», герои которого на фоне бомбежки Нови-Сада коротают время своего заключения в палате тюремной медсанчасти в разговорах и размышлениях о личном жизненном опыте и — через него — об историческом опыте Сербии. Это роман, состоящий из пяти частей: «Облачный случай в дыре под названием “Форма”», «Ячмень на глазу», «Тайну знает акация», «Похороны большого босса» и пятая часть без названия. Каждая из первых четырех частей является монологом одного из рассказчиков, при этом монолог в четвертой постепенно трансформируется в драматический текст, объединяющий голоса предыдущих рассказчиков в едином полилоге. Пятая часть — финальный аккорд в стихотворной форме. Композиция «Ожерелья Мадонны» отчасти по-

вторяет строение оперы, которая и дала название роману*. Героями-рассказчиками в романе выступают Андреутин Стрибер, метеоролог, не верящий в собственное ремесло, пытающийся проанализировать свою жизнь в том числе через сравнение себя с известными писателями или историческими личностями, Ладислав Деспот (его имя — это совмещение словацкой версии имени самого автора, а фамилия — аллюзия на Воислава Деспотова, поэта из Нови-Сада и друга Блашковича), постоянно полемизирующий со Стрибером как в прямой диалоговой форме, так и в рамках внутреннего монолога, Иоаким Блашкович (однофамилец автора), будто заново проживающий свою жизнь в воспоминаниях и рассуждениях, спровоцированных спорами других героев, и Верим Мехматай, бывший спортсмен, находящийся в коме, анализирующий свое нынешнее состояние и конструирующий из обрывков разговоров сокамерников новые диалоги в форме драматического текста. Каждому герою свойственен определенный круг тем: так, например, Стрибер постоянно говорит о литературе и писателях, а Блашкович — о титовской и посттитовской Югославии. Однако герои часто обращаются к одним и тем же событиям из прошлого или возвращаются к уже не раз обсужденному вопросу, что не позволяет определить по отрывку текста, к какой из глав он относится, т.е. кому из рассказчиков принадлежит. В начале новой главы чаще всего нет указания на то, что произошла смена героя-повествователя. Даже их имена даются уже внутри потока сознания конкретного рассказчика. Так Андреутин Стрибер говорит, что получил свое имя в качестве псевдонима для съемок в телевизионном прогнозе погоды, поскольку его настоящее имя — Фуйка Пера — не подходило. Во второй главе по ряду отсылок к диалогам из первой очевидно, что рассказчиком выступает Деспот. В начале третьей главы новый герой «представляется» так: «Если выкликнут: *Блашкович!* — я отзовусь: *отсутствует!* — и никто не заметит»¹. Имя четвертого рассказчика становится известным из его воспоминания о спортивном прошлом: «Меня фотографировали для газет, я где-то храню вырезки. Судья поздравил меня, собрался и ушел. На обратной стороне той самой бумажки написал: „югослав Верим Мехматай, 1966 года рождения, мировой рекордсмен по отжиманиям...”» (С. 340). Истинный автор также «представляется» на

* Опера Э. Вольфа-Феррари в 3 д. «Ожерелье Мадонны», либретто К. Дзангарини и Э. Голишани на сюжет Э. Вольфа-Феррари (1911).

страницах романа устами одного из героев: «Я Ладислав Деспот. Или Андреутин Стрибер. Верим Мехматай? Иоаким Блашкович? Убогая выдумка. Франкенштейново чудовище Франкенштейн. Карлик, мевтивший слишком высоко. Неопасный псих. Я?» (С. 221).

Время показано нелинейно: воспоминания героев перемежаются актуальными новостями, которые, в свою очередь, порождают отсылки к событиям не столь далекого прошлого. Роман затрагивает период, ограниченный, с одной стороны, смертью Тито и, с другой, — бомбардировками Сербии и солнечным затмением 11 августа 1999 г. Герои романа встречаются в вымышленной тюрьме «полусвободного типа с мягким режимом» (С. 16) в Петроварадинской крепости в Нови-Саде (где во времена Австро-Венгерской империи действительно располагалась тюрьма), куда все четверо попали по случайности или из-за мелкого нарушения закона. Из внешнего мира, кажущегося героям сосредоточением глупости, бессмысленных метаний, пустых интриг и хаоса, до них доносятся отголоски бомбежек. Герои, измотанные своим заключением, постоянно повторяющимися мыслями, воспоминаниями, воспринимают их как возможную издевку или наказание со стороны охранников тюрьмы, а не как реальный факт: «Не обижайтесь, но иногда я думаю, действительно ли нас бомбят. Может быть, это воспитательные мероприятия в нашем заведении, огромное количество стилизованных адских наказаний» (С. 197).

Тюрьма в романе — не только буквальное заключение, но и внутренняя тюрьма сознания, сравниваемая с платоновской пещерой: «но *наш* мир — это то, что мы можем окинуть взором через окно. Сквозь решетки, которые его строго режут и делят. Так это бывает» (С. 20); «Вот и я говорю, что каждый мог видеть из своего окна нечто иное, словно стоя перед абстрактной картиной: глухую стену, летающих коров, человека, бьющего смертным боем пьяную жену, кривое небо, все, чего только не навиделся за свою жизнь» (С. 267). Герои заперты внутри круга повторяющихся тем, мотивов, собственных знаний и социокультурного контекста, который, несмотря на кажущуюся обширность, ограничен и не позволяет им быть свободными ни в прямом, ни в переносном смысле. Что, однако, позволяет им понимать друг друга.

История на страницах романа не является чередой событий, так или иначе повлиявших на жизнь героев, история — живая материя, которую можно менять, деформировать, трактовать по-новому, одним словом, — переписывать, что и делают герои: «Историю следует пи-

сать как поэзию. Дети мои, или вы пишете александрийским стихом, или вы беззубы [...] Я все это делал по чуть-чуть. Не исправлял ни „Бурю в пустыне”, ни Крестьянское восстание. Это все идеальные исторические сонеты — в первом случае поэтическая картина идентифицируется с мифом, во втором Матия Губец, крестьянский король, водрузил, наконец, на хмурое чело раскаленную корону судьбы» (С. 30). История для героев — набор обрывочных сведений, которыми они жонглируют, как аргументами в спорах. Сам Блашкович придерживается такого же мнения относительно истории: «В конце концов, история действительно должна быть написана как поэзия, с подсчетом слогов, чтобы не нарушать страшный, совершенный ритм. Считается, что все дело в том, что мир надо бы распороть, как невезучего красавца, и пугать маленьких детей его выступающими, искривленными органами. Но, хватит с нас уроков такой великой анатомии, такого пасторального вуайеризма! История — это, скажем, периодическая система. У нас есть обломки, хаотично разбросанные детали, мы. Я не знаю, насколько хорошо мы сумеем обнаружить и поместить на нужное место драгоценные металлы, идеальные газы, которые раньше называли душами. Откуда мы знаем, в чьем мы рассказе?»².

Все исторические события, упоминаемые в романе, остаются будто за скобками. В самом тексте они лишь названы, обозначены кодовым словом, за которым для каждого из героев (и для читателя) стоит определенный набор сведений, не нуждающийся в уточнении. Герои говорят обо всем: о прошлом, об истории Сербии и мира, о культуре, элитарной и массовой, о себе. Язык романа можно условно считать однородным, несмотря на то, что рассказчики могут выражать разные мнения по одним и тем же вопросам. Этому во многом способствует использование определенных вербальных кодов, хаотично разбросанных деталей. Они касаются не только истории, но и истории литературы и шире — культуры. В нижеприведенных таблицах приводится тематическая классификация вербальных кодов, встречающихся в романе (курсивом выделены сербские и югославские коды):

Историко-политические коды

	События	Персоналии
Исторические коды	<i>крестьянское восстание Матия Губеца</i> , Вторая мировая война и др.	<i>царь Душан</i> , Навуходоносор, Цезарь, Наполеон, Франц Иосиф, А. Гитлер и др.

Историко-политические коды	Холодная война, падение Берлинской стены, операция «Бура в пустыне», <i>бомбардировки Югославии</i> и др.	<i>Й.Б. Тито, С. Милошевич, Э. Кардель, Д.Ф. Кеннеди, Дж. Кеннеди, Ф. Туджман, В. Брандт, Э. Гевара, Л. Харви, Н. Армстронг, принцесса Диана, А. Маркович, Б. Ельцин</i> и др.
----------------------------	---	--

Культурные коды

	Личности	Произведения	Персонажи
Философские	Платон, Зенон, Аристотель, Шопенгауэр, Марк, Вольтер, Кьеркегор и др.		
Литературные	<i>П.П. Негош, Д. Обрадович, Й.Й. Змай, Н. Бурсач (настоящее имя Б. Чопича), И. Цанкар, Р. Константинович, И. Андрич, Д. Киш, Е.А. Евтушенко, Х.Л. Борхес, Ф. Кафка, В. Гюго, О. Хаксли, А. Бретон, П. Верлен, А. Мишо, А. Рембо, В.В. Набоков, З. Грей, У. Блейк, Р. Грейвс, Л. Кэрролл, Эсхил, Т. Манн, С.Л. Клеменс (настоящее имя Марка Твена), Дж. Гриффит (настоящее имя Дж. Лондона), Н. Мейлер, И. Кальвино, К. Кастанеда, Ю. Мисима, Э.В. Лимонов, П. Эстерзахи, И. Гундулич, Ф. Вийон, С. Малларме, К. Май, А. Данте, Ш.П. Бодлер, У. Шекспир, Маркиз де Сад, Ф. Гельдерлин, Гомер, М. Пруст, Л.Н. Толстой, Ф.М. Достоевский, Э. Ионеско, Дж. Джойс, С. Беккет, А. Дюма, А. Кларк</i> и др.	<i>«Проклятый двор» И. Андрича, «Энциклопедия мертвых» Д. Киша, «Волшебная гора» Т. Манна, «Франкенштейн» М. Шелли, «Пигмалион» Б. Шоу, «Синяя борода» Ш. Перро, «Моби Дик» Г. Мелвилла, «Маленький лорд Фаунтлерой» Ф.Х. Бернетт, «Гадкий утенок» Х.К. Андерсена, «В ожидании Годо» С. Беккета, «Записки из мертвого дома» Ф.М. Достоевского</i> и др.	Раскольников, Гамлет, Онегин, Одиссей, Алиса, Дон Кихот, Санчо Панса, Гаргантюа, Гулливер, Фауст, Лолита, Казанова, Дон Жуан и др.

Музыкальные	Р. Вагнер, В. А. Моцарт и др.	цикл опер «Кольцо Нибелунгов», опера «Тангейзер» и опера «Летучий голландец» Р. Вагнера, опера «Ожерелье мадонны» Э. Вольфа-Феррари, оперетта «Нищий студент» К. Миллекера, 3-я симфония Л. в. Бетховена, опера В.А. Моцарта «Волшебная флейта» и др.	Папагено
-------------	-------------------------------	---	----------

Коды массовой культуры

	Персоналии	Произведения	Персонажи	Другое
Кино-коды	Актеры кино: Дж. Карпентер, Т. Хэнкс, Э. Тейлор, Р. Хадсон, Ф. Фоссет, Дж. Кэгни, О. Уэллс, Б. Ли, Г. Купер, Г. Келли, Ф. Феллини, Ш. Темпл и др.	«Крестный отец», «Desperado», «Пролетая над гнездом кукушки», «Космическая одиссея 2001», «Выбор Софи», «Секретные материалы» и др.		
Спортивные	Британский бегун на длинные дистанции С. Оветт, английский футболист и тренер британской сборной К. Киган, американский боксер М. Али и др.			<i>ФК Воеводина</i>
Музыкальные	Музыканты: Дж. Роттен, О. Рой, Р. Кудер, Р. Чарльз, Э. Пресли, <i>И. Шерфези,</i> <i>Л. Димитровска</i> и др.			

<p>Коды массовой культуры (общие)</p>	<p>А. Шварценеггер, С. Хокинг, американский преступник, символ Дикого Запада Билли Кид, Э. Уорхол, сербский репортер <i>К. Катич</i> и др.</p>	<p>мультсериал «Флинстоуны», <i>сербские комиксы Загор</i></p>	<p>супергерои Супермен и Бэтмен, герой компьютерной игры Марио, герои мультсериала «Флинстоуны» (сербские имена героев <i>Фред Кременко и Барни Каменко</i>), мультипликационный персонаж моряк Папай, персонажи серии американских фильмов 1960-х гг. старина Шеттерхенд и Виннету, Кинг-Конг, вымышленный компьютер из цикла «Космическая одиссея» А. Кларка «HAL 9000»</p>	<p>CNN, ВВС, агентство Рейтер, книга рекордов Гиннеса</p>
---------------------------------------	--	--	---	---

Использование в тексте романа таких вербальных кодов позволяет автору достичь нескольких целей. Упоминание того или иного кода используется

1) как метка на карте времени:

«еще при Марии Терезии, если не раньше» (С. 15–16);

«если скончае́тесь в неправильный день, в тот, когда укукошили Кеннеди» (С. 28);

«еще во времена царя Душана» (С. 272);

«появилась телевизионная картинка, на которой кто-то сквозь убийственный электронный снег объявил, что умер Киш. Нетрудно установить факт, что это было 15 октября 1989 года» (С. 310).

2) как символ эпохи

Франц Иосиф, Сталин, Тито, Милошевич, Гитлер, В. Терешкова, автомобиль «Застава» и др.;

«Думаешь, этим наполеончикам с замерзшими под Москвой задницами было все равно? История зависит от метеорологии» (С. 69).

3) как средство передачи иронии:

«Сколько же она [консервная банка. — *Е. Ш.*] пролежала в холодильнике, прежде чем попасть на распродажу военного имущества вместе с американской полевой формой времен вьетнамской войны и стреляными гильзами? Может, со времен Второй мировой...» (С. 78);

«гейша, которая губами укрощала гриб над Нагасаки» (С. 177);

«я последний в ряду Иоакимов Блашковичей, что примерно соответствует плебейскому варианту увядшей ветви каких-нибудь там Людвиковов» (С. 272);

«мученический лик Брюса Ли, его загадочная смерть от разрыва артерии, вызванного подозрительной таблеткой от головной боли, шаманством китайской мафии или проклятием Ахилла» (С. 231);

«Словом, работа эта была такая же, но все-таки совсем другая; в отличие от торговой работы, мобильной, динамичной, под стать Агасферу или Одиссею, та работа была между тем, сидячая, домашняя, Элейской школы, кантовская» (С. 26);

«а здесь убежище для случайных грешников (тех, которые становятся Раскольниковыми, потому что по пьяни задавили какую-то несчастную тетку)» (С. 16);

«ничего меня не касается, меня, Онегина под санкциями» (С. 22);

«Крестьяне, мимо которых я проношусь, наверняка думают, что я какой-то Тесла, спешащий полубог» (С. 22);

«Не Аристотель ли из школьного адаптированного издания ревет ослом с задней парты?» (С. 224);

«Карате монастыря Шаолин в Петроварадинской тюрьме» (С. 143);

«Катица осторожно передает антенну одному из детей, который держит ее в высоко поднятой руке, похожий на статую Свободы» (С. 350).

4) как эпитет:

«Жена начальника — всего лишь один пример моего пассивного донжуанства, моего нерастратченного потенциала Казановы» (С. 239);

«По приказу тюремного врача они поочередно мне что-нибудь рассказывают, но всё это получается, как было сказано чуть выше, примерно как у Ионеско: я господин Смит, а вы моя супруга» (С. 335);

«Но это не была та энциклопедия мертвых, как счел бы кто-то из (тоже) начитанных. У Киша биографии бедных людей имели определенную цель, они существовали. Я же некоторое время спустя понял, что все мои усилия заглатывает невероятное жерло, засасывающее все факты, всё, что я насобираю среди литературных причитаний, риторических апофеозов и метафизических апострофов» (С. 26);

«Надеюсь, вам уже ясно, что я не из тех людей, что опираются на Кафку. Попробуйте понять, что всё это бесконечно падало, падало, словно в невесомости, в бездну маленькой Алисы, которую по-быстрому насильовали энергичные кролики-плейбои, и я не мог вообразить великих авторов истории, для которых я расчищаю вспомогательную территорию, кому подаю «мертвые» мячи, и меня стало хватывать отчаяние» (С. 27);

«Как маленький Цанкар без пятерки за прилежание» (С. 190);

«как безумный Гельдерлин, запертый в пинакле замка, воздвигнутого на песке руками социалистического столяра» (С. 190);

«она могла предсказать мне судьбу Ахилла: короткую жизнь и большую славу» (С. 166);

«в ретро шелковом платке а-ля Джеки Кеннеди» (С. 138);

«хемингуэевские коктейли» (С. 7);

«И жизнь у тебя плутовская, road movie (если смотреть, как кино)» (С. 20);

«если принять во внимание мое атлетическое тело, все еще не оплывшую фигуру Геркулеса» (С. 340);

«То, что у Киша звучит как сказка, здесь превращается в непрерывную менгелевскую щекотку, в смех, который в итоге душит как нервнопаралитический газ» (С. 27).

Приведенные многочисленные примеры показывают, насколько часто текст романа изобилует подобными отсылками. Такая перегруженность характерна для художественного метода Блашковича и в других его прозаических произведениях. Часть кодов используется в

прямом своем значении, это касается, например, всех музыкальных, спортивных, телевизионных и кино-кодов, так герои оказываются в определенном временном отрезке истории человечества: большая часть этих кодов (за исключением упомянутых опер) относится к 1970–80 гг. Иногда использование разнородных кодов, противопоставленных друг другу во времени и/или пространстве, по стилистике и т.д., в рамках одного высказывания само по себе реализует ироническое значение: Кафка — плейбой, Шаолинь — Петроварадин, Брюс Ли — Ахилл, Блашковици — Людовики и др.

Некоторые коды однако служат для более компактной подачи информации. Так, «Ионеско», ассоциирующийся у большинства в первую очередь с драмой абсурда, заменяет собой описание бессвязных возгласов и диалогов, в которых каждый говорит о своем, не слушая собеседника; «наполеончики под Москвой» — описание разгромленной и обедневшей наполеоновской армии в конкретный период войны; «супермен» — всемогущего американского красавчика-героя, не знающего поражений; «Ворон» — поэму Э.А. По и т.д. При анализе кодов такого рода правомерно говорить о них, как о знаках, ведь «знак — это материально выраженная замена предметов, явлений, понятий в процессе обмена информацией в коллективе. Следовательно, основным признаком знака — способность реализовывать функцию замещения»³. Таким образом, Блашкович пользуется определенными, сложившимися в обществе знаками, одновременно сокращая и насыщая собственный текст дополнительными смыслами. Однако нужно признать, что этим он отчасти сужает круг читателей, т.к. значительная часть используемых им кодов и знаков лежит в плоскости истории мировой литературы и культуры.

Прием использования вербальных кодов и знаков органично сочетается в творчестве Блашковича с многочисленными цитированиями произведений сербских (Киша, Андрича, Чосича и др.) и мировых (Э.А. По, Ф. Кафки, Ф.М. Достоевского, и др.) писателей, с которыми автор или его герои полемизируют, от которых они отталкиваются в своих размышлениях. В одном из интервью на вопрос, какова функция цитат из фильмов, песен, литературных произведений в его романах, Блашкович ответил: «Меня это всегда интересовало. У меня есть книга „Конец цитаты”. Как-то я наклонился над краем зеркала, на дне которого виднелись слова Ролана Барта [...]: Что такое наше лицо, если не цитата?»⁴.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Далее роман «Ожерелье Мадонны» с указанием страниц в круглых скобках цитируется по изданию: *Блашкович Л.* Ожерелье Мадонны. М., 2016. Перевод Е. Сагалович, В. Соколова. С. 265.
- ² Отрывок из интервью с Л. Блашковичем «История о настоящих ангелах». URL: <https://www.vreme.com/cms/view.php?id=364199/> (дата обращения: 10.11.2018).
- ³ *Лотман Ю.М.* Об искусстве. СПб., 1998. С. 288–289.
- ⁴ Отрывок из интервью «Ласло Блашкович о романе „Считалочка”» // URL: <https://sinhro.rs/laslo-blaskovic-o-romanu-razbrajalica/> (дата обращения: 10.11.2018).

Историческая
память
и образ «другого»:
исследователь,
переводчик,
издатель

Образы исторических личностей Польши XVII–XVIII вв. в художественном наследии Е.П. Карновича

Аннотация:

В статье рассматривается одно из перспективных в литературной компаративистике направлений — имагология (на примере актуального в славяноведении вопроса — поляки в художественном изображении русских писателей). В центре внимания — исторические личности Польши XVII–XVIII вв., представленные в сборнике «Очерки и рассказы из старинного быта Польши» русского писателя, историка и публициста Евгения Петровича Карновича, имя которого сегодня незаслуженно забыто.

Ключевые слова:

компаративистика, имагология, славяноведение, знаменитые поляки, Карнович.

Vera I. OTSKHELI
(Kutaisi)

Images of famous personalities of Poland XVII–XVIII centuries in the artistic heritage of E.P. Karnovich

Abstract:

The article deals with one of the perspective directions in literary comparative studies — imagology, on the example of the present-day issue in Slavonic studies — artistic images of Poles in the literary works of Russian writers. The focus is on the historical figures of Poland in the XVII–XVIII centuries, presented in the book «Essays and stories from the ancient life of Poland», by the Russian writer, historian, and journalist Evgeny Karnovich, whose name is undeservedly forgotten.

Keywords:

comparative studies, imagology, slavonic studies, famous Poles, Karnovich.

В работе рассматривается один из аспектов перспективного в литературной компаративистике направления, именуемого имагологией, которая, как известно, системно изучает представление одного народа о другом, акцентирует внимание на анализе характера Чужого в художественной литературе.

В центре — актуальный в славяноведении вопрос: образы поляков в художественном восприятии русских писателей, а именно — образы исторических личностей Польши XVII–XVIII вв. в художественном преломлении русского писателя, историка и публициста Евгения Петровича Карновича (1823–1885), которые представлены им в сборнике «Очерки и рассказы из старинного быта Польши».

В творческом наследии Карновича дана богатая галерея образов известных исторических личностей России и Европы XVII–XIX вв. Его исторические романы «Любовь и корона», «Мальтийские рыцари в России», «Придворное кружево», «Сельская жизнь», «Пагуба» являются художественной иллюстрацией многих эпизодов истории России и отдельных моментов частной жизни рода Романовых. Историко-биографические очерки «Замечательные и загадочные личности XVIII–XIX столетий» посвящают читателя в тайны политической борьбы, деятельность масонских лож, авантюры известных магов и оккультистов.

Очерки и рассказы, вошедшие в рассматриваемый нами сборник, печатались на протяжении нескольких лет (1857–1863) на страницах российской периодической печати («Санкт-Петербургский Вестник», «Современник», «Библиотека для чтения») и только в 1873 г. вышли отдельной книгой. В них изображены узловыe моменты польской истории XVII–XVIII вв., показаны судьбы наиболее ярких ее представителей.

Пристальный интерес Карновича к истории Польши начался с 1850 г., когда после окончания Петербургского педагогического института (отделение классической филологии) он начал работать правителем в канцелярии попечителя Виленского учебного округа. В Вильно Карнович выучил польский язык, изучил и полюбил историю Польши. Доступ к архивным материалам, желание довести до современников многие неизвестные факты из истории Польши сделали его автором трудов по генеалогии, геральдике и исследованию польских старинных шляхетских фамилий.

В своих исторических трудах Карнович показал обширную начитанность и способность здравого осмысления реальных фактов, которые он черпал как из польских, так и из зарубежных источников. Будучи популяризатором исторических сведений, он строго придерживался документальных данных, проверял расхожие исторические мнения с тем, чтобы не допустить при их публикации вымысла.

Художественная проза Карновича представляет собой смешение исторического исследования и литературного повествования, которое не только увлекает читателя, но и обогащает его исторические познания. Изображая известных личностей, которые оставили свое имя в истории, писатель использует объективный ракурс изображения (классификация предложена профессором В.А. Хоревым), т.е. образ Чужого представлен им на основе документов и исторических фактов.

В «Очерках и рассказах из старинного быта Польши», стремясь к максимально всестороннему описанию исторических личностей, Карнович не только представляет их публичную деятельность, но и показывает в быту, во взаимоотношениях с окружающими, рисует детали личной жизни. Именно этим, на наш взгляд, объясняется то, что некоторые из них присутствуют не в одном, а в нескольких рассказах, тем самым у читателя есть возможность лучше познакомиться с ними. Исторических личностей условно можно разделить на две группы. К первой следует отнести представителей королевской династии (короля Станислава Августа II Понятовского, короля Яна III Собеского, короля Владислава IV Ваза), ко второй — крупных сановников, военачальников (Великого гетмана литовского князя Михала Казимира Огинского, Виленского воеводу князя Кароля Радзивилла, генерала Тадеуша Костюшко).

Наибольшее внимание Карнович уделяет последнему польскому королю Станиславу Августу II Понятовскому (1732–1798), так как цель очерков и рассказов, посвященных Польше, он видел в том, чтобы показать, в каком положении находилась Польша перед концом своего самобытного существования. Образ Понятовского присутствует в очерке «Станислав Август, король польский» и рассказах «Панна Эльжбета», «Нитка жемчуга», «Panie Kochanku», «Костюшко» и др. Известно, что Станислав Август — наиболее яркая личность в истории Польши второй половины XVIII в. Его карьера, как пишет Карнович в очерке, началась блестящей дипломатической деятельностью в Париже и Санкт-Петербурге, а нашумевшая любовная история

с великой княгиней Екатериной Алексеевной, будущей российской императрицей Екатериной II, сделала персону Понятовского одной из привлекательных не только в Польше и России, но и в Западной Европе. В 1764 г. Понятовский был избран на польский престол (при активной поддержке императрицы Екатерины II) и оставался королем Польши вплоть до утраты ею национальной независимости. Продвигая Понятовского, вопреки крайнему недовольству польской шляхты, российская императрица преследовала свои политические интересы. Она была уверена в том, что тот, кто меньше других имеет прав на польский престол, став королем, будет сильнее чувствовать благодарность к России. И Понятовский, как показывает Карнович, не разочаровал российскую императрицу, до конца дней оставаясь послушным исполнителем ее воли.

В названном очерке повествование о Станиславе Августе Карнович начинает с происхождения его рода и фамилии. Карнович выдвигает свою версию, отличающуюся от мнения многих историков, некоторые из которых возводят род Понятовского к династии первых польских королей Пястов (960–1025). Ссылаясь на польские гербовники, Карнович утверждает, что Понятовские вели свое начало от Людольфа, герцога саксонского. Опираясь на материалы польских геральдиков, автор предполагает, что прямым родственником Понятовских был граф Торели, который выехал в Польшу из Италии в первой половине XVII в., женился на наследнице имения Понятово и принял фамилию Понятовский, приписав себя к гербу «Телец».

По жанровой специфике очерк «Станислав Август, король польский» относится к художественно-документальной прозе. В нем нет остроты сюжета, нет любовного конфликта, хотя автор упоминает о многочисленных любовных похождениях короля, отличавшегося слабостью к женскому полу, любовью к блеску и роскоши светской жизни. Карнович дает в своем очерке психологический портрет последнего короля Польши. Он показывает противоречивость его натуры, проявлявшуюся как в личной жизни, так и в государственной деятельности. В характере Станислава Августа, каким представляет его Карнович, кротость сочеталась с жестокостью, упрямство с уступчивостью, сила воли со слабостью, любовь к отечеству с неспособностью и неумением защищать его интересы.

Рассказ «Панна Эльжбета» посвящен нашумевшему эпизоду, связанному с красавицей-простолюдинкой, которую, как гласит молва,

король отбил у гетмана Огинского. Об этом эпизоде Карнович вскользь упоминает и в очерке «Станислав Август, король польский».

Этот рассказ, с одной стороны, расширяет представление читателя о личной жизни последнего польского короля, с другой — представляет нам еще одну широко известную в Польше и Западной Европе личность — Великого гетмана литовского Михала Казимира Огинского (1728–1800). В историю он вошел и как генерал-композитор, перу которого, по мнению некоторых, принадлежит знаменитый полонез «Прощание с родиной». По другой версии, автором знаменитого полонеза является племянник Михала Казимира, Клеофанс Огинский. В 1764 г. во время выборов короля Польши Огинский был одним из претендентов на польский престол, а в 1768 г. стал участником Барской конфедерации, целью которой было выступление против внутренней и внешней политики Понятовского.

Как и в действительности, в рассказе «Панна Эльжбета», Понятовский и Огинский выступают соперниками. Но если, говоря о Понятовском как о политике, Карнович выражал свое мнение сдержанно, то в рассказе, характеризуя поведение короля, он позволяет себе определенную свободу. Для этого писатель использует прием антитезы. Если в жизни конфликт между Понятовским и Огинским носил политический характер, то в рассказе он носит характер этический. Сопоставляя Понятовского и Огинского, Карнович показывает нравственное преимущество гетмана перед королем. Вероломство, зависть, эгоизм, нарушение принципов дружеской этики — все это характеризует поведение Понятовского, обманом отнявшего у Огинского любимую женщину. Для большего усиления проводимой в рассказе идеи Карнович несколько искажает реальное положение дел.

Отсутствие сдержанности и благоразумия в поведении Понятовского по отношению к любимым женщинам своих приближенных и известных польских политических деятелей, Карнович изображает и в других рассказах. Так, в «Нитке жемчуга» он пишет об интимных отношениях короля с женой Литовского князя Кароля Радзивилла. Понятовский не только делил с женой князя постель, но и позволял себе читать его интимные письма к жене, из которых без труда черпал интересующие его нюансы политической жизни, в которые доверчивый князь посвящал свою супругу.

Таким образом, рассказ «Нитка жемчуга», дополняя образ Понятовского, представляет читателю еще одного влиятельного вельможу

Великого княжества литовского — князя Кароля Станислава Радзивилла (1734–1790) Виленского воеводы, Львовского старосты и Великого литовского мечника. В историю он вошел под именем «Пане Коханку»*, получив такое прозвище благодаря своему излюбленному обращению к окружающим. Князю Радзивиллу Карнович посвящает также отдельный рассказ, озаглавленный по-польски: «Panie Kochanku».

Князь Карол Радзивилл был популярен в Польше. Во время царствования Понятовского старый польский быт стал исчезать и заменяться французским, приверженцем которого был последний король Польши, однако князь Радзивилл придерживался прежних обычаев. Польская и литовская шляхта видела в нем представителя старых времен и безгранично любила. Поэтому, когда он возглавил Барскую конфедерацию в Литве и выступил одним из активных противников проводимой Понятовским политики, его поддержало огромное количество поляков. Но конфедераты были разгромлены российскими войсками, которые были введены в Польшу императрицей Екатериной, отозвавшейся на призыв Понятовского о помощи, и Радзивилл был вынужден эмигрировать. Однако, как пишет Карнович, благодаря своим приверженцам, князь прекрасно чувствовал себя и на чужбине.

Соратникам и друзьям князя Радзивилла, которые звались «албанчиками», Карнович посвящает рассказ «Албанская банда». Союз приближенных князю людей, прозванных «албанчиками», был создан самим Радзивиллом в его бытность Великим мечником и получил название по наименованию имения Радзивилла — Алба. Стать членом этого сообщества, которое, по мнению Карновича, носило полурыцарский, полуразбойничий характер, можно было только с согласия самого князя и при соответствии определенным требованиям: быть порядочным шляхтичем, лихим наездником, хорошим охотником, преданным князю человеком. В период опалы, когда Радзивилл покинул Польшу, а его имения должны были быть распроданы, «албанчики» продемонстрировали свою любовь и верность Радзивиллу. Они выкупили его поместья, а доход с них посылали князю, так что, находясь в эмиграции, тот ни в чем не нуждался. В рассказе «Пане Коханку» Карнович повествует о том, как, находясь в качестве изгнанника в Венеции, Радзивилл, благодаря поддержке «албанчиков», с блеском и роскошью, соответствующей значительной особе, устроил пасхальное угощение.

* Panie Kochanku — мой дорогой (*польск.*).

Среди образов известных исторических личностей, представленных в сборнике, Карнович выделяет образ короля Яна III Собеского (1624–1696), бывшего самой яркой личностью в истории Польши XVII в., и пишет о нем с особой симпатией. Выпускник Ягеллонской академии в Кракове, Собеский был одним из наиболее образованных польско-литовских монархов. Он владел иностранными языками (латынью, французским, немецким, итальянским), много путешествовал по Европе и был хорошо знаком с европейской культурой. В 1674 г. Собеский был избран королем Польши и вошел в ее историю под именем короля Яна III. Будучи человеком храбрым и решительным, он стремился сделать Польшу сильным, независимым, централизованным государством, благодаря чему, подчеркивает Карнович, завоевал огромный авторитет, как среди своих соотечественников, так и в Европе.

Собеский был величайшим полководцем в истории Польши. Он рано вступил на военное поприще и, прежде чем быть избранным королем, прославился как польский военачальник, занимавший ряд важных военных должностей (Великий коронный маршалок, Гетман польный коронный, Великий коронный гетман). Имя Собеского связано со множеством блистательных побед. В период его правления, ознаменованного затяжными войнами с Османской империей, Речь Посполитая, как утверждают историки, на мнение которых ссылается Карнович, последний раз пережила взлет как крупная европейская держава. Свое военное искусство Собеский продемонстрировал всему миру в 1673 г., когда польские войска под его командованием нанесли сокрушительное поражение султанской армии под крепостью Хотин, в 1675 г. Собеский разгромил армию крымского хана под Львовом, а в 1683 г. одержал блистательную победу над турками под Веной. Венское сражение 1683 г. — вершина полководческой карьеры короля Яна III и одна из самых ярких побед польского оружия в истории, которая навсегда остановила продвижение Османской империи вглубь Европы. Именно этому событию посвящает Карнович рассказ «Ян III Собеский под Веною».

После позорных поражений в сражениях с польским королем под Хотинем и Львовом Оттоманская Порта пошла войной на Австрию. Ее столица — Вена — являлась одновременно и столицей Священной Римской империи. Ян III заключил со Священной Римской империей союз, по которому он должен был в случае нападения турок оказать военную помощь австрийскому императору Леопольду I, происходив-

шему из династии Габсбургов. Когда в июле 1683 г. началось вторжение турок в Австрию, Собеский сдержал слово и прибыл под Вену с 25-тысячной армией. Он понимал, отмечает Карнович, что если Австрия не устоит перед турками, то следующий удар турки нанесут по сердцу тогдашней Польши — Кракову, и за 15 дней проделал переход в 320 километров от Варшавы до Вены. Его появление под Веной было страшной неожиданностью для великого визиря Кара Мустафы, командовавшего турецкой армией. 12 сентября 1683 г. состоялось Венское сражение, в котором 158-тысячной турецкой армии противостояла 76-тысячная коалиционная армия христианских держав под командованием Яна III. Турки понесли в этом сражении колоссальные потери, а победителям достались богатые трофеи и, что важно, было захвачено священное мусульманское Знамя Пророка, которое в качестве военного трофея Собеский отправил Папе Римскому Иннокентию XI.

Описывая Венское сражение, Карнович приводит много деталей, которые он почерпнул из исторических документов. Он пишет о воссоединении войск короля с отрядами имперских княжеств, прибывших под Вену на помощь польской армии; приводит отрывки из письма Собеского жене, французенке Марии Казимере де Лагранж (Марысенька), любовь к которой он пронес через всю жизнь; рассказывает о паническом ужасе турок, узнавших о неожиданном появлении Собеского под Веной. Карнович специально останавливается на описании удачного военного маневра, использованного Собеским и способствовавшего его победе, описывает трофеи, среди которых были богатые украшения, сабли в золотых ножнах, седла с драгоценными камнями и др.

Особое внимание писатель обращает на реакцию императора Леопольда I, ответившего Собескому за спасение Вены черной неблагодарностью. Для достижения большего эффекта Карнович использует прием антитезы при описании въезда короля в освобожденную им Вену и выезда из нее в свой лагерь. Хотя король-победитель и пробирался в освобожденный им город темной улочкой, так как главные ворота города были завалены, но народ кидался ему на встречу, бежал за ним, целовал ему руки и ноги, кричал, называя своим избавителем. А из города он выезжал при гробовом молчании. «С грустью увидел король, — пишет автор, — что возврат его в лагерь из Вены не сопровождался уже теми радостными кликами, которыми приветствовал народ въезд его в столицу Леопольда I. Зависть успела в несколько

часов сделать свое дело — и толпе запрещено было величать Собеского освободителем Вены. В молчании, только протягивая к королю руки, жители Вены проводили Яна до городских ворот, которые были теперь уже распахнуты настежь для его выезда; между тем как за несколько часов перед этим победитель турок должен был как будто украдкой пробираться в освобожденную им столицу»¹.

Поначалу, отмечает Карнович, память о славной победе Яна Собеского под Веной была запечатлена только в народных песнях словаков и венгров. Позднее, в 1788 г. в период царствования Понятовского, на мосту Агриколы в Варшаве в ознаменование 105 годовщины разгрома турок под Веной был установлен памятник королю Яну Собескому.

В 1898 г. появился бронзовый памятник королю-победителю в Львове, а в 1965 г. город Гданьск практически одновременно с Краковом, где находится бронзовый барельеф короля, увековечил его память бронзовым монументом.

Среди образов польских королей, представленных в сборнике, в рассказе «Польское посольство во Францию» Карнович изображает один эпизод из биографии короля Владислава IV Ваза (1595–1648). Личность Владислава IV Ваза хорошо известна и в российской истории начала XVII в. В период Смутного времени в 1610 г. боярская дума, опасаясь захвата Дмитрием Самозванцем Москвы и поддерживаемая частью россиян, признала Владислава, в то время старшего сына польского короля Сигизмунда III, царем. Владислав выступил в поход против русского царя Василия Шуйского и осадил Смоленск, но его нежелание принять православие привело к расторжению его соглашения с россиянами.

Эпизод, описанный Карновичем в рассказе «Польское посольство во Францию», относится к 1645 г., к периоду царствования Владислава IV Ваза в Польше. Он вошел в историю как заочное обручение польского короля с дочерью французского герцога Шарля де Невера из дома Гонзага — Марией Людовиковой Мантуанской, жившей при дворе регентши Франции Анны Австрийской, матери малолетнего короля Людовика XIV. Работая над рассказом, Карнович использовал мемуары г-жи Маттвиль, придворной дамы королевы Анны Австрийской, которая со скрупулезной точностью воссоздала в них жизнь членов королевской семьи, обратив особое внимание на факты, связанные с историей страны.

Описывая момент сватовства и заочного обручения, Карнович представляет версию, которая расходится с официальной. Если по официальной версии Мария Людовика обручилась с Яном Казимиром, братом короля Владислава, то в рассказе Карновича короля представлял познаньский воевода граф Кшиштоф Опалинский. Используя мемуары г-жи Маттвиль, Карнович описывает въезд польского посольства в Париж, роскошное одеяние его представителей, реакцию парижан на это событие, многообразие подарков, присланных королем будущей королеве. Не исключено, что появление имени Яна Казимира в официальной версии обручения, связано с тем, что после смерти Владислава в 1648 г. Ян Казимир, став королем Польши, через год женился на его вдове Марии Людовике.

В ряду известных исторических личностей Польши, представленных в сборнике Карновича, важное место отведено известному генералу Тадеушу Костюшко (1746–1817). Очерк «Костюшко» по своей жанровой специфике представляет один из распространенных жанров художественно-документальной литературы — художественную (беллетризованную) биографию, которая, как известно, воспроизводит процесс постепенного становления личности и представляет хронологически последовательное изложение событий жизни героя. Всем этим требованиям отвечает очерк «Костюшко».

Свое повествование о прославленном генерале Карнович начинает словами, которые показывают новаторский характер его произведения: «Нам не удалось до сих пор встретить подробную биографию Костюшко, и настоящий очерк составлен из различных сведений, которые нам попадались в польских и иностранных сочинениях»². Таким образом, уже в самом начале писатель подчеркивает, что он старался дать читателю максимальную информацию о личности, авторитет которой высоко был признан не только в Польше, но в Европе и Америке. Карнович конкретизирует дату и место рождения героя (они долгие годы вызывали споры), описывает членов семьи Костюшко, которые тем или иным образом повлияли на его развитие, говорит о полученном им образовании (сначала в Варшавской Рыцарской школе, основанной Станиславом Августом Понятовским, затем в Версальской военной академии).

Автор приводит такие факты биографии героя, которые объясняют, почему он принимал порой неожиданные и непонятные для многих решения. Так, трагическая гибель отца, жестоко убитого крестья-

нами за его деспотическое отношение к ним, заставила Костюшко бросить успешную службу в Бресте и уехать в Париж, чтобы забыть это страшное событие, потрясшее его до глубины души.

Опираясь на выдержки из личной переписки генерала, Карнович пишет о его реакции на положение дел в Польше, которое он встретил по возвращении на родину из Парижа. Польша к этому времени уже пережила первый раздел. Костюшко чувствовал приближение новой беды и писал, что в атмосфере царяла угроза утраты государственной независимости. Он ждал от короля решительных действий, но Станислав Август делал вид, что ничего не замечает, устраивал блестящие балы, которые удивляли всех своей роскошью и расточительством, развлекался, флиртовал с варшавскими красавицами и ничего не предпринимал для спасения отечества.

Особое внимание Карнович уделяет факту, который полностью изменил жизнь Костюшко, — любви будущего генерала к красавице княжне, дочери гетмана Сосновского. Любовь была взаимной, но у небогатого шляхтича было мало шансов получить согласие ее отца на брак. Поэтому Костюшко обратился за поддержкой к королю. Понятовский, хотя и обещал помощь, но предал влюбленного, сообщив отцу девушки о готовящемся побеге молодых.

Потеряв возлюбленную, разочаровавшись в людях, которым доверял, не видя в отечестве силы, к которой он мог бы примкнуть, Костюшко покидает Польшу. Начинается новый и долгий период его жизни — он отправляется в Северную Америку, которая под руководством Джорджа Вашингтона, впоследствии первого Президента Соединенных Штатов Америки, вела в это время борьбу за свою независимость. Карнович подробно описывает воинские заслуги и продвижение Костюшко в армии Вашингтона, которому он вскоре стал лучшим другом. Именно в армии Вашингтона Костюшко не только получил чин генерала, но завоевал авторитет и славу лучшего боевого офицера. Автор приводит неизвестный для биографов Костюшко факт, касающийся его пребывания в Америке: в крепости Вест-Пойнт благодарные американцы в знак признательности за участие Костюшко в их освободительной борьбе поставили ему памятник и бережно ухаживали за цветником, который он там разбил.

Пока Костюшко воевал в Америке, Польша «уверенно» шла к утрате государственной независимости. 11 мая 1793 г. произошел второй раздел Польши, который вызвал всплеск патриотического настрое-

ния среди населения. Решено было провести общее восстание, а выбор его возглавить пал на Костюшко. Начался последний этап в жизни боевого генерала, и Карнович детально воссоздает его, опираясь на материалы, собранные по крупицам из разных источников. Восстание было обречено, и Костюшко, будучи блестящим военным тактиком и стратегом, это понимал. Но как патриот он не мог не отозваться на просьбу соотечественников. В решающем сражении при Мацеёвицах Костюшко был ранен и взят в плен. Но даже не этот трагический финал военной карьеры прославленного генерала вызывает негативную реакцию русского писателя. С чувством особого возмущения пишет Карнович о поступке польского короля, который, стремясь подчеркнуть свою полную приверженность российской императрице, поздравил ее с пленением Костюшко. Можно считать, что именно этим штрихом заканчивает Карнович характеристику Понятовского, с которым читатель, как уже говорилось выше, знакомится в нескольких рассказах рассматриваемого сборника.

После воцарения на российский престол императора Павла I Костюшко был освобожден и выехал в Америку. Затем он жил во Франции и Швейцарии, но последний приют нашел в отечестве, где его прах похоронен в усыпальнице польских королей рядом со знаменитым польским королем и воином Яном III Собеским.

Представляя галерею образов известных личностей Польши XVII–XVIII вв., Карнович изображает не только представителей королевской династии, дворянской знати и крупнейших военачальников, но и людей среднего сословия, которые ратовали за благо своего отечества. Это, прежде всего, мещанин Ян Декерт, личность практически неизвестная современному читателю, однако его можно назвать одним из первых демократов в истории Польши. В очерке «Ян Декерт» Карнович скупо рассказывает о происхождении своего героя и останавливает внимание лишь на его общественно-политической деятельности — борьбе среднего сословия за уравнивание в правах со шляхтой, которую Декерт, пользовавшийся среди городского населения большим авторитетом, возглавлял.

Для того чтобы показать важность этой борьбы, писателю необходимо было описать ситуацию в Польше на тот период. Опираясь на исторические документы, Карнович говорит о развращенности нравов, подкупности и буйстве, которые достигли в Польше второй половины XVIII в. предела. Сословия выражали недовольство друг другом,

испытывали взаимную боязнь и зависть, партии открыто враждовали между собой, забыв о пользе отечества. Все свидетельствовало о приближении политического краха Польши. Необходимость проведения серьезных государственных перемен была очевидна. Среди первостепенных вопросов, решение которых могло стабилизировать положение в стране и освободить ее от чужеземного влияния, был вопрос о престолонаследии. Но польские магнаты решительно этому противились, не желая лишать себя возможности самим избираться на королевский престол. Королю нужна была поддержка городских обывателей. Именно в это время на политической арене появился Ян Декерт, который благодаря своей дружбе с саксонскими офицерами и женитьбе на Юлии Марциновской, дочери богатого купца, стал заметной фигурой в Варшаве. Вскоре он достиг почетного звания президента Варшавы, которое соответствовало званию городского головы, и решил употребить свое положение и богатство на пользу сословия, к которому принадлежал. Он собрал вокруг себя людей, хорошо знавших историю Польши, изучил акты, откуда черпал сведения о правах городского населения, и выступил на сейме со своими предложениями. Но, боясь бунта, шляхта пошла на хитрость. Наиболее активным представителям партии Декерта (300 человек) было даровано дворянство и тем самым закрыт вопрос о правах среднего сословия. Не выдержав поражения, Декерт заболел и вскоре скончался, а вместе с ним был снят с повестки дня и вопрос о престолонаследии. Рассказ о деятельности Яна Декерта — яркий пример того, насколько тернист путь демократии.

В заключение следует сказать, что сборник Е.П. Карновича «Очерки и рассказы из старинного быта Польши», созданный на основе исторических материалов, собранных автором из разных источников, во-первых, расширяет познания читателя об исторических личностях Польши XVII–XVIII вв.; во-вторых, углубляет сведения о политическом положении Польши в период, предшествовавший утрате ею государственной независимости; в-третьих, позволяет делать выводы как о политическом, так и нравственном поведении той или иной известной исторической личности. Кроме того, читатель знакомится с творчеством русского писателя, имя которого незаслуженно, на наш взгляд, забыто современниками.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Карнович Е.П.* Ян III Собеский под Веною // *Карнович Е.П.* Очерки и рассказы из старинного быта Польши. СПб., 1873. С. 319.
- ² *Карнович Е.П.* Костюшко // *Карнович Е.П.* Очерки и рассказы из старинного быта Польши. С. 344.

Польская литература XX в. в творческом восприятии Виктора Александровича Хорева

Аннотация:

Научная палитра исследований заслуженного деятеля науки РФ профессора Виктора Александровича Хорева очень разнообразна: она связана с изучением истории польской литературы, ее связей с русской и мировой культурами, открытием новых и умалчиваемых имен ее деятелей, анализом их творчества, переводами на русский язык польских авторов и др. Но главное в научной деятельности В.А. Хорева — это разработка нового направления, охватывающего и синтезирующего в литературоведении принципы ряда гуманитарных наук (литературы, фольклора, истории, политики, психологии, языка и т.д.), названного автором имагологией. В свете принципов этой науки В.А. Хорев исследовал польскую литературу самого трудного и противоречивого периода: 1890–1990 гг. Из всего почти полутысячного научного наследия В.А. Хорева рассматриваются восемь монографических работ, посвященных этой проблеме и рассмотренных «вдоль» жизни ученого.

Ключевые слова:

польская литература, имагология, исследование, современность, «свой», «чужой», познание, изменение, писатель.

*Svetlana F. MUSIYENKO
(Grodno)*

Polish literature of the XX century in the creative perception of Viktor Alexandrovich Khorev

Abstract:

The scientific palette of research conducted by Professor Viktor Alexandrovich Khorev, Honored Scientist of the Russian Federation, is very diverse: it is connected with the study of the history of Polish literature, its relations with Russian and world cultures, discovery of its figures' names, both new and concealed ones, the analysis of their works, etc. But the highlight of his scientific work is the development of a new direction, which has incorporated and synthesized the principles of a number of areas of humanitarian sciences (literature, folklore, history, politics, psychology, language, etc.) in literature studies, which the author has called «ima-

gology». V.A. Khorev explored the Polish literature of the most difficult and controversial period (1890–1990) in the light of the principles of this new method. From the scientific heritage of V.A. Khorev of nearly half a thousand works, there have been eight monographic works devoted to this problem and considered «against the backdrop of» the life of a scientist chosen to be examined.

Keywords:

Polish literature, imagology, research, modernity, «one's own», «alien», cognition, change, a writer.

Литература создает возможность особого познания действительности, преломленной в воображении писателя. Эта действительность может отличаться от знакомой читателю и открывать новые, универсальные горизонты, если писатель стремится рассматривать описываемые явления в общечеловеческой перспективе.

В.А. Хорев

Профессор Виктор Александрович Хорев — заслуженный деятель науки РФ, удостоенный более двух десятков наград и премий России и Польши, автор более 400 трудов по польской, русской, мировой литературе XIX–XX вв. и сравнительному литературоведению. Его исследования отличаются научной новизной, оригинальностью, яркостью. В трудах В.А. Хорева освещен, казалось бы, весь литературный процесс XX в., но в центре его всегда оставалась милая сердцу автора *польская литература*. В орбиту исследовательской деятельности ученого попали как основополагающие ее тенденции (особенности развития, периодизация, специфика, школы, виды, жанры в историко-временном и социально-эстетическом их проявлениях), так и отдельные авторы, среди которых были и широко известные, но показанные ученым с не исследованной ранее стороны, и забытые, но возрожденные в трудах Хорева, и представители молодого поколения культуры.

Одним из новейших и интереснейших аспектов изучения польской литературы, разработанных В.А. Хоревым, является *имагология*, основанная на познании «своего» с помощью познания «чужого». Назовем это «видением» польской литературы представителями «других» народов. Ракурс «другого» или «чужого» позволяет не только

и не столько сравнивать подобное в двух культурах или противопоставлять их, сколько помогает проникать в суть явления и «своего» и изучаемого «чужого». Имагологическому исследованию польской и русской литератур Хорев посвятил два фундаментальных монографических труда «Польша и поляки глазами русских литераторов. Имагологические очерки» (Москва, 2005) и «Восприятие России и русской литературы польскими писателями (очерки)» (Москва, 2012). Оба труда автор определяет жанром очерка. В действительности в книгах представлен во всей сложности литературно-исторический процесс двух народов более чем за 1000 лет с обоснованием причин социально-нравственных противоречий между странами, с привлечением документов, архивных данных, исторических свидетельств, произведений фольклора и литературы. В свете имагологического восприятия Хорев создал и свой третий фундаментальный труд «Польская литература XX века. 1890–1990» (Москва, 2009). Этот труд в научной деятельности и жизни профессора имеет свою историю.

Историко-литературный процесс Польши интересовал Хорева всегда. Об этом свидетельствуют написанные главы об истории польской литературы в энциклопедических и научных изданиях. Масштабность мышления профессора проявилась ярко и оригинально и в коллективном двухтомном труде сотрудников Института славяноведения и балканистики АН СССР «История польской литературы» (1969), в нем Хореву принадлежит глава «Литература 1918–1944 годов». Естественно, предполагалось издание и третьего тома, в котором была бы представлена литература Польской Народной Республики, т.е. после Второй мировой войны, но коммунистическая цензура не могла позволить анализировать современный литературный процесс, поскольку его участниками и творцами были живые люди — участники войны, создатели демократического строя и его противники, или оставшиеся в зарубежных странах, или по политическим мотивам эмигрировавшие из ПНР, или томившиеся в «демократических» тюрьмах, лагерях, а позднее — в психбольницах.

Столь разнородные убеждения людей, составлявших польское общество после Второй мировой войны, естественно, сказались на развитии литературы. Впервые Хорев представил литературу военных лет (1939–1944) как явление уникальное, как литературу, передававшую одновременно и всеобщую антифашистскую направленность, и социально-политические противоречия, и героизм польского народа

в борьбе за свободу, показавшую страдания и стойкость узников фашистских концлагерей. Следует вспомнить в этом случае советскую «моральную» доктрину, согласно которой узники фашистских концлагерей приравнивались к попавшим в фашистский плен военнослужащим. И тех, и других в превалирующем большинстве ждали тюрьмы и лагеря, но уже сталинские, поскольку эти люди считались предателями родины. Казалось бы, что этот суровый и несправедливый закон должен был применяться лишь к советским людям, но использовался он и в большинстве стран социалистического лагеря, в том числе в Польше. Кроме того, долгие годы послевоенного периода многие факты, проблемы и события Второй мировой войны замалчивались, были под официальным запретом или трактовались тенденциозно и откровенно несправедливо (Варшавское восстание, служба в Армии Крайовой и др.). Замалчивались и имена деятелей культуры, боровшихся с фашистами, но не разделявших коммунистическую (точнее советскую) идеологию. Многие из таких имен были впервые названы Хоревым в «Истории польской литературы». Кроме того, анализируя творчество К.К. Бачиньского, советский исследователь отметил: «Морально-философская проблематика лирики Бачиньского концентрирует трагизм жизни польского народа под пятой оккупанта»¹. Ученый очень удачно использовал оценку польской литературы оккупационного периода, высказанную известным польским литературоведом К. Выкой: «За датой каждого стихотворения стояли концлагеря, облавы, пытки, смерть, Освенцим»².

«История польской литературы» заканчивалась разделом, охватывающим межвоенный период (первую половину XX в.). Как уже говорилось, предполагалось ее продолжение. Ведь человечество готовилось к двум знаменательным датам: трагической — в 1969 г. отмечалось 30-летие с начала Второй мировой войны, и торжественной — 25-летию со дня окончания этой войны и победы над фашизмом. Казалось бы, историческая ситуация способствовала изучению трагедии войны, страданий человечества и правды цены победы. Однако решения ЦК КПСС были сильнее общечеловеческого желания *рассказать* о своей боли, утратах, разрушениях целых стран и массовой гибели людей. Возможно, бóльшая открытость и бóльшая информированность масс в шестидесятые–семидесятые годы XX в. не привела бы к искажению истории Второй мировой войны в начале века XXI. А тогда, в 1960-е гг. в литературе о войне начали складываться новые подходы и тенденции:

временная, хоть и короткая дистанция позволяла осмыслить войну и как общечеловеческую трагедию, и как драму каждого ее современника — драму человека, попавшего в круговорот общей беды. Оправдался афоризм Д.Б. Шоу, высказанный еще в конце XIX в.: «война — это волк, и он может прийти и к вашей двери»³. 20–25 лет — период большой в человеческой жизни, но в историческом измерении он слишком короток для того, чтобы понять, осмыслить и разгадать тайны столь значимого события, как Вторая мировая война, не ставшая историей и сегодня, в начале XXI в. Говорят, событие входит в стадию исторического по истечении 50 лет после смерти последнего его участника и свидетеля. В середине XX столетия (1960–70-е гг.) следы прошлой войны еще не утратили своей трагической зримости: болели раны ее участников, живыми оставались страдания узников концлагерей, не утихала боль утраты близких. Неслучайно в этот период в художественной литературе появляется новый тип произведений о войне, которые отличались «пронзительностью» содержания, поскольку соединяли в себе трагическую эмоциональность с философским обобщением событий, стремлением понять суть трагедии и источники героизма и выносливости жертв фашизма. Чаще их авторами были или очевидцы фашистских злодеяний, или борцы с фашизмом, или узники фашистских тюрем и концлагерей. Их произведения имели документально-фактическую основу пережитых собственных драм: «Пассажирка» З. Посмыш, «Дым над Биркенау» С. Шмаглевской, «Элегия» Б. Чешко (в книге Хорева «Плач»), «Колумбы — год рождения двадцатый» Р. Братного, «Современный сонник» Т. Конвицкого, «Сад господина Ничке» К. Филиповича и др. Произведения о войне, созданные в 1960-е гг., обрели не только философско-эмоциональный характер, но и стали своеобразным ответом на призывы некоторых политиков и христианских деятелей простить фашистам их злодеяния. Среди таких призывов следует вспомнить «Воззвание епископов польских епископату немецкому» (1965), приуроченное к двум наиважнейшим для всего человечества датам: 25-летию с начала Второй мировой войны и 20-летию со дня ее завершения и победы над фашизмом. «Воззвание» было принято неоднозначно, поскольку Германия в тот период была разделена на два самостоятельных государства: Восточную (ГДР) и Западную (ФРГ), восстанавливавшую не только мирную жизнь, но и военный потенциал. А это вызывало опасения у стран социалистического лагеря во главе с СССР, в том числе и в самой Германии, правда,

восточной (ГДР). Было ли человечество готово к забвению *пережитой* трагедии? Ведь большинство ее участников и свидетелей были еще живы, раны войны еще кровоточили, в городах оккупированных стран, в том числе в Варшаве оставались разрушенные дома и среди них были в самом центре руины королевского замка. Неслучайно во второй половине 1960-х гг. тема войны не только стала одной из главных в европейских литературах, но и приобрела особый характер: в ней проявилась *эмоциональная* память, литература становилась *эмоциональной* историей трагедии, пережитой людьми, ставшими авторами произведений литературы и других видов искусства. В культуре и идеологии стран социалистического лагеря поощрялись авторы произведений, утверждавшие доктрины социалистического реализма. Следует признать, что в 1960-е гг. деформации правды о войне было гораздо меньше. Не далеки во времени были и сама трагедия, и Нюрнбергский процесс, и миллионы пострадавших и переживших войну людей. Естественно, тема ее была одной из главных и, пожалуй, имела одинаковую во всем мире интерпретацию: война — трагедия для всех и для каждого человека. Неслучайно все другие проблемы культуры решались в преломлении войны и через ее призму. Такое решение идейно-художественных задач было особенно актуальным для стран, оккупированных в прошлом фашистами, среди которых Польша понесла невосполнимые утраты: погибла $\frac{1}{4}$ часть населения страны и на ее территории (в большинстве вдоль восточной границы, соседствующей с СССР) фашисты создали более 2 000 концентрационных лагерей и лагерей смерти. На месте и на базе таких мест создавались музеи, свидетельствующие о страданиях узников концлагерей и фашистских злодеяниях. Все это стало объектом осмысления трагического прошлого, оказывавшего несомненное влияние на современность. Война, в которой участвовало старшее поколение (отцы), стала важным фактором формирования психики, убеждений и идеалов нового поколения, выросшего после войны (20-летние), и поколения, детство которого было опалено ее пламенем — дети, повзрослевшие к 1960-м гг. настолько, что уже сумели закончить университеты и пополнить ряды ученых, внесших не только новые знания, но и привнесших новое видение современности и исторических процессов, в том числе и трагедии мировой войны. Это был период *философско-эмоционального* ее осмысления — своеобразный переход от воспроизведения пережитого до показа его влияния на настоящее и будущее человечества.

Известно, что судьбы мира проявляются в судьбе каждого человека и находят отклик в его душе, оказывая влияние на его жизнь, деятельность, поступки. Изменение восприятия войны привело к новому ее творческому отражению. Временной, хоть и короткий (20 лет), интервал с начала войны позволил и деятелям культуры старших поколений увидеть трагедию не только со стороны пережитых и наблюдаемых фактов, но и осмыслить ее масштаб и влияние на судьбы человечества и будущее всей земли. Произведения о войне меняли свой характер: обретали философскую глубину, психологический анализ пережитого, бесчеловечные, жестокие, разрушительные факты трансформировались в незабываемые душевные переживания не только участников трагедии, но и их детей. Своеобразную эволюцию претерпевало отношение к трагедии, а порой менялись ее оценки. Это была очень необычная и по-своему драматичная эволюция, поскольку она «прошла» через души людей, коснувшись самого тяжелого восприятия пережитой войны. Справедливость сказанного подтверждается характером и эволюцией оценок в исследованиях не только проблем Второй мировой войны, но и литературно-исторического процесса XX в., как отдельных народов, так и его общих и общечеловеческих особенностей.

Человек живет в постоянно меняющемся мире и под его влиянием меняется сам. Этот процесс не касается изменений убеждений (хотя порой и этот факт играет решающую роль). Речь идет о накоплении знаний, новых открытиях и анализе событий и явлений с учетом временного фактора, изменяющегося видения их от предметно-конкретного, детализированного ракурса до философско-целостного. Примером может служить эволюция одной из главных проблем научной деятельности профессора Хорева — истории польской литературы XX в. Исследованию этой проблемы ученый отдал более 50 лет своей жизни, хотя не менее важными и значимыми были и другие проблемы: литературные связи России и Польши в современном и историческом аспектах, взаимодействие польской, других славянских литератур и литератур европейского зарубежья, анализ историко-литературного процесса Польши и России, имагология — новое разработанное им направление. Все это своеобразно фокусировалось и контаминировалось автором, способствуя проявлению его внимания к главной проблеме — истории польской литературы. Первый труд на эту тему был опубликован Хоревым в 1961 г., последний — в 2012 г. В данном случае важна не только проблематика и ее эволюция во времени, но история и судьба каждого издания.

Итак, начало исследования относится к 1961 г. Оно совпало с началом научной биографии Хорева, закончившего аспирантуру МГУ имени М.В. Ломоносова и успешно защитившего кандидатскую диссертацию. По окончании учебы он был приглашен на работу в Институт славяноведения и балканистики АН СССР. Интерес к истории польской литературы ученый не только проявлял в течение всей творческой жизни, но и сделал в ней важнейшие открытия: новых и забытых имен, по-новому рассматривал процессы ее развития, освещал неисследованные явления, жанры, творческие особенности деятелей культуры, показывал особенности польского литературно-исторического процесса в контексте развития мировой литературы. Из всего огромного по своей значимости научно-творческого наследия профессора Хорева выбраны восемь расположенных «вдоль» жизни ученого монографических исследований, в которых обобщен процесс развития польской литературы и показано его национальное и художественное своеобразие:

- 1) О литературе Народной Польши. М., 1961. — 31 с.;
- 2) История польской литературы 1918–1944 годов (раздел в двухтомном коллективном труде «История польской литературы». Т. II. М., 1969. С. 172–225; С. 347–361);
- 3) Становление социалистической литературы в Польше. М., 1979. — 366 с.;
- 4) Польская литература (раздел в коллективном двухтомном научном труде «История литератур Восточной Европы после Второй мировой войны 1945–1960». Т. I. М., 1995. С. 87–177);
- 5) Польская литература (раздел в коллективном двухтомном научном труде «История литератур Восточной Европы после второй мировой войны 1970–1980-е гг.». Т. II, М., 2001. С. 71–153);
- 6) Польская литература XX века. 1890–1990. М., 2009. — 351 с.;
- 7) Польша и поляки глазами русских литераторов. Имагологические очерки. М., 2005. — 231 с.;
- 8) Восприятие России и русской литературы польскими писателями. М., 2012. — 236 с.

Из восьми исследований шесть посвящены истории польской литературы XX в. — периоду наиболее трудному, но и наиболее близкому и богатому на события мировой (в них Польша и ее культура является одной из составляющих глобальных исторических процес-

сов) и национальной значимости (в них показано преломление общих исторических процессов в судьбах польского народа).

Две последние монографии Хорева занимают особое место не только в исследованиях автора, но и во всей литературоведческой науке. В них культурологические, исторические, литературно-творческие и даже этнолингвистические процессы русского и польского народов более чем за тысячу лет исследованы автором в свете новой науки *имагологии*.

Первое исследование *истории* польской литературы XX в. Хорев начал в условиях строжайшей идеологической цензуры, на исходе «оттепели», в разгар укрепления социалистического лагеря. Как уже говорилось, в этот период *не приветствовались* работы по *современной* литературе. И, тем не менее, молодой ученый издал в 1961 г. брошюру, небольшую по объему «О литературе Народной Польши», которую определил как «Материалы для лекции о *современной* [курсив мой. — С. М.] польской литературе». Обратим внимание на два идейных назначения подзаголовка: «*материалы для лекции*» и «*современная*» литература Польши. Издательство «Общество по распространению политических и научных знаний» было не только толерантным, но имело гораздо большую свободу и больше возможностей, чем все остальные. И Хорев эти возможности сумел использовать с максимальным эффектом. В 1960-е гг. советская цензура к деятелям культуры выдвигала основное требование — обоснование закономерностей развития социалистического реализма. Естественно, этот тезис использовал и Хорев, трактуя его очень своеобразно: он доказал, что социалистическая литература в Польше развивалась на основе прогрессивных традиций творчества писателей прошлых эпох. Так в тексте «материалов для лекции» появились имена Мицкевича, Словацкого, Пруса, Жеромского. Эпоху демократического развития в Польше, как справедливо подчеркивал ученый, предвляла трагедия Второй мировой войны. «В урагане войны, — отметил исследователь, — уцелела только пятая часть книг, собранных в общественных и частных библиотеках. В концентрационных лагерях погибли тысячи работников культуры и просвещения»⁴. В исследовании утверждается и значимость писателей, творчество которых определяло развитие польской литературы первой половины XX в.: М. Домбровской, Ю. Тувима, Б. Ясенского, З. Налковской и других. Далек не все они представляли социалистическую литературу. Что касается важнейшей части

исследования — анализа современного литературного процесса, то его значимость заключалась прежде всего в верности трактовки исторической ситуации и в умении показать сложные явления времени, о которых старались умалчивать. Впервые Хорев представил периодизацию литературного процесса, которая осталась актуальной до сегодняшнего дня; определил творческие принципы писателей поколения свидетелей и участников трагедии войны: старшего (М. Домбровская, З. Налковская, Л. Рудницкий), среднего (Я. Ивашкевич, Е. Анджеевский, К. Брандыс, В. Броневский) и младшего (Р. Братный, Т. Боровский); показал идейное и художественное многообразие развития и идейные противоречия в современном литературном процессе Польши. Объектом критики исследователя были не только, а скорее не столько деятели и явления культуры официальных властей, сколько особенность их деятельности и творчества. Ангажированный цензурой журнал «Кузница», утверждал автор, страдал «ограниченностью» взгляда на литературу, в то время как «польские писатели обращались к классическим образцам национальной культуры. В литературе *оживают* [курсив мой. — С. М.] лучшие традиции романтической поэзии и реалистической прозы XIX века»⁵.

В творчестве деятелей культуры М. Хласко, А. Слонимского, Е. Анджеевского (конец 1950-х гг.) Хорев показал не только их отход от тенденций и идей социалистического реализма, но и представленные ими новые подходы к жизни: у Хласко — «вечные, надклассовые проблемы совести и разума, свободы личности, власти»⁶, у Анджеевского — стремление писателя «в абстрактно-философском плане» «выяснить источники „зла“, которые он видит в деморализующем воздействии власти»⁷.

В сравнительно небольшой работе представлены десятки имен и произведений современной польской литературы, многие из которых в советском литературоведении упоминались впервые. Безусловно, «эзопов язык» Хорева власти довольно быстро разгадали, но уже готовился коллективный труд ученых Института славяноведения и балканистики АН СССР «История польской литературы» в трех томах. Задачей издания было показать пути и особенности развития польской литературы от истоков до 1960-х гг. В редакционную коллегию входили ведущие советские полонисты В.В. Витт, И.С. Миллер, Б.Ф. Стахеев, В.А. Хорев. Из задуманного трехтомника вышли только 2 тома: первый том охватывал литературный процесс от начала до

1890 г., второй — с 1890 по 1944 гг. Во втором томе перу В.А. Хорева принадлежат два раздела: обзорно-аналитическая глава «Литература 1918–1944 годов» и глава о творчестве Константы Идельфонса Галчиньского. Следует отметить, что к этому времени у Хорева имелись интересные новаторские исследования о творчестве любимого автором известного польского поэта Владислава Броневского⁸. В названном издании раздел о нем принадлежит Т.П. Агапкиной.

Обзорную главу Хорева отличала научная новизна, гражданская смелость и оригинальная композиция. Глубокий анализ эпохи ученый органически связывал с творческими портретами ее представителей и мировым литературным процессом. О значимости этого издания писали и советские, и польские литературоведы. Однако третьему тому не суждено было увидеть свет.

В 1972 г. в издательстве «Наука» выходит книга Хорева «Становление социалистической литературы в Польше», ставшая своеобразным научным бестселлером. Это было первое в СССР исследование *современной* польской литературы. Определение *социалистическая* позволило ученому использовать контекст двойного назначения: показать эволюцию и роль социалистической литературы в историко-литературном процессе Польши и Западной Европы. Задачи рассматриваемого труда определил сам автор: «Общность эстетических проблем [...] не исключает, а предполагает обращение к национальным культурным традициям, к неповторимому историческому и национальному опыту различных литератур»⁹.

Поразительной была смелость ученого, пережившего трагедию запрета подобного исследования, правда, в меньшем объеме и охвате материала. Он прекрасно понимал, насколько трудна его задача. «Настоящая книга, — читаем во „Введении“, — по замыслу автора, является опытом впервые предпринятого монографически целостного исследования темы. Наша цель — проследить пути становления социалистической литературы в Польше и роль ее традиций для современного литературного развития. Показать ведущие закономерности этого процесса»¹⁰.

В решении задач автор перемещает акценты внимания с социалистической литературы на *целостный процесс развития всей национальной культуры польского народа*. «Автор стремится, — пишет Хорев, — к *совмещению историко-литературного подхода к материалу с проблемным его содержанием и решению на этой основе принципи-*

альных вопросов о времени образования революционно пролетарского течения в польской литературе [курсив мой. — С. М.] о роли различных литературных течений [...], о сущности нового художественного метода, о вкладе крупнейших польских социалистических художников слова в мировую литературу»¹¹.

Итак, социалистическую литературу Польши автор не только рассматривает в контексте общего развития, подчеркивая при этом ее достижения в национальном, но и в мировом проявлении. По убеждению Хорева, пролетарско-революционная культура — это, хотя и важное, но лишь *течение* в общем потоке развития культуры. Для периода жесткой цензуры мысль ученого была не только смелой, но и крамольной. И все же: «В одних главах, — пишет он, — идет укрупненное рассмотрение процесса, в других — более подробно говорится о творчестве того или иного писателя, сыгравшего значительную роль в литературном движении времени, ярко воплотившего в индивидуальном творчестве более общие тенденции»¹².

В книге названы сотни имен (точнее — 485), представляющих мировую культуру в историческом разрезе, многие из них вводились в обиход советской науки впервые, как и по-новому оценивались многие явления литературного процесса современности — 1960–70-х гг. В подобном исследовании нуждался научный мир тогда социалистических (и не только) стран. Об этом писали многие известные польские исследователи. Профессор Польской академии наук А. Ковальчикова отмечала, что литература межвоенного двадцатилетия «исследована фрагментарно», что «нет обобщающих работ», «нет систематической информации о культурной и литературной печати, о политическом или психологическом романе»¹³. Один из авторитетнейших литературоведов Польши, профессор Г. Маркевич отметил у ряда польских исследователей «боязнь обобщений» и «стремление к накоплению фактов»¹⁴.

Потребность в обобщающем научном исследовании польской литературы современного периода не только для советского, но и для польского литературоведения, возможно, и послужила причиной того, что партийная цензура СССР «разрешила» автору показать новизну оценок и назвать даже «нежелательные» имена деятелей польской культуры. Да и престижным был сам факт появления в *советской науке* исследования о *польской литературе*.

В очередной раз к проблеме польской литературы ученый обратился после распада СССР. В коллективном труде литературоведами

Института славяноведения и балканистики РАН был задуман и осуществлен грандиозный новаторский проект, вылившийся в трехтомное издание: «История литературы западных и южных славян» (М., 1995–2001), объемлющее более чем тысячелетний период развития литературы славянских народов до конца Второй мировой войны (1945). В редакционной статье данного издания содержатся две важные мысли, являющиеся концептуальными для двух эпох — советской и постсоветской.

«Справедливости ради, — читаем раздел «От редколлегии», — надо отметить, что отечественное славяноведение уже в 1960-е гг. стало успешно преодолевать социологические подходы к литературам, стремясь к их объективному освещению и пониманию специфики литературного труда»¹⁵. Примерами служат рассмотренные выше исследования Хорева и работы его коллег. Вторая мысль связана с особенностями постсоветской эпохи, сложившейся в России, когда авторы освободились «от идеологической предвзятости, ее инерции и схем, стремились к объективному освещению славянских литератур, к воссозданию полной и реальной картины развития каждой из них»¹⁶. Свобода творчества, прежде всего научного, сделала возможным не только издание этого труда, но позволила решить принципиально важные проблемы, связанные с развитием современных литератур. На волне социально-исторических изменений появилась и двухтомная «История литератур Восточной Европы после Второй мировой войны» (1995, 2001) под редакцией Хорева, охватывающая наиболее сложную, противоречивую и завершившуюся эпоху расцвета и падения социалистической системы, а вместе с ней и единства лагеря стран-сателлитов Советского Союза. Концепции и оценки литературного процесса стран Восточной Европы в «современной» их истории (1945–1980-е гг.) отличаются открытостью, объективностью, новизной, ясно определившими основную задачу исследования: «выявить применительно к каждой национальной литературе основную направленность ее движения во времени, борьбу и смену литературных тенденций, объединений, эстетических концепций, дать анализ наиболее значительных и характерных художественных произведений и творческих индивидуальностей»¹⁷.

В этом труде Хорев является ответственным редактором и одновременно автором глав о двух периодах развития «Польской литературы»: 1944–1960 и 1960–1980 гг., в которых блистательно соединяет

два ракурса видения: целостность литературного процесса в его проблемной, идейной и художественной эволюции и творчество и отдельные произведения деятелей культуры, определяющих ее развитие, их индивидуальный вклад в национальную и мировую культуру.

В рассматриваемом издании запечатлен наиболее трудный *историко-современный* период жизни каждого народа, который по праву можно назвать стремительно *меняющимся*. Примером могут служить литературы Югославии, представленные как пять национальных проявлений одного государства, а сегодня — в начале 2019 г. это государство уничтожено и исчезло с географических карт и атласов.

В числе оригинальных важнейших *новаторских* концепций этого издания можно назвать *имагологический* подход в осмыслении литературы каждого народа и в восприятии этих литератур читателями Советского Союза. Этой проблеме в обоих томах посвящены отдельные разделы, но, пожалуй, важнее, что этот процесс освещен еще *изнутри* — автором истории каждой литературы.

Следует отметить, что именно *имагологией* как новой разновидностью науки *о познании другого народа* в последнее двадцатилетие своей жизни занимался Хорев. Работая над главами «Польской литературы» в данном труде, он одновременно готовил к изданию собственное монографическое исследование, увидевшее свет в 2009 г. — «Польская литература XX века. 1890–1990». Эта книга стала знаменательным событием в научном мире славянских стран. В ней развитие литературы Польши представлено во всей своей сложности и многогранности: во всестороннем, эпическом охвате литературного процесса, его эволюции во времени с учетом социально-политических изменений, показом характерных видов, жанров, эстетических явлений, творчества отдельных авторов и их произведений с их влиянием на национальную и мировую культуру. В исследовании представлено три историко-литературных этапа: рубежа XIX–XX вв. (1890–1918), межвоенного (1918–1939) и послевоенного (1945–1989) периодов. Каждый период «выстроен» по одинаковому принципу: разделы, в которых рассматриваются закономерности развития культуры каждого этапа и основные разновидности литературы — поэзия, проза, драма. Казалось бы, известные рубрики, но в них открывается необыкновенно богатый и по-новому представленный мир литературы.

«Польская литература, — пишет автор, — рассказала миру о своей стране, совершила значительные художественные открытия, дала но-

вые измерения человеческой психики. Она [...] выразила умонастроения и стремления не одного поколения поляков, оказала и продолжает оказывать влияние на их национальное самосознание. А также на отношение зарубежного читателя к Польше»¹⁸.

Ученый, понимая сложность задачи изображения *естественного* развития литературы Польши, смело ломает стереотипы оценок самого сложного исторического этапа культуры, показывая противоречивость дискуссий, и имена многих умалчиваемых десятки лет писателей, произведений, явлений, направлений и методов культуры. Многие из них введены в литературоведческий и читательский обиход впервые. Поражает в этом труде и необыкновенность повествовательной манеры, напоминающей философско-исторический роман, написанный научно-эмоциональным языком.

Стереотип во взаимоотношениях *русский*–*поляк* и в историческом прошлом, и в современности, видимо, тревожил ученого. «Ничто так не способствует успешному проявлению устоявшихся схем, — читаем в разделе «От автора», — взаимных претензий, негативных стереотипов [...] как познание иной ментальности через художественную литературу, через сферу прочувствованной мысли [...]. Литература создает возможности особого познания действительности, преломленной в воображении писателя. Эта действительность может отличаться от знакомой читателю и открывать новые универсальные горизонты, если писатель стремится рассматривать описываемые явления в общечеловеческой перспективе»¹⁹.

Итак, на лицо три аспекта видения литературного процесса в курсе *имагологии*: «изнутри» — художественно-творческое, воспроизведенное писателем своего народа (в данном случае — польского); обобщенно-аналитическое, представляемое исследователями как всего литературного процесса и его отдельных проявлений, так и творческих индивидуальностей и их произведений; и, наконец, видение литературно-исторического развития представителями других народов (читателей, историков, литературоведов). Неслучайно Хорев считает, что выстраивание «художественной иерархии по „горячим следам“ только что закончившегося века» связано с попыткой уловить определенные тенденции в жизни литературы как одного из главнейших интеллектуальных языков, который имеет смысл для формирования отношения русского читателя к Польше и ее культуре»²⁰.

Следует отметить, что данное (пятое) обращение Хорева к истории польской литературы XX в. вылилось в фундаментальный труд,

отличающийся не только научной новизной и многогранностью, но и новым подходом ко всему литературно-историческому процессу, определенному самим автором как *имагологический*. Неслучайно, свою «Историю польской литературы XX века» он своеобразно «обрамляет» двумя важными монографическими исследованиями сугубо *имагологического* характера «Польша и поляки глазами русских литераторов» и «Восприятие России и русской литературы польскими писателями»²¹. Разработанную теорию имагологии и ее новый аспект — имагологию культурной памяти ученый представил на международной научной конференции, посвященной его 80-летию и присвоению ему звания «Почетный профессор Гродненского государственного университета имени Янки Купалы». Это было 24 мая 2012 г.

«Имагология, — отметил Хорев, — выявляет и исследует истинные и фальсифицированные представления о другом народе с точки зрения их происхождения и общественного воздействия. Объединяя для решения этих задач усилия представителей разных гуманитарных дисциплин и являясь для них общей базой, имагология в то же время позволяет расширить рамки традиционного литературоведения [...]. Имагология вносит в изучение литературных связей новый аспект — исследование отражения жизни других народов в литературных и паралитературных (летопись, хроники, путевые заметки, дневники, письма и т.д.) произведениях. Очевидна актуальность имагологического подхода к изучению взаимного видения народов в нынешнем мире, стремительно объединяемом современными технологиями и столь же мощно разъединяемом искаженными представлениями народов друг о друге»²².

Актуальность научных трудов Хорева становится все очевиднее, поэтому и возрастает потребность в их переиздании, изучении и сохранении памяти об их авторе.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ История польской литературы. Т. II. М., 1969. С. 224.

² Там же.

³ Шоу Д.Б. Пьесы. М., 1969. С. 230.

⁴ Хорев В.А. О литературе Народной Польши (материалы для лекции о современной польской литературе). М., 1961. С. 9.

- ⁵ Там же. С. 6–7.
- ⁶ Там же. С. 24.
- ⁷ Там же.
- ⁸ *Хорев В.А.* Владислав Броневский. Очерк жизни и творчества. М., 1965.
- ⁹ *Хорев В.А.* Становление социалистической литературы в Польше. М., 1979. С. 3.
- ¹⁰ Там же. С. 21
- ¹¹ Там же.
- ¹² Там же.
- ¹³ Pamiętnik Literacki. 1977. № 2. S. 321.
- ¹⁴ *Markiewicz H.* Wczoraj i dziś nauki o literaturze polskiej // Ruch Literacki. 1964. № 2. S. 3.
- ¹⁵ История литератур западных и южных славян. В 3-х т. Т. III. М., 2001. С. 3.
- ¹⁶ Там же. С. 8.
- ¹⁷ История литератур Восточной Европы после Второй мировой войны. В 2 т. Т. I. М., 1995. С. 7–8.
- ¹⁸ *Хорев В.А.* Польская литература XX века. 1890–1940. М., 2009. С. 8.
- ¹⁹ Там же. С. 8–9.
- ²⁰ Там же. С. 12.
- ²¹ См. об этом: *Мусиенко С.Ф.* Имагология в научных трудах В.А. Хорева // День и вся жизнь. Светлой памяти Виктора Александровича Хорева посвящается. Гродно, 2013. С. 31–44; *Мусиенко С.Ф.* Польская литература в имагологической интерпретации В.А. Хорева // Балтийский филологический курьер. 2013. № 9. С. 99–113.
- ²² *Хорев В.А.* Имагологический аспект культурной памяти // День и вся жизнь. С. 29.

**«И дело вовсе не в том, что есть во мне грамм сто пятьдесят польской крови...»¹.
Об одном эпизоде российско-польских литературных отношений:
Регина Дериева и Тадеуш Ружевич***

Аннотация:

В статье идет речь о русском поэте Регине Дериевой (1949–2013), о ее сложной биографии с многочисленными перемещениями (от Одессы через Караганду и Иерусалим до Стокгольма), о ее привязанности к Польше и духу свободы, который несла польская литература. Отстаивание свободы творчества — тема переписки Дериевой с польским поэтом Тадеушем Ружевичем.

Ключевые слова:

Регина Дериева, Тадеуш Ружевич, корреспонденция, свобода творчества.

*Olga R. MEDVEDEVA-NATHOO
(Vancouver)*

**«It doesn't really matter
that in my veins I have approximately
150 grams of Polish blood...».
Regina Derieva and Tadeusz Różewicz —
a chapter of Russian-Polish literary contacts**

Abstract:

The article is dedicated to a Russian poet Regina Derieva, her life in the USSR and in emigration, her attitude towards Poland, and her love of the spirit of liberty which is a distinctive feature of Polish literature. The right to freedom of artistic expression is a topic of correspondence between Regina Derieva and a Polish poet Tadeusz Różewicz.

Keywords:

Regina Derieva, Tadeusz Różewicz, correspondence, freedom of artistic expression.

* Пользуясь случаем, искренне благодарю Александра Дериева за помощь в работе над этой статьей.

Откатилось в недалекое прошлое время, когда Польша воспринималась либерально настроенной советской интеллигенцией как очаг свободомыслия. Очаг, пламенеющий к тому же в непосредственной близости от СССР. Граница между странами, охраняемая людьми в зеленой форме, не была прозрачной, но не была и закрытой на все засовы. Существовала также другая — «зеленая граница», многократно нарушаемая: польский ветер свободы, дувший в восточном направлении, никогда не утихал.

Поэт Регина Дериева была одним из многих проживавших в СССР мыслящих людей, кому было понятно трудно переводимое слово «польскость». Для начала несколько слов о самой Дериевой.

Родилась в 1949 г. в Советском Союзе. Упокоилась с миром в 2013 г. в Швеции. Годы ее жизни были расчерчены параллелями и меридианами евразийского пространства: с черноморской Украины она переместилась в центральный Казахстан, затем на Ближний Восток и еще позднее — в Северную Европу. Ей приходилось преодолевать непреодолимые барьеры советского режима, эмиграционной и иммиграционной политики разных стран, определять свое место в разных общественных системах и на разных языках. «Собрание дорог» — так называется двухтомная коллекция ее стихотворений, прозы, эссеистики и переводов, изданная в Санкт-Петербурге в 2005 г., — носит исключительно точное название.

Легендарная Одесса, затем с 1965 г. долгие годы — Караганда, «едва ли не главная столица ссыльной стороны» (А. Солженицын, «Архипелаг ГУЛАГ»), город, взятый в кольцо, как писала Дериева, «лагерьями марксизма-ленинизма-сталинизма»². Там, на земле, где «черные терриконы заслоняли горизонт», она занималась «черной работой стихосложения», жила «черной жизнью черновика, не позволяя себя ничто переписывать»³.

Позже, в 1991 г., — переселение в Израиль, но не столько в Еврейское государство, сколько на Святую Землю или, как могла бы сказать сама Дериева, «в родные палестины». Здесь она не была ни паломником, пришедшим с молитвой, ни туристом, отметившимся в храме Гроба Господня. Она просто жила в Иерусалиме — Иерусалиме Страстей Христовых и наверняка (не могло быть иначе) Иерусалиме русской поэзии, пушкинского «рыцаря бедного» и лермонтовской «ветки Палестины», — это был ее воздух...

В Израиле она прожила более восьми лет, так и не получив гражданства этой страны (ибо, будучи католичкой, не подлежала закону о репатриации). Следующим «стоянием» на ее жизненном пути была слышущая терпимостью Швеция.

Но куда бы Дериеву ни забросила судьба, она всегда оставалась гражданкой страны под названием Свобода, в паспорте которой значилось: русский поэт. Дериева писала: «Каждый поэт — король своей собственной страны, которая для большинства так и остается terra incognita»⁴. Иначе говоря, она была «всегда и везде дома»⁵, а ее перемещения были путешествием вдоль, поперек и вглубь культур. В ее собственной «империи» — исторической, географической, духовной и душевной — Польша занимала особое место.

Предки Дериевой по материнской линии были поляками. Отец был из караимов. Ни о той, ни о другой ветви она не знала почти ничего — отец, преподаватель философии марксизма-ленинизма, как и было положено по роду его деятельности, осторожничал, а мать молчала, чтобы не навредить мужу. Докопаться же до корней личной истории независимо от родителей, изучая архивные источники, по тем временам было практически невозможно. И Дериева по собственной воле выбрала себе другое — смешанное — происхождение: «Меня кормил в роддоме кто ни попадя, — писала она, — мамыши всех национальностей. И русские, и украинки, и еврейки, и гречанки, и польки, и молдаванки, и... Так что я дочь всей Одессы. Вскормленная ее молоком, я никакого внимания на национальность не обращаю...»⁶.

Но это не отменяло ее тяги к Польше.

С поляками Дериева сблизилась в Караганде. До 1990-х гг. там все еще оставалось немало потомков и царских ссыльных, и сталинских депортированных*. Отчасти из этого общения выросло ее увлечение польским языком. Она учила его самостоятельно, оставаясь один на один с текстами, вслушивалась в шипящие, шелестящие и шуршащие звуки, всматривалась в слова, их замысловатые точки, хвостики и крючочки. Читала польскую прозу, в основном XX в., преимущественно в переводах: от Лема до Леца, потом пришел черед Шульца и Хласко. Припадала к ним, потому что из них струился «карбонарский» дух. Не знаю, сказала бы так сама Дериева, но такая итальян-

* Несмотря на массовую репатриацию этнических поляков на историческую родину в 1990-е гг., в Караганде все еще остается несколько тысяч представителей этой национальности.

ская ассоциация: «угольщики» и каменноугольный бассейн — в Караганде, называемой одной из главных кочегарок страны, была бы уместна. Примерно в то время Дериева от имени Василия Скобкина, мистифицированного автора — alter ego автора подлинного, писала:

«Хороший народ поляки, может быть, один из лучших, только не все это понимают. Не понимают, кривят рты и гнусно рассуждают инженеры, врачи и учителя: „Чем это поляки лучше нас?.. У них же там все католики!..” Так говорят учителя, врачи, инженеры... Ну еще библиотекари, музейные работники. Короче, так говорит вся замечательная Небольшая Гордость нашей страны. Небольшая потому, что с большой гордостью жить сложнее. С большой гордостью ты уже и не свой вроде, а определенно поляк.

А я вот люблю поляков и готов, если надо, это доказать. И дело вовсе не в том, что есть во мне грамм сто пятьдесят польской крови. И не в том, что моя польская прабабка воочию видела ангела возле своей постели (тогда еще ангелы разгуливали по домам). А в том, что закипает во мне нечто, что легко объясняют и охотно обсуждают инженеры, врачи и учителя, когда собираются вместе для какой-нибудь очередной провокации.

Вот в один воскресный день встают учителя, врачи и инженеры рано утром, завтракают и едут в Польшу, чтобы там дружно ругать поляков и красть у них серебряные ложки (или что там под руку подвернется), ссылаясь при этом на старые долги: „Они-то, в свое время, эти Адамы Чарторижские, сколько нахапали!” Когда же я пытаюсь их одернуть, учителя, врачи и инженеры побивают меня, вместе с несколькими другими миротворцами, бесплатно полученными от поляков Библиями, отпечатанными в Лондоне на русском языке.

Затем чуть успокоившаяся ни с чем не сравнимая Небольшая Гордость образует торговый ряд и продает каждую Библию на вес золота все прибывающим инженерам, врачам и учителям. А мы с поляками, подставляя друг другу израненные плечи, бежим из Польши куда глаза глядят. И впереди нас летит ангел, прекрасный и золотоволосый ангел, навещавший мою прабабку в те далекие времена, когда еще было безопасно появляться перед людьми во всей своей доброте и милости»⁷.

В этом фрагменте очевидно стремление Василия Скобкина отгородиться от своих, но чужих и — прибиться к полякам — чужим, но своим.

Здесь же Дериева упоминает привычное отождествление поляков с католиками. И действительно, католическая вера была еще одной, «суровой», нитью, которая связала ее с Польшей. Дериева приняла крещение в атеистическом Казахстане в 1990 г.: «недалеко от угольных шахт в предместье Караганды под названием Майкудук. Ступени ее вели не вверх, как полагается в роскошных храмах, а вниз, потому что так распорядилась советская власть»⁸; в стихах вспоминала «надтреснутый колокол / католической церкви, / вырытой под землей / недалеко от угольной шахты / имени товарища Генриха Гейне»⁹.

Можно предположить, что на выбор католического вероисповедания в определенной степени оказал влияние тот факт, что Караганда еще в годы советской власти была духовным центром католиков всего Казахстана и Средней Азии: католический приход здесь был официально зарегистрирован в 1977 г. А уже в независимом Казахстане, в 1998 г., в Караганде был открыт монастырь босых кармелиток, в 1999 г. — Карагандинская епархия. Неслучайно именно Казахстан (хотя только Астану) в 2001 г. посетил Папа Римский Иоанн Павел II. Последние события произошли позже, когда Дериева уже отмеряла свои мили по Востоку и Западу, а вот избрание в 1978 г. на Святой Престол поляка могло сыграть значительную роль. Дериева совершила свой духовный выбор в зрелом возрасте: ей было около сорока лет. Кому-то могло показаться, что, принимая такое решение, она сбилась с пути, но нет — в правильности своего выбора она ни разу не усомнилась, для нее это был единственно верный путь. А идти против течения ей было привычно: «Любое течение служит лишь для того, чтобы против него плыть», — скажет она позже¹⁰.

Дериеву занимала и польская история: восстания конца XVIII–XIX вв., разделы Польши, в 1980 г. она, конечно же, была солидарна с «Солидарностью». Но особенно живым был ее интерес к Польше периода Второй мировой войны. Следы этого запечатлены в ее стихотворении «Сеанс пятый» (2002 г.):

*В Иерусалиме такое яркое небо,
в Иерусалиме такое яркое безумие,
что многие стараются увезти и то
и другое (в основном контрабандно)
на долгую память в свои хмурые
и чересчур нормальные страны;*

там они пристраивают и другое
и то где-нибудь в столовой,
на балконе или на кухне.
В Иерусалиме и я жила, но не
существовала, почти восемь лет;
писцы царя Ирода не внесли меня
с мужем и сыном в пергаментную
перепись при очередном избиении
младенцев. На 4-ом стоянии Via
Dolorosa, где мы снимали квартиру,
в 40-ых годах провел какое-то
время командующий Армии Крайова
генерал Андерс со своим конем и
адъютантом. В квартире с почти
трехметровыми потолками
была тайная дверь, забитая двумя
гвоздями времен Британского Мандата.
Когда я вскрыла ее, обнаружился
древний сортир с окаменевшими
конскими яблоками возле очка.
Пришлось все убрать, залить хлоркой
и снова забить мемориальную дверь.
Сын, помогая, ворчал, что нам вечно
приходится грязь выгребать чужую.
А я отвечала, что лучше
грязь вычищать, чем создавать
(приводя античных героев в пример
и христианских святых). Мимо окна
вечными потоками текла
река паломников. В любой момент
я могла влиться в поющую реку, где
каждая душа прошла перепись
не Ирода, но Христа и этого было
довольно, чтобы в виду не иметь
всего остального¹¹.

На первый взгляд может показаться, что упомянутый в этом стихотворении факт, что Дериева делила иерусалимскую квартиру с генералом Андерсом (хотя и полвека спустя) — из игры воображения

поэта. Однако здесь другой случай. В Иерусалиме семья Дериевых жила на Via Dolorosa IV, 36 (здание между 3-м и 4-м Стояниями). На улице Скорбный путь, в том же доме, в той же квартире, было иерусалимское прибежище Владислава Андерса, которого вместе с его воинами сюда занесла война. Для Дериевой это случайное совпадение стало знаком истории. Чтобы написать несколько строк о генерале Андерсе — культовой фигуре польского XX в., — надо было знать советско-польскую историю, открывая ее слой за слоем: 17 сентября 1939 г., депортацию поляков вглубь СССР, советский плен, центральную тюрьму НКВД на Лубянке, дарованную полякам в 1941 г. «амнистию», и Бузулук, и Татищево, и южно-казахстанские Чокпак, Отар, Луговую, и узбекский Янги-Юль, и туркменский Красноводск, и польскую армию на Востоке, поход которой лежал через Персию и Палестину, и красные маки на Монте Кассино... У Дериевой весь этот контекст вылился в несколько поэтических строк, что говорит об авторе как о человеке, для которого польская история является важной частью усвоенного (присвоенного?) ею исторического знания и ее личной памяти.

Польские семена, из которых произрастают многомерные образы, разбросаны и в ряде других произведений Дериевой. Еще один пример — стихотворение «Круг склонений» (2008 г.), поминание близкого, ушедшего навсегда:

*Не долетит туда птица даже,
не доберутся слова, что глаже
шерсти кашмирской и тканей прочих.
Нет ничего там из той, короче,
яви, что око питает, разум...
Как же ты там оказался сразу,
до двадцати еще? Как успелось
тихой душе твоей бросить тело,
дело оставить, свою подругу?..
Так с этих пор и хожу по кругу,
так и ищу то ли ветра в поле,
то ли твой взгляд, ставший смыслом боли.
Нет, не встречала таких я больше!
Ты мой поляк, что лишился Польши,
мой англичанин без Ливерпуля,
русский, которого сбила пуля*

*с ног и оставила на дороге.
Даже обрыв был с тобой пологим,
даже отрыв был с тобой полетом...
[...]
Смерти с тех пор шлю за нотой ноту,
но не вернет мне она, я знаю,
лучший мой час, мой обрывок Рая,
Остров Блаженных, где были вместе.
Сломан сургуч и разохся клейстер,
плачут чернила... Осталось вынуть
жизнь из конверта и лечь под глину.
Без упреждающей пиктограммы
встретишь меня на последней самой
станции После Всего? Узнаешь?
Где полюса имена склоняют
сферы небесной. Где столько света,
что ожерельем свернулось лето¹².*

«Ты мой поляк, что лишился Польши...», — пишет Дериева, и за этим сравнением — целый пласт мученической польской истории и ее, русского поэта, сострадания к ней.

К поэзии Норвида Дериеву привел замечательный посредник — музыка (кроме филологического, Дериева имела музыкальное образование), а точнее, что трудно было предвидеть, — прогрессивный рок Чеслава Немена (Niemen Enigmatic, 1970). Его композиции на слова стихотворений Норвида буквально пронзили юную Регину. Норвидовские строки «pod latyńskich żagli cieniem, / Myśli moja, płyn z aniołem, / Płyn, jak kiedyś ja płynąłem: / Za wspomnieniem — płyn wspomnieniem...»* («Italiam! Italiam!») стали для Дериевой незабываемыми. Похоже, это был переломный пункт в ее отношении к польской поэзии. Затем состоялось знакомство с Галчиньским, Бачиньским и позже — с Хербертом, Милошем, Я. Твардовским. Но ближе всего ей был Тадеуш Ружевич. Она читала стихотворения Ружевича в переводах Д. Самойлова, Б. Слуцкого, А. Ревича, В. Британишского, А. Эппеля, В. Бурича. Затем она обратилась к оригиналам. И все более убеждалась, что его экзистенциальная по сути и лаконичная по форме поэзия

* Подними латинский парус! / С ним легко и вольно плавать! / Мысль, плыви теперь, как память, / Память перегнать стараясь! (пер. В. Корнилова).

ей очень близка. Случилось так, что особое отношение Дериевой к этому польскому поэту переросло в особые с ним отношения.

В 1986 г. Дериева послала ему свою только что вышедшую в Алма-Ате книжку стихов¹³. Она испытывала потребность установить живую связь с почитаемым поэтом и через него — с Польшей. Ружеви́ч книжку получил. Но, кажется, удивился не самой книге, а тому, что она пришла из удаленного на тысячи километров Казахстана. Для него слово Казахстан, как почти для любого поляка его поколения, должно быть, вызывало печальные образы: депортированные, репрессированные, лагеря, тиранья — словом, особая «сибирская экзотика». Подумал: стихи рождаются и «за колючей проволокой». Ответил. В открытке из Вроцлава от 6 июля 1986 г. Ружеви́ч писал: «Пани Регина, большое спасибо за Ваше чудесное письмо и томик стихотворений „По первопутку“». Караганда в такой дали от Вроцлава! Но люди везде пишут стихи. Я плохо знаю русский язык, поэтому пишу Вам по-польски, стараясь писать как можно четче. Может, кто-нибудь переведет Вам мою открытку, а может, Вы сами сумеете разобрать мои слова. Писать стихи — это привилегия молодости, с возрастом пишется все труднее, все меньше, а иногда и все хуже. Я рад, что мои стихи пустились в такие дальние странствия, добрались до Вас, что кто-то их читает, как Вы прекрасно выразились, их „открывает“. Правда, я не так стар, как Атлантида, но лет мне уже много, много лет... А свое первое стихотворение я опубликовал в 1938 году! Успехов Вам в работе и в жизни. С сердечным приветом, Тадеуш Ружеви́ч»¹⁴.

Воодушевленная и взволнованная ответом поэта Дериева послала Ружеви́чу сувенир. Это была самаркандская игрушка — дракон, терракотовый, одноцветный, без яркой восточной росписи, которого она привезла из одного из своих путешествий в Самарканд.

И вновь ответ Ружеви́ча не заставил себя долго ждать.

В открытке от 26 августа 1986 г. он писал: «Дорогая Регина, благодарю за дракона! Несмотря на то, что он, как младенец, был завернут в цветной платочек, во время долгого путешествия у него отвалился один рог. Я его сразу же приклеил, а поскольку клей был сильный и универсальный, у меня склеились пальцы, причем два самых важных, которыми я держу перо! К счастью, они уже отклеились, и я снова могу писать. Не знаю, понимаете ли Вы польский язык? Есть ли в Караганде кто-то, кто переведет Вам мою открытку? Я, к сожалению, русский язык знаю очень плохо и не могу писать Вам по-рус-

ски. Правда, читать — читаю, хотя и не без труда, кое-что понимаю, читаю в основном газеты, потому что поэзию не одолеть. В Тбилиси (Грузия) только что вышла большая книга моих избранных стихов на грузинском языке. Если Вы знаете польский, я пришлю Вам мои стихи. Сердечный привет из Вроцлава. Так далеко от Караганды! Желаю Вам прекрасных стихов и доброго здоровья! Тадеуш Ружевиц»¹⁵.

Связь поэтов не была постоянной, да она и не могла быть такой при всех пертурбациях в жизни Дериевой.

Они виделись лишь единожды, в 1999 г., в значимом для них обоих месте — в Иерусалиме, где в то время жила Дериева, а Ружевиц был гостем книжной ярмарки. Там, на ярмарке, и произошла их встреча. Организовал ее один иерусалимский знакомый Дериевых, поляк Лешек Рушковский, бывший доминиканец, по каким-то причинам оставивший монашеский орден, но оставшийся на Святой Земле. Ружевиц тут же Регину узнал, хотя с момента обмена открытками прошло 13 лет. Как же мог не узнать, если их связывал самаркандский дракон, тот, несчастный, которому «обломали рога» и который склеил пальцы поэта, чуть было не потерявшего из-за этого способность держать в руке перо! Ни Ружевиц, ни Дериева этого не забыли. А в 2007 г., через восемь лет после встречи и через двадцать с лишним после обмена открытками, родилось стихотворение Дериевой — свидетельство того, насколько был для нее важен контакт с поэтом, которого она слышит. Или, точнее — насколько был важен контакт поэтов, которые слышат друг друга. Стихотворение Дериевой — это ее запоздалый поэтический ответ на открытку Ружевица:

История одной почтовой открытки. Год 1985*

*...dziękuję za smoka! Mimo że był owinięty jak niemowlę
w kolorową chusteczkę w czasie długiej podróży
odpadł mu jeden róg. Zaraz go przykleiłem, a ponieważ
klej był mocny i uniwersalny skleily mi się palce
i to te dwa najważniejsze, w których trzymam pióro!
Na szczęście mi się rozkleiły...*

Из текста почтовой открытки,
полученной автором от Тадеуша Ружевица

* Указанная в заголовке стихотворения дата — год 1985 — неточна. Должен быть указан 1986 г.

*В любом закоулке вселенной,
за глухой стеной, за письменным
столом, за стойкой бара, за амальгамой
зеркала, отражающего вчерашний день,
за кулисами погорелого театра,
за перегородкой сознания имеются
свои сикофанты с иерофантами. Ну,
животные такие: с рогами, копытами,
хвостами и всем, что полагается,
оказывающие за деньги и бесплатно
услуги государству.
Обществу, которому всегда необходимо
все знать и превращать невиновных в злодеев.
Теперь сикофантов, не говоря уже
об иерофантах, принято оправдывать:
мол, тоже люди со своими нуждами,
слабостями и порывами. Но куда
деться от воспоминаний о запахе серы
в квартире, которую ты покидал на время,
о следах копыт на чистом полу,
о пропоротых рогами книгах
и выпотрошенных трупах писем,
иногда доходивших из-за границы.
Правда, с открытками из Польши
сикофантам приходилось сложнее,
поскольку не научены они были читать
написанное открытым текстом.
Вот и оставили без внимания крамольные
сетования Тадеуша Ружевича на произвол
иерофантов, обломавших рога у глиняной
игрушки из дряхлого Самарканда,
посланной в подарок ему,
многие годы состязавшемуся
в древности с Атлантидой.
Какие зашифрованные донесения,
какие магические письма искали
на польско-советской границе
в рогах безвредного дракона теперь уже
не узнать. Они, конечно, выкусили фиг;*

*и рога с помощью универсального клея
удалось обратно приделать...
Но вот стихи, после чужих рук,
Порой с трудом дается склеить¹⁶.*

Когда Дериева посылала Ружевицу самаркандского дракона, скорее всего, она хотела поделиться с поэтом этим символом непритязательной красоты, древней истории и — памяти. Поделиться тем, что ей было дорого (она любила глину и по возможности коллекционировала глиняные изделия). Быть может, она и писала об этом Ружевицу в «сопроводительном» письме к посылочке. (К исходящей корреспонденции у меня, к сожалению, не было доступа.) Однако, узнав, что дракон добрался до поэта поврежденным, кажется, переосмыслила символизм своего подарка: теперь глиняная игрушка — уже не только напоминание о древнейшем городище Афросияб (где и были найдены первые терракотовые фигурки) и о столице Тамерлана с ее сказочно прекрасной, хотя к тому времени и одряхлевшей, архитектурой. В стихотворении «Почтовая открытка» дракон — это уже не сувенир без двойного смысла и без двойного дна, способный вызвать разве что улыбку умиления. В стихотворении об открытке, кроме самаркандской, отражается и другая, «параллельная» история. Это — повествование о личном травматическом опыте Дериевой: опыте жизни в СССР в окружении сикофантов и иерофантов, секретных сотрудников (сексотов) и пожизненно власть предержащих. К моменту написания «Почтовой открытки» она жила за пределами слежки уже более двадцати лет, но, судя по стихотворению, рана еще болела. Память стирала границу между прошлым и настоящим, прошлое было еще почти настоящим — вопреки календарю. Дракон, бывший всего лишь материальной приметой далекой истории, стал в стихотворении Дериевой знаком памяти, интерпретировавшей событие так, а не иначе.

Вполне возможно, что хрупкий рог дракона отломился по той простой причине, что посылочку без всяких предосторожностей бросали «бессердечные» почтовые служащие, а вовсе не потому, что его отшибли бдительные таможенники, пограничники или еще какие-нибудь спецслужбисты, «вояки невидимого фронта», пытаясь найти в брэнном терракотовом драконовом теле шифровку. Но так ли важно, как было на самом деле? Не важнее ли то, что невинный факт (все-го-то дракон без рога) мог породить подобные мысли, вполне обыч-

ные в 1980-е гг.? Мог — в той атмосфере недоверия и подозрительности к поэту Регине Дериевой, к ее стихам, да и к поэзии как таковой, в целом. А в конечном счете, в атмосфере противостояния власти, повсюду ждавшей подвоха, и художника, который не играет в шифровальные игры (разве что перекодировкой считать преобразование прозрачных мыслей и чувств в рифмы, ритмы, метафоры и эпитеты). О горечи опыта и о бесстрашии — художнику не укоротить крыльев — Дериева пишет своему коллеге, поэту из Польши, к которому выказывает большое доверие, на полное понимание которого, несомненно, рассчитывает.

К сожалению, Ружевичу не довелось прочитать это стихотворение, вдохновленное его открыткой. Дериева не посылала его во Вроцлав — по всей видимости, ждала, когда оно будет опубликовано. Но впервые оно появилось в печати лишь в 2015 г. А к этому времени в живых не было ни самой Регины Дериевой, ни Тадеуша Ружевиша.

В 1999 г. в Иерусалиме между поэтами произошел еще один интересный обмен.

Дериева вручила Ружевичу томик своих стихов «Памяти памятников»¹⁷. Ружевиш, тут же полистав ее, остановил взгляд на четверостишии:

*Посмотри,
каким старым
стало зеркало,
отражая тебя.*

И, обняв Регину, сокрушенно сказал: «Жаль, что эти слова написаны не мной».

В ответ Ружевиш подарил Регине томик своих стихов «Уцелевший», что оказался под рукой, и прямо на первой странице сделал дарственную надпись: «Регине на память. Тадеуш Ружевиш. 21.VI.1999»¹⁸. На этой странице то ли по воле поэта, то ли по высшей воле оказались два стихотворения:

Jak dobrze

*Jak dobrze Mogę zbierać
jagody w lesie
myślałem
nie ma lasu i jagód.*

*Jak dobrze Mogę leżeć
w cieniu drzewa
myślałem drzewa
już nie dają cienia.*

*Jak dobrze Jestem z tobą
tak mi serce bije
myślałem człowiek
nie ma serca.*

(tom «Czerwona rękawiczka», 1947–1948)*

Ocalony

*Mam dwadzieścia cztery lata
Ocalałem
Prowadzony na rzeź.*

*To są nazwy puste i jednoznaczne:
człowiek i zwierzę
miłość i nienawiść
wróg i przyjaciel
ciemność i światło.*

*Człowieka tak się zabija jak zwierzę
Widziałem:
furgony porąbanych ludzi
którzy nie zostaną zbawieni.*

*Pojęcia są tylko wyrazami:
cnota i występki
prawda i kłamstwo
piękno i brzydota
męstwo i tchórzostwo.*

*** Как хорошо**

Как хорошо Могу собирать / ягоды в лесу / я думал / нет леса и ягод. // Как хорошо Могу лежать / в тени дерева / я думал деревья / уже не дают тени. // Как хорошо Быть с тобой / так стучит мое сердце / я думал человек / не имеет сердца. (сб. «Красная перчатка», 1947–1948). Пер. Н. Матвеевой-Пучковой.

*Jednako waży cnota i występек
widziałem: człowieka który był jeden
występny i cnotliwy.*

*Szukałem nauczyciela i mistrza
niech przywróci mi wzrok słuch i mowę
niech jeszcze raz nazwie rzeczy i pojęcia
niech oddzieli światło od ciemności.*

*Mam dwadzieścia cztery lata
ocalałem
prowadzony na rzeź.*

(tom «Niepokój», 1947)*

Как же понятны были оба эти стихотворения Регине Дериевой! Каким прицельно точным было попадание в чужую и столь близкую поэтическую душу!

Может быть, тогда Дериева впервые задумалась о возможности перевода Ружеви́ча на русский язык. Позже она перевела целый ряд его стихотворений, однако в двухтомник «Собрание дорог», сама себе строжайший судья, включила лишь один перевод, которым была полностью удовлетворена:

* * *

*Dostojewski mówił
że gdyby mu kazano wybierać
między prawdą i Jezusem
wybrałby Jezusa*

* * *

*Достоевский сказал
предложили б ему выбирать
между истиной и Иисусом
выбрал бы он Иисуса*

* **Уцелевший**

Мне двадцать четыре года / я уцелел / отправленный на бойню. // Это названия пустые и однозначные: / человек и скот / ненависть и любовь / враг и друг / тьма и свет. // Человека убивают так же как скот / я видел: / фургоны людей порубленных на части / людей которые не спасутся. // Все понятия — это только фразы: / добро и зло / правда и ложь / красивое и дурное / храбрость и трусость. // Одинаково vesят добро и зло / я видел: / человека, который был одновременно / преступник и праведник. // Я ищу учителя и пророка / пусть вернет мне зрение слух и речь / пусть заново даст названия вещам и понятиям / пусть свет отделит от тьмы. // Мне двадцать четыре года / я уцелел / отправленный на бойню. (сб. «Беспокойство», 1947). Пер. В. Британишского

*kończąc
zaczynam rozumieć
Dostojewskiego*

*к концу
начинаю я понимать
Достоевского*

*Narodziny życie śmierć
zmartwychwstanie Jezusa
są wielkim skandalem
we wszechświecie*

*рождество жизнь смерть
воскресение Иисуса
величайший скандал
на всю вселенную*

*bez Jezusa
nasza mała ziemia
jest pozbawiona wagi*

*без Иисуса
наша маленькая Земля
лишается весомости*

*ten człowiek
syn boży
jeśli umarł*

*а этот Человек
сын Божий
если умер*

*zmartwychwstaje
o świecie każdego dnia
w każdym kto go naśladowuje¹⁹*

*воскресает
на рассвете каждого дня
в любом
идушем вслед²⁰*

(tom «Wyjście», 2004)

(сб. «Выход», 2004)

Думается, Дериева неслучайно выбрала для публикации перевод именно этого стихотворения Ружевица. Используя она парафраз, могла бы сказать польскому поэту: «Это стихотворение должна была написать я».

Дериева, при всей ее увлеченности Польшей, никогда не была в этой стране. Не выбралась даже из Швеции, хотя было достаточно сесть на паром, чтобы через несколько часов сойти на берег страны, умевшей сопротивляться. Быть может, были на то самые обыденные причины: загруженность работой, другие обязательства, наконец, нездоровье. Но не исключено, что были и серьезные: Польша уже была другой, новой, а хотелось сохранить ее прежний «до-исторический» образ, миф, что во много раз дороже реальности.

Недавно, с большим опозданием, в Польшу пришли стихи Регины Дериевой. Томик «Хлеб и соль» был издан в неожиданном городе — Познани, с которым, кажется, Дериеву ничего не связывало, но во вполне ожидаемом — католическом — издательстве «Flos Carmeli»²¹.

Так, «после всего», произошло символическое сближение русского поэта Регины Дериевой с Польшей. Так получил продолжение русско-польский литературный диалог — о России, о Польше, об истории, которая их не раз разделяла, и о культурной памяти, которая их всегда соединяла.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Дериева Р.* Василий Скобкин. Записки троянского коня. Гл. В наши дни во всем мире говорят с каким-нибудь акцентом // *Дериева Р.* Соч. в 2 т. СПб., 2015. Т. 2. Проза. 1987–2013. С. 119. Сочинения Василия Скобкина создавались в 1985–1988 гг. в Казахстане, были завершены в 1994 г. в Иерусалиме.
- ² *Дериева Р.* Сеанс второй (цикл «Лечение») // *Дериева Р.* Собрание дорог. В 2 т. Т. 1. СПб., 2005–2006. С. 344.
- ³ *Дериева Р.* Сеанс первый (цикл «Лечение») // *Дериева Р.* Собрание дорог. Т. 1. С. 343.
- ⁴ *Дериева Р.* Для чего? О королях, капусте и поэзии // *Дериева Р.* Соч. в 2 т. Т. 2. С. 317.
- ⁵ *Дериева Р.* Еду, еду, еду и еду. Дорога всегда... (цикл «Архангелоанглия») // *Дериева Р.* Соч. в 2 т. Т. 1. Стихотворения 1975–2013. С. 196.
- ⁶ *Дериева Р.* О времени, вещах и явлениях // *Дериева Р.* Соч. в 2 т. Т. 2. С. 310.
- ⁷ *Дериева Р.* Василий Скобкин. Записки троянского коня. С. 119.
- ⁸ *Дериева Р.* О времени, вещах и явлениях. С. 311.
- ⁹ *Дериева Р.* Сеанс второй (цикл «Лечение»). С. 344.
- ¹⁰ *Дериева Р.* Для чего? О королях, капусте и поэзии. С. 318.
- ¹¹ *Дериева Р.* Сеанс пятый (цикл «Лечение») // *Дериева Р.* Собрание дорог. Т. 1. С. 347. Во фрагменте «...командующий Армии Крайова генерал Андерс» польское слово «Krajowa» стоит в русском окружении — так в авторской рукописи и в публикации.
- ¹² *Дериева Р.* Круг склонений // *Дериева Р.* Соч. в 2 т. Т. 1. С. 243.
- ¹³ *Дериева Р.* По первопутку. Стихи. Предисловие Д. Самойлова. Алма-Ата, 1985.
- ¹⁴ Адресованная Р. Дериевой открытка Т. Ружевица хранится в коллекции Р. Дериевой в Стэнфордском университете, США. URL: <https://searchworks.stanford.edu/view/10604415/> (дата обращения: 10.11.2018).
- ¹⁵ Вторая открытка хранится там же.
- ¹⁶ *Дериева Р.* История одной почтовой открытки. Год 1985 (Цикл «Татуированная Мнемозина») // *Дериева Р.* Соч. в 2 т. Т. 1. С. 237.
- ¹⁷ *Дериева Р.* Памяти памятников. East Jerusalem, 1998.
- ¹⁸ *Różewicz T.* Ocalony. Warszawa, 1991.
- ¹⁹ URL: <http://malowane-wierszem.blogspot.com/2011/08/dostojewski-mowi-tadeusz-rozewicz.html/> (дата обращения: 10.11.2018).
- ²⁰ *Дериева Р.* Тадеуш Ружевиц *** Достоевский сказал... // *Дериева Р.* Собрание дорог. Т. 2. С. 253.
- ²¹ *Derieva R.* Chleb i sól. Przeł. R.J. Reisner. Wstęp O. Medvedeva-Nathoo. Poznań, 2015.

**«Литературная реальность»
новой прозы в Польше,
или Роль исторической памяти
в презентации польскими издательствами
новой российской литературы**

Аннотация:

В данной статье представлена иллюстрация деятельности и продукции одного из польских издательств — «Выдавництво Чарне», выпускающего новинки новой русской литературы. Выбирая тексты, отвечающие задуманному проекту (т.е. несущие в себе «память» о недавнем коммунистическом прошлом), оно проектирует, конструирует образ, систему взглядов, представление о российском литературном процессе и о России.

Ключевые слова:

русская проза, историческая память, издательство.

Irina A. ERMASHOVA
(Poznań)

**«Literary reality»
of the new Polish prose,
that is the role of historical memory
in the presentation of new Russian literature
by Polish publishersy**

Abstract:

The article presents the operation of the one of the biggest publishing houses in Poland, namely «Wydawnictwo Czarne». The publisher specializes in new Russian prose. «Wydawnictwo Czarne» provides the reader with works presenting memories of recent communist past in Russia, and by doing so it constructs and broadcasts the vision, system of thoughts, and image of Russian literary process in Poland.

Keywords:

Russian prose, historical memory, publishing house, Poland.

I. Новая русская проза в Польше

Новая русская проза в сегодняшней Польше — «репертуар» произведений, появившихся в польских печатных переводах в нулевые годы и после. Совершенно очевидно, что по разным причинам этот репертуар имеет выборочный характер — возможно, отчасти случайный, коммерческий, хаотичный, организованный, зависимый от разных факторов — и представляет собой только некий фрагмент из всего того, что пишется и публикуется в России, но именно этот фрагмент представляется интригующим и исследовать его стоит. Совокупность новых переведенных книг, формирующих читательское мнение и образное представление о текущем литературном процессе в России и о России в том числе, представляет собой новый виток развития в рецепции русской литературы. Сегодня создается — сознательно или случайно (это еще предстоит понять) — некий (переводческий или издательский?) «проект» восприятия или освоения русской прозы, в котором роль истории и памяти, недавнего прошлого — позднего советского и раннего постсоветского — так или иначе играет существенную, а иногда и приоритетную роль.

В данной статье я хотела бы проиллюстрировать деятельность и продукцию одного из издательств — «Выдавництво Чарне», выпускающего новинки новой русской литературы. Оно является одним из «проектировщиков», конструирующим образ, систему взглядов, вносящим вклад в представления о российском литературном процессе и о России. Выбранный пример продемонстрирует некие тенденции в подборе текстов польскими издательствами, благодаря которым:

- 1) возникает определенный образ новой литературы соседней страны;
- 2) сопоставляется опыт, проводится своего рода диагностика общественного сознания и психологии;
- 3) поддерживается или разрушается ряд мифов, стереотипов и т.п.

II. «Выдавництво Чарне»

Список издательств, выпускающих русскую, советскую, российскую литературу в польском переводе, обширен: «Знак», «В.А.Б.», «Выдавництво Чарне», «Муза», «Зелёна Сова», «Выдавництво Литерацке», «Инсигнис», «Выдавництво Искры» и многие другие. Часть их занимается классикой, переизданием или изданием новых переводов,

а часть — отслеживает и пропагандирует новинки. Профиль одних — фантастика, фэнтези, других — альтернативная история, шпионский роман; направление третьих — концептуальная и постмодернистская литература. Одни из них более продуктивны, другие — менее. В контексте литературного процесса в целом это производит впечатление, но стоит помнить, что выбор отдельных издательств специфичен и часто продиктован коммерческими интересами. Вместе с тем бывают и исключения, например, когда издательство придерживается определенной политики, идеологии и предпочтений.

«Выдавництво Чарне» — небольшое частное независимое издательство, известное не только своей продукцией с характерным графическим дизайном и узнаваемым логотипом, но и леволиберальной ориентацией. Последняя в некоторой степени определяет специфику издаваемой литературы и выбор рецензентов. Независимое издательство существует с 1996 г. Его название происходит от почти исчезнувшей деревни Чарне, находящейся в Низких Бескидах. Принадлежит издательство его основателям и владельцам, супругам: Монике Шнайдерман, антропологу, и Анджею Стасюку, известному писателю и поэту. В конце 1980-х гг. пара совершенно случайно, как вспоминает М. Шнайдерман¹, занялась издательским делом, не зная не только издательской «кухни», но и находясь далеко от цивилизации, в маленькой глухой деревне Воловец, где в данный момент находится главная штаб-квартира. Сегодня это одно из известных частных издательств, в котором официально работают 22 человека и у которого имеется несколько площадок в разных городах.

История развития издательства имела ряд отправных точек, которые и стали главными ориентирами. Прежде всего, при подборе текстов издатели ориентировались на выпуски польского ежемесячного журнала мировой литературы «Литература на Свете» («Литература в мире»). Именно там, по признанию основателей «Чарне», они обнаруживали самые интересные литературные тексты. Таким образом они познакомились с творчеством писательницы Герты Мюллер, творчество которой посвящено социалистической действительности Румынии, политической цензуре, повествованию о жизни человека в условиях диктатуры, преследованию диссидентов и т.д. Творчество обладательницы Нобелевской премии и проза других писателей, в текстах которых прослеживается осмысление коммунистического прошлого, диагностика сознания и психологии общества после трансфор-

мации — все это породило идею создания издательской серии «Inna Europa, inna literatura» («Другая Европа, другая литература»), в которую вошли переводы прозы авторов, происходящих из стран бывшего социалистического блока, которых объединяет память о недавнем прошлом и травматические (у каждой страны — свои) переживания/воспоминания. Данная серия стала попыткой создания общего пространства (базы художественного материала) для осмысления опыта, для иллюстрации исторических процессов и проблем времени бывших соцстран и советских республик.

Стоит отметить, что издание российской прозы не являлось и не является профилем «Чарне». Главный акцент делается на литературу Центральной Европы и Балкан, увлечение которыми началось в конце 1990-х, когда в каждой из бывших соцстран нарождалась молодая проза, каждая из литератур проходила трансформацию, фиксируя переход социализма в капитализм. Тексты печатались разные — албанские, балканские, литовские, украинские, венгерские, чешские. Спустя некоторое время издательство «Чарне» обратилось и к российской прозе, с которой у прочих литератур бывших соцстран, с одной стороны, много точек соприкосновения, с другой — порой обнаруживается явное несовпадение в «градусе» переживаний и подходе к недавнему прошлому (неосентиментальные тенденции в новой российской прозе).

Другой важный ориентир при подборе текстов — тяга к малоизвестному и малоисследованному; окраина, периферия цивилизации, судьба и мнение простого человека.

Эти два ключевых направления определили жанры издаваемой литературы. Кроме польской и мировой художественной прозы, издательство специализируется на литературе факта, эссеистике. К области особых предпочтений относится современный репортаж в его различных тематических и жанровых проявлениях, литература путешествий, документальная литература, биографии и исторические книги. В каталоге авторов мы найдем такие имена, как: Анджей Стасюк, Кшиштоф Варга, Юрий Андрухович, Герта Мюллер, Пол Теру, Яцек Хуго-Бадер, Войцех Тохман, Мачей Заремба, Павел Смоленский, Мариуш Щигел, Тадеуш Конвицкий, Светлана Алексиевич, Лидия Осталовская, Ляо Иу, Колин Таброн, Карл-Маркус Гаус, Мартин Поллак, Яхим Топол и многие другие выдающиеся писатели, журналисты, признанные исследователи, всемирно известные имена и перспективные дебютанты.

Визитной карточкой издательства стали три основных серии. «Сулина» — литература факта, исследование феномена наследия и современности Центрально-Восточной Европы, «с ее секретами, которых она стыдится, и глубоко скрытыми тайнами»² (например, «Моя Европа» Юрия Андруховича и Анджея Стасюка, «Путешествие на Аляску» Боры Чосича). «Репортаж» — одна из самых узнаваемых на книжном рынке серий прозы non-fiction, закрепившая в Польше моду на литературный репортаж. Включает в себя книги выдающихся польских и зарубежных писателей-репортеров (например, «Время секунд хэнд» Светланы Алексиевич, «Якутск» Михала Ксёнжека). И, наконец, серия «Другая Европа, другая литература», в которой публикуется проза авторов из Венгрии, Румынии, Украины, бывшей Югославии и России (Юрий Андрухович, Адам Бодор, Данило Киш, Тарас Прохасько, Сергей Жадан). Именно в этой серии и предлагаются книги новой «другой» российской прозы и образ «другой России».

III. Образ новой прозы

Книг немного, но каждая из них прошла «контроль качества» не только в самой России, но и в других зарубежных странах, о чем свидетельствуют разного рода литературные премии, читательское признание или активное неприятие. Пожалуй, главное, что объединяет их всех, это: 1) тематика: поиск новой России, знакомой и незнакомой, понятной и непонятной, одновременно похожей и непохожей на Польшу — причем интерес вызывает не центр, а периферия, ее дальние закутки и судьбы простых людей; 2) эстетика: доминируют оттенки безумия, патологии, потери, сатирический взгляд и горький юмор; 3) все эти книги являются — по мнению издателей и рецензентов — критикой позднесоветского периода или арт-протестом против постсоветской действительности.

Описание серии «Другая Европа, другая литература» на сайте издательства гласит: «это экзотическое путешествие по неизвестной Европе, литературное сафари по местам, о которых практически ничего неизвестно. Серия [...] является продолжением программы, реализуемой с начала существования „Выдавництва Чарне“: представлять наиболее интересную литературу центральной, восточной и южной Европы. Такую, которая дает читателю волнующее чувство открытия новых, неизвестных, хотя географически не столь отдаленных миров»³.

В качестве «наиболее интересной литературы» российский мир представляют следующие книги: «Дурочка» (2000) Светланы Василенко, «Санькя» (2006), «Патологии» (2005) Захара Прилепина, «Россия: общий вагон» (2008) Натальи Ключаревой, «Я чеченец» (2006) Германа Садулаева, «Время ночь» (1999) Людмилы Петрушевской. Этой точечной подборке сопутствуют аннотации, отрывки рецензий и комментарии известных польских питателей, критиков, журналистов, блогеров, которые служат проводниками для читателя. На что обращают внимание эксперты?

«Дурочка» Светланы Василенко⁴ — аллегорическая история о немой «дурочке», родившейся в маленьком военном городке, родители которой решили избавиться от «позора», положив ребенка в колыбель и пустив по реке навстречу сиротской судьбе. Позже эта Дурочка, а точнее святая, будет спасать мир от атомной войны. В этой почти сюрреалистической картине о жизни Дурочки особенно комментаторы подчеркивают желание автора показать прошлое советской республики в осколках кривого зеркала, где отражаются «старинные легенды, НКВД, клады, пионеры, атаманы, чудеса, православные обряды»⁵, где всё построено на контрасте, сочетании жестокости и красоты: «Реалии эпох Сталина и Хрущева соединяются в книге Василенко с древнерусской легендой, пионерские песни с религиозной мифологией. Удивительный коктейль», — заключает А. Жебровская⁶.

Комментаторов привлекает не только ревизионизм, попытка разобраться с прошлым — сталинским и хрущевским, являя второе дно человеческих отношений, «ад советского террора», но и также особый язык произведения: «языковая прозрачность и эластичность», сатирический взгляд и горький юмор, калейдоскоп невероятных историй, балансирующих на границе басни и аллегии, а также узнаваемость традиции. Мотив больного ребенка, мотив юродивой, которая «своим замутненным сознанием возвышается над безумием современности» напоминает А. Поморскому героев произведений Достоевского и Платонова, а фантазмагория «Дурочки» — «иронично inferнальную прозу Конвицкого»⁷.

Если роман-жизнь привлекает своим сюрреализмом, то произведения Захара Прилепина «Санькя» и «Патологии», впрочем как и биография самого автора (члена национал-большевистской партии, ветерана двух чеченских войн, писателя, журналиста, музыканта, отца большого семейства) оказываются феноменом иного рода. Пред-

ставленные в них явления — экстремистская национал-большевистская партия сегодня и патология чеченской войны — для польского читателя — явления все еще новые, непознанные (а что касается неობольшевизма, соединяющего под имперскими лозунгами коммунизм, неонацизм, национализм и анархизм — непонятные).

Санька, или Саша Тишин, имя главного героя книги. Ласковое прозвище, данное бабкой и дедом, предполагает мягкий и кроткий характер, однако молодой человек — бунтарь, агрессивный интеллектуал, член экстремистской национал-большевистской партии. Он, как и его соратники, умен, гневен и любит родину, но во имя этой любви к матери-России готов разнести половину города и, если надо, погибнуть. Публикация перевода данной книги Прилепина есть некий призыв издательства разобраться, что движет такими молодыми людьми, какая правда стоит за ними, в чем суть их духовного и политического созревания и как выглядит одно из проявлений русского патриотизма в постсоветское время? «В контексте „Бесов” Достоевского и „Борцовского клуба” Паланика Захар Прилепин рисует портрет современных российских революционеров, сомневающих в смысле террористического бунта. Можно сказать, что это бескомпромиссная, мужская и в огромной степени автобиографическая книга», — замечает П. Кофта⁸.

«Патологии»⁹ — своего рода продолжение поиска знаний о России. Тема войны, возведения ненормальности в степень нормы, превращения человека в машину-мясорубку — тема не новая, но именно чеченская война глазами российского наемника представляется здесь новым словом и неким документом недавнего прошлого. Сюжет простой: глазами спецназовца Егора Ташевского мы наблюдаем картину безжалостной чеченской войны, картину военной патологии, где нет места состраданию, главенствует только инстинкт самосохранения. Воспоминания о полной спокойствия нормальной жизни вне войны кажутся сном. Сильная «мужская» книга, о страхе и ежедневных встречах со смертью, «оглушает, как выстрел из гаубицы, и остается в памяти, как кровавые картины с поля боя»¹⁰. Это документ психологического состояния прошедших войну, в том числе самого автора. «Его книга провоцирует вопрос, где заканчивается нормальность и начинается патология», — пишет М. Вильк¹¹.

В продолжение чеченской темы — контрапунктом — книга Германа Садулаева, чеченца по национальности, «Я чеченец»¹² (2006), в России опубликованная издательством «Ультра. Культура», специали-

зирующимся на публикации радикальной и «альтернативной» литературы. Цикл повестей и рассказов, большинство которых объединяет место действия — Чечня 1990-х гг., — повествует не только о шокирующей войне, но прежде всего о том, кто такой чеченец и каково быть чеченцем в сегодняшней России, о том, какого быть «чужим» у себя, на родине (проблема межнационального/межэтнического контакта; проблема создания общероссийской национальной идентичности при многонациональном составе населения страны): «И есть чеченцы, которые женаты на соплеменницах, говорят на родном языке, по два раза в год вывозят детей в Чечню и, собираясь туда, называют это не иначе как „домой“. Они не называют домом то, где живут сейчас, даже если это их собственные квартиры, купленные или приватизированные. Но их все меньше. Новое поколение дружит с русскими девушками, ходит на дискотеки, не собирается возвращаться в село. А есть мы, которые потеряли корни уже давно, еще до того, как начались войны. И мы скитаемся, „подобно облаку, разорванному ветром, не находя пристанища ни в том, ни в этом мире“. Мы стали чужими там, мы никогда не станем своими здесь. Мы бы даже не помнили, мы бы давно забыли, что мы чеченцы, но нам напоминают об этом. Россия делает всё для того, чтобы чеченцы стали настоящей нацией, единой и монолитной, и каждого птенца, выпавшего из гнезда, она силой запихивает обратно»¹³.

Приведенный фрагмент иллюстрирует практически все затронутые темы в книге «Я чеченец»: потеря корней, чувство национальной гордости, протест против созданного СМИ образа чеченского беженца в постсоветском пространстве. Именно это стало откровением и не оставило равнодушными литературных критиков: «„Я чеченец“ — это полный боли роман о потере родины и разрыве с миром предков»¹⁴ (Б. Мажец); «Некоторые путешествуют в пространстве, а этот Садулаев увлекает нас в путешествие вглубь чеченской души. Необычная книга. Ее можно прочитать за один день, но вы не сможете забыть о ней на протяжении многих недель. Герман Садулаев пишет о том, как трудно быть чеченцем. Сами убедитесь насколько» (П. Решка)¹⁵.

Следует отметить, что выбор книги отвечает не только позиции издательства «Выдавництво Чарне», предоставляющего голос разным точкам зрения, но и предпочтениям польского читателя, для которого значимы такие понятия, как историческая правда, чувство независимости и национальной гордости.

Панораму России середины нулевых годов, России «снизу», в которой зафиксирован всплеск народного гнева, польский читатель может увидеть в романе Наталии Ключаревой «Россия: общий вагон»¹⁶ (2008). Польский перевод названия таит в себе лингвистическую игру, которая, впрочем, гармонично отвечает отношениям многих поляков к русской культуре: «Pociąg do Rosji». С одной стороны, речь идет о поезде, направляющемся в Россию, с другой, словосочетание обозначает тягу, влечение к России: «Поскольку влечение к России („pociąg do Rosji”) у нас в читательской крови, в вагон Ключаревой мы садимся без колебаний, мчимся с восторгом и с сожалением выходим, когда путешествие подходит к концу»¹⁷ (Р. Куркевич). История студента истфака Никиты, путешествующего по России «в поисках России», демонстрирует ее дальние уголки и приглашает в очередной раз задуматься о загадочности души его родины. Он едет и слушает чужие истории всевозможных недотеп: жены шахтера, торгующей носками, педагога-общественника, авангардной поэтессы, попа — завязтого курильщика, странствующего философа, информатика-лузера, ветеранов отечественной войны, гомосексуалиста-колхозника, непонятливого переводчика Жижика и многих других. В конце концов герой и сам решается действовать и иметь собственные суждения.

Мотив дороги и метафора поезда, которые связаны с многими великими произведениями русской и советской классики, на этот раз воплощают «историю о созревании к действию, к активному сопротивлению против злоупотреблений все более авторитарной политической и экономической власти»¹⁸. Роман Ключаревой, по словам И. Стокфишевского, — это следующий в русской литературе новейший арт-протест против олигархизации социальной действительности, в которой фантастическое умение поймать реальное и нереальное обжигающими руками литературной фантазии идет в паре с диссидентским мировоззрением, над которым развевается флаг с лицом Эдуарда Лимонова — символом массового сопротивления против правления Владимира Путина»¹⁹.

Завершает портрет «другой» России и «другой» ее литературы снова женский голос — повесть Людмилы Петрушевской «Время ночь»²⁰ (1999), монодрама безработной поэтессы, которую заботит несчастливая судьба своих взрослых детей и маленького внука. Главная героиня — российское воплощение фигуры «Матери-Польки», женщины, посвятившей всю свою жизнь семье и воспитанию детей в духе

традиции и патриотизма. «Людмила Петрушевская в духе лучших традиций русской литературы — умеющей как никакая другая уловить и выразить в слове вибрацию человеческого страдания — создает портрет женщины, одинокой и полностью преданной семье» — так анонсирует книгу издательство²¹.

Пример книги Петрушевской иллюстрирует любопытный момент, касающийся разницы в комментариях польских и англоязычных, американских, которые также фигурируют на сайте. Суждения западных критиков, публикующихся в изданиях «Паблшерс Уикли» («Publishers Weekly»), «Санди Таймс» («Sunday Times»), «Гардиан» («The Guardian»), John Bayley, «Биг Исью» («The Big Issue»), сводятся к тому, что это «одна из самых сильных книг о нищете» (Amazon.com), «образ борьбы женщины за выживание в коммунистической России» (Booklist), история о «капризной жестокости судьбы и в то же время добровольной капитуляции» (The Independent on Sunday)²². Польские трактовки, в том числе польских феминисток, больше сосредотачиваются на общих точках соприкосновения с родной культурой и историей («Людмила Петрушевская рисует в своей книге образ русской „Матери-Польки“: замотанной, вечно с авоськами, уставшей и постоянно вытаскивающей своих детей из новых передраг»²³; «подобно нашей Мадонне Очередей, которая несмотря ни на что верит в счастье»²⁴) или демонстрируют более универсальное прочтение: «необычный плач об упорной повторяемости судьбы, неразделенных чувствах, горечи жизненного поражения — и всё это в духе черной, ужасно грустной комедии родом из ада, в котором, как правило, нет прощения добрым делам, а зло всегда награждается. Во имя любви, конечно»²⁵.

Какие еще авторы и книги представлены в сериях анализируемого издательства? Из классики, а серия так и называется «Классика», можно найти повесть Андрея Платонова «Котлован»²⁶ (1930), считающуюся в Польше одной из главных книг XX столетия. И хотя это пример не новой российской прозы, он очень значим для понимания издательских стратегий. Это не переиздание уже существующих переводов, а новый перевод, имеющий новое название — не «Wykop», а «Dół» (т.е. семантика ближе к платоновской версии), и сделанный по наиболее достоверной версии повести, опубликованной Российской академией наук в 2000 г. По словам А. Стасюка, «не была в XX в. написана более привлекательная, страшная и мудрая книга о тоталитаризме и утопии [...]. Действие „Котлована” происходит в антимире,

в антидействительности, которая в конечном итоге оказалась, ох, насколько реальной»²⁷. Новое издание «Котлована», — замечает К. Сыска, — «это важное событие по двум причинам. Во-первых, дает шанс на обновление читателям Платонова — писателя, без преувеличения, гениального. Во-вторых, „Котлован“ чрезвычайно трудно поддается переводу [...]. В результате каждое последующее соизмерение с платоновским текстом — это новое качество»²⁸.

Серия «Проза мира» предлагает концептуальную повесть Владимира Сорокина «Метель»²⁹ (2010), которая завораживает постмодернистской смесью, замешанной на слове Чехова, народной сказке, футуристической фантазии. Снова образ дороги, а вернее — «российского бездорожья», которое, по словам М. Мизуро, «является одновременно и путешествием вглубь всей русской литературы»³⁰. «Метель» — больше чем художественное произведение, это, как отмечает «историософская концепция», «общественно-социологический памфлет»³¹ (С. Хосиньский), повод «ставить все новые и новые вопросы о России и россиянах» (Ш. Матьясек)³².

Серии «Проза мира» и «Вне серии» знакомят польского читателя с двумя книгами Елены Чижовой: «Время женщин»³³ (2010) и «Планета грибов»³⁴ (2014). Первая поднимает ленинградско-петербургскую, женскую и семейную темы на фоне страшных унижений тоталитарной системы: «Благодаря Елене Чижовой [...] мы имеем возможность приблизиться к тому забытому миру и выслушать тех, кому до сих пор не разрешалось говорить»³⁵. Во второй, «Планете грибов», — также повествование о социальных контрастах в России — вчера и сегодня, проблема прошлого, заложниками которого являются герои романа.

Сложную российскую реальность, жестокость системы, двойные стандарты, темные подпольные полумиры и отсталость провинции рисует — «волшебным» языком «безумия, грубости и пошлости, нежности и лирики, приправленной [...] „русским хардкором“»³⁶ — психологическая драма или политический триллер Захара Прилепина «Черная обезьяна»³⁷ (2011). А понять проблемы сегодняшних российских диссидентов помогают книги Михаила Ходорковского и Натальи Геворкян «Тюрьма и воля»³⁸ (2012) из серии «Вне серии», а также книга из серии «Репортаж» «12 несогласных»³⁹ Валерия Панюшкина, в которой представлены портреты новых российских диссидентов эпохи Путина.

IV. Подводя итоги

Этот краткий обзор представляет предвзятый и точечный выбор издательства, в котором прослеживается объединяющий все тексты фактор — изображение позднесоветской действительности и сегодняшней России, преемственности по отношению к прошлому (отсталость провинции, безумие современности, двойные стандарты, возрождение большевизма как проявление русского патриотизма, патология чеченской войны, мотив сопротивления против нарастающей авторитарной политической и экономической власти, новое диссидентское мировоззрение, портрет современных революционеров и т.д.). В подобной селекции наблюдается тенденция романтизации: поддержать национальную память о существовании «другой России», которая была известна в польском самиздате (интерес к текстам с ревизионистским и оппозиционным характером). И хотя издательство обошло прозу с ярко выраженным неосентиментальным характером по отношению к недавнему прошлому, оно не оставило без внимания творчество Прилепина, чья личная позиция именно таковой и является. Его книги привлекли польского читателя тем, что плохо известно, мало исследовано и непонятно для польского сознания, но что имеет место в постсоветском пространстве (например, портрет «новых» революционеров) и структурирует современную российскую идентичность. Видимо, то, что непонятно, то и привлекает — в какой-то степени, возможно, срабатывает национально-защитный рефлекс.

Новая русская проза в контексте издательской политики/стратегии входит в диалог с новой прозой других стран, переживших крах коммунистической утопии и фиаско исторического эксперимента. В целом создается общее поле/пространство опыта, воспоминаний и диагностика состояний времен «после», вырисовывается некая горизонтальная перспектива взаимодействия примерно одного поколения разных стран. Это не только интересный «букет» для компаративистских исследований в области истории и культуры, но и попытка опосредованно (освещая опыт Другого) проанализировать и переработать свой опыт, собственную живую социальную память, ибо взгляд «чужого на чужое» всегда способствует углублению понимания «своего».

«Выдавничество Чарне» вносит свой вклад в создание образа новой литературы соседа, руководствуясь при отборе наличием в текстах непосредственной оценки изменений в национальном сознании. Из-

дательство не преследует цели реконструировать реально существующую картину или максимально к ней приблизиться. Наоборот, оно включает собственные «фильтры» и работает с текстами, отвечающими задуманному проекту (т.е. несущими в себе «память»), дает свои «домашние» оценки.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Sznajderman M.*: Trzeba trzymać się życia, nie myśleć o sukcesie. Wywiad. URL: <http://kultura.gazetaprawna.pl/artykuly/1004698,monika-sznajderman-wywiad-czarne.html> (дата обращения: 21.04.2018).
- ² URL: <https://czarne.com.pl/katalog/serie/sulina> (дата обращения: 21.04.2018).
- ³ URL: <https://czarne.com.pl/katalog/serie/reportaz> (дата обращения: 21.04.2018).
- ⁴ *Wasilenko S.* Głuptaska. Wołowiec, 2007. Тłум. Jerzy Czech.
- ⁵ URL: <https://czarne.com.pl/katalog/ksiazki/gluptaska> (дата обращения: 21.04.2018).
- ⁶ Ibidem.
- ⁷ Ibidem.
- ⁸ URL: <https://czarne.com.pl/katalog/ksiazki/sankja> (дата обращения: 21.04.2018).
- ⁹ *Prilepin Z.* Patologie. Wołowiec, 2010. Тłум. Małgorzata Buchalik.
- ¹⁰ URL: <https://czarne.com.pl/katalog/ksiazki/patologie> (дата обращения: 21.04.2018).
- ¹¹ Ibidem.
- ¹² *Sadulajew G.* Jestem Czeczenem. Wołowiec, 2011. Тłум. K. Rawska-Górecka, Wojciech Górecki.
- ¹³ *Садулаев Г.* Я чеченец. Екатеринбург, 2006 // URL: http://www.e-reading.club/bookreader.php/1027269/Sadulaev_-_Ya_-_chechenec.html (дата обращения: 21.04.2018).
- ¹⁴ URL: <https://czarne.com.pl/katalog/ksiazki/jestem-czeczenem> (дата обращения: 21.04.2018).
- ¹⁵ Ibidem.
- ¹⁶ *Kluczariowa N.* Wagon Rosja. Wołowiec, 2010. Тłум. Małgorzata Buchalik.
- ¹⁷ URL: <https://czarne.com.pl/katalog/ksiazki/wagon-rosja> (дата обращения: 21.04.2018).
- ¹⁸ Ibidem.
- ¹⁹ Ibidem.
- ²⁰ *Pietruszewska L.* Jest noc. Wołowiec, 2012. Тłум. Jerzy Czech.
- ²¹ URL: <https://czarne.com.pl/katalog/ksiazki/jest-noc> (дата обращения: 21.04.2018).
- ²² Ibidem.
- ²³ Ibidem.
- ²⁴ Ibidem.
- ²⁵ Ibidem.
- ²⁶ *Platonow A.* Dół. Wołowiec, 2017. Тłум. Adam Pomorski.

-
- ²⁷ URL: <https://czarne.com.pl/katalog/ksiazki/dol> (data обращения: 21.04.2018).
- ²⁸ Ibidem.
- ²⁹ *Sorokin W.* Zamieć. Wołowiec, 2013. Tłum. Agnieszka Lubomira Piotrowska.
- ³⁰ URL: <https://czarne.com.pl/katalog/ksiazki/zamiec> (data обращения: 21.04.2018).
- ³¹ Ibidem.
- ³² Ibidem.
- ³³ *Czyżowa J.* Czas kobiet. Wołowiec, 2013. Tłum. Agnieszka Sowińska.
- ³⁴ *Czyżowa J.* Grzybica. Wołowiec, 2016. Tłum. Agnieszka Sowińska.
- ³⁵ URL: <https://czarne.com.pl/katalog/ksiazki/czas-kobiet> (data обращения: 21.04.2018).
- ³⁶ URL: <https://czarne.com.pl/katalog/ksiazki/czarna-malpa> (data обращения: 21.04.2018).
- ³⁷ *Prilepin Z.* Czarna małpa. Wołowiec, 2013. Tłum. Ewa Rojewska.
- ³⁸ *Gieworkian N., Chodorkowski M.* Więzień Putina. Wołowiec, 2012. Tłum. Agnieszka Sowińska.
- ³⁹ *Paniuszkin W.* Dwanaścioro niepokornych. Portrety nowych rosyjskich dysydentów. Wołowiec, 2011. Tłum. Jerzy Czech.

Размытые границы самиздата (casus — издательство «Вахазар»)

Аннотация:

В постсоциалистическом обществе место государственной политико-идеологической и нравственной цензуры заняла агрессивная цензура коммерции и тенденциозной политкорректности. Внесистемная суть самиздата осталась прежней, но пейзаж его изменился радикально. В нишевой круг обращения вытеснены многие акции, имеющие целью выразить суверенную позицию публикатора. Московское издательство «Вахазар» с его «Славянской библиотекой» — один из примеров самиздата поневоле: ячейка сопротивления нарастающему примитивизму культурной среды, прогрессирующей коммерциализации и унификации культуры, управляемой девальвации ее текстов.

Ключевые слова:

самиздат, издательство «Вахазар», «Славянская библиотека», сопротивление унификации культуры, диалог культур.

Andrey B. BAZILEVSKY
(Moscow)

Inconstant borders of samizdat (casus — »Wahazar« publishers)

Abstract:

Political, ideological, and moral censorship is replaced in the post-socialist society by censorship of commerce and political correctness. While the Out-of-system essence of samizdat has remained the same, its landscape has radically changed. A lot of editorial actions aimed at the expression of the sovereign position of publisher has been forced out to niche (marginal) circuit. Moscow publishing house »Wahazar« with its «Slavonic library» is an example of unwilling samizdat — a cell of resistance against the growing primitivism of cultural space, against the progressive commercialization and unification of culture, the managed devaluation of its texts.

Keywords:

samizdat, »Wahazar« publishers, «Slavonic library», resistance against unification of culture, dialogue of cultures.

В постсоциалистическом обществе место государственной политико-идеологической и нравственной цензуры заняла агрессивная цензура коммерции и тенденциозной политкорректности. Вне-системная суть самиздата осталась прежней, но пейзаж его изменился радикально. В силу обстоятельств в нишевой (маргинальный) круг обращения вытеснены многие акции, имеющие целью выразить суверенную позицию публикатора. Это действия и в сфере традиционной издательской практики (низкотиражные книги, периодика, фанзины), и в зоне дигитализации (электронные издания, сетевые ресурсы) — в той мере, в какой эти действия не входят ни в орбиту официального лицензирования, контроля и регулирования, ни в область, подчиненную рынком. Самиздат возмещает изъяны социальной коммуникации, высвобождая резервы культурного развития (разрастаясь, он, естественно, может порождать и локальные заторы).

Что мы имеем в виду, говоря: «самиздат»? Вопреки видимости, дефиниция этого явления представляет собой культурологическую проблему. Чаще всего мы рефлекторно думаем о самиздате политическом, причем в конкретную «ушедшую эпоху». То есть о текстах борьбы. Анализируя историю их функционирования, мы вступаем в царство героического мифа о диссидентстве, отстаивании прав человека при «тоталитарном» строе. Здесь царит атмосфера догматического «декоммунизирующего» и «постколониального» пафоса, окостеневшие формулировки однозначны и в своей апологетике, и в своем отрицании. Однако помимо политического, существует гораздо более обширный самиздат художественный, профессиональный, научный (находящийся вне поля грантов), частный (семейный). Есть, наверное, еще много других вариантов.

Общая черта, объединяющая эти виды творческой активности, — широко понимаемая автономность действий, альтернативность (иногда оппозиционность) по отношению к социуму (системе, режиму, набору общепринятых стереотипов). Действия самиздатчиков — фактор дополнительный к наличной фазе развития культуры в любой стране. Многим нравится слово «независимость», но оно кажется не вполне точным. Тут больше годится другое слово, из лексикона Владислава Броневского: «непокорность». То есть — свободный личный *выбор зависимости*, попытка расширить сферу воздействия существенных ценностей, вызванная пониманием их нехватки. Попытка — заведомо без перспективы какой-либо компенсации усилий кроме морального

удовлетворения, зато в согласии с собственной совестью и представлением об истине.

Московское издательство «Вахазар» (именно в таких, «наоборотных», кавычках) с его «Славянской библиотекой» — один из примеров самиздата поневоле: ячейка сопротивления нарастающему примитивизму культурной среды. О практике этого издательства я хотел бы рассказать — как его директор, редактор, грузчик и, в силу обстоятельств, пресс-секретарь. Кажется, это довольно красноречивый фрагмент современного самиздатского опыта: оптимистическая микродрама длящейся уже более четверти века истории одного из старейших (как ни странно) частных издательств России (существует с 1990 г.). Замечу, что с начала нового тысячелетия «Вахазар» работает нелегально, в том смысле, что не платит налогов, не составляет балансы и т.д. У нас есть выкупленный когда-то набор номеров ISBN — и это всё, что связывает нас с государством.

Другие издатели гордятся своей известностью, тиражами, доходами, успешным выращиванием кассовых, подчас породистых, авторов. «Вахазар» не гордится ничем. В принципе. Не потому, что нечем. Просто у него другие намерения и другие задачи. Его патрон — как видно из названия — Станислав Игнаций Виткевич, автор «неэвклидовой драмы» «Дюбал Вахазар, или На перевалах абсурда». Мы стараемся действовать в духе его мысли, обращая максимум внимания на то, что он называл «странностью бытия». Отсюда склонность к гротеску и при этом — стремление работать ответственно, будучи «застегнутыми на все пуговицы», не идя на уступки «чистоблефизмам» и «неопсевдокретинизмам»¹. «Вахазар» — издательство чисто художественное — не претендует быть мощным предприятием. Мы лишены дяляческих амбиций и страсти к саморекламе. Показной успех или кропотливая работа — этой дилеммы у нас нет.

Издав семь томов «Сочинений» Виткевича (1999–2013), «Вахазар» доказал, что имеет право носить имя его героя. Вышло также более ста других книг, составляющих «Славянскую библиотеку», — прежде всего произведения польских и сербских авторов. Все делается на общественных началах, в так называемых пределах возможностей, за собственный счет, на свой страх и риск. Никакого постоянного мецената нет. Бывает (к сожалению, редко), книги выходят в кооперации с другими издательствами сходного профиля. Существованием «Вахазара» не интересуется и никогда не интересовалось ни одно из го-

сударственных учреждений — ни российских, ни польских, ни сербских. Не говоря уж о крупных частных спонсорах. Но это, пожалуй, неплохо. Выигрышная сторона такого положения в том, что у нас нет ни хозяев, ни менторов. Мы делаем только то, к чему душа лежит, а поддержка конкретных людей всегда так или иначе ощущается (подтверждением чему — хотя бы то, что редактора иногда зовут на конференции, ярмарки и фестивали).

Самиздат — дело сугубо личное, поэтому практик самиздата волей-неволей говорит о себе. Что привело к тому, что я так глубоко и так надолго погрузился в издательские дела? Разве нельзя было — вместо того чтобы перетаскивать чужие грузы — беззаботно посвятить себя собственной писанине, стихоподобной или парафилологической (к чему я отчасти предрасположен)? Что меня вдохновило на эту добровольную каторгу?

Быть может, всему виной солидная доза «закопанина», полученная в городке Закопане, почтенной столице польских Татр, в 1989 г., после издания первой русской книги Виткевича. Спектакли театра Анджея Дзюка, которые я тогда увидел, навсегда запали в память как образец преданности искусству и подлинного самоосуществления в нем. Со времен актерского участия в Театре поэтической драмы Александра Осмоловского* в Московском университете (1974–1976) я мечтал о чем-то подобном. И все свои начинания на издательском поле втайне определял как акции «лишнего театра» — существующего, увы, лишь в виде чистой идеи (не воплощенной ни в чем, кроме заполненной строчками типографской бумаги и нескольких давних выступлений). Идеи эстетической и гражданской, противоречащей, смею надеяться, курсу ментальной деградации, утвердившемуся в бывших странах «соцлагеря».

Еще недавно эти страны, при всех сложностях развития, были авангардом земной цивилизации, а европейское ядро их составляло славянство. Польша, Сербия, Россия — части большой Славии, духовной территории, общей для полутора десятков народов. Pax Slavica — не химера, у нее великая история — не столько «меченная постройками и письменами», сколько «сложенная в душе» (если воспользоваться словами Мицкевича). На фоне нынешнего натиска

* Одного из первых, еще в 1980-е гг., исполнителей и режиссеров текстов Виткация в СССР.

агрессивной пустоты и потребительства особенно растет значение внутреннего сопротивления славянских народов, независимо от того, как они соперничают друг с другом, от того, в какие суетные интриги втянуты их страны. Вместе эти народы наверняка сумеют изменить ложное направление, в котором временно двинулась история.

То, с чем мы имеем дело после уничтожения «реального социализма», напоминает поле боя, где хозяйничают явные и тайные мародеры. Мало кто сегодня умеет, говоря словами молодого Маркса, «относиться ко всякой вещи так, как того требует сущность самой вещи»². Удобное властям жонглирование ярлыками целенаправленно разлагает сознание людей, толкая их к бездумному приспособленчеству. В обязанности тех, у кого еще есть совесть, входит противостояние наседающей мещанской тупости, алчности и цинизму. Общение поверх вновь возникших запретов, вопреки прогрессирующей коммерциализации и унификации культуры, вопреки управляемой девальвации ее текстов — сфера действия малых групп сопротивления. Таким отрядом может стать круг друзей, семья, художественный коллектив. Частично-корректирующее влияние на ситуацию оказывают непокорные малые издательства.

Интересам симулятивной постмодернистской цивилизации отвечает, говоря по-виткевичевски, «общее замешательство», подчинение тотальному мозговому манипулированию, лишаящему людей способности мыслить самостоятельно. Мы стараемся этой тенденции противодействовать. Работу издательства «Вахазар» я рассматриваю как частицу создания конструктивной альтернативы в эпоху прогрессирующей «дебилизации» и хаотизации мира. Подготовка опорных пунктов для будущей контратаки состоит, в частности, в верном представлении культурной традиции.

Инициативы «Вахазара», задуманные как конкретная «спасательная операция», — одна из попыток обогатить русский образ славянского искусства слова. Профиль «Вахазара», основанного в 1991 г. тремя энтузиастами (мною — воинственным мечтателем, и моими матерью и женой — женщинами просвещенными и разумными) — более полное представление на русской языковой территории существенных, ранее часто замалчивавшихся, произведений иных славянских литератур. Многоликость этих литератур соответствует потенциальной широте русского восприятия, побуждает критически постигать реальность в ее движении. Смысл издания «Славянской библиоте-

ки» — участие в создании общего художественно-информационного поля, отпор примитивизации культуры.

Тиражи наших книг варьируются от нескольких тысяч до нескольких сот экземпляров. За последние десять лет мы не выпустили ничего тиражом более чем в полторы тысячи. Не скатываемся, однако, ниже пятисот экземпляров. Этот минимум позволяет, во-первых — вознаградить труд переводчиков (помимо компенсации натурой они не получают никаких гонораров), во-вторых — обеспечить библиотеки книгами, которым мы придаем значение. Книги рассылаются бесплатно в двести пятьдесят крупнейших книгохранилищ России — областных, университетских и специальных.

За двадцать восемь лет существования «Вахазара» в двух польских сериях — из которых одна, «Коллекция польской литературы», выходит с 1992 г., а вторая, двуязычная «Польско-русская поэтическая библиотека», с 2003, — издано более сорока авторских книг и антологий. В них доминируют поэзия и гротеск, прежде всего тексты XX века, но есть и более ранняя классика. Читателю представлены сочинения более чем трехсот авторов, главным образом — впервые в русском переводе. Больше всего вышло избранных стихотворений современных и непосредственно «предсовременных» поэтов. Среди наших авторов — как писатели именитые, так и те, кто не снискал достойной их известности, но объективно занимает важное место в литературном пантеоне: Станислав Мисаковский, Ян Рыбович, Томаш Глюзинский, Анджей Заневский... Удалось отчасти «очистить от фальши» представления о наследии ряда писателей.

В антологии «Сделано в Польше» (2009) — подводящей промежуточный итог моим приключениям коллекционера и переводчика польской поэзии XX в. — собраны произведения многих авторов, на которых критика смотрела свысока, которых сознательно не замечала или попросту проглядела. Пополнение знаний о важных вещах, открытие неясных ценностей — такова была простая цель поисков. «Вахазар» предан еще более простой идее: способствовать установлению атмосферы глубокого дружественного диалога родственных культур.

Начиная с 1999 г., с момента агрессии НАТО против Югославии, мы начали готовить к выпуску в русском переводе сербскую литературу. Результатом кропотливой работы были опубликованные через пять лет первый том трехтомной «Антологии сербской поэзии» (2004–2008) и книга избранных стихотворений Радована Караджича,

замечательного поэта и национального героя сербов, оболганного атлантистами*. С тех пор в трех сериях — «Коллекция сербской литературы», «Сербско-русская поэтическая библиотека», «Русско-сербская поэтическая библиотека» — и вне серий увидели свет более пятидесяти книг. С 2010 г. ежегодно выходят двуязычный литературно-художественный альманах «Сербско-русский круг» и, в приложении к нему, «Библиотека сербско-русского круга» (под маркой родственного издательства «Гаракс»). Среди опубликованного »Вахазаром« — произведения Иво Андрича, Десанки Максимович, Меши Селимовича, Стевана Раичковича, Йоле Станишича, Миодрага Булатовича, Душана Радовича, Матии Бечковича... всего более ста сербских авторов.

Одновременно, в 2000-е гг., »Вахазар« еще глубже погрузился в стихию польской литературы, издав на русском в соответствующей коллекции объемистые книги избранных сочинений Циприана Камилля Норвида, Зигмунта Красиньского, Болеслава Лесьмяна, Константы Ильдефонса Галчиньского, Юлиана Тувима, Владислава Броневского, Тымотеуша Карповича. Понемногу готовимся к основательному изданию Юлиуша Словацкого, Леопольда Стаффа, Эдварда Стахуры, очередных выпусков «Польско-русской поэтической библиотеки». В 2015 г. стартовала двуязычная «Русско-польская поэтическая библиотека» — вышли книги избранного Федора Тютчева, Александра Блока; будет издана Марина Цветаева.

Третье, после польских и сербских авторских, коллективных и ретроспективных изданий, направление работы »Вахазара« — публикация русской литературы. Наряду с упомянутыми двуязычными сборниками русских классиков (давних и недавних), выходят книги современных авторов. Важнейшая из них — «Иное», посмертное издание сочинений в прозе и стихах А. Осмоловского. Под маркой »Вахазара« я печатаю и свои стихи, поскольку не умею умолять кого-то о внимании, ждать сомнительных благодетелей и питать призрачные надежды. В ясном сознании, что никто мне ничего не должен. Сам же я должен многим.

То, что мы делаем, — капля в море того, что необходимо сделать, и мизерная часть того, что можно было бы сделать уже сейчас, если бы... Замыслов, естественно, больше, чем шансов на их полную и

* Лидер боснийских сербов заключен в гаагскую тюрьму по сфабрикованным обвинениям, исходя из политических интересов НАТО, — таково мнение квалифицированного юридического сообщества.

скорую реализацию. »Вахазар« выполняет поисковую, исследовательскую задачу. Художественное издательство такого, довольно специфического, типа не может быть самокупаемым, требует постоянных дополнительных вложений из кармана фанатика-издателя и действует почти исключительно за счет его личной энергии и энергии тех, кого он сумел втянуть в свое безумное (и бессмысленное, на обывательский взгляд) предприятие.

»Вахазар« всегда пребывал на голодной диете — финансово мы изначально на грани небытия, но, невзирая на якобы роковые обстоятельства, издательство живет и функционирует. Эпизодически наши проекты получали внешнюю поддержку (порой оборачивавшуюся для нас лишь потерями), но, как правило, книги издаются без взносов каких-либо благотворителей, кроме трудового вклада коллег, деятельных сторонников концепции духовного сопротивления. Возникновение и продуктивное существование этой издательской утопии в годы, менее всего благоприятствующие бескорыстным культурным начинаниям, свидетельствует, наравне с множеством прочих фактов, о том, что — вопреки натиску дегуманизирующей глобализации и обезличивания — набирает силу тенденция к формированию открытой общности славянских культур, свободной от этнических шаблонов, идеомифов, инерции давних раздоров. Еще не угасла способность некоторых людей работать ради идеи (по сути — ради других людей). Побеждает — как всегда — *солидарность обреченных*: чудаков, которые даже сегодня не умеют жить иначе.

Так, в общих чертах, живет и работает »Вахазар«, эта своего рода «филологическая фабрика», как сказал кто-то из друзей. Надо бы наконец издать то-то и то-то... заново представить того и этого... Что успеем, то успеем. Увы, всё — как всегда — висит на волоске. Этим парадоксальным тернистым путем, без отягощения материальной ответственностью, без иллюзий, но с запасом веры, мы пытаемся идти. Ведь, как бы там ни было, мы обречены на чудесное странствие нашим покровителем — фантазером Виткевичем, и тут уже ничего не поделаешь. Не преувеличивая своих достижений, мы сознаем их значимость.

Похоже, в межславянском культурном обмене самая важная роль — как и всюду — принадлежит неинституционализованному «частному сектору». Конкретному позитивному действию отдельных людей. Работе вне неолиберальной коммерчески-потребительской системы, ко-

торая сводит личность на уровень управляемой куклы. В контексте олигархически-бюрократического капитализма, господствующего в современной России, подобные инициативы являются, естественно, чисто самиздатскими.

Они воскрешают художественные образы прошлого, прямо участвуя в литературном процессе, без оглядки на актуальные иерархические построения, предпочтения чиновников и запросы одурманенной гламуром и китчем публики. В ситуации, когда союзники наперечет, дорого сочувственное внимание квалифицированных профессионалов, товарищей по общему делу. С первых шагов издательства таким доброжелательным другом, а затем и деятельным участником ряда польских проектов «Вахазара» был Виктор Александрович Хорев³. Его светлой памяти с благодарностью посвящаю этот текст.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Виткевич Ст.И.* Манифест (Фест-мани) // *Виткевич Ст.И.* Странность бытия. М., 2013. С. 677, 679.

² *Маркс К. и Энгельс Ф.* Соч. Т. I. С. 7.

³ См.: *Базилевский А.Б.* Виктор Хорев как переводчик // *Amicus Poloniae: Памяти Виктора Хорева.* М., 2013. С. 565–566.

Об авторах

АДЕЛЬГЕЙМ Ирина Евгеньевна — д.ф.н.

(Москва, Институт славяноведения РАН)

e-mail: adelgejm@yandex.ru

АНАНЬЕВА Наталия Евгеньевна — д.ф.н., проф.

(Московский государственный университет

имени М.В. Ломоносова)

e-mail: ananeva.46@mail.ru

БАЗИЛЕВСКИЙ Андрей Борисович (1957–2019) — д.ф.н.

(Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН)

БАЙДАЛОВА Екатерина Викторовна

(Москва, Институт славяноведения РАН)

e-mail: kuzmukk@mail.ru

БОРКОВСКАЯ Гражина — д.ф.н., проф.

(Польша, Варшава, Институт литературных исследований ПАН)

e-mail: borkowska.grazyna@gmail.com

ГУСЕВ Юрий Павлович — д.ф.н.

(Москва, Институт славяноведения РАН)

e-mail: juguszev@yandex.ru

ЕРМАШОВА Ирина Александровна

(Польша, Познань, Университет имени Адама Мицкевича)

e-mail: erm-irka@yandex.ru

ЗЕЛИНЬСКИЙ Богуслав — д.ф.н., проф.
(Польша, Познань, Университет имени Адама Мицкевича)
e-mail: zielbog@amu.edu.pl

ИЛЬИНА Галина Яковлевна (1930–2018) — д.ф.н., проф.
(Москва, Институт славяноведения РАН)

КОВТУН Елена Николаевна — д.ф.н., проф.
(Московский государственный университет
имени М.В. Ломоносова)
e-mail: kovelen@mail.ru

КРАСОВЕЦ Александра Николаевна — к.ф.н.
(Москва, Институт славяноведения РАН)
e-mail: aleksandrakrasovec@yahoo.com

КУРЕННАЯ Наталия Михайловна — д.ф.н.
(Москва, Институт славяноведения РАН)
e-mail: ikurennoy@gmail.com

ЛЕГЕЖИНЬСКАЯ Анна — д.ф.н., проф.
(Польша, Познань, Университет имени Адама Мицкевича)
e-mail: anialeg@amu.edu.pl

ЛУНЬКОВА Наталья Александровна
(Москва, Институт славяноведения РАН)
e-mail: lunkova_n@mail.ru

МАЛЬЦЕВ Леонид Алексеевич — д.ф.н., проф.
(Калининград, Балтийский федеральный университет
имени И. Канта)
e-mail: lamaltsev@kantiana.ru

МЕДВЕДЕВА-НАГУ Ольга Рахмиловна — к.ф.н.
(*Ванкувер, Канада, независимый исследователь*)
e-mail: khadimolga@yahoo.com

МОЧАЛОВА Виктория Валентиновна — к.ф.н.
(*Москва, Институт славяноведения РАН*)
e-mail: vicmoc@gmail.com

МУСИЕНКО Светлана Филипповна — д.ф.н., проф.
(*Беларусь, Гродненский Государственный университет
имени Янки Купалы*)
e-mail: musijenko@grsu.by

ОЦХЕЛИ Вера Ивановна — д.ф.н., проф.
(*Кутаиси, Грузия, Государственный университет
Акакия Церетели*)
e-mail: vera.ozheli@yandex.ru

ПРОСКУРНИНА Мария Борисовна — к.ф.н., доцент
(*Пермь, АНО ДПО «Центр образования „Академия”»*)
e-mail: mariapros@rambler.ru

РУДКОВСКАЯ Магдалена — д.ф.н.
(*Польша, Варшава, Институт литературных исследований ПАН*)
e-mail: magda.rudkowska@gmail.com

САНАЕВА Галина Николаевна — к.ф.н.
(*Виктория, Канада, Университет Виктории*)
e-mail: gsanaeva@uvic.ca

СТАРИКОВА Надежда Николаевна — д.ф.н., проф.

*(Москва, Институт славяноведения РАН,
Московский государственный университет
имени М.В. Ломоносова)*

e-mail: nstarikova@mail.ru

ТРОШИНЬСКИЙ Марек — д.ф.н., проф.

(Польша, Варшава, Институт литературных исследований ПАН)

e-mail: mtroszynski@wp.pl

УСАЧЁВА Анастасия Викторовна

(Москва, Институт славяноведения РАН)

e-mail: anastasia.usacheva@gmail.com

ШАТЬКО Евгения Викторовна

(Москва, Институт славяноведения РАН)

e-mail: eshatko@gmail.com

ШЕШКЕН Алла Геннадьевна — д.ф.н., проф.

*(Московский государственный университет
имени М.В. Ломоносова,
Институт славяноведения РАН)*

e-mail: asheshken@yandex.ru

ШИРОКОВА Людмила Федоровна — к.ф.н.

(Москва, Институт славяноведения РАН)

e-mail: shirocco@mail.ru

Содержание

От редколлегии	3
----------------------	---

ИСТОРИЧЕСКАЯ ПАМЯТЬ И НАЦИОНАЛЬНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ

Н. М. Куренная (<i>Москва</i>) Восприятие государственной власти на окраине Российской империи: роман Якуба Коласа «На росянах»	9
Е. Н. Ковтун (<i>Москва</i>) Фантастика и национальная идентичность: чешская литературная версия	22
А. Г. Шешкен (<i>Москва</i>) Мотив исторической памяти в македонском романе 1970–2000-х гг.	41
Е. В. Байдалова (<i>Москва</i>) Проблема национальной памяти в украинской женской постколониальной прозе: роман О. Забужко «Музей заброшенных секретов»	56

ПАМЯТЬ СЕМЬИ–РОДА–ДОМА–РОДИНЫ–СТРАНЫ

Ю. П. Гусев (<i>Москва</i>) Аристократия и национальная история. Последние романы Петера Эстерхази	77
Г. Я. Ильина (<i>Москва</i>) История и историческая память в хорватском романе ХХI в.	95
А. Н. Красовец (<i>Москва</i>) Память об общем социокультурном пространстве Югославии и его распаде в романах Горана Войновича	104
Н. Н. Старикова (<i>Москва</i>) «История сквозь призму лирического фрагмента». Образы прошлого в трилогии Бориса А. Новака «Врата безвозвратности»	121
М. Б. Проскурнина (<i>Пермь</i>) Два поколения македонских писателей: образы прошлого и проблема дома/бездомности в творчестве Луана Старовы и Давора Стояновского	140

- Л. Ф. Широкова** (*Москва*)
Семейная хроника в словацкой литературе XXI в.:
личные судьбы в потоке «большой истории» 154

- А. В. Усачёва** (*Москва*)
Воспоминания о «румынском коммунизме»
в романе Дана Лунгу «Я коммунистическая старуха!» 165

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПАМЯТЬ И ОПЫТ ВОЙНЫ

- Б. Зелинский** (*Познань*)
Запомнившиеся войны, записанные войны.
Репрезентация трех «балканских» войн
в сербской литературе 177
- А. Легежинская** (*Познань*)
Троя как компаративный узел. Опыт осады в контексте
новых гуманитарных наук 196
- Г. Борковская** (*Варшава*)
Парадокс существования после Холокоста.
Эссеистика Петра Матывецкого 212
- И. Е. Адельгейм** (*Москва*)
«Подвальные истории, скользкие повести,
блуждающие вдоль стен...». Освоение опыта
исторической вины в современной польской прозе 224
- М. Трошинский** (*Варшава*)
«Обо всем мы позабыли»? Феномен постпамяти
на примере пьесы Дороты Масловской
«У нас все хорошо» 252

НАРРАЦИЯ ПАМЯТИ

- В. В. Мочалова** (*Москва*)
«Археология памяти»: Петр Пазинский 261
- Н. А. Лунькова** (*Москва*)
Рассказ о Другом как память о себе:
концепты памяти и идентичности в цикле
«Серебряные горы» Д. Энева 276

ПАМЯТЬ СЛОВА: ТЕКСТ И ИНТЕРТЕКСТ

- Н. Е. Ананьева** (*Москва*)
Полонизмы в русских «историях жизни» (на примере
произведений О. Форш «Сумасшедший корабль»
и В. Войновича «Автопортрет. Роман моей жизни») 291

Л. А. Мальцев (<i>Калининград</i>) Сергей Снегов и Густав Герлинг-Грудзинский: калининградский контекст книги «Иной мир»	302
Г. Н. Санаева (<i>Виктория</i>) Феномен исторической памяти и универсального познания в судьбе и творчестве Тымотеуша Карповича	313
М. Рудковская (<i>Варшава</i>) Память и повседневность. Поэтика живая и мертвая в произведениях Ольги Токарчук (на примере традиций Э.Т.А. Гофмана)	325
Е. В. Шатько (<i>Москва</i>) Вербальные коды транслирования исторической памяти в романе Л. Блашковича «Ожерелье Мадонны»	335
ИСТОРИЧЕСКАЯ ПАМЯТЬ И ОБРАЗ «ДРУГОГО»: ИССЛЕДОВАТЕЛЬ, ПЕРЕВОДЧИК, ИЗДАТЕЛЬ	
В. И. Оцхели (<i>Кутаиси</i>) Образы исторических личностей Польши XVII–XVIII вв. в художественном наследии Е.П. Карновича	349
С. Ф. Мусиенко (<i>Гродно</i>) Польская литература XX в. в творческом восприятии Виктора Александровича Хорева	363
О. Р. Медведева-Нату (<i>Ванкувер</i>) «И дело вовсе не в том, что есть во мне грамм сто пятьдесят польской крови...». Об одном эпизоде российско-польских литературных отношений: Регина Дериева и Тадеуш Ружевич	380
И. А. Ермашова (<i>Познань</i>) «Литературная реальность» новой прозы в Польше, или Роль исторической памяти в презентации польскими издательствами новой российской литературы	397
А. Б. Базилевский (<i>Москва</i>) Размытые границы самиздата (casus – издательство »Вахазар«)	411
Об авторах	420

Научное издание

ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

Серия
*«Современные литературы стран
Центральной и Юго-Восточной Европы»*

ПАМЯТЬ vs ИСТОРИЯ
ОБРАЗЫ ПРОШЛОГО В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРАКТИКЕ
СОВРЕМЕННЫХ ЛИТЕРАТУР
ЦЕНТРАЛЬНОЙ И ЮГО-ВОСТОЧНОЙ ЕВРОПЫ
(по материалам II Хоревских чтений)

*Утверждено к печати Ученым советом
Института славяноведения РАН*

Ответственный редактор:
И. Е. Адельгейм

Компьютерная верстка:
П. Н. Морозов

Обложка:
М. И. Ленъшина

В оформлении обложки
использована фотография И. Адельгейм

Общероссийский классификатор продукции
ОК-034-2014 (КПЕС 2008); 58.11.1 — книги, брошюры печатные

Институт славяноведения РАН
119991, г. Москва, Ленинский просп., д. 32-А, корп. «В»

Адрес электронной почты:
inslav@inslav.ru

Подписано в печать 24.06.2019. Формат 60×84 1/16
Гарнитура Times New Roman. Бумага офсетная
Печать цифровая. Усл. печ. л. 24,88.
Объем 26,75 печ. л.

Заказ № 24.
Тираж 500 экз.