

ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

Топос города в синхронии и диахронии:

литературная парадигма Центральной
и Юго-Восточной Европы

Коллективная монография



Серия
«ЛИТЕРАТУРА XX ВЕКА»

МОСКВА
2023

УДК 82.0
ББК 83.3(4)
Т58

Серия
«Литература XX века»

Авторы:

И. Е. Адельгейм, Е. В. Байдалова, А. В. Грасько, Ю. П. Гусев, С. А. Кожина,
П. В. Королькова, Н. М. Куренная, Н. А. Лунькова, Н. Н. Старикова,
А. В. Усачёва, Е. В. Шатько, Л. Ф. Широкова

Ответственный редактор:

д.ф.н., профессор Н. Н. Старикова

Редколлегия:

д.ф.н. И. Е. Адельгейм, А. В. Усачёва, к.ф.н. Е. В. Шатько

Рецензенты:

д.ф.н., профессор В. М. Толмачёв,
доктор искусствовед. Н. В. Злыднева

Т58 Топос города в синхронии и диахронии: литературная парадигма Центральной и Юго-Восточной Европы. Коллективная монография / Отв. ред. Н. Н. Старикова, под общ. ред. И. Е. Адельгейм, А. В. Усачёвой, Е. В. Шатько. — М.: Институт славяноведения РАН, 2023. — 550 с.: ил. (Серия *«Литература XX века»*)

ISBN 978-5-7576-0481-7

ISSN 2619-0885

DOI 10.31168/7576-0481-7

В коллективной монографии на материале литератур Центральной и Юго-Восточной Европы рассматривается функционирование топоса города как специфического феномена культуры, в котором находит воплощение авторская художественная модель городского пространства и бытия. Ключевую роль в структуре анализируемых произведений играют такие города-«генераторы культуры» (Ю. Лотман), как Москва, Минск, Харьков, Варшава, Прага, Братислава, Сараево, София, Будапешт, Бухарест, Париж, Новый Орлеан, Нью-Йорк. Предложенный авторами научный ракурс расширяет представление об урбанистической проблематике и особенностях поэтики пространства в литературах региона, а также вводит в отечественный научный обиход новый концептуально систематизированный художественный материал.

Книга адресована литературоведам, культурологами, студентам и аспирантам филологических специальностей, а также широкому кругу читателей, интересующихся литературами и культурами стран Центральной и Юго-Восточной Европы.

In a collective monograph based on the literature of Central and South-Eastern Europe, the functioning of the topos of the city is considered as a specific phenomenon of culture, in which the author's artistic model of urban spaces and being is embodied. The key role in the structure of the analyzed works is played by such "generators of culture" cities (Yu. Lotman) as Moscow, Minsk, Kharkov, Warsaw, Prague, Bratislava, Sarajevo, Sofia, Budapest, Bucharest, Paris, New Orleans, New York. The scientific perspective proposed by the authors expands the understanding of urban issues and features of the poetics of space in the literatures of the region, and also introduces a new conceptually systematized artistic material into domestic scientific use.

The book is addressed to literary critics, culturalologists, students, and post-graduate students of philological specialties, as well as to a wide range of readers interested in the literatures and cultures of the countries of Central and South-Eastern Europe.

УДК 82.0
ББК 83.3(4)

ISBN 978-5-7576-0481-7

ISSN 2619-0885

DOI 10.31168/7576-0481-7

© Коллектив авторов, текст, 2023

© Институт славяноведения РАН, 2023

Содержание

ПРЕДИСЛОВИЕ (<i>Н. Н. Старикова</i>)	7
--	---

РАЗДЕЛ I.

ТОПОС ГОРОДА КАК ЗОНА ПЕРЕЖИВАНИЯ / ПРЕОДОЛЕНИЯ ТРАВМЫ

<u>ГЛАВА 1.</u> Топос варшавского Муранова в польской прозе «внуков Холокоста» (<i>И. Е. Адельгейм</i>)	15
<u>ГЛАВА 2.</u> Мифологема города в поэзии и прозе Сергея Жадана (<i>Е. В. Байдалова</i>)	88
<u>ГЛАВА 3.</u> Гетеротопии Софии в прозе Деяна Энева (<i>Н. А. Лунькова</i>)	150
<u>ГЛАВА 4.</u> Топос Сараева в «осажденной» литературе: Дж. Карахасан, М. Ергович, К. Заимович (<i>Е. В. Шатько</i>)	198

РАЗДЕЛ II.

ТОПОС ГОРОДА В КОНТЕКСТЕ НАЦИОНАЛЬНОГО ВОСПРИЯТИЯ

<u>ГЛАВА 5.</u> Минск в пространстве белорусской истории и литературы (<i>Н. М. Куренная</i>)	231
<u>ГЛАВА 6.</u> Братислава: образ города и его функция в произведениях словацкой прозы (<i>Л. Ф. Широкова</i>) ..	255
<u>ГЛАВА 7.</u> Пространство Праги как архитектор в произведениях Д. Годровой (<i>С. А. Кожина</i>)	275
<u>ГЛАВА 8.</u> Антропология Бухареста в романах М. Кэртэреску и С. Сора: между периферией и центром (<i>А. В. Усачёва</i>)	304
<u>ГЛАВА 9.</u> Будапешт как культурный феномен (<i>Ю. П. Гусев</i>) ...	333

РАЗДЕЛ III.
ТОПОС ГОРОДА В ПЕРЦЕПЦИИ «ЧУЖОГО»

ГЛАВА 10.	
Топос советской Москвы в романе И. Вайля «Москва — граница» (А. В. Грасько)	359
ГЛАВА 11.	
Американский мегаполис в романе Д. Янчара «Насмешливое вожделение»: партитура художественной репрезентации (Н. Н. Старикова)	386
ГЛАВА 12.	
Топос Парижа в хорватской литературе: к вопросу о предпосылках формирования «парижского текста» (П. В. Королькова)	430
ИЗБРАННАЯ БИБЛИОГРАФИЯ	473
РЕЗЮМЕ ГЛАВ	492
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ	506
ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ (А. В. Усачёва)	512

Contents

PREFACE (<i>N. N. Starikova</i>)	7
--	---

SECTION I.

TOPOS OF THE CITY AS A ZONE OF EXPERIENCING / OVERCOMING TRAUMA

CHAPTER 1.	
Topos of Warsaw Muranów in the Polish prose of the “grandchildren of the Holocaust” (<i>I. E. Adelgeim</i>) . .	15
CHAPTER 2.	
Mythology of the city in Serhiy Zhadan’s poetry and prose (<i>E. V. Baydalova</i>)	88
CHAPTER 3.	
Heterotopias of Sofia in Deyan Enev’s prose (<i>N. A. Lunkova</i>)	150
CHAPTER 4.	
Topos of Sarajevo in the “besieged” literature: Dž. Karahasan, M. Jergović, K. Zaimović (<i>E. V. Shatko</i>)	198

SECTION II.

TOPOS OF THE CITY IN THE CONTEXT OF NATIONAL PERCEPTION

CHAPTER 5.	
Minsk in the space of Belarusian history and literature (<i>N. M. Kurennaya</i>)	231
CHAPTER 6.	
Bratislava: the image of the city and its function in the works of Slovak prose (<i>L. F. Shirokova</i>)	255
CHAPTER 7.	
The space of Prague as an architext in the works of D. Hodrová (<i>S. A. Kozhina</i>)	275
CHAPTER 8.	
Anthropology of Bucharest in the novels of M. Cărtărescu and S. Sora: between the periphery and the center (<i>A. V. Usacheva</i>)	304
CHAPTER 9.	
Budapest as a cultural phenomenon (<i>Yu. P. Gusev</i>) . .	333

SECTION III.
TOPOS OF THE CITY IN THE PERCEPTION OF "THEM"

CHAPTER 10.

- Topos of Soviet Moscow in J. Weil's novel
"Moskva – hranice" (A. V. Grasko) 359

CHAPTER 11.

- The American megalopolis in D. Jančar's
"Posmehljivo poželenje" novel:
the artistic representation layout
(N. N. Starikova) 386

CHAPTER 12.

- Topos of Paris in Croatian literature:
on the prerequisites for the formation
of the "Parisian text" (P. V. Korolkova) 430

- SELECTED BIBLIOGRAPHY 473

- CHAPTER SUMMARIES 499

- INFORMATION ABOUT AUTHORS 509

- NAME INDEX (A. V. Usacheva) 512

Предисловие

Город был и остается одной из ведущих тем мировой литературы, городской топос — одним из ключевых объектов структуры художественного текста. Что не удивительно, если учесть важность роли, которую города играют в истории человечества. Одна из самых распространенных гипотез происхождения культуры основана на идее о том, что она зарождается именно в городах¹. Европейская цивилизация уже в Средние века начинает концентрироваться в городах, они оказываются средоточием не только социально-экономической и политической жизни человека, но и его духовных, этических, культурных устремлений. Развитие урбанизма способствовало развитию онтологического дискурса: представление о городе как месте, специально огороженном для проживания групп людей, трансформируется в нечто куда более объемное и многомерное: города начинают рассматриваться как «центры тяготения разнообразных сил, которыми живет человеческое общество [...]». Через них совершается раскрытие культурных форм². Город конституируется определенным набором внешних факторов, окружающей средой, возникает в определенной точке пространства. Эта точка характеризуется различной степенью удобства географо-климатического положения, а также различной интенсивностью экономических потоков, через него проходящих. Городское пространство — сложное многоструктурное образование, включающее не только всевозможные здания и сооружения, но и являющееся хранилищем различных кодов, знаков, возможностей — реализованных и нереализованных, иллюзий, мифов и т.д. «Город в самом полном его смысле, — пишет Л. Мамфорд, выдающийся исследователь урбанизма, — это географическое

¹ Каган М. С. Культура города и пути ее изучения // Город и культура. СПб., 1992. С. 17.

² Анциферов Н. П. Книга о городе. Л., 1926. С. 3.

сплетение, экономическая организация, институциональный процесс, театр социальной деятельности и эстетический символ коллективного единства, воплощающий эстетический дух эпохи»³, он «поощряет искусство и является искусством, [...] создает театр и является театром»⁴.

Данная коллективная монография, продолжающая научно-исследовательскую серию трудов Отдела современных литератур ЦЮВЕ ИСл РАН «Литература XX века», посвящена одной из актуальных проблем современного литературоведения, напрямую связанных с урбанистикой, — специфике функционирования топоса городского пространства в художественных текстах и конкретизируется на материале литератур Центральной и Юго-Восточной Европы XX–XXI вв. Заявленная проблематика, апробированная авторами на международной научной конференции⁵, охватывает большинство литератур региона: польскую, чешскую, словацкую, словенскую, хорватскую, боснийскую, болгарскую, украинскую, белорусскую, венгерскую, румынскую. Весьма широка и репрезентативна география представленных в анализируемых произведениях городов: Москва, Минск, Харьков, Варшава, Прага, Братислава, Сараево, София, Будапешт, Бухарест, Париж, Новый Орлеан, Нью-Йорк.

Остановившись на понятии «топос» для обозначения единицы художественного пространства произведения, авторы данного труда взяли за основу формулировку Ю. М. Лотмана, определяющую топос как «пространственный континуум текста, в котором отображается мир объекта»⁶. Топос города, являясь значимым для художественного текста «местом разворачивания смыслов»⁷, представляет собой комплекс художественных образов, мотивов, сюжетов, метафор, гетеротопий, мифов и мифологем, которые воплощают авторскую модель городского бытия как специфического феномена культуры.

³ Mumford L. *The Culture of Cities*. London, 1997. P. 5.

⁴ Mumford L. *What is a City* // *The City Cultures Reader*. London, 2004. P. 29.

⁵ См.: URL: <https://inslav.ru/conference/9-10-noyabrya-2021-g-topos-goroda-v-sinhronii-i-diahronii-literaturnaya-paradigma> (дата обращения: 20.12.2022).

⁶ Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970. С. 280.

⁷ Прокофьева В. Ю. Категория пространства в художественном преломлении: локусы и топосы // *Вестник ОГУ*, 2004, № 11. С. 89.

Главная задача настоящего исследования — установление особенностей поэтики пространства через репрезентацию городского топоса в литературах региона, что нашло отражение в композиции книги. Она состоит из двенадцати глав, сгруппированных в три раздела, каждый из которых освещает один из обнаруженных в процессе литературоведческого анализа проблемно-дискурсивных «узлов». Открывает монографию раздел «Топос города как зона переживания / преодоления травмы», состоящий из четырех глав, в которых городское пространство фигурирует как место трагических и драматических событий и памяти о них. Первая глава «Топос варшавского Муранова в польской прозе “внуков Холокоста”», написанная И. Е. Адельгейм, посвящена осмыслению современными польскими авторами П. Пазиньским, И. Остатовичем, С. Хутник, Б. Хомонтовской, Э. Яницкой травмы Холокоста, связанной с «местом-на-месте-гетто», — кварталом, построенным в Варшаве после войны на костях погибших евреев. В прозе «внуков Холокоста» Муранов предстает гетеротопией, территорией встречи живых и призраков, местом переписывания городского пространства и манипуляций с символической реальностью. Во второй главе «Мифологема города в поэзии и прозе Сергея Жадана» Е. В. Байдалова делает акцент на мифологическом компоненте, присущем образам города в произведениях украинского поэта и прозаика С. Жадана: опора на мифологические основы традиционных культурологических парадигм помогает, с одной стороны, «микшировать» травматический опыт постсоветского пространства, с другой — сохранять память о вневременных символах и архетипах. Первоисточником для третьей главы «Гетеротопии Софии в прозе Деяна Энева» послужила современная краткая болгарская проза. Автор главы Н. А. Лунькова выдвигает гипотезу, согласно которой гетеротопия в рассказах Энева моделирует топос города как пространство личной и коллективной памяти, фиксируя экзистенцию переходного времени с его проблемами *подлинного / ложного* существования современного человека. Е. В. Шатько в четвертой главе «Топос Сараева в “осажденной” литературе: Дж. Карахасан, М. Ергович, К. Заимович» анализирует произведения, написанные писателями-сараевцами во время осады города в 1992–96 гг.

Фокусируя внимание на реалиях и быте осажденного Сараева, каждый из авторов ищет свой путь преодоления травматического опыта: Карахасан — через идеализацию прошлого, Ергович, — опираясь на человеческий фактор, т.е. поведение людей в нечеловеческих условиях, Заимович, — погружаясь в мир фантазий.

Во втором разделе «Топос города в контексте национального восприятия» сгруппированы главы, в которых топика городского пространства представлена «изнутри», глазами носителей конкретной национальной литературной традиции: белорусской, словацкой, чешской, румынской, венгерской. В исследовании Н. М. Куренной «Минск в пространстве белорусской истории и литературы» (пятая глава) на примере произведений современных белорусских писателей А. Станюты, В. Мартиновича, А. Андреева, Г. Гриневича прослеживается история Минска и судьбы его жителей на протяжении XX в. Особое внимание уделено оригинальному гибриднему тексту А. Клинова «Минск. Путеводитель по городу Солнца», в котором высказан ряд гипотез о происхождении современного облика столицы Беларуси, задуманного его создателями как архитектурный образец идеального города будущего. Вокруг особенностей изображения представителями разных литературных течений (натуризма, экспрессионизма, сюрреализма, постмодернизма) Братиславы, на протяжении своей истории менявшей не только архитектурные очертания, но и названия, строится концепция шестой главы «Братислава: образ города и его функция в произведениях словацкой прозы», написанной Л.Ф. Широковой. Она прослеживает, как эта тенденция реализовывалась в текстах Д. Хробака, И. Горвата, Д. Татарки, Я. Блажковой, П. Пиштянека, П. Виликовского. В седьмой главе «Пространство Праги как архитектуртекст в произведениях Д. Годровой» С. А. Кожина анализирует нарративную структуру и «доминантные точки» пражского пространства в прозе чешского литературоведа и писательницы Годровой, определяет знаковые составляющие авторского городского дискурса, среди которых бинарные оппозиции, символы и архетипическая семантика. На эволюции восприятия Бухареста современными румынскими прозаиками фокусирует внимание А. В. Усачева в восьмой главе «Антропология

Бухареста в романах М. Кэртэреску и С. Сора: между периферией и центром». Амбивалентное отношение жителей к городу, который одновременно был центром страны и периферией Западной Европы, сказалось на его литературном образе. Благодаря творчеству Кэртэреску и Сора, увидевших в прошлом и настоящем Бухареста красоту и поэзию, ситуация начала меняться. Автор девятой главы «Будапешт как культурный феномен» Ю. П. Гусев трактует историко-культурный облик Будапешта как воплощение национального духа. В произведениях К. Миксата, Т. Кобора, Т. Лукс, Л. Немета, А. Йожефа, Л. Янку социокультурное пространство венгерской столицы мыслится авторами как динамическое единство двух начал: исторического сознания, вырастающего из азиатской древности и включающего память о былых взлетах, и сознания современного, основанного на ощущении себя венграми как сложившейся европейской нации.

Третий раздел «Топос города в перцепции “чужого”» раскрывает еще одну эвристичную тенденцию, характерную для функционирования топоса городского пространства в литературах региона, — через оппозицию *свой / чужой*. Взгляд со стороны позволяет заметить то, что ускользает от внимания индигенов, высветить неожиданные детали, изменить акценты. Именно так, по наблюдениям А. В. Грасько, происходит с чешским писателем И. Вайлем, в 1930-е гг. работавшим в столице СССР (десятая глава «Топос советской Москвы в романе И. Вайля “Москва — граница”»). В его романе город является не только местом действия, но и сложным, многоуровневым семиотическим пространством, бытовую, ментальную, идеологическую составляющие которого писатель стремится показать. Одиннадцатая глава «Американский мегаполис в романе Д. Янчара “Насмешливое вожделение”: партитура художественной репрезентации», написанная Н. Н. Стариковой, представляет перцепцию образа американского мегаполиса современным словенским автором Д. Янчаром. Географическое, топологическое и ментальное пространства Нового Орлеана и Нью-Йорка выступают важнейшими структурообразующими элементами произведения. Авторский метод изображения городской действительности синкретичен: с одной стороны, налицо классический хронотоп, с другой — урбанистическая

топика становится объектом авторской иронии. В двенадцатой главе «Топос Парижа в хорватской литературе: к вопросу о предпосылках формирования “парижского текста”» П. В. Королькова прослеживает зарождение «парижского мифа», его развитие и специфику в хорватской литературе XX в., подчеркивая роль в этом процессе национальных классиков А. Г. Матоша и М. Крлежи.

Монографию дополняют избранная библиография, резюме глав, сведения об авторах и именной указатель.

Данное литературоведческое исследование существенно расширяет представление об урбанистической проблематике и особенностях поэтики пространства в литературах Центральной и Юго-Восточной Европы, а также вводит в отечественный научный обиход новый концептуально систематизированный художественный материал. Книга адресована литературоведам, культурологами, студентам и аспирантам филологических специальностей, а также широкому кругу читателей, интересующихся литературами и культурами стран Центральной и Юго-Восточной Европы.

Топос города

**как зона переживания /
преодоления травмы**



Глава 1

Топос варшавского Муранова в польской прозе «внуков Холокоста»

*...разделено жильё твоё
между ними и тобой¹.*

В эпиграф главы, посвященной топосу уничтоженного во время Холокоста и застроенного заново варшавского района Муранов в современной польской прозе («Пансионат» и «Птичьи улицы» Петра Пазиньского, «Ночь живых евреев» Игоря Остаховича, «Мурано-о-о» Сильвии Хутник, «Станция Муранов» Беаты Хомонтовской, «Festung Warschau»² Эльжбеты Яницкой) вынесена цитата из книги русского прозаика Елены Чижовой. Ленинградские дома видятся повествовательнице «Города, написанного по памяти» (2019) принадлежащими не только современным жителям, но и тем, кто не выжил в блокаду: «И уж если по справедливости, все эти комнаты, кухни и прихожие, которые мы опрометчиво называем своей юридически неотторжимой собственностью, принадлежат не только нам. В координатах блокадной истории мы — маленькие валтасары, не ведающие того, что однажды может проступить на наших стенах [...], в переводе с арамейского на ленинградский это будет означать: исчислил Бог собственность твою: она взвешена на весах и найдена легкой; разделено жильё твоё между ними и тобой»³. Написанные об исторически другой ситуации, слова эти, тем не менее, точно отражают психологический механизм, срабатывающий в связи с той частью варшавского пространства,

¹ Чижова Е. С. Город, написанный по памяти. М., 2019. С. 243.

² Крепость Варшава (нем.).

³ Там же. С. 242–243.

которая хранит в себе память о еврейском прошлом города и страны. В основе этого механизма лежит связанное с чувством утраты и / или вины болезненное чувство неполной принадлежности пространства родного города, недоверия к нему, страха, неустойчивости. В гротескном тексте-оратории «Произведение о матери и отчизне» (2008) Божены Кефф хор поет: «Евреи, вроде, убитые, но вечно живые, обладают такой силой, что множатся даже мертвые, на их останках не один район стоит, костелы на их костях и многоэтажки, мостовые и парки, город Варшава на еврейском прахе»⁴. «В Варшаве мы всегда будем [...] спотыкаться о прошлое»⁵, — замечает представительница следующего поколения Сильвия Хутник.

В первую очередь речь идет о территории бывшего Варшавского гетто (создано 2 октября 1940 г., к 16 ноября 1940 г. огорожено стеной, перестало существовать 16 мая 1943 г.), прежде всего об основной ее части — районе Муранов. Муранов нередко называют «бывшим еврейским районом», хотя в Варшаве были лишь места, где (согласно декрету 1809 г. Фридриха Августа I, короля саксонского и герцога варшавского) евреям селиться *не* разрешали⁶. Варшавские евреи (в 1930-е гг. — примерно 1/3 населения столицы) жили в разных районах, однако в Муранове они составляли абсолютное большинство (до 70%). До войны Муранов и его окрестности часто называли также «северный район», иногда — по имени самой оживленной торговой улицы — «Налевки», «Налевковский район». Прежний Муранов окончательно прекратил свое существование после взрыва Большой синагоги на улице Тломацке 16 мая 1943 г.: свой рапорт руководитель СС и полиции в Варшаве Юрген Штроп, возглавлявший операцию по подавлению восстания в Варшавском гетто (начавшегося 19 апреля 1943 г.), так и озаглавил: «Еврейского района в Варшаве больше не существует!» К концу войны численность еврейского населения Варшавы сократилась в 20 раз.

⁴ Keff B. *Utwór o matce i ojczyźnie*. Kraków, 2008. S. 32. Здесь и далее, если не указан переводчик, перевод цитат с польского сделан автором главы.

⁵ 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: 26.06.2022).

⁶ Kieniewicz S. *Warszawa w latach 1795–1914*. Warszawa, 1976. S. 77.

На всех этапах это был город в городе, маркированный как пространство Другого: отграниченное от польского сначала условно («Как жители Муранова, отправляясь по делам за его пределы, говорили, что идут на *jene gasn*, т.е. “те улицы”, чужие и не вполне безопасные, так и из внешнего мира сюда мало кто забредал»), потом официально (гетто), затем (в результате подавления восстания и последующей расчистки территории оккупационными властями) превращенное в каменную пустыню — и даже в этом состоянии не утратившее свою инакость: «Разрушение еврейской Варшавы было столь тотально, что контраст с остальным городом, который тоже в значительной степени сровняли с землей, потрясал»⁷. После войны польская Варшава была отстроена, еврейская же, за редкими исключениями, оказалась уничтожена навсегда. Почти сразу (1949–1951) здесь, в центре Варшавы — неслучайно один из авторов говорит об «операции на открытом сердце города»⁸ — был выстроен новый район новой социалистической Варшавы, на протяжении десятилетий представлявший собой воплощенное забвение. Польский еврейский писатель Юзеф Хен в книге Хомонтовской называет послевоенный Муранов «другим миром», «холодным чужим телом» (СМ, 297), а исследователь Яцек Леоцяк — «местом-на-месте-гетто», суть которого заключается в феномене несуществования, отсутствия: «Это особый опыт „того же самого, но при этом совершенно другого места”, опыт реального отсутствия и иллюзорного наполнения. Разрушение гетто не есть разрушение места. Место осталось, но оно пусто (хоть и застроено), оно голо и мертво (хотя там бурлит жизнь). Место сохранилось, но выпотрошено, лишено „содержания” [...]. В прежние рамки оказалась вписана другая реальность...»⁹. Петр Пазиньский вспоминает: «У меня в семье без конца рассказывали о довоенном Муранове и избегали этого, послевоенного. [...]

⁷ Chomątowska B. *Stacja Muranów. Wołowiec*, 2012. S. 146, 42. Далее книга с указанием страниц в круглых скобках цитируется по этому же изданию с пометкой СМ.

⁸ Janicka E. *Festung Warschau*. Warszawa, 2011. S. 285. Далее книга с указанием страниц в круглых скобках цитируется по этому же изданию с пометкой ФВ.

⁹ Leociak J. *Aryjskim tramwajem przez warszawskie getto, czyli hermeneutyka pustego miejsca // Maski współczesności*. Warszawa, 2001. S. 84.

за исключением 19 апреля, когда в годовщину восстания мы шли к памятнику Героям гетто. Так что я знаю довоенную сетку улиц, а послевоенная — словно загадка, непрочитанный палимпсест. Думаю, не только для меня» (СМ, 29).

И — парадоксально — тем самым за этой территорией уже, вероятно, навсегда оказался закреплен некий особый статус, связанный не только с инакостью, но и с заключенными в самом пространстве болью забвения («пустота заселенная причиняет бóльшую боль, чем руины¹⁰) и — иномирностью: «Центр города, но при этом тишина, простор и много зелени [...]. Только одна незначительная мелочь [...]: все это построено на кладбище» (СМ, 294); «Город-сад. Город-кладбище. Кладбище-город. Холмистый ландшафт. Надгробный. Моренные холмы истории [...], оставленные катком Холокоста. Холмы, под которыми развалины, под которыми люди, евреи — подвальные бездны, бункеры и убежища. [...] Дворики, детские сады и школы. Из бетона, смешанного с обломками кирпичей и человеческим прахом» (ФВ, 285).

Эта иномирность и порожденная двойной травмой (Холокост + забвение) инфернальность, как и все будущие проблемы с самоидентификацией жителей района и отношением к нему варшавян, были заложены в основание нового Муранова уже при его создании. Строительная площадка действительно представляла собой, по сути, кладбище: «Стены кладбища [еврейского, находящегося неподалеку от Муранова. — И. А.] кажутся лишними: они более не разделяют два мира», — записал свое первое послевоенное впечатление архитектор Юзеф Сигалин (СМ, 11). Муранов покрывали примерно 3 млн. куб. м. щебня, кирпича, камня, всевозможных обломков (среди которых и под которыми находились фрагменты человеческих останков). Эту массу решено было не вывозить, а превратить в рукотворные холмы, на которых будут выстроены дома из производившегося тут же «пустотелого кирпича типа „Муранов“»: «Для меня очевидно, что сегодня в Муранове люди живут бок о бок с жителями гетто. Ведь изготовлявшиеся на месте кирпичи содержали не только обломки разрушенных зданий, но и всё, что находилось среди

¹⁰ Paziński P. Ptasie ulice. Warszawa, 2013. S. 124. Далее книга с указанием страниц в круглых скобках цитируется по этому же изданию с пометкой ПУ.

них, в том числе человеческие останки. [...] На этой территории эксгумация не производилась. Перемолотое, измельченное — всё служило строительным материалом» (СМ, 226). Один из строителей вспоминает: «... хуже всего был запах. [...] Тошнотворный, сладковатый запах, исходивший от развалин. Трупный» (СМ, 312).

Так Муранов навсегда остался огромным кладбищем, тем более страшным, что незримым, скрытым под фундаментами новых зданий: «На кладбище жить нельзя. Разве что отнестись к этому в восточных традициях, приняв как данность неразрывную связь смерти и жизни — тогда сегодняшние жители должны быть счастливы, что судьба подарила им уникальный шанс общения с умершими. Между делом. Чтобы их вызвать, не требуются специальные ритуалы и столоверчение — мертвецы тут, совсем рядом. Просто ходи себе каждый день на работу, обедай и ужинай, стой в очереди в магазине. Обряд совершается круглосуточно» (СМ, 29). Элементы, непосредственно отсылающие к катастрофе Холокоста, слишком близко соприкасаются здесь с повседневной жизнью, но при этом лишены статуса сакрального. Под землей — подвалы довоенных домов, остатки водопроводной и канализационной сети. На земле — жутковатая преемственность сохранившегося (факультет психологии Варшавского университета расположен в здании на улице Ставки, где находилась штаб-квартира СС, «на стенах подвалов, где теперь сидят лабораторные крысы, во время ремонта обнаружили надписи, сделанные еврейскими узниками» (СМ, 24)) и еще более жуткая — уничтоженного (дома из кирпича типа «Муранов»).

Кроме того, витальность повседневности, которой неизбежно обрастает возведенный на руинах и костях / из руин и костей район, в определенном смысле оскверняет место трагедии. В сквере в центре Муранова летом загорают местные жители: «Поношенный хэбэшный лифчик [...] на фоне площади с памятником становится символом тривиальности жизни, телесности, триумфа выставленного на всеобщее обозрение обнаженного тела над явлением исключительным и невыразимым в своей чудовищности» (СМ, 88). Сквер, о котором идет речь, относится к разряду значимых для жизни местного сообщества «третьих мест», «нейтральных террито-

рий (пространств, где человек не отягощен ролью хозяина или гостя)», обеспечивающих «восхитительную простоту общения [...]». Люди могут приходить и уходить, когда им удобно, и они никому не обязаны»¹¹. Такие места объединяют жителей, усиливают ощущение идентификации с районом. Это можно назвать триумфом жизни над смертью, триумфом витальности над уничтожением тела — но это и триумф легализованного забвения: «Местные любители солнечных ванн имеют право здесь сидеть, раз именно здесь сознательно выстроили для них жилой район. Ведь они даже имеют право не знать, что живут в самом центре прежнего гетто. Однако трудно отделаться от впечатления, что если где-то в этих краях раздается злорадный смех истории, то громче всего он звучит именно в сквере рядом с памятником Героям гетто» (СМ, 88).

На костях и пепле неизбежно вырастает новая жизнь: «...город [...] ловко увильивает от прошлого, от памяти. В конце концов, мы-то — живые»¹². Однако иллюзорное право на забвение накладывает на тихий и зеленый район свою незримую печать: «В Муранове есть некая странность, нечто метафизически нечистое, запятнанное, мертвенное», — замечает Пазиньский (СМ, 29). По словам литературоведа, писателя Михала Гловиньского, в детстве пережившего пребывание в Варшавском гетто, «...трудно жить обычной повседневной жизнью на этом клочке земли, [...] его почва пропитана страданием и преступлением в такой степени, в какой это возможно только на поле смерти, т.е. в местах массовых убийств. Нельзя вести спокойную, мало-мальски нормальную жизнь на кладбище, даже если в буквальном смысле могил на нем нет, нельзя постоянно находиться там, где каждая архитектурная деталь, каждый камень, каждое название может служить напоминанием...»¹³.

«Обладание домом и проживание в нем есть особый способ человеческого бытия. [...] Связь человека с местом имеет не фи-

¹¹ *Ольденбург Р.* Третье место. Кафе, кофейни, книжные магазины, бары, салоны красоты и другие места «тусовок» как фундамент сообщества. М., 2014. С. 22.

¹² *Chutnik S.* W krainie czarów. Warszawa, 2014. S. 120. Далее рассказ «Мурано-о-о» с указанием страниц в круглых скобках цитируется по этому же изданию с пометкой М.

¹³ *Głowiński M.* Czarne sezony. Kraków, 2002. S. 75.

зическую, а душевную природу. Она осуществляется [...] прежде всего через переживание состояния близости»¹⁴. То, что загорают в Муранове даже не в купальниках, а просто в белье (деталь, которая подчеркивается в ряде текстов) — признак того, что люди чувствуют себя здесь дома: «... на газоне перед памятником Рапопорта и вокруг бункера командования Еврейской боевой организации на Милой, 18, угол Заменгофа. На зеленой травке. На полотенчиках и шезлонгах. С детьми и собаками. В белье белого, розового или телесного цвета. [...] приносят из дому бутерброды» (ФВ, 262). Но эта торжествующая повседневность и чувство собственности, в свою очередь, «задают четкие рамки и границы, согласно универсальному механизму дифференциации (“мы”–“они”, “свое”–“чужое”, “здесь”–“там”), где “мы”, “свое”, “здесь” — это понятное, соразмерное, доступное, а значит безопасное, в то время как “они”, “чужое”, “там” — непонятное, внушающее чувство страха и неуверенности и, как следствие, отторгаемое»¹⁵. Извне о двойственной принадлежности района постоянно напоминают местным жителям израильские экскурсии, анкетирования, туристы со старыми картами в руках. Это вызывает разные эмоции — неловкости (по той или иной причине: «...иногда немного не по себе, потому что здесь евреев гнали на Умшлагплац»¹⁶; «...гетто? Да, он знает, что оно здесь было, но в повседневной жизни ничто в доме о нем не напоминает, разве что во двор заходят туристы. Однажды [...] он хотел послушать, о чем говорит экскурсовод, но те люди посмотрели на него как-то странно, поэтому он отошел в сторону»), протеста, раздражения: «...люди, которые тут живут, вправе чувствовать себя дома, они [...] имеют больше прав на эту землю, чем те, кто жил здесь до войны»; «Они [туристы из Израиля. — И. А.] думают, что им все можно» (СМ, 319, 340, 344). Проблема еще и в том, что в Муранове память о еврейском прошлом района выражена только символически, причем достаточно скупо (памятник Героям гетто, несколько памят-

¹⁴ *Buczyńska-Garewicz H.* Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni. Kraków, 2006. S. 120.

¹⁵ *Иоскевич М.* Социальный миф и повседневность в белорусской прозе советского периода. Минск, 2021. С. 69.

¹⁶ Перевалочный пункт в гетто, где происходила сортировка узников и отправка в лагерь смерти.

ных досок), остальное пространство выглядит нейтральным, поэтому жители «не знают точно, где кончается территория, принадлежащая им, а где начинается сфера, которую можно обозначить как *sacrum*. Сфера, связанная с гетто, трагедией, смертью и поэтому значимая также для людей извне [...]. Эта неуверенность тревожит их. Им трудно совместить международный характер Муранова с ощущением собственника...» (СМ, 340–341). Сцена, разыгравшаяся между француженкой с фотоаппаратом, остановившейся возле обычного мурановского дома и задумавшейся о том, как живет там, кто там поселился, и местным жителем, выразительно свидетельствует о том, что обитатели Муранова нуждаются в такой границе: мужчина «... подошел. На ломаном английском, вставляя польские слова, сказал, что если она хочет сделать фотографии гетто, нужно пройти дальше, к памятнику. — *Nowolipki ghetto too*, — возразила Одри, указывая на улицу. Мужчина улыбнулся, взял ее под руку и развернул лицом к памятнику» (СМ, 322).

«Предполагалось, что серо-кирпичный цвет стен мурановских домов побудит их жителей помнить, и что из этой памяти они выкуют новый, лучший мир, к которому отсылали общие дворы-сады. Однако если сад жителям пришелся по душе, то гетто они не желали ни помнить, ни вспоминать — тем более, что большинство из них с военной Варшавой ничего не связывало»¹⁷. Район Муранов с его потаенной, подавленной инакостью, вытесненной трагедией осквернения памяти и праха воплощает топос «проклятого дома», населенного привидениями: «Мурано-о-о, повесть о несуществующем городе в центре города, о духах эта повесть, о шептухах» (М, 121). В художественных и документальных текстах начала XXI в. о Муранове действительно присутствуют призраки, духи, напоминающие об этом варшавянам: привидения «снились бабке вчера ночью, шептали ей на ухо [...]. Закопай нас — просили, убей нас — умоляли, тогда мы не убьем тебя — обещали»; «...здесь, в Муранове, то и дело какую-нибудь семью навещали [...] таинственные фигуры. Все потому, что обряда погребения не было, среди руин остались человеческие души...»

¹⁷ Klekot E. *Niepamięć getta* // *Konteksty*, 2009, № 1–2. S. 43.

(М, 131–132, 136); «Они не ушли, слишком много было в них злости и праведного желанья отомстить»¹⁸; «У Мачека [...] на Новолипках живет Рахиль. Он никогда ее не видел, но они мирно уживаются на 32,5 квадратных метрах. Мачек знает, что Рахиль появилась здесь раньше него, и уважает ее права. Когда она беспокоится, то начинает хлопать дверью и гасит свет, пугая гостей, тогда Мачек журит ее, словно нервного ребенка»; «Гостиницы — не выход, они не расколдуют улицу [...]. В окнах квартир должны сушиться носки и стоять горшки с цветами. В случае чего жители вызывали бы шаманов и экзорцистов. А так девушки на ресепшн, замирая от страха, станут коситься на дверь, которая открывается сама по себе; кому-то из жителей чудится призрак тележки с углем, слышится на мурановской мостовой стук копыт (СМ, 8, 43, 313).

История о привидении — это, как правило, история запоздалого разрешения некоей проблемы прошлого, «возвращение» души-призрака — свидетельство аномалии в сосуществовании живых и умерших. В данном случае такой нерешенной проблемой является вытеснение памяти о жертвах Холокоста, не совершённая работа траура¹⁹ (по определению Р. Сендыки, общая черта «не-мест памяти»²⁰). Отсюда мотив противопоставления еврейских жертв польским — многократно оплаканным: «Ты хочешь знать, почему поляки не вылезают из могил? [...]. Вылезают только те, о ком никто не помнит, у кого нет родственников, о ком некому погрустить. После смерти, особенно трагической, человек нуждается в тепле, участии [...]. А если все родственники, от мамы до троюродных братьев, в земле, и вообще все знакомые в земле — как тут лежать спокойно? [...]. Поляки-то досыта накормлены лампадками, цветами, молитвами, воспоминаниями» (НЖЕ, 203).

¹⁸ *Ostachowicz I. Noc żywych Żydów. Warszawa, 2012. S. 187.* Далее роман с указанием страниц в круглых скобках цитируется по этому же изданию с пометкой НЖЕ.

¹⁹ «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: 10.06.2022).

²⁰ *Sendyka R. Pryzma. Zrozumieć nie-miejsce pamięci // Teksty Drugie*, 2013, № 1/2. S. 326.

Конкретное пространство варшавского района становится символом чувств, связанных не только с ним. Для «наследников» польской части оккупированной страны ключевыми эмоциями оказываются вина и страх вследствие реального и символического преступления (соучастие в Холокосте и несоблюдение законов человеческого общежития — последовательное забвение). Для «наследников» еврейской — боль утраты вследствие обрыва преемственности, разрушения традиции²¹.

Муранов осмысливается как своего рода «подвал» сознания, вытесняемое, но не дающее покоя еврейское прошлое Варшавы и, шире, Польши: «В этом городе невозможно уснуть, душно-неспокойно. В ушах свистит чей-то шепот, приникает дрожащими губами и тихонько напевает: “Мурано-о-о, Мурано-о-о”. А город колышется в такт ненавистному слову, протестует, но поделаться ничего невозможно. [...] Только этот постоянный шепот: “Мурано-о-о”, кусающий до крови, не желающий умолкнуть»; «... это такой кусочек, засохший на карте. Струп на карте, не желающий отваливаться, накрепко присохший. Мы его сдираем, под ним блестит сукровица, 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»; «Я по ночам слышу молитвы, перешептывания и то и дело: “Мурано-о-о, дай мне есть, Мурано-о-о, дай мне жить”»; «Корни дома — жителям не союзники. Извиваются, ставят подножку, подрывают фундамент. Собирают нерассказанные тайны, не предназначенные для человеческих ушей. Ты в любой момент можешь их услышать. Но не хочешь, верно?» (М, 120–121, 122, 129, 135); «...сетку сегодняшних улиц накинули как попало, словно до нее ничего не было, она не прилегала к почве, зависала в пустоте, неловко скрывая небытие. Поэтому каждая мысль о том, чем являлись те улицы [...], впитывалась в брусчатку,

²¹ Впрочем, последнее оказывается также элементом эмоционального бремена поляков: неслучайно в прозе 1990-х гг. наблюдался феномен парадоксального переноса объекта траура — жертвой представлялся поляк, утративший соседа. Подробнее об этом см.: *Адельгейм И. Е.* Поэтизированная индальгенция. Феномен успеха романа Анджея Щипёрского «Начало» // Славянский альманах, 2021, выпуск 1–2. С. 346–364.

исчезала меж камней, в расщелинах, ведущих куда-то вглубь, откуда еще никто не вернулся живым» (ПУ, 124). В реальное существование сегодняшней польской столицы вторгается посмертное бытие ее еврейского прошлого, актуализируя так и не разрешенный внутренний конфликт, связанный с национальной и культурной инакостью: фигура еврея до сих пор, даже при почти полном отсутствии в Польше еврейского меньшинства, «остается эмблемой Чужого, помогающей обозначить границы польской идентичности»²², а проблема Холокоста для польского сознания сопряжена со страхом запятнать мегаломанию и эгоцентризм романтической мартирологии приятием роли со-виновного. В результате проблема «еврейского соседа» всякий раз оказывается связана с необходимостью переосмыслить дискурс польского патриотизма.

Символический Дом — Муранов, утративший свое прошлое, и Варшава, утратившая еврейский Муранов, — перестает быть пространством освоенным, понятным и безопасным (неслучайно З. Бауман называет мир после Холокоста в целом «негостеприимным», «полным призраков»²³), становится территорией нарушения равновесия между «своим» и «чужим», полем конфликта, порой Антидомом или своеобразным пограничьем.

Подлинное обживание Дома не может быть бездумным, в определенной степени оно антонимично беспамятству и безразличию. «Жителем Дома является лишь тот, кто [...] формирует систему связей между собой и местом. Это [...] и определяет смысл Дома»²⁴. Стратегии автора и повествователя, направленные на новое обживание Муранова как «Дома с привидениями» с позиции постпамяти третьего поколения, различны. Это зависит, в первую очередь, от того, какую сторону конфликта (точнее — «наследников» какой стороны)

²² 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: 07.05.2022).

²³ Bauman Z. Świat nawiedzony // Więź, 2007, № 9. URL: <https://wiesz.pl/2020/02/28/swiat-nawiedzony/> (дата обращения: 30.08.2022).

²⁴ Buczyńska-Garewicz H. Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni. S. 130.

представляет автор и в каких отношениях, соответственно, находится с призраками прошлого. В одном случае они отсылают к общей трагедии и, хотя тревожат и порой подавляют, но являются носителями «своего». В другом, — напоминают о вине перед еврейским соседом, требуют расплаты или покаяния, признания своего чужим, присвоенным незаконно. Различны и векторы движения живых и мертвых. Однако иногда перспективы оказываются достаточно близки или накладываются друг на друга.

Классифицировать эти стратегии можно по-разному, в зависимости от функции Муранова-Дома в тексте и в авторском сознании: I. пространственно-онтологическая; II. сюжетно-композиционная; III. психомоделирующая (психотерапевтическая).

I. Пространственно-онтологическая функция

I. Выгораживание в пространстве

Петр Пазиньский в повести «Пансионат» (2009), названной критиками «первым литературным голосом поколения внуков Холокоста»²⁵, вводит локус заповедного пространства, которое спустя годы вновь посещает автобиографический повествователь, — полупустого еврейского пансионата под Варшавой.

Это территория замкнутая, «выгороженная» в пространстве и времени — настоящем («— Вы надолго? — На несколько дней. — На несколько дней. Проездом, значит»; «... вы ведь сюда все равно только на пару дней... проездом») и прошлом: «Наша маленькая, забытая станция с облезлой табличкой. В конце весны мы высаживались на ней, нагруженные чемоданами и узлами [...]. Запасались на несколько месяцев, до первых холодов...»²⁶.

²⁵ *Sobolewska J.* Taniec z cieniami. Powiastka filozoficzna o żydowskim losie // *Polityka*, 2009, № 1. URL: <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/ksiazki/297843,1,recenzja-ksiazki-piotr-pazinski-pensjonat.read> (дата обращения: 14.11.2022).

²⁶ *Пазиньский П.* Пансионат / Перевод И. Е. Адельгейм. М., 2018. С. 42, 181, 140–141. Далее повесть с указанием страниц в круглых скобках цитируется по этому же изданию с пометкой П.

В послевоенные годы сюда ездили варшавские евреи — уцелевшие, потерявшие родных, не эмигрировавшие («Пан Абрам потерял во время войны всех родных. В лагерях и гетто. [...] пан Абрам остался. — Кто-то должен присмотреть за костями, — повторял он твердо. У пана Абрама не было родных, и у пана Леона не было. Доктор Кан потерял жену [...]. Мужа пани Ирены убили, а сына расстреляли [...]. Доктор Каминьская бежала из гетто, в Варшаве [...]. Только у пани Гринштайн и бабушки оставались братья, хоть и далеко»), чтобы в меланхолической атмосфере пансионата хотя бы ненадолго ощутить иллюзию существования собственно разрушенного Холокостом мира, воскресить чувство принадлежности и общности: «И все же что-то влекло их сюда. В этот неприглядный дом отдыха с вечно отваливающейся штукатуркой. Они чувствовали себя дома. Во всяком случае, здесь, за оградой»; «Если уж человек еврей, так ему хочется побыть среди своих»; «...напоминает им дом! — Дом. Где-то там, далеко. Несколько дней на пароходе. Поселения первопроходцев в Сионе» (П, 56–58, 26, 43, 73). Они осознают, что в Варшаве и в Польше их все меньше: «Раньше-то дела шли на ура. Тогда еще оставалось сколько-то этих евреев»; «Повсюду на свете их [людей. — *И. А.*] делается больше, и только у нас наоборот»; «И мы, последние...»; «Пан Хаим объяснял, что всегда и везде нас оставалось меньшинство» (П, 40, 43, 154, 155).

Это населенное стариками, напоминающими призраков («Он напоминал лешего, скрипел, посвистывал и хрустел. [...] Каждая веточка вереска склоняла голову перед решительными шагами пана Якуба, словно он был хозяином здешней природы, а не стариком из дома отдыха, отправившимся на вечернюю прогулку»), вырванное из социалистической и постсоциалистической повседневности пространство воспоминаний о прошлом («Пан Абрам всегда любил объяснять, как и что принято у евреев. Рассказывать о нашей традиции. [...] О том, какая тогда была жизнь. Как мы, как они когда-то жили») отсылает одновременно к морбуальному локусу (и буквально — это бывший санаторий, да и позже здесь было «слишком много лекарств, покашливания...»); и метафорически — его обитателей можно назвать «больными

меланхолией, порожденной катаклизмом Холокоста»²⁷: «Что у нас за пансионат! Не то больница, не то мертвецкая!» — восклицает директор; «Еврейская судьба давит, как скала») и к локусу убежища: «Маленькое нищее прибежище в пустыне, остановка на пути скитаний. Наш ковчег» (II, 184–186, 150, 106, 32, 173, 176). Подваршавский пансионат служит своего рода целительным пристанищем, позволяющим сохранить иллюзию продолжения еврейской жизни в Варшаве: «Тут они, мы были дома. И всегда будем» (II, 176).

Отгороженность, выгороженность, заповедность этого пространства сохраняется на разных уровнях. Пансионат как заведение — «таинственный корабль», «своего рода скит», «анклав»: «В сущности, все тут было по-прежнему, против правил, словно в реальности безумца» (II, 111, 36, 11, 7). Сад пансионата — «анклав в анклав»: он тоже выпадает «из природы и истории», живет «потаенно, по собственным законам. Словно наперекор всей эпохе, всем тем временам, что пытались его упразднить и спихнуть вместе с домом в прошлое» (II, 11). Внутри пансионата-дома — комнаты стариков, заполненные реликвиями прошедшей или разрушенной жизни: «Пани Теча остановилась посреди своего королевства. [...] Газеты, поля которых испещрены записями. [...] Бесчисленные стопки, перевязанные бечевкой [...]. Домашний архив...» (II, 24–25). Каждая из этих коробок, свертков, в которых хранятся свидетельства прошлого, — самостоятельный крошечный заповедник-убежище: «...картонная коробочка из-под обуви [...]. Крест-накрест перевязанная розовой ленточкой, уже немного истлевшей. — Вот, я тут спрятала. [...] Столько документов сторело! Знаешь, мы ведь бежали из Варшавы»; «Каждый такой сверток — рай в миниатюре для археолога»; «... развязала бантик и подняла крышку. Внутри, уложенные тесно, вплотную друг к другу, покоились бумажные свертки. Похожие на миниатюрные мумии, словно их хозяева так и не покинули дом неволи: каждый пакетик завернут в газету, потом еще для верности перехвачен резинкой, а те, что побольше, — двумя резинками, крест-накрест, на всякий слу-

²⁷ *Iwasiów I. Literatura sanatoryjna // Tygodnik Powszechny, 2010, № 11. URL: <https://www.tygodnikpowszechny.pl/literatura-sanatoryjna-145166> (дата обращения: 23.05.2022).*

чай, кто знает, что может случиться?»); «Сперва серый конверт, потом еще несколько, поменьше, целлофановых»; «...я снял резинки со следующего пакетика. Под тремя слоями ровно нарезанной газеты обнаружилась очередная стопка писем. Это напоминало египетский папирус, остатки букв на папиросной бумаге» (П, 28–32). Неслучайно повествователь размышляет, не оставить ли эти свертки здесь навеки — тогда пансионат-заповедник и пансионат-архив превратятся в своего рода мавзолей: «Я снова сложил их стопками. Бабушек, дядей Шимонов, дедушку, родственников и свойственников, друзей семьи. Быть может, пора всех их здесь оставить? Идеальное место, лучшего для них не найти. [...] будут себе спокойно лежать на дне ящика в одной из тумбочек, от которой я на всякий случай оторву ручку, чтобы никому из постояльцев не пришло в голову в нее заглянуть» (П, 178).

Элементы выгораживания есть и во второй книге Пазиньского «Птичьи улицы» (2013) — четырех рассказах, в сущности, образующих единое, продолжающее «Пансионат» повествование от третьего и первого лица. Так, в рассказе «Траурная процессия» — это замкнутое пространство еврейского варшавского кладбища, оказывающегося своего рода синекдохой еврейской Варшавы. С одной стороны, памятники напоминают «руины города», отсылая к топосу разрушения, с другой, — кладбище символизирует продолжение традиции: Муранова больше не существует, «за стеной все поменялось, пустота сделалась ужасная, а они [покойники. — И. А.] лежат себе спокойно и ждут прихода мессии» (ПУ, 48, 52). Однако и сама иллюзорность этой преемственности — также аллюзия к истории Муранова: «До сих пор он жил в убеждении, что ровная сетка кладбищенских аллеек [...] окажется крепче остального зримого мира. А теперь обнаруживал, что и она вот-вот перестанет существовать» (ПУ, 33). В рассказе «Квартира» — замкнутое пространство еврейской квартиры, коридор которой «навевал мысли о подводной лодке или подземном бункере» (ПУ, 160). Сам же послевоенный Муранов в «Птичьих улицах» предстает словно бы антизаповедником, антимузеем: «Туда просто не принято было ходить. Мы никогда не гуляли по тем улицам. Никто об этом и не помышлял, словно мы сами запретили себе туда заходить»; «Мы никого там

не навещали. Там не было друзей или знакомых. Бабушка, дяди и тетки [...] уже давно там не жили. Жизнь нашего города совершалась теперь в других местах, и с тем районом нас не связывали никакие земные дела. Нельзя было вернуться, не существовало места, куда можно вернуться» (ПУ, 121, 122).

2. Межсуществование

В «Птичьих улицах» еврейская Варшава прошлого предстает реальностью, параллельной сегодняшней, польской. Она доступна посвященным, которые обречены видеть город словно бы сквозь фильтр, лишаящий варшавскую современность устойчивости, конкретности, окончательности, в конечном счете — достоверности: «...кое-где в боковых, редко посещаемых пространствах, несколько запретных и подозрительных, существует еще Варшава как бы параллельная той, по которой обычно водят профанов, Варшава неопределенного статуса, трудноуловимая, мерцающая на грани бытия и пустоты»; «...город полон лакун и сдвигов, и через них можно пробраться вглубь, где по-прежнему курсируют, весело бреча звонками, трамваи, и где люди изучают Книги. [...] следует только отыскать нужный проход в подвал или старый телефонный колодец, иногда отодвинуть плохо закрепленный кирпич или кусок бровки. Через такую щель можно проскользнуть внутрь» (ПУ, 138, 139). Уничтоженная еврейская Варшава находится под сегодняшней: «...новые дома, прекрасные сады и сверкающий асфальт, под которым тянулись прежние артерии» (ПУ, 119). Или повисает в воздухе (само заглавие сборника, отсылающее к названиям мурановских улиц, связывает район с призрачной воздушной стихией), ложится поверх современных мостовых, напоминая об отсутствующем: «Улицы Орлиная, Гусиная, Воронья и Утиная звучали в воздухе и, казалось, что каждая поет собственную мелодию. Другие лежали прямо на тротуаре, подставляя лучам шершавую фактуру. Холодная и Теплая, Твердая, Глиняная и Кирпичная, Серебряная и Золотая [...]. В них ощущались то движение, та суета, слышался тот гомон...» (ПУ, 123). Или возникает в виде перевернутого пейзажа: «Сияли вывески с изображением зонтиков и шляп [...], но тщательно

выписанные буквы висели головками вниз и беспомощно махали ножками, лишёнными точки опоры. Вообще все там было вверх тормашками, фонари светили, обратив плафоны в бездну, а роняемые деревьями листья взлетали вверх и там ложились на тротуар» (ПУ, 141–142). Или проявляется наблюдаемой сверху мерцающей панорамой: «Однажды он повел меня на крышу одного из новых небоскребов и велел просто смотреть на город. Тот лежал у наших ног — от Дикой и Ставок на севере до Сенной на юге [...]. Он указывал мне контуры старых зданий, возникающие на фоне темно-синего неба. [...] Те вспыхивали над клубящимися тучами лишь на мгновение, чтобы потом снова погрузиться в небытие»; «Свет [...] бил отовсюду, словно огромное пламя на развалинах домов, которых вокруг делалось все больше и больше. Они уже не только стояли ровными рядами, но втискивались [...] во все щели. Занимали каждый кусочек свободного места, примостившись на газонах и детских площадках, во дворах и на парковках...» (ПУ, 135–136).

Повествователь / герой «Птичьих улиц» живет не в реальной польской Варшаве и не в исчезнувшей еврейской, а где-то между. Муранов предстает иным измерением столицы, способным произвольно ее деформировать, а повествователь / герой обживает неустойчивое пространство с его неизбежными пустотами («... мир повисал в вакууме, опустевший, покореженный и страшный»), порождающее нечеткость собственной идентичности: «Я испытывал неловкость, чувствовал себя чужаком, по недоразумению вторгшимся в другую реальность, для него не предназначенную», «Я стоял у дверей, словно странник, пытаюсь оттянуть мгновение окончательной разлуки» (ПУ, 182, 127, 156).

Это ощущение зыбкости существования между городом реальным и уничтоженным подкрепляется связью героя / повествователя с тенями прошлого: «И тем не менее, в умах людей из поколения пана Абрама, то есть также и из поколения Фельдурма, тот район все еще существовал, заколдованный в прежних стенах. Они упорно игнорировали сегодняшнюю топографию, не замечали новых жителей...» (ПУ, 123).

Это в первую очередь блуждающий по польской столице Исаак Фельдурм — легендарный автор якобы закопанной

где-то в подвалах бывшего гетто рукописи монументального труда о Варшаве, вместе с ней олицетворяющий не дающую себя вытеснить окончательно память о еврейском прошлом польской столицы: «...наша тень, не вполне отчетливая, но почти осязаемая, отражение той стороны, которая, к счастью, не стала нашим уделом» (ПУ, 99). Он настойчиво напоминает о себе: «Фельдвурм всегда был где-то поблизости»; «...чем глубже он погружался в небытие, тем больше оставался с нами и крепче цеплялся за мельчайшие частички варшавского воздуха. Мы ощущали на себе его присутствие [...], порой всего один слог. Остальное ушло под землю и вот-вот могло подвергнуться забвению. Но Фельдвурм не позволял о себе забыть. Его судьба [...] преследовала нас днем и ночью, возвращалась нежеланным эхом, которое доносится отовсюду, зовет из-за каждого угла... От этого не было спасения»; «...Фельдвурм напоминал о себе. Снова преследовал нас...»; «...я знал, что Фельдвурм все еще в Варшаве, я был просто-таки уверен в этом, а чем больше утверждался в своем предположении, тем сильнее чувствовал, что он где-то неподалеку...»; «...Фельдвурм по-прежнему дает о себе знать, в последнее время вроде чаще, чем прежде. Он приходит в новые районы, кружит там день и ночь, преследуя людей...» (ПУ, 103, 100, 121, 126, 146). Будучи представителем отсутствующего города, но существуя в пространстве между прошлым и настоящим, он ведет свою игру с потомками: «...путал следы [...]. Бывало, мы его не видели, хотя он, в сущности, наступал нам на пятки, призывая энергичнее приниматься за поиски»; «Подозревали, что у него есть двойник, поговаривали о брате-близнеце»; «...столько лет он лукавил с нами и испытывал наше терпение»; «Он однако явно догадывался о моих намерениях и прибегал к уловкам»; «Я уже собирался было схватить его за полу зимнего пальто, но он отпрыгнул, почуяв противника. Это повторялось много раз [...]. Он ждал, а когда я появлялся в указанном месте, поспешно уходил [...]. Как бы я ни спешил, всегда оставался позади, хотя он едва волочил ноги [...]. Я бегал за ним по всему городу»; «Иной раз он настолько вырывался вперед, что я терял его из виду. Потом Фельдвурм замедлял шаги, давая мне возможность догнать его, но не позволяя обогнать. По-

рой мы шли рядом, почти касаясь друг друга плечами, он — всегда на полшага впереди, чтобы я не сумел разглядеть его боковым зрением. [...] потом, повинувшись какому-то капризу, исчезал в толпе»; «...появлялся сзади и ни с того ни с сего выныривал у меня из-за спины...» (ПУ, 103, 115, 126–127, 133–135). Отношение к этому призраку варшавской памяти сложное: «Его циклические визиты мешали нам, но и вселяли надежду» (ПУ, 103).

Но Фельдвурм не единственный дух Муранова в книге. В рассказе «Траурная процессия» фигурируют призраки бывших спорщиков-талмудистов: «В такие дни [...] в городе лучше слышен шепот ангелов. Покинув свои убежища, они выбираются из-под камней и пучков пожухлой травы, и сразу принимаются за обход района. Не встретив никого, поспешно улетают наверх. Спешат возобновить прежние споры, при moistившись на ветках самых высоких акаций, читают Книги и яростно спорят о значении каждого слова. [...] Когда-то их тайный язык эхом отзывался во дворах-колодцах...» (ПУ, 11). Кроме того, герою кажется, что за ним по кладбищенской аллее следует «целый хоровод» призраков (ПУ, 10). В рассказе «Манускрипт...» возникает также «анонимная толпа» обитателей призрачной перевернутой улицы, прохожих-привидений: «Только прохожие шли как обычно, и их шляпы и шляпки кружили у самой земли...» (ПУ, 142).

Как и в «Пансионате», в «Птичьих улицах» присутствуют полупризраки — варшавские старики: «...порой у меня возникали сомнения, в самом ли деле он принадлежит к числу живых...»; «...выглядел как покойник»; «Носятся, как некогда по птичьим улицам, мечутся, как одно существо о множестве голов...» (ПУ, 89, 174, 184–185). Они играют сюжетообразующую роль в каждом рассказе, один из которых так и называется «Старичок». Вместе со своими вещами старики олицетворяют еврейское прошлое Варшавы и Польши: «Перетаскивают с места на место бремя прошлого [...], появляются из складок тьмы, каждый с собственной барахолкой на спине» (ПУ, 184). Неслучайно вещи напоминают «руины покинутого города» (ПУ, 169). Реальные старики, как и Фельдвурм, — хранители исчезнувшего города, воскрешающие его: «Как все люди из поколения пана Абрама, он тоже не обра-

щал внимания на сетку современных улиц»; «...называл их жильцов, постоянных и временных [...], называл по имени, одного за другим [...]. И они выходили из строя и каждый отвечал по-своему» (ПУ, 134, 136).

Варшавские старики-евреи — звено, связующее героя / повествователя со смертью, на уровне сюжета (это участники траурной процессии, покойные соседи или друзья семьи) и на уровне мировосприятия: «Потом скажете, что мы вас заразили смертью. Сколько раз я это слышал!» (ПУ, 188); ср. в «Пансионате» — «Их жизнь и моя, среди теней, среди призраков и с призраками — вместо лучей свежего солнца. Зато горький привкус тщеты. И слишком много старости. Слишком много [...] воспоминаний о тех, кого уже нет» (П, 106). С ними связаны тяготящие повествователя / героя чувства печали, тревоги, страха, бессилия, странной сонливости, опасности, недоверия, дискомфорта, неустойчивости. Эти ощущения могут быть вызваны рассказами стариков о прошлом еврейской Варшавы («Эта мысль возбуждала во мне панический страх, но я не в силах был ее оттолкнуть, позволял ей все болезненнее терзать мой ум, пока, наконец, она не поселилась в нем окончательно»; «Я не мог отделаться от ощущения, что он издевается надо мной. Он прищурился, и сделалось еще темнее. Хотя он по-прежнему сидел напротив, голос его доносился из-за моей спины»), а могут возникать спонтанно, просто при встрече: «Его охватила усталость, и он плохо понимал, где находится. [...] Он ощутил беспокойство. Опасался, что на него навалится сонливость»; «Якову показалось, что он спит, одним из тех снов, какие посещают человека, который вот-вот проснется, пытаясь нащупать под ногами хоть какую-то почву»; «...моменты тревоги, когда я, затаив дыхание, смотрел на него...»; «...беспокойство вернулось...»; «...меня охватило неприятное оцепенение или, скорее, распространяющаяся от ног до макушки немочь...»; «Я, как и во время предыдущих посещений, не мог двинуться с места»; «...ужас [...], ощущение утраты...»; «Я чувствовал головокружение, словно [...] земля вдруг переставала вращаться. Это продолжалось, может, долю секунды [...], но на это краткое мгновение пол уходил у меня из-под ног, каштан делал кульбит вместе со всем двором...»; «Воля к борьбе покинула меня, как душа покойника» (ПУ, 128, 176,

25, 60, 134, 158, 163, 164, 167, 182, 189). Старики воздействуют на само пространство, которое населяют, заряжая его этими чувствами: «...не только ее дом, но и все пространство улицы [...] наполнялось слабостью, болезнью и смертью»; «Уже сам дом [...] предвещал печаль, в подворотне она робко приветствовала гостя, а на лестничной клетке, между первым и вторым этажом, постепенно густела [...], источником ее, условно, была квартира» (ПУ, 170, 156–157).

Как и в «Пансионате», старики являются проводниками прежде всего по миру прошлого (ср. «Я вам кое-что покажу. — Он двинулся первым. [...] мне казалось, что [...] он то и дело задевает меня рукой, словно желая убедиться, что я продолжаю идти рядом. [...] Увлёк меня далеко в лес, где я еще никогда не был. [...] Порой он на мгновение останавливался, сосредоточенно выбирая правильное направление, а затем еще больше углублялся в чащу [...], я боялся, что без его помощи не сумею найти дорогу назад. Так что, хочешь не хочешь, шагал за ним» (П, 184–185)), в том числе буквально, на кладбище: «...указал направление. — Идем? — Туда?»; «... не только прокладывал им путь через густые заросли, но и, словно маяк, указывал направление»; «... пускай Штайн нас отведет. Он знает кладбище как свои пять пальцев»; «Траурную процессию вел Штайн» (ПУ, 24, 32, 41, 46). Молодой повествователь / герой следует за стариками («Я пытался повторять его движения [...]. В некоторые моменты пан Рубин удалялся настолько, что я переставал его слышать. Тогда я представлял себе, что потихоньку, наощупь, как крот, он копает туннели в старых газетах и прокладывает мне путь...» (ПУ, 161)), а порой и за покойниками. Так, герой «Траурной процессии» идет за заглавной процессией, в «Старичке» повествователь оказывается «первым, кто следует за умершим, по его следам, в туннеле, проложенном телом, которое несли к машине...» (ПУ, 82), в «Квартире» ему велят подежурить возле тела. Порой он даже идентифицирует себя с призраками («Я чувствовал себя Фельдвурмом и, как он...») и умершими стариками: «...я ни с того ни с сего поменялся с доктором Каминьской местами. Представил себе, как лежу на кровати, накрытый льняным покрывалом, а она стоит надо мной и смотрит с любопытством, а потом отворачивается и уходит...» (ПУ, 140, 163).

Очевидна власть стариков над молодым героем / повествователем: «Костлявая рука старичка [...] опустила на его плечо. — Ну?»; «Я хотел бросить поиски и придумать себе какое-нибудь другое занятие, но тогда передо мной вставал пан Абрам, и в его укоризненном взгляде [...] я замечал искры гнева. [...] Чувство вины [...] заставляло меня повиноваться...»; Фельдвурм «не разрешал отводить взгляд [...]». Он не обращал внимания на просьбы...»; «Послушавшись зова, я покинул свой дом и пошел в направлении, противоположном тому, в котором планировал двигаться»; «Кончина доктора Каминьской привела к тому, что возросла сила ее воздействия»; «Не в силах уйти...», «Карающая рука вновь появилась из мрака, требуя, чтобы я не шевелился»; «Я не умел от нее освободиться, приходил, как только она меня звала...» (ПУ, 16, 132–133, 137, 152, 164, 179, 182).

Если в «Пансионате» вещи стариков образовывали «заповедные зоны», мини-музеи, мини-архивы или мини-гробницы, то в «Птичьих улицах» они, подобно старикам, напирают на молодого героя («Сон этот возвращался многократно, все более ошеломляющий. Уже не только обувь, но и одежда собиралась перед домом и загораживала проход...»; «Связанные шпагатом, они напоминали живых существ с многочисленными щупальцами, готовых расплзтись по всей квартире. [...] я был уверен, что стоит мне выйти из комнаты, они двинутся вперед; [...] соскользнут на первый этаж и поползут по моим следам. [...] их упорство и воля поразили меня и ужаснули»), обрекая его на подобное собственному существованию между двух миров — присутствующего и отсутствующего: «...мне снилось, что я вижу их на пороге своего дома, обездвиженных и не способных ползти дальше, но все еще живых, судорожно цепляющихся за края нашего мира [...], их смертельная усталость имеет одну особенность: не позволяя им уйти навсегда, удерживает между прежней жизнью, суррогатом которой они являются, и окончательным разложением, словно их судьба состоит в невозможности просто умереть» (ПУ, 165–167).

Молодого героя / повествователя связывают со стариками противоречивые отношения, в коммуникации возникают лакуны: «...я не умел выдавить из себя ни одного вопроса, а она не спешила мне на помощь. Поэтому главным образом мы

молчали...»; «... гневное покашливание [...] повисало между нами, словно невидимая ширма [...]. Теперь я находился снаружи, а доктор Каминьская — внутри» (ПУ, 153); «Бремя ее молчания угнетало меня невыносимо» (ПУ, 181). Связь то оспаривается («— Я?! — [...], а нет кого-нибудь... более подходящего?»); «Мало что его с ними связывало»), то подтверждается и утверждается: «... удивляясь, что чувствует по отношению к ним благодарность, словно они пели также и от его имени [...]. Порой он мысленно был с ними...»; «Это была и моя обязанность как представителя семьи, дружившей с Фельдвурмом»; «Мой номер фигурировал в телефонной книжке пана Центнершвера, когда меня еще на свете не было, можно сказать, что он определил мою будущую судьбу, поскольку связал с ним узлом жизни вечной»; «Мне не требовалось приходить, я всегда был здесь, с вами» (ПУ, 19, 21, 101, 152, 187).

Эта зыбкость — продолжение и усиление мотива, намеченного в первой книге Пазиньского, где дверь в пансионат неслучайно оказывается то закрыта, то открыта, а старики то признают повествователя, то нет: «А вдруг пани Теча мне не поверит? Вдруг, подобно пани Мале, примет меня за непрошеного гостя? Или решит, что я — это не я?»; «А молодого человека-то я, пожалуй, знаю. [...] Молодой человек приехал сюда, сидел за нашим столом»; «...А мальчик с вами приехал? — Нет! [...]. Он ведь был тут раньше»; «Мальчик приехал, что он теперь станет тут делать?»; «— Я иду к вам! — крикнул я. — Нет-нет, зачем, что это ты надумал? Ты с ума сошел, совсем спятил! Что за глупости он говорит! — Это наш лес, и нам тут никто не нужен! — [...]. Куда ему деваться? — А где он был тогда? А может, его вовсе не было?» (П, 13, 21, 17, 42, 45, 189–190). Это и ощущение общности, и противостояние: «В конце концов, они не могут ему приказать»; «...старичку это не понравилось. Он зашипел, как ящерица»; «А ведь я освободился от них, так мне, по крайней мере, казалось. Я, правда, навещал доктора Каминьскую, даже довольно часто, но мог полагать, что они уже не оказывают на меня влияния, что действительно ушли...»; «Мне захотелось [...] не возвращаться к пану Рубину и его раздражающим взглядам [...]. Он мешал мне, как непрошенный гость...»; «Они были для меня тяжкой ношей [...], словно мешок с камнями.

[...], но я не вполне осознавал, что вместе с ними уничтожаю и часть собственного прошлого»; «Глаза пана Рубина [...] засветились чужим, но знакомым светом»; «Прошлое, которое меня окружило, не будило во мне ностальгии. [...] В нем, у самых истоков моей памяти, гнездились парализующее бессилие» (ПУ, 17, 23, 151–152, 164, 167, 172, 187).

3. Разделение

Эта стратегия касается «третьего поколения не-евреев» — так, по аналогии с определением, данным критикой Пазиньскому, назвала свою генерацию К. Казимеровская, подчеркивая, что автор «Пансионата» «заставил их задуматься» о том, что они «сделали и что делают с памятью дедов»²⁸.

Холокост, значительная часть которого совершалась на территории Польши, глубинно связан с польским опытом, и продолжающаяся с конца 1980-х гг. общественная дискуссия о соучастии поляков в уничтожении еврейского населения страны — путем бездействия («Мало было столь одиноких миссий во время гитлеровской оккупации в Польше, как оказание помощи евреям»²⁹) или преступных действий³⁰ — далеко

²⁸ Kazimierowska K. Gdy nie ma już kogo zapytać, czyli Żydzi tacy jak my // Kultura Liberalna, 2009, № 29. URL: <http://kulturaliberalna.pl/2009/08/03/kazimierowska-gdy-nie-ma-juz-kogo-zapytac-czyli-zydzi-tacy-jak-my/> (дата обращения: 12.07.2022).

²⁹ Prof. Barbara Engelking: W sprawie “polskich obozów koncentracyjnych” musimy użyć raczej skalpela niż siekiery. [WYWIAD]

³⁰ Gross J. T. Sąsiedzi. Historia Zagłady żydowskiego miasteczka. Sejny, 2000; Engelking B. Zagłada i pamięć. Doświadczenia Holocaustu i jego konsekwencje opisane na podstawie relacji autobiograficznych. Warszawa, 2001; Engelking B. «Szanowny panie gisto»: donosy do władz niemieckich w Warszawie i okolicach w latach 1940–1941. Warszawa, 2003; Tokarska-Bakir J. Rzeczy mgliste. Sejny, 2004; 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. Kraków, 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 klatwą. Portret społeczny pogromu kieleckiego. Kraków, 2018. T. 1; Leociak J. Młyny Boże. Zapiski o Kościele i Zagładzie. Wołowiec, 2018; Engelking B., Grabowski J. Dalej jest noc. Losy Żydów w wybranych powiatach okupowanej Polski. Warszawa, 2018 и др.

не завершена. По словам психиатра М. Орвид, «большинство [поляков. — И. А.] не осознает, что носит в себе образ преступления и еще не доросло до чувства вины»³¹. Это подтверждает статистика: чувство стыда в связи с польско-еврейским прошлым испытывает всего около одной десятой опрошенных (что, правда, больше, чем было зафиксировано в середине 1960-х гг., когда о стыде говорило всего 4,5 % респондентов³²); во время опроса, проведенного в школах по всей территории Польши, почти половина учащихся на вопрос, что произошло в Едвабне³³, ответила, что «немцы убили там поляков, укрывавших евреев»³⁴; исследования общественного мнения показывают, что «большинство поляков считает, будто они пострадали во время оккупации сильнее, чем евреи»³⁵ и т.д. Процесс осознания исторической правды проходил разные этапы, преодолевал точки потрясений, связанные с обнаружением историками очередной информации³⁶, переживал периоды болезненной реакции на них сверху и снизу и попытки оспорить, «выправить» неудобное прошлое. Несмотря на все сложности, коллективное сознание медленно, но продвигается по пути проработки травмы соучастия. А перед литературой встает непростая задача выражения нового для польского большого

³¹ Orwid M. *Przeżyć... i co dalej?* Rozmawiają K. Zimmerer, K. Szwajca. Kraków, 2006. S. 310.

³² 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.

³³ Ставшее нарицательным название деревни, где в июле 1941 г. польским населением был осуществлен чудовищный по жестокости еврейский погром.

³⁴ J. T. Gross o polskim udziale w Zagładzie: Postawcie pomniki wywiezionym z miasteczek Żydom zamiast Kaczyńskiemu. Rozmowa Sławomira Sierakowskiego.

³⁵ Ibidem.

³⁶ Так, одним из потрясений для польского общества явились результаты сложных математических подсчетов, произведенных Я. Т. Гроссом: «Во время войны в оккупированной Польше погибло примерно 2 000 немцев. Прибавь к этому 17 000 немцев, убитых во время сентябрьской кампании в боях с польской армией. Округлив, получаем 20 000. Во время оккупации поляки убили или обрекли на смерть — согласно самым осторожным подсчетам — 200 000 польских евреев. Не требуется высшее математическое образование, чтобы сопоставить эти два числа» (... давным-давно, кажется, в прошлую пятницу... Ян Томаш Гросс беседует с Александрой Павлицкой. СПб, 2021. С. 217).

нарратива опыта — страха и стыда. В этом смысле «внуками Холокоста» можно назвать все третье поколение поляков, вне зависимости от происхождения и наследуемой традиции.

Для молодых польских писателей, о которых идет речь, прогулка по Варшаве «мучительна»³⁷, чувство личного стыда вызывает осознание стирания еврейского слоя варшавского «палимпсеста», освоения территории Муранова как чистого листа, «депиляции остатков прошлого»³⁸. С. Хутник касается проблемы единого — единственного — официального мартирологически-патриотического дискурса: героиня «Карманного атласа женщин» (2008) всю жизнь опасается, что ее лишат патриотически-польского военного прошлого и раскроют его «еврейскую изнанку» (участие сначала в восстании в Варшавском гетто, и лишь затем в Варшавском восстании³⁹): «...куда бы я отдала повязку со звездой Давида? Я хранила их [бело-красную повязку участника Варшавского восстания и повязку с шестиконечной звездой — И.А.] вместе. Прильнувшие друг к другу, словно пара любовников. Пропитанные одним запахом. Снятые с одного плеча...»: «В этом городе есть место только для одного героического подвига — у него имеется свой музей, своя мартирология, свое место в памяти»⁴⁰. (С этими мыслями героини словно бы перекликаются слова Б. Кефф: «Но евреи якобы не сражались и якобы их история не пересекалась — никак — с историей поляков. Она существовала отдельно. И это правда, она в значительной степени существовала отдельно. Когда откроется Музей истории польских евреев, можно будет сказать: ведь у вас есть СВОЙ музей! И засвидетельствовать эту отдельность на веки вечные» (ФВ, 13). Музей открылся в 2013 г., а уже в 2017 г. руководитель Польской туристической организации М. Ольшевский предложил включить из программы, рекомендуемой иностранным гостям Польши, и варшавский музей, и мемориал в Освенциме⁴¹).

³⁷ Chutnik S. *Kieszonkowy atlas kobiet*. Kraków, 2009. S. 134.

³⁸ Ibidem.

³⁹ 1 августа — 2 октября 1944 г.

⁴⁰ Chutnik S. *Kieszonkowy atlas kobiet*. S. 99.

⁴¹ URL: <https://wyborcza.pl/51,75398,22298062.html?i=0> (дата обращения: 01.09.2022); URL: <https://oko.press/prof-leociak-o-wylaczeniu-auschwitz-polin-oferty-turystycznej-symbol-mentalnej-patologii-ktora-rozlewa-sie-polsce/> (дата обращения: 01.09.2022).

Варшава в целом характеризуется в «Карманном атласе женщин», «Малютке» (2009), «Пройдохах» (2012), «Мурано-о-о» (сб. «В стране чудес», 2014) С. Хутник, «Ночи живых евреев» (2012) И. Остаховича, «Опилках» (2012) Кшиштофа Варги brutally и кроваво — как город, стоящий в буквальном смысле *на трупах, на крови, на костях*: «[Город. — И. А.], выстроенный из трупов, на трупах»⁴², «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...»⁴³, «...мы дышим воздухом сожженного города» (М, 120); город-«кладбище» (НЖЕ, 205), «... огромное кладбище, почва, унавоженная телами сотен тысяч людей»⁴⁴. А Муранов видится не просто местом трагедии («где сначала жили евреи, потом теснились евреи, и, в конце концов, погибли евреи»), но пространством воплощенного отсутствия, «местом, неустанно несуществующим» (М, 123). 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» (НЖЕ, 7). Герой-повествователь в этом отношении уподобляет себя замеченной на улице мухе: «Муха, как и я, — прямая наследница первых поселенцев. Ее предки прилетели сюда из деревни вслед за моими, удовлетворенно рассматривали обуглившиеся крылышки и пустые брюшка местных конкурентов. В мясе недостатка не будет» (НЖЕ, 16).

Эта проза обращается к локусу мурановского подвала — не просто как пространству памяти о чужом прошлом («В старом доме подвал — как черный ящик, как дневник или засушенный цветок между страниц» (М, 134), и даже не только как к пространству — свидетелю трагедии («Стены подвала видели такие сцены, после которых были уже не в состоянии хранить велосипеды, раскладушки и банки с вареньем»⁴⁵), но как к территории танатического и inferнального: «...спу-

⁴² Chutnik S. Dzidzia. Warszawa, 2009. S. 46.

⁴³ Chutnik S. Cwaniary. Warszawa, 2012. S. 96, 230.

⁴⁴ Varga K. Trociny. Wołowiec, 2012. S. 108.

⁴⁵ Chutnik S. Kieszonkowy atlas kobiet. S. 124.

ститься в подвал нельзя, потому что он засыпан и завален щебнем с остатками тел бывших жителей, которые теперь шатаются по комнатам в виде привидений» (М, 124); «...мертвецы, которые шляются по варшавским подземельям...» (НЖЕ, 63). В романе Остаховича «Ночь живых евреев» жертвы Холокоста выходят из подвалов в обличье зомби и заполняют современную Варшаву, в рассказе Хутник «Мурано-о-о» в подвал спускаются и на какое-то время оказываются там заперты польские дети. Чувство стыда сублимируется в гротескные мотивы страха и возмездия: «Спуститься туда? При одной мысли об этом у меня все волосы на теле встают дыбом, а кожа начинает гореть, словно ее обожгли» (НЖЕ, 54); «... что это за жизнь, когда постоянно приходится вынюхивать заговор привидений»; «Вдруг потемнело, грохнуло, и дети оказались в самом центре подвального королевства, а дверь в нормальный мир завалило»; «...чувствовали, [...] как их постепенно засасывает эта подвальная история, скользкая повесть, блуждающая вдоль стен и шепчущая все громче: “Мурано-о-о”»; «...равнины меня съедят...» (М, 121, 135, 136).

Польские герои Остаховича и Хутник — жители современного Муранова — вынуждены разделить то, что прежде полагали принадлежащим им по праву, т.е. свой дом, свой район и свой город, с предъявившими на них права еврейскими призраками: «...дом принадлежит не тебе, а тем мертвым [...]. И это не триллер, который можно перемотать или выключить, это, на минуточку, польская столица, двадцать первый век»; «Муранов — это привидения, падающие кирпичи, ночные призраки, какие-то рассказы, сочащиеся из уст лестничной клетки»; «Варшавские привидения... а ты сидишь с ними за круглым столом, накрытом зеленой плюшевой скатертью [...], бабушка просыпалась, обмирая от страха, глядь — а на ее одеяле какой-то раввин молится...»; «Крики разносились по всему Муранову и, словно кривой ноготь, безжалостно корябали гладь покоя. А чего бабка так орет? Ну как чего — от страха: привидений боится, которые, как она утверждает, во сне трясут ее за плечо и хрипло шепчут на ухо: “Мурано-о-о, помнишь меня, Мурано-о-о”. И так без конца, каждую ночь, много лет. Бабушка [...] накрывалась с головой и тяжело дышала. [...] Через какое-то время уста-

лые веки прикрывали старческие глаза. Протяжный шепот постепенно стихал. Только в голове вертелись слоги: Му-ра-но. Как угрызение совести или заклятие, которое невозможно расшифровать. До утра билось в ушах, звало, шумело, тревожило [...]. Мурановские привидения жили в этом щебне-бетоне, который собрали в кучи, перемололи, еще раз перемололи и в кирпич превратили. И из которого жилой Муранов выстроили, кирпич за кирпичом. А в кирпиче кости, размолотые трупы — нате вам. По сей день. В столице!!!» (М, 122–123, 136, 133); «... сегодня, в подвале моего дома, она... приложила ухо к полу „что-то скребется, слышишь?“ Я не слышал. „Там под землей живут еврей“»; «Это не наша тишина [...], она облепила нас, лезла в уши и нос, за воротник и в штанины, и в рукава, повсюду мурашки. [...] Это тишина тех, кто начинает двигаться там, в темноте, мы слышим их все отчетливее, это не отдельные шуршания, это щелкают суставы потягивающихся скелетов. Фигуры спотыкаются, сталкиваются друг с другом [...], двигаются все быстрее, приближаются. [...] Мы бежим по лестнице в квартиру, в панике, словно дети, испугавшиеся собственных фантазий»; «Ты себе не представляешь, что там делается, в этом нашем подвале, это какой-то некрополь, столица трупов [...], ты вообще понимаешь, что я там пережил? [...] еле спасся, а знаешь, на что мне пришлось согласиться, кто сейчас сюда придет...»; «...никогда не думал, что стану с нежностью прижимать к себе трупы, а вот поди ж ты, да еще на своем собственном диване, в своей собственной гостиной»; «...по аллее Иоанна Павла II, на которой живых и мертвецов примерно поровну»; «Варшавская улица выглядит, надо сказать, жутковато. [...] Мимо нас шло больше мертвых, чем живых. [...] живым было не по себе, они спешили [...], стараясь не смотреть по сторонам и как можно быстрее добраться до работы или дома, то есть до тех мест, где можно перевести дух среди своих, живых»; «...трупы шляются по городу [...], и не исключено, что они отправятся на поиски своего столового серебра и своих бумаг, уж не говоря о недвижимости...» (НЖЕ, 7, 35–36, 80, 113, 162, 176–177, 235). Мурановские зомби напоминают местным жителям о том, что их район был построен не на пустом месте, а фактически на кладбище: «— Вы пойдете на переработку в первую очередь. [...] — Но

почему?! — откликаемся мы почти хором. — Потому что ваш дом стоит на последнем, священном бункере, а до войны...»; «...практически кладбище, хм, неприятная мысль»; «...дерну отсюда в далекий пригород, история которого испокон века сводится к сбору урожая лука и картошки» (НЖЕ, 63, 71, 75). Характерно, что местом действия значительной части романа Остаховича является торговый центр «Аркадия» (выстроенный на месте депо, из которого шли эшелоны в концлагерь Трешлинка), пространство, представляющее собой наглядное столкновение двух миров — иллюзии счастья вечного потребления и окончательно вытесненной на потребу глянцевого благополучию памяти о Катастрофе. Этот современный мир запрограммированного материального (и подразумеваемого под ним душевного) комфорта варшавянам тоже приходится делить с еврейскими призраками: «По торговому центру вышагивала большая группа трупов из подвала...»; «...“Аркадия” лопалась по швам от мертвецов Моисеевой религии» (НЖЕ, 160, 215). Более того, приходится мириться с регулярными явлениями в обычную мурановскую квартиру дьявола, воплощающего совершенное когда-то и отнюдь не исчезнувшее из сознания общества Зло: «Что делает дьявол на нашем диване? [...] Как случилось, что в нашем доме присутствует столь мерзкое зло? — спрашиваем мы себя» (НЖЕ, 135).

4. Погружение

Попытку проникнуть в глубинные слои мурановского палимпсеста представляют собой повествования Эльжбеты Яницкой «Станция Муранов» (2012) и Беаты Хомонтовской «Festung Warschau» (2011). Это взгляд, обращенный вглубь в прямом и переносном значении: «...таких, как я, много. Мы идем не на улицу Анелевича, а на Гусиную. К удивлению рабочих, меняющих кабели, заглядываем в ямы, высматриваем обломки довоенного кирпича, осколки бутылочек от одеколона, гвозди и пуговицы — следы прежней жизни. Не упустим шанс поговорить с пенсионером, вспоминающим, как в детстве он рылся в развалинах — искал сокровища» (СМ, 7–8); «...археологическим музеем является весь район Муранов» (ФВ, 255). Это — погружение в историю городского простран-

ства, осмысление Муранова как территории, переписанной заново: «...несуществующий Муранов переживается двояко. Во-первых, как отсутствующие пространственные связи. Часть новых улиц проходит там же, где старые, но изменены их названия [...]. Другие [...] сохранили длину и расположение, но исключены из топографии района. Третьи [...] порезали и переименовали, даже не вспомнив об их прежней судьбе. Вторым свидетельством отсутствия являются зримые его приметы. Места, некогда занятые сметенными с лица земли зданиями, площадями, улицами, быстро и легко освоенные новой архитектурой. Порой неожиданно сквозь нее проглядывает предыдущий слой [...]. Пустой сквер [...] тревожит как незарубцевавшаяся рана» (СМ, 24).

Хомонтовской движет ощущение — если уподобить район живому человеческому организму — некой «диспластичности» (нарушения пропорций) тихого зеленого района, его «неконгруэнтности» (несоответствия друг другу опыта и представлений человека о самом себе, выражающегося в тревожности, ранимости, нецельности личности): «Я боялась того, что могут открыть соцреалистические здания, тесно заполнившие главные улицы. Незарубцевавшуюся рану, оставшуюся от гетто»; «Странные дома, построенные на холмиках [...], покой и тишина почему-то вселили тревогу»; «Улица Героев гетто⁴⁶ [...] — пугающая [...], обычно пустая и тихая, выделяется на общем фоне, будоража фантазию»; «Шум, который заглушает отсутствие. Излишки звука, которые отсылают к тишине, пустоте»; «Здесь, на поверхности, уже нет ничего, что хоть как-то рассказывало о прежнем существовании этой части города, и одновременно возникает неуловимое ощущение, что достаточно знать нужное заклинание, и переодетые в соцреалистический костюм модернистские здания сороковых и пятидесятых годов откроют спрятанный за (или под) ними второй слой [...]. Корни памяти гетто» (СМ, 7, 14, 30, 53). То же ощущение неаутентичности, подмены преследует одну из героинь книги: «Хочется постучать по стене и проверить, не фанерное ли все

⁴⁶ Улица Героев гетто (называлась так с 1947 по 2019, в настоящее время — Старые Налевки) — единственный сохранившийся фрагмент прежней улицы Налевки. На месте другого фрагмента была проложена улица Марцелия Новотко (до 1950 г. — Новомаршалковская, с 1990 г. — ген. Владислава Андерса).

это, не декорация ли, привезенная для нужд неведомого спектакля» (СМ, 25). Муранов вызывает растерянность: «...Пол Остер [...] говорил, что прохожий чувствует себя здесь, как во сне. Не знает, что его может ждать за углом»; «Растерянный пришелец стоит посреди довоенных трамвайных путей и беспомощно озирается. Внутренний компас, который так отлично служил ему в других местах, в Муранове дает сбой. Остается лишь ходить по кругу, тщетно пытаюсь сложить в единое целое разномастные кусочки» (СМ, 14). Ощущение несоответствия пространства самому себе подтверждается фактами, сравнением карт довоенной и послевоенной: «Роль одной из главных улиц прежнего Муранова играет второстепенный переулок⁴⁷, а там, где было сердце довоенного района, расположился сонный дворик, в результате весь сегодняшний Муранов кажется подделкой, декорацией, скрывающей правду о прошлом...»; «Нет, не может быть, чтобы это была одна и та же территория...» (СМ, 23, 26).

Автор рассказывает о возникновении района, о создании гетто и его разрушении, об осуществленных и не осуществленных немецких и польских планах относительно этой территории, о военном и послевоенном мародерстве, о расчистке руин, о поисках архива Эммануэля Рингельблома⁴⁸. В широком контексте — психологическом, культурном, идеологическом, политическом — реконструирует весь связанный с Мурановым архитектурный сюжет. Делает попытку разобраться в интенциях и сомнениях автора проекта застройки Муранова Богдана Ляхерта⁴⁹: «...тот, кто по просьбе родителей

⁴⁷ В 1961 г. название Налевки получила расположенная в стороне от прежних Налевок крошечная улочка.

⁴⁸ С весны 1940 г. до лета 1943 г. подпольная группа «Ойгер Шабос» под руководством историка и общественного деятеля Э. Рингельблома собирала всевозможные документы (письма, дневниковые записи, прессу, фотографии, стихи, плакаты, распоряжения немецких властей, пропагандистские листовки, детские рисунки, квитанции, фантики от конфет, трамвайные билеты и пр.), чтобы сохранить для потомков свидетельства трагедии Варшавского гетто. Материалы поместили в металлические контейнеры и бидоны из-под молока и спрятали в подвалах гетто. Две трети архива Рингельблома удалось обнаружить (в 1946 и 1950 гг.), третья часть до сих пор не найдена.

⁴⁹ Богдан Ляхерт (1900–1987) — польский архитектор-модернист. В межвоенные годы принадлежал к архитектурному авангарду II Речи Посполитой. Входил в объединение «Praesens». После Второй мировой работал в стиле неоклассицизма и соцреализма.

выводил из гетто подростка, спасая его от смерти, вряд ли может спустя несколько лет спокойно смотреть на горы щебня, которые остались от гетто, и не думать о судьбе его обитателей...»; «Реализм ужаса заслонял любую пробуждающуюся архитектурную идею и любую техническую мысль, способные [...] вернуть район к жизни», — признался сам Ляхерт в неопубликованных воспоминаниях (СМ, 164, 168). Анализирует многочисленные коррективы, которые по требованию сверху архитектор был вынужден внести в проект (например, первоначально, по замыслу Ляхерта, дома должны были остаться неоштукатуренными и таким образом напоминать о трагедии, однако уже в 1951 г. здания декорировали согласно канонам соцреалистического дизайна). В результате вместо грандиозного памятника Катастрофе (по свидетельству искусствоведа В. Бараневского, Ляхертом, выдвинувшим идею не вывозить щебень и выстроить новый Муранов на этих страшных «холмах», руководило стремление «создать своего рода цоколь, постамент, желание показать, что новый район не появился из пустоты, на безликой территории, но вырос из руин гетто») получился не менее впечатляющий памятник Забвению. «С метаморфозой Муранова Ляхерт так никогда и не смирился», — подчеркивает Бараневский (СМ, 306, 317).

Автор анализирует обреченность Муранова — как район был словно бы «лишним» для Варшавы, так и связанная с ним мартирология оказалась лишней для польского сознания: «Возможность восстановления после войны уже даже не обсуждалась. Этой части города, не связанной непосредственно с польской мартирологией...»; «...город воспринимался как целое, разрушенное во время Варшавского восстания [...]. Остатки гетто — одна треть города, прекратившая свое существование годом ранее, в результате подавления другого восстания, видимо, не казалась достаточно значимой, чтобы уделить ей особое внимание»; «Его смели одним движением, не оплакивая и не протестуя» (СМ, 22, 27, 152). Послевоенную судьбу Муранова определили сохранившееся неприятие его инакости (Муранов «в сознании варшавян, у которых не было в Северном районе родственников и знакомых, являлся пространством культурно чуждым, экзотическим. Незримая стена между ним и остальным миром возникла гораздо раньше,

чем была построена стена гетто») и соображения прагматики («само собой» образовавшееся пустое пространство в самом центре столицы): «В контексте перспективы строительства образцового района, будущего рая для нескольких тысяч рабочих семей, вопрос о сохранении следов прежнего, еврейского Муранова утратил всякий смысл» (СМ, 146, 161).

Хомонтовская исследует послевоенную судьбу Муранова, освоение «нового» пространства новыми жителями, окончательное исчезновение довоенного Муранова под фундаментами строящихся зданий. Это и история памятника Героям гетто (первоначальной его версии и ныне существующей⁵⁰), и история его восприятия горожанами: автор, например, приводит знаменательную цитату из дневника классика польской литературы XX в. Марии Домбровской: «Я ничего не имею против еврейских героев. Но в столице пока нет памятника участникам Варшавского восстания...» (СМ, 121). Хомонтовская воспроизводит эмоции первых жителей (зачастую вчерашних крестьян), занятых бытовыми проблемами и довольных получением квартиры с минимальными удобствами в столице — для большинства из них это пространство с трагической историей являлось нейтральным или чужим. Они были сюда «выброшены случайно, как мореходы на остров [...]. Крестьяне или провинциалы. Это был не их мир. Впрочем, Варшава вообще являлась для них чужой. С какой стати им было интересоваться именно еврейской историей [...]? Они просто не имели к ней никакого отношения» (СМ, 314). Если в новом Муранове жителей что-то и смущало, то не трагическое прошлое, а то, что до войны район считался грязным — еврейского Муранова уже давно нет, а предрассудки живы: «Поселиться там? Такое отцу Галины Б. и в голову не приходило — даже в пятьдесят пятом году» (СМ, 271).

⁵⁰ Первый, очень лаконичный памятник (по проекту польского архитектора Леона Сузина) был открыт 16 апреля 1946 г. по решению Центрального комитета польских евреев, действовавшей в 1944–1950 гг. культурно-просветительской, благотворительной, образовательной и представительской организации польских евреев, выживших после Холокоста в Польше. Одновременно было решено создать в будущем более монументальный памятник, который (по проекту скульптора Натана Рапопорта) был торжественно открыт 19 апреля 1948 г., в пятую годовщину начала восстания в Варшавском гетто на средства из взносов еврейских организаций.

Хомонтовская обращается к памяти мурановских детей разных десятилетий, приходя к выводу, что «можно вырасти в Муранове, не подозревая о существовании гетто» (СМ, 421). «Мартирологии не было места в детских» (СМ, 422) — но только чужой мартирологии, поскольку польская традиционно активно насаждалась. Фиксирует редкие поздние прозрения местных жителей: «Это пространство, в котором мы живем, — кладбище. Кладбище, на котором не роют могил, не ставят надгробий, не зажигают лампадок. Здесь просто умирали люди»; «Мне не по себе, что мы так спокойно бегали по этой земле» (СМ, 144, 340). Исследует мироощущение, кругозор, информированность, идентификацию с местом сегодняшних обитателей Муранова — детей, школьников, взрослых, участников интернет-сообщества. Описывает конкретные сценки («Когда человек с фотоаппаратом вошел во двор, дети [во дворе, где сохранился фрагмент стены гетто. — *И. А.*] перестали играть и закричали [...]: — Еврей! Еврей! Хелло! — Откуда вы знаете, что я еврей? — спросил он. Интересно, знают ли они, что написано на памятной доске и что такое гетто. Нет, не читали, не знают») и анализирует результаты социологических исследований: «О сострадании к убитым в гетто евреям говорил только каждый одиннадцатый. 16 % знают памятник Героям гетто. [...] 6 % уверены, что Муранов выглядит сейчас так же, как выглядел до Второй мировой войны. 32 %, то есть одна треть не знает точно, что произошло» (СМ, 324, 350). Опросы в мурановских школах свидетельствуют о раздражении, пестрят антисемитскими высказываниями. В одном из классов на вопрос, важно ли сегодня помнить о Холокосте, все школьники ответили отрицательно (СМ, 359). Хомонтовская рассказывает об официальных и частных попытках противостоять забвению: о строительстве Музея истории польских евреев POLIN, о появлении центров еврейской идентичности и о весьма сдержанной реакции на это местных жителей.

Яницкая сосредотачивается на одном из сюжетов, присутствующих и у Хомонтовской, — ненужности чужой мартирологии, чужой памяти, потребности отграничить «свое» от «чужого». «Festung Warschau» рассказывает о том, как власти города тщательно прикрывают один слой городского пространства

другим: память о Варшавском восстании (стержень исторического сознания варшавяин) «аннексирует» в первую очередь территории бывшего Варшавского гетто, память о восстании в котором (как и вся история Холокоста) остается фрагментом чужой и чуждой истории. Это своего рода «мечение территории» (ФВ, 8): школа, перегородившая Крахмальную — улицу Исаака Башевиса-Зингера и Януша Корчака — носит имя Варшавского восстания; там, где находился печально знаменитый мост между Большим и Малым гетто, установлены большой крест, обелиск «Ксендзу Ежи Попелушко⁵¹, мученику за веру и отчизну», доска «Сквер имени ксендза Ежи Попелушко», а то, что здесь останавливаются и нередко молятся туристы из Израиля, зачастую воспринимается местными жителями как провокация; на фасаде здания на улице Ставки, бывшей Умшлагплац, висят две одинаковые памятные доски, подробно рассказывающие о героизме варшавских повстанцев, доска же с информацией о том, что в этом здании тысячи евреев ждали эшелонов в Трешлинку и Освенцим, — одна, полупрозрачная, едва заметная; в 2008 г. в дополнение к уже существующим в Варшаве скверу Сибирских ссыльных, улице Польских ссыльных, площади Сибирских ссыльных, площади Жертв преступления в Катини и т.д. появился сквер Матери-сибирячки (отсылающий к этосу Матери-польки и сугубо польской маририологии), расположенный на месте прежней центральной площади Муранова, во время восстания в гетто — одной из трех главных точек сопротивления; 19 апреля 2009 г., в 66-ю годовщину начала восстания в гетто именно в этом сквере рядом с памятником Погибшим на Востоке проводилась символическая реконструкция событий в Катини; на улице Героев гетто стоит памятник Битве под Монте-Кассино и пр.

Яницкая анализирует корни этой войны символов, развернувшейся на территории бывшей еврейской Варшавы и направленной на вытеснение из памяти чужих страданий в пользу польской национальной маририологии, исследует ее генезис и контекст на разных этапах. Так, например, поль-

⁵¹ Ежи Попелушко (1947–1984) — польский священник, активный сторонник «Солидарности» и капеллан ее варшавского отделения, убитый сотрудниками Службы безопасности МВД ПНР.

ская подпольная пресса старалась не называть сражающихся в Варшавском гетто повстанцами: восстания традиционно считались «привилегией» поляков (ФВ, 244), тем более, что восстание в гетто по отношению к Варшавскому восстанию хронологически оказалось первым. В первой версии книги Александра Каминьского «Камни на шанец» — обязательного с 1944 г. и по сей день элемента патриотического воспитания польских детей — Варшава предстает городом без гетто, а Польша — страной без евреев. В послевоенных изданиях романа появляются немногочисленные «импланты» — например, о «бессилии города», на глазах у которого совершалась «одна из самых чудовищных драм, какие знало человечество» (ФВ, 233). Однако, как горько замечает Яницкая, Каминьскому «лучше многих других было известно, насколько это пресловутое бессилие являлось фиговым листком и дымовой завесой» (ФВ, 234–235). Тогда же, во время войны, началось и «мечение территории». Долгое время считалось, что многочисленные часовенки с фигурами Богоматери в варшавских дворах были установлены в 1944 г., во время Варшавского восстания с целью укрепления духа варшавян. Однако, как доказывает Яницкая, появились они, во-первых, сначала на Праге⁵², где восстания не было, во-вторых, раньше, чем оно вообще произошло: поздней весной 1943 г., т.е. во дворах бывших еврейских домов (заселенных после образования гетто поляками) и после подавления восстания в гетто, когда стало ясно, что прежние хозяева не вернуться.

II. Сюжетно-композиционная функция

I. Проекция

Подваршавский пансионат у Пазиньского — это словно бы тень, проекция уничтоженной еврейской Варшавы, существующей теперь только в пространстве воспоминаний: «... помню столько же, сколько самого себя. Как “Налевки”, “Площадь Красиньских”, “Гусиная, 18” и “Свентоерская, 13”, где, на углу с Новинярской, стоял наш дом. То есть дом был

⁵² Левобережный район Варшавы.

до войны, но о Свентоерской говорили в настоящем времени. Словно она продолжала существовать. Как и наш пансионат» (П, 7–8).

«Фототени» и сохранившиеся письма — проекция исчезнувших мурановских домов и судеб их обитателей: «Вещи, более живучие, чем люди»; «В другом пакетишке оказались письма, военных лет, из Варшавы в Луцк. (Те, что посылались из Луцка в Варшаву, отсутствуют)»; «...я снимал очередные резинки, разворачивал папиросную бумагу и срывал слои газет [...]. Каждый листок почтовой бумаги сперва вздрагивал в моих пальцах, отчего казалось, будто в нем еще тлеет крохотная частичка забытой жизни»; «Довоенных снимков, картонных карточек [...] сохранилось довольно много, пожалуй, несколько десятков. Во всяком случае, больше, чем людей» (П, 60, 25, 31, 33, 60).

Приехав в пансионат, повествователь перебирает фотографии и оживляет стертые с лица земли мурановские пейзажи (любой исчезнувший мурановский адрес, любой его житель — по принципу синекдохи — это весь уничтоженный Муранов): «Вот бабушка и Шимон идут по улице Налевки. [...] Улица, запруженная экипажами, так и слышится стук конских копыт, ритмично бьющих по мостовой...»; «...когда дядя Шимон приглашал бабушку на свидания, он жил на улице Новолишье, а может, на Павьей или еще какой-то мурановской улице с птичьим именем. Где-то там, неподалеку, в квартале или двух, он с ранней юности работал в отцовской столярной мастерской — места этого уже нет на карте, оно заросло кустами, а может, на нем выстроили какое-нибудь здание из стекла и алюминия. На фотографии, более ранней, чем те, с прогулками, в июле тридцатого года, они с бабушкой стоят перед этой мастерской...»; «Где и как закончил свои дни этот очкарик? А парень в лапсердаке, а хозяин мясной лавки, а бородач, сидящий на ступеньках, дамочка в шляпке с перышком, прохожий в клетчатом шарфе и вот этот толстяк с картонной папкой под мышкой и сладострастным взглядом, что смотрел вслед бабушке на Налевках? Вся наша Варшава!» (П, 63–64, 66–67, 70–71). По словам В. В. Мочаловой, Пазиньский «выстраивает такую систему пространственно-временных координат, которая позволяет перенести

изображаемое в сферу метафизики, что присуще, согласно Бахтину, иудейскому хронотопу...»⁵³. Призрачное пространство пансионата объединяет время послевоенное, военное, довоенное, библейское: «И вел нескончаемые разговоры о выходе из Египта и о тех, кто остался в Варшаве. Кто остался, а кто вышел. Мы всегда откуда-нибудь выходили и больше не возвращались...»; «Наш директор, подобно Моше Рабейну, переводит нас через тяжкие времена, кормит, поит»; «Всего лишь эти двое: директор с паном Якубом. Они еще тут, исход еще не начался. Директор дома отдыха и его почетный гость, обитатель последнего бейт мидраша на втором этаже. Дни его уже сочтены, но он когтями цепляется за наш мир, уже хорошо зная, что дальше простирается лишь бездна шеола⁵⁴, в которой он никогда не встретит ни своего Моше Шпицера, ни товарищей по хедеру на улице Налевки, 39. Вот и бродит здесь вместе с этим, нашим хозяином и церемониймейстером, постоянно вписывающим в регистрационные книги уже никому не нужные фамилии прежних постояльцев» (П, 147, 154, 169).

2. Хожение

В «Птичьих улицах» Пазиньского бросается в глаза частотность глаголов движения («идти», «ходить», «двигаться», «следовать», «брести», «устремиться», «догонять» и пр.), слов «прохожий», «пешеход», «процессия», «прогулка» (ПУ, 9, 10, 20, 21, 25, 28, 32, 34, 37, 41, 46, 47, 55, 57, 60, 69, 75, 76, 102, 125 и т.д.). По кладбищу, отсылающему к несуществующему ныне Муранову, персонажи идут, «разговаривая, как во время прогулки», аллея кладбища «кишела прохожими, то ли папками, то ли гуляющими» (ПУ, 48, 75). Ожидание траурной церемонии напоминает подготовку к Исходу: «Яков подумал, что люди с площади сейчас достанут откуда-то сундуки и ящики и погрузят их на ту же тележку, на которой должны

⁵³ Мочалова В. В. «Археология памяти»: Петр Пазиньский // ПАМЯТЬ vs ИСТОРИЯ. Образы прошлого в художественной практике современных литератур Центральной и Юго-Восточной Европы (по материалам II Хоревских чтений). М., 2019. С. 265.

⁵⁴ Обитель мертвых в иудаизме.

везти покойника. Он так и видел, как шаткая пирамида багажа уменьшается и исчезает в конце песчаной аллеики, за ней следует вереницей колонна мужчин и женщин, а потом и они исчезают за горизонтом, оставляя за собой полосу бледной тени» (ПУ, 17–18). Бесконечно передвигается по городу хранитель еврейской Варшавы Фельдвурм, заставляющий «гулять» и преследующего его героя. Этот мотив блужданий очевидно отсылает к еврейской истории⁵⁵: «Не дадут еврею покоя, вечно ему приходится куда-то нестись»; «Если бы Моисей так вел свой народ, мы бы далеко не ушли»; «Мы блуждаем, словно зрения лишились. То в одну сторону, то в другую. [...] Зачем мы тогда вообще выходили из рабства? Зачем все это блуждание?»; «...без начала и конца. Не успел дойти, уже снова выходишь. И идешь»; «Идешь, идешь и все. Как сказал праотец Иаков Фараону? Коротки и печальны были дни и годы моей жизни»; «Ему кажется, что мы все еще скитаемся по пустыне...»; «Я так всю жизнь хожу, ищу и не нахожу. Как мы все» (ПУ, 34, 37, 38, 39, 55, 58).

Книги Яницкой и Хомонтовской по самой своей сути представляют собой тексты-хождения (близкие к популярному в Польше жанру «spacerownik» — от «spacer», т.е. «прогулка»). «Повествованием [...] о хождении по городу Варшаве» (ФВ, 7) называет книгу Яницкой автор предисловия Б. Кефф, начиная его с описания фрагмента собственной прогулки (ФВ, 7). Часть книги так и озаглавлена: «По Варшаве прогулочным шагом» (ФВ, 31). Названия большинства коротких разделов — это конкретные адреса и объекты городского пространства: «Марианьская, 1», «Римско-католический костел св. Карло Борromeо» и пр. (ФВ, 33, 59, а также 35, 37, 45, 52, 56, 59, 68 и пр.). Названия более мелких разделов отсылают к категориям городской инфраструктуры: «Подворотня и двор», «Часовенка» (ФВ, 46, 48 и пр.).

В процессе прогулок Яницкая и Хомонтовская воссоздают прежнюю топографию Муранова и окрестностей — улицы, перенесенные в другое место или переименованные: «Прежняя четная сторона прежней улицы Налевки», «Ранее Налевки, 3» (ФВ, 250, 262); «...улица Героев гетто — это фрагмент

⁵⁵ Подробнее о библейском контексте повести см: Мочалова В. В. «Археология памяти»: Петр Пазинский С. 261–275.

прежних, довоенных, Налевку» (СМ, 16). Отмечают сдвиги на карте: «После войны Сад Красиньских поглотил прежнюю Свентоерскую (новую Свентоерскую проложили ближе к северу и объединили со сдвинутой на юг Гусиной, переименованной в улицу Анелевича. Прежняя Гусиная соединялась с Францисканской, которая сегодня ни с чем не соединяется)» (ФВ, 272); «Налевки — короткая улочка, в километре к северу, перпендикулярная по отношению к этой улице-призраку!»; «А в Налевки переименовали улочку, которая до 1945 года была тупиком возле Гусиной...» (СМ, 14, 20).

Авторы передвигаются словно бы по обоим пространствам одновременно — по исчезнувшему еврейскому и выросшему на его месте польскому. Отсюда словосочетания: «увидел бы напротив», «не существующие ныне», «здание было ниже», «тоже выглядит иначе», «на месте сегодняшнего», «на месте Большой синагоги», «сегодня полностью стертый с карты», «трудно поверить, что на месте сегодняшнего...» (СМ, 16, 18, 22 и пр.); «Сегодня здесь простирается Сад Красиньских. [...] Но сохранилось убежище. Под газоном» (ФВ, 304).

Само «хождение» зачастую совершается словно бы вдвойне, в повседневности настоящего и прошлого — военного и довоенного: «Кинотеатр “Муранов”. [...] улица Длуга, которую отлично видно с террасы над кинотеатром. [...] Там проходил арийский коридор...»; «Трамвай шел по Беляньской. Ненадолго сворачивал на улицу Длуга. И сразу выезжал с нее на Налевки. Под прямым углом. Вдоль восточной стены Арсенала. Тогда — с аркадами. [...] Он почти касался этой стены»; «Запрещение правого поворота, левого [...] Где-то тут проходила стена гетто [...]. Так, вероятно, люди шли на Умплагплац» (СМ, 296, 217, 144). Фиксируются пути эвакуации из гетто, места, где были дыры в стене, «через которые протискивались маленькие дети [...]. Выносили ценные вещи и все что можно. Туда. На арийскую сторону. А еду — в противоположном направлении. В гетто» (ФВ, 263).

Сверхзадача текста-хождения Яницкой — анализ отношений *свой / чужой* в разных пространственных и временных слоях города. Текст рассказывает о существовании горожан одновременно в двух пространствах — официальном и неофициальном, означенном и обезначенном, предназначенном

для вписания смыслов (прежде всего, национально-патриотических) и обреченном погрузиться в небытие. Например, автор анализирует бытующий среди варшавян миф о том, что подворотня во время оккупации была пространством безопасным, «освоенным» (ФВ, 46), однако таковым она являлась лишь для «своих», т.е. поляков, в то время как для укрывавшихся евреев оказывалась, напротив, территорией непредсказуемой и враждебной, поскольку сторож-поляк, как правило, сдавал их гестапо. Яницкая подмечает официально насажденную символику и символы, пробивающиеся спонтанно, подобно официальной и неофициальной памяти: «Угол улиц Длуга и Героев гетто. Со стороны улицы Длуга растут анютины глазки. Белые и красные. [...] Осенью белые и красные хризантемы. За углом, никем не посаженные, лезут из щелей бордюра желтые одуванчики» (ФВ, 248). Автор фиксирует ассоциации, вызываемые местами, символически воплощающими конфликт своего и чужого: «В 1997 году [...] я разговаривала с Юзефом Варшавским⁵⁶. Что касается Холокоста, он по-прежнему придерживался тех взглядов, которые высказал в конце 1942 или в начале 1943 года Владиславу Бартошевскому⁵⁷, занимавшемуся помощью евреям: „Отец Варшавский сказал мне: «Не лезь в это дело, сынок — Бог накажет»“. [...] На одной из фотографий, вошедших в переиздание романа “Камни на шанец” 2011 года, изображен отец Юзеф Варшавский, освящающий знамя лодзинского лицея [...]. Такие мысли меня посещают. На пересечении улицы Операции “Арсенал”⁵⁸ и Налевок» (ФВ, 242).

«Станция Муранов» — хождение, долгая прогулка не только автора, но и множества названных по имени и анонимных героев книги в разные десятилетия, на разных этапах (не)существования Муранова, часто в настоящем и будущем времени: «...под развалинами все еще зияют входы в подвалы,

⁵⁶ Юзеф Варшавский (1903–1997) — польский священник, проповедник, деятель харцерского движения, участник Варшавского восстания.

⁵⁷ Владислав Бартошевский (1922–2015) — польский историк, публицист, дипломат, государственный деятель, участник Варшавского восстания, один из создателей «Жеготы» — подпольного Совета помощи евреям, Праведник мира.

⁵⁸ Операция «Арсенал» (Akcja pod Arsenalem, 26 марта 1943 г.) — первая крупная операция польского подполья во время немецкой оккупации.

укрытия и бункеры»; «Мурановские Мертвые горы [горы щебня. — И. А.] будут пугать людей в самом центре города четыре послевоенных года» (СМ, 134, 146). Автор погружается в эмоции идущих по Муранову людей, начиная с первых впечатлений от разрушенного города: «... страшно, кладбище. [...] Свешивающиеся с крыш куски жести. Улицы, заваленные щебнем, частично засыпанные снегом. Следы человеческих ног»; «Только тот, кто был тогда в Варшаве, способен поверить, что город мог так выглядеть. Даже фотографии не передают полностью степень разрушений. Их масштаб могли осознать только те, кто сравнивал эти остатки с видом довоенных улиц»; «А к северу от Банковской площади? Что там было? — спрашиваю я. — Ничего. — Как это ничего? — Пустота. Ничего, кроме моря щебня»; «Щебень, щебень, щебень. Кое-где слой достигал полутора метров. Так выглядел в январе 1945 года довоенный еврейский район, потом центр гетто [...], Муранов»; «Тихо, как в могиле. Все покрыто толстым слоем снега. Белизна, призванная служить символом чистоты, ужаснула меня. Под этой белизной бурлило море невинной еврейской крови. Я бесцельно бродил по руинам. Не встретил ни следа того, что находилось здесь прежде»; «... та Варшава погибла безвозвратно вместе со своими жителями, их жизнью, одеждой, обычаями. Нет больше Сапезиньской, Новинярской, Налевок, нет Мурановской площади, нет улиц Тломацке, Пшеязд, Рымарской [...]. Бурьян, пустыня. [...] Вокруг кладбища — кладбище гетто. Вокруг кладбища гетто — кладбище Варшавы» (СМ, 11, 150–151).

Внимательное рассматривание, «оживление», интерпретация фотографий — это также хождение по Муранову разных лет: «...начало шестидесятых. Лунный пейзаж, плоский. Ни одного дерева. Пустыня. Так могла бы выглядеть земля после столкновения с метеоритом, когда после первого шока кратеры старательно засыпали и заново проложили тропинки. На фоне многоквартирного дома, посреди обширного пространства, огороженный рядом фонарей стоит одинокий памятник, как тотем какого-то чужого племени, которое когда-то населяло эту территорию, но было сметено катастрофой. Преемники, то ли из суеверия, то ли из уважения, его не сносят, хоть и не поклоняются, потому что никто не знает, как

молиться этому диковинному каменному богу. На аллеях всего несколько человек [...]. Они держатся краев площади шахматной доски, избегая полей в непосредственной близости к памятнику» (СМ, 116–117). Через хождение совершается и попытка ощутить «изнутри» чувства сегодняшних жителей: оказывается, например, что построенный в 2013 г. Музей истории польских евреев POLIN затеняет солнечный прежде сквер: он «занял важный фрагмент пространства жизни обитателей района, центральную площадь, место встреч. Мог также нарушить внутреннее чувство, что они — часть этого места, что оно принадлежит им» (СМ, 348).

Хождение-чтение Муранова требует немалых душевных сил: «Такое гуляние бывает очень утомительно. Нельзя гулять слишком часто» (СМ, 28). Оно требует и специфических навыков, выработки особого зрения: «...спустя некоторое время вместо парковой зелени она уже в состоянии отчетливо увидеть: Налевки, 27, квадратный зал с тремя окнами, расписной потолок, кафельная печь, люстра над бимой. Раввин...»; «Чтобы увидеть ряды старых домов там, где теперь разбросаны кубики новых корпусов, требуется богатая фантазия»; «...воображаемые прогулки по довоенной Варшаве. Они шли по современным улицам, а дедушка рассказывал об улицах, которых больше не существует» (СМ, 27, 435). Хождение по Муранову открывают разные пути автора и героев к освоению трудного пространства. Одна из героинь, архитектор-психолог, совмещает две карты, переведенные на кальку, другой персонаж внимательно смотрит под ноги, собирает осколки уничтоженной повседневности («Я думаю, этой солонкой кто-то пользовался за завтраком и обедом, а из этой бутылочки брызгал на себя одеколоном, — так я опосредованно могу прикоснуться к людям, которых уже нет на свете», третий, впервые остановившись у раскопок фундамента синагоги, ощущает «страх, смешанный с растроганностью», а после приходит «на это место еще много раз. Поднимает валяющиеся на земле осколки стекла, фарфора [...]. Долго держит их в руках, и ему кажется, что при помощи этих жалких, никому не нужных фрагментов он сумеет прочесть судьбы тех, кому они принадлежали», четвертая «по вечерам [...] заглядывает в незанавешенные окна», пы-

таясь понять, какие сны снятся сегодняшним жителям Муранова (СМ, 53, 289, 308–309).

В этих текстах словно бы буквально воплощаются слова Мишеля де Серто о том, что идти — это значит испытывать нехватку места⁵⁹. Варшава становится «пространством, одержимым не-местом или местом, грезящимся во сне»⁶⁰. Здесь можно увидеть подтверждение размышлений де Серто о риторике ходьбы: «акт ходьбы является для городской системы тем, чем высказывание (speech act) является для языка...»⁶¹. Хождение — процесс присвоения топографической системы, неотделимый от процесса отбора, интерпретации, актуализации тех или иных элементов, это установление личного контакта с пространством города: «Ходьба, которая то направляется дорогой, то сама ее направляет, создает подвижную органичность среды, последовательность фатических топосов»⁶². Многоголосное повествование Хомонтовской и страстный монолог Яницкой — переживание чувства эмпатии с пространством Муранова: «Муранов ценит это и обычно к нам благоволит. Радует глаз зеленью дворов, разрешает фотографировать, открывает тайные проходы, позволяет вслед за подвальными котами заглянуть в укромные места» (СМ, 8).

Ходьба «утверждает, ставит под сомнение, опробует, нарушает», задействуя «разные модальности», «изменяясь с каждым шагом и различаясь в пропорциях, в последовательности и в интенсивности, которые зависят от момента, маршрута и тех, кто идет»⁶³, создавая внутри пространственной организации «тени и двусмысленности», вводя в нее «множество отсылок и цитат»⁶⁴. При отборе и фрагментации преодолеваемого пространства используются прежде всего две взаимосвязанные фигуры: «Синекдоха расширяет пространственный элемент, чтобы заставить его играть роль чего-то “большого” (целостности) и занять его место (велосипед или мебель

⁵⁹ Серто М. де. Изобретение повседневности. 1. Искусство делать. СПб, 2013. С. 200.

⁶⁰ Там же. С. 202.

⁶¹ Там же. С. 194–194.

⁶² Там же. С. 196–197.

⁶³ Там же. С. 197.

⁶⁴ Там же. С. 197–199.

в витрине обозначают всю улицу или квартал). Асиндетон, за счет выпадения какого-то элемента, создает что-то “меньшее”, открывает пробелы в пространственном континууме и сохраняет только избранные фрагменты, по сути реликты. [...] За счет этих разбуханий, сокращений и фрагментаций, то есть “риторической работы”, создается пространственная фраза по типу антологии (составленная из расположенных друг подле друга цитат) или эллипсиса (составленная из пропусков, оговорок и аллюзий)⁶⁵. Отдельные мурановские дома и улицы, уцелевшие или исчезнувшие, — это весь Муранов, Муранов — это еврейская Варшава, еврейская Варшава — это еврейское прошлое Польши; отсутствие или недостаточность памятных знаков, связанных с Холокостом на той или иной улице — беспомыслие польского общества и пр. Стремительная, построенная на асиндетоне риторика хождения-чтения Яницкой выхватывает из городского пейзажа приметы памяти официальной и неофициальной, насаждаемой и вытесняемой: «Огрызок улицы Теплой. Огрызок улицы Твердой. [...] Огрызок Теплой. Поменьше. [...] Двор чисто выметен. Выкрашен розовой краской. С перекладиной для ковров и клумбой посередине, а в центре клумбы часоуенка. Красивая. Ухоженная. Отмеченная в монографии о варшавских часоуенках. Внизу папа римский-поляк. Наверху распятие. Ночью подсвечивается. Матерь Божья как живая. [...] Фигура сторожа. Это сторож обычно собирал деньги и руководил возведением часоуенки. Это он сзывал жителей на молитву. И он сторожил двор от евреев. Страж. Ангел-хранитель» (ФВ, 45–51).

Риторика прогулок в текстах Пазиньского, Яницкой и Хомонтовской позволяет проявиться отсутствующему, ожить, наполниться живым смыслом утраченному и / или обезличенному слою городского пространства. Места — это фрагментарные и «свернутые» истории, это прошлое, которое утаивается от чтения другого, это «накопленные времена, которые могут быть развернуты»⁶⁶: «Предметы, стены, мостовые имеют огромный потенциал, но пока человек их не разбудит, они

⁶⁵ Серто М. де. Изобретение повседневности. 1. Искусство делать. С. 197–199.

⁶⁶ Там же. С. 208–209.

молчат, мертвы. Сами не расскажут историю. Могут только подтверждать слова повествователя» (СМ, 423). Текст-хождение оказывается полифоническим способом синхронизации с этой палимпсестной средой, методом ее обживания.

3. Визуализация

Остахович и Хутник визуализируют восприятие еврейского прошлого Варшавы как непосредственно соприкасающегося с мирной жизнью кровавого подполья. В этой прозе все реально, наглядно, буквально — и зло, и беспамятство, и страх.

Рассказ Хутник «Мурано-о-о» представляет собой помесь страшной сказки и детской «страшилки» с их inferнальным абсурдом и черным юмором, совмещением комического и ужасного. Здесь причудливо сочетаются разные элементы. Это «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 бросят их подбирать и потравятся, поскольку есть человеческое тело вредно для здоровья — наукой доказано. [...] Дети 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, евре-е-ей, евре-е-ей! Мурано-о-о!” Послышались шорохи, какое-то чавканье, крошки полетели во все стороны. Голодные призраки с аппетитом поедали детей» (М, 135–136). Доведенные до абсурда расхожие клише и стереотипы, касающиеся польско-еврейских отношений во время оккупации: «...евреи [...] ленивые были. Они просто не захотели убежать. Поляки то и дело высывались из-за забора и окликали их: “Эй!” А те: “Да ладно”. Тогда поляки снова: “Эй! Мы вам ковер-самолет дадим, сядете на него да и улетите из этого гетто”. Из-за стены в ответ: ковры-самолеты, мол, грязные. Тогда польская армия — давай пылесосы сбрасывать. Без мешков! Энергосберегающие пылесосы в гетто кидали, чтобы эти неженки задницы себе не испачкали. А евреи — ноль реакции: мы, мол, передумали. Капризничают: “Не-ет. Нам неохота. Нам и тут хорошо, в нашем маленьком городе Мурано-о-о” [...]. Вот и

говори с ними после этого. Объясняешь, помогаешь — а они свое»; «Веками польских детей крали [...] иудеи — на мацу, а вот теперь настал наш черед отомстить. [...] польских детей мы еврейским призракам выдадим [...] в виде их любимого блюда. Тогда весь этот сброд сбежится и начнет жрать, вместо того, чтобы беспокоить законных хозяев домов. [...] А потом мы их трупы соберем. Этих еврейских привидений. Переплавим на доллары, на евро, на бриллианты. Бриллианты из золота! Биозолото»; «...гетто горело — так всех уже евреи довели...»; «...внизу еврейские привидения сидят и сокровища стерегут» (М, 123, 125–126, 128–129). Национальные стереотипы гротескно преломляются и в бабушкиных «сказочках» о горящем гетто, о довоенном антисемитизме, и в реакции на них внуков: «...телевизоров не было. Поэтому люди охотно любовались горящими районами. Это было лучше всякого приключенческого фильма»; «Расскажи нам, бабушка, как ты была маленькой [...], как ты ходила в школу, и евреев с уроков выгоняли»; «... это отличная история. [...] Слушайте: это было давно [...]. Идет себе Рута по улице, спешит на урок фортепиано. [...] Тут из-за угла вылетают два сопляка и ба-бах — валят ее на тротуар. [...] вон, мол, отсюда, из страны и с нашей мостовой, отвоеванной в восстаниях, не дадим ее чужими подметками топтать. У них бритвы были, у этих сопляков [...]. Понравилась вам история? — Да бабушка, понравилась, расскажи нам еще какую-нибудь свою веселую сказочку. — Хорошо. Ах, как я люблю вспоминать те добрые времена, все-таки совершенно другим воздухом мы дышали...»; «...Ривка в гетто однажды так оголодала, что решила на людоедство. [...] Жопу детскую съела, ха-ха, жопу детскую. [...] внуки возмущены: бабушка, бабушка, ведь нельзя говорить “жопа”. — Да ничего страшного, это ж еврейская жопа» (М, 124–125, 126–127, 128). Это также детская риторика: «Можно на время драконьи сокровища взять, ненадолго, только поиграть? [...] Мы потом вернем обратно. Честное слово!» (М, 136). И риторика детских нравоучительных текстов: «Брату и сестре дважды повторять не пришлось. Хоть и темно, и поздно, но товарищу из прошлого помочь надо» (М, 138).

Подстрекаемые бабушкой («...хотели раскрыть волнующую тайну, о которой постоянно твердила бабушка: вот уви-

дите, в подвале закопаны еврейские сокровища»; «...на территории этого города, которого больше не существует, теперь хранятся сокровища. Многие евреи свои стеклянные глаза, золотые зубы, кольца и цепочки попрятали. Столько раз я вам говорила — спуститесь вниз [...]. В песочнице немного покопайтесь. В подвале поройтесь. Ленивые вы, ну прямо как эти евреи»), дети, наконец, спускаются в подвал: «Идем в подвал. [...] вот окажется, что там сокровищ полно, так что в руках не унести. Сокровищ еврейских...»; «...мы идем в подвал [...], чтобы разбогатеть» (М, 124, 129, 133–134). Сначала детям становится страшно — они находятся под влиянием внушенных взрослыми стереотипов: «Пойдем лучше отсюда, тут в самом деле привидения живут. Евреи сидят на своем скарбе и стерегут его, еще, чего доброго, нам что-нибудь сделают, живьем закопают, караул. Евреи, как драконы, чешуей покрытые, дышат хрипло и хвостами машут» (М, 136). Однако из подземных развалин появляется всего лишь маленький погибший мальчик: «Что-то стало проявляться из бетона, словно странное существо какое-то забытое и снова воскрешенное. Привидение! Все же привидение! Какое там! Выполз маленький мальчик»; «Совершенно как василиск выглядел этот мальчик, только гораздо симпатичнее. Не хотел убить взглядом, хотел поговорить. Хороший дракончик, милый дракончик» (М, 137–138). Вместо сокровищ брат с сестрой по просьбе привидения ищут потерянную машинку — как символ утраченного, не прожитого мальчиком детства: «Маму засыпало, папу засыпало, мир пять раз исчезал, его перемололи и насыпали заново. [...] у меня мало сил, я всего лишь маленькое привидение мальчика, которое бесцельно шатается по свету. Поможете мне найти игрушку?» (М, 138). При реальном контакте с живым привидением (подвергнутой забвению историей) стереотипный образ еврея уступает место реальному человеку, реальной судьбе, реальным чувствам: «Благодарный мальчик пел им песенки и рассказывал о своем детстве [...]. Как он проносил в гетто хлеб, как таскал в карманах украденный картофель. [...] Мамочка и папочка очень меня любили, мы вместе ходили гулять. Я вам расскажу [...]. Он вздохнул: “Мурано-о-о” — как-то так трагически, так трогательно, что у близнецов мурашки по спине побежали»; «— Есть там сокро-

вища? Есть бриллианты? Евреи какие-нибудь есть? [...] Но у детей от усталости глаза закрываются, а под веками — милый мальчик из подвала, который весело играет несуществующей машинкой» (М, 138–139, 140). Стыд маскируется гротеском, страх — черным юмором, однако проблема присутствующего в коллективном подсознании чувства вины так и не решена — дети возвращаются к взрослым с их стереотипами, а «...варшавские привидения закопались еще глубже и ждут-пождут» (М, 140).

Неожиданное появление жертв Холокоста на пороге квартиры современного «чистокровного поляка» в романе Остаховича также воплощает страх перед вытесненным, неоплаченным еврейским прошлым Польши: «Лето, улица Анелевича, трепет липовых листьев, медовый запах. [...] каждый бы у виска покрутил, услышав, будто зло невозможно засыпать щебнем и землей, что страданию следует отдать дань уважения 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, [...] поломанные кости и оскверненные тела облачатся в те остатки тряпок, которые у них не украли, превратятся [...] в двуногих призраков, не знающих ничего, кроме боли, и понесут эту боль [...] к порогам наших безмятежных квартир» (НЖЕ, 14). Здесь можно увидеть аллюзию к «Бесславному ублюдкам» (2009) К. Тарантино и идее «справедливого Холокоста»⁶⁷, т.е. мести: «Они жаждут отправить в утиль того, кого не любят. Они видели, как посылали в утиль тех, кого они когда-то любили, так что теперь хотят увидеть, как туда пойдут те, кого они не любят» (НЖЕ, 88).

Роман основан на игре с поп-культурой, порой отсылает к эстетике комикса, компьютерной игры, триллера, представляет собой гротескное смешение кодов. Здесь есть обыватель («Я, к счастью, плиточник, а не кавалерист [...]. У нас, к счастью, есть свои обывательские принципы. [...] Я бы ни за что на войну не пошел, она бы меня ни за что на войну не пусти-

⁶⁷ *Hoberman J. Quentin Tarantino's Inglourious Basterds Makes Holocaust Revisionism Fun // Village Voice. 2009, August 18. URL: www.villagevoice.com/film/quentin-tarantinos-inglourious-basterds-makes-holocaust-revisionism-fun-6391999 (дата обращения: 20.07.2022).*

ла. Дураков нет»), волею судеб обращающийся в благородного Супермена («Так рождаются герои. Я забываю о страхе»; «... вдохновленный тем, что после моих героических подвигов все начали меня уважать...»; «Я сделаю что смогу, — говорю я»; «Ты — избранный»; «Я, избранный, герой, решающий все проблемы мира мертвых...») (НЖЕ, 68, 127, 130, 153, 157, 165). Есть антагонист («Некто Плохой», постепенно превращающийся в «Совсем Плохого» — воплощенное зло, дьявола). Есть враги — демоны, неонацисты и простые варшавяне, захваченные антисемитской кампанией («...на улицах были только [...] живые и агрессивные арийцы, вооруженные чем попало. Меня бесило, что они принимают меня за своего...»), наставник («... только ты можешь это сделать, ты уже трижды победил этого дьявола, на тебя не действует серебряное сердце...»), верная подруга («...серебряного сердца у меня теперь не было, зато была Худая, прижимавшаяся ко мне [...]. “Не отпускаяй меня”, — шептала она романтично, а я все целовал ее [...] и повторял бестолково, но нежно: “Моя, моя, моя”»), случайно попавший в руки героя артефакт («Серебряное сердце — это безнаказанность и власть»; «Это артефакт, защищавший евреев от преследований. Когда он у них был, их принимали гостеприимно и относились к ним хорошо, а когда они его утрачивали, происходили всякие неприятные вещи») и борьба за него («... большая сила может попасть в дурные руки»), кульминационное событие — заглавная Ночь живых евреев, в которую герою ценой собственной жизни удается достичь цели: «Великолепная победа...» (НЖЕ, 233, 153, 149, 95, 157, 88, 250).

В романе все реально и наглядно. Сначала героев «выбивают» из привычной действительности, заставляя задуматься: «... я почувствовал, что густая гармония варшавской жары нарушена...»; «Почему мы в подвале [...]? Почему она слышит то, чего раньше никогда не слышала, а я, человек хозяйственный и прагматичный, обнаруживаю в себе склонность к ностальгическим выводам и думам о городе, жизни и вообще?»; «И еще эти евреи. Скребутся под полом. Да ведь немцы их давно убили. Как они могут скрестись?»; «Сначала бульдозеры проехали, потом строители поставили многоквартирные дома, столько лет коммунизма, обитали

тут бледные жители народной Польши, пьянки, вестерн после вечерних новостей, нехитрый секс и недепилированные ноги, спокойный сон на пенсии, пресные обеды, белье на балконах — и что-то не скреблись, а теперь дело не в том, что Худая с приветом — не без того, но ведь я и сам кое-что слышал» (НЖЕ, 15, 7, 11–12). Происходит несколько погружений в ужас оккупации разных периодов: «... откуда привидения в подвале, куда делись нормальное телевидение, наше время — я что, спятил?..»; «Нигде не видно моего дома, в воздухе пахнет войной. Вокруг одни руины. [...] единственное, что стоит строго вертикально, — это виселица. Вдали дома. Горящие. Я слышу отдельные выстрелы и взрывы...»; «Куда делся мой дом? Куда делись наш район и вся наша, блин, Варшава?»; «Я была в гетто-о-о», — прорыдала она. Это странно, — подумал я [...]. Когда я там был, от гетто остались уже только горы щебня и, кажется, шло Варшавское восстание»; «Я тоже был на улице, только уже после гетто, одни руины, видимо, конец Варшавского восстания...»; «Ты хочешь узнать правду о тех временах? — спрашивает он [...]. Так сходи еще раз погуляй, только не возвращайся так быстро и возьми с собой близких» (НЖЕ, 44, 41, 42, 49, 50, 102). Позже герой и его подруга на некоторое время попадают в некое подобие Освенцима — «какую-то адскую, дополнительно усовершенствованную чертями версию» (НЖЕ, 137). Происходит словно бы физическое наполнение героя ужасом: «...мой дом исчез к чертям, я боялся, что еще мгновение — и я стану частью этого пейзажа. [...] чем ближе к пламени и выстрелам, тем больше свежих трупов. Кое-где лежат солдаты и повстанцы с повязкой на рукаве, но в основном гражданские [...]. Женщины в разорванном белье и с пулей в голове, [...] между ног разбитые бутылки [...]. Да еще эти тельца, о которых нельзя рассказать человеческим языком, можно лишь звериным воем их матерей [...]. Я иду, сердце проваливается в желудок [...], от страха хочется плакать»; «Наконец я их услышал, их каркающе-лающий язык, волосы у меня встали дыбом...»; «...меня тошнит от страха» (НЖЕ, 43, 46).

Как и у Хутник, еврейские мертвецы сначала тоже именно пугают: «Я чувствую, что кто-то стоит за моей спиной [...]. Он толкает меня, собственно, едва касается, царапает твердыми

острыми пальцами. Я падаю, под руками — мягкая земля, в желудке — звериный страх»; «Только страх...»; «...я боюсь как не знаю кто»; «В подвале снова этот запах [...], голова у меня так и трясется от страха»; «По спине бегут мурашки»; «Кто-то там сидит на стуле, склонив голову. Спит. От ужаса меня тошнит, а этот паршивец поднимает голову и открывает глаза. Под веками у него пустые глазницы. Он жадно шевелит ноздрями, втягивает мой запах, широко открывает рот, я вижу изъеденный язвами обрубок языка. [...] начинает выть, как волк. [...] Я вижу темную фигуру, которая словно выходит из стены, потом еще одну. [...] они идут ко мне. [...] Кто-то пытается схватить меня за штанину, я вырываюсь. Бегу и ору [...]. Кто-то перегораживает мне путь. Я врезаюсь в него. Мы падаем. Он пытается задержать меня, обхватывает костлявыми руками, расшатавшимися зубами кусает в подбородок и нижнюю губу, но в крови у меня уже бурлит адреналин, разрывающий мышцы мощью звериного страха» (НЖЕ, 55, 69, 70, 71, 72).

После страха герой переживает растерянность: «Может, я должен поклониться и спросить, не знает ли он случайно, где живет или, скорее, лежит Рейчел; я не в состоянии, может, не хватает воспитания, а может, опыта...»; «Ну хоть такой фигне наше заботливое государство могло бы меня научить: парень, отправляясь в подвал на переговоры с трупами еврейского происхождения, возьми с собой что-нибудь, чем можно пометить путь» (НЖЕ, 72, 76). Затем постепенно начинает видеть в мертвецах живых людей: «Он — чудовищно исхудавший, примерно с меня ростом, в рваном плаще, смотрит неприветливо, она — мордашка довольно симпатичная, ужасно грустная, в пальтишке с разорванным рукавом. Лишь спустя мгновение, когда глаза привыкают к свету, я замечаю, что их кожа, тело — ну, как из триллера, блин. [...] Наверное, я уже исчерпал запасы страха на сегодня, потому что хотя они выглядят немного как мумии, я не особенно их боюсь»; «Капитан Отец, Рейчел и десятка три мертвых детей; все столпились в прихожей [...]. Как я мог их бояться? — подумал я и сделал приглашающий жест»; «Глупо, но я чувствую себя в подвале довольно свободно [...], встречаю каких-то мертвецов, они приветствуют меня, хлопают по пле-

чу, пожимают руку...» (НЖЕ, 57, 151, 188). Анонимные еврейские жертвы обретают имена («Привидение зовут Рахиль, но она просит называют ее Рейчел»), рассказывают свои конкретные истории (прежде всего страшная история одержимого мстью Доктора-поляка и его жены-еврейки), объясняют привычки — т.е. общение с ними переходит в область повседневного: «Может, ты хочешь выкупаться? — предложила она. — Трупы не купаются, — решительно ответила Рейчел»; «Начали с мороженого, я думал, что трупы не едят, но, оказывается, едят...»; «Фильм, вроде, был классный, смешной такой и много стреляют, но наши подопечные быстро заснули, мы их едва добудились. Фокус в том, как они нам потом объяснили, что когда делается темно и надо сидеть неподвижно, это у них однозначно ассоциируется с могилой, и они, как всякий нормальный покойник, погружаются в свою смертельную летаргию»; «...шуршание новой одежды и щелканье высохших суставов. Я купил им билеты, каждый хотел сам компостировать, [...] ничего особенного, группа трупов-подростков на экскурсии» (НЖЕ, 60, 87, 115, 119).

В результате всего этого в герое постепенно зарождается и укрепляется эмпатия: «... я думал, что трупы не плачут, но оказалось, что очень даже [...], поэтому я ее обнял и теперь чувствовал, как ее мертвая голова вздрагивает у меня на груди, а мое здоровое безразличие, о, ужас, тает»; «Если взглянуть на это со стороны, я лежал, придавленный двумя старыми трупами; Давид лег так, что я могу во всех деталях разглядеть, чего у него не хватает на лице; гадаю, как это случилось, и очень хочу верить, что это снаряд, ба-бах — и конец, быстро, а не какая-нибудь немецкая овчарка или... [...]. Будь у меня дети, может, не пришлось бы еврейские останки баюкать, ложное отцовство, это может быть опасно, того и гляди велю им делать уроки и одеваться потеплее» (НЖЕ, 90, 115). Герой впервые задает себе вопрос о печально знаменитой варшавской карусели, которая кружилась на арийской стороне, у самой стены горящего гетто: «А правда, что прямо рядом со стеной гетто стояла карусель? [...] Нет, ну серьезно, если она работала во время ликвидации гетто... это же...» (НЖЕ, 102).

Все в романе воплощается буквально: и зло (живой дьявол в обычном польском доме), и вытесненное из коллективной

памяти, неоплаканное прошлое (еврейские зомби), и маниакальный страх перед этим прошлым (самоотверженная борьба варшавян с еврейскими трупами). Антагонист-антисемит постепенно превращается в настоящего дьявола с хвостом, копытами, раздвоенным языком, огнедышащей пастью. Эта метаморфоза также весьма наглядна. Если сначала «...в его нутре происходят дурные процессы», и ему «ужасно хочется написать в трамвае “Евреи — в крематорий!”», то затем душа «все больше портится» (НЖЕ, 40, 58, 90). Эмоция нетерпимости облекается в слова, и слова эти не новы для памяти города, а потому действенны: «Эта мысль принадлежала к большой семье мыслей высказанных и реализованных столь многократно на столь малом пространстве, что иммунно-мистическая система города отреагировала немедленно. [...] внутри Кого-то Плохого внезапно начало расти нечто действительно плохое. Расти и пухнуть [...]. Каждая недостаточно плохая частичка вынуждена была уступить новой, совершенно плохой. Он [...] расставался с собой и с человеческим обликом» (НЖЕ, 93). «Дурное содержание» антисемита «приобретает соответствующую форму»: он ощущает, как «пальцы срастаются, а ногти превращаются в копытца», язык «раздваивается и становится фиолетовым», ноги «покрываются шерстью, как у козла», голова «делается твердой и вроде бы рогатой», уши «острыми», «из копчика прорезывается хвост...», «...из ушей показываются полосы дыма...» (НЖЕ, 122, 123, 126, 127, 128, 130, 132, 133). И вот уже в обычной варшавской квартире сидит настоящий дьявол — «краснокожее, рогатое существо, которое больше никем не притворяется, а просто имеет откровенно жуткий вид» (НЖЕ, 135).

Еврейские мертвецы выходят на улицы столицы: «В разном состоянии [...], некоторые изрядно потрепаны временем, несколько вполне хорошо сохранившихся, все перепачканы землей»; «Приближалась очередная группа мертвецов»; «В нашем солнечном городе их могут быть тысячи. Надеюсь, не все обитают в моем подвале»; «... по улице идет человек двадцать наших, а дальше еще одна группа и еще, повсюду их полно» (НЖЕ, 117, 160, 161–162). Современные варшавяне бросаются на героическую борьбу с «еврейскими трупами, угрожающими живым полякам» («...все больше постов, люди

выкладывали фотки, выражали друг другу поддержку, восхищались отвагой и бескомпромиссностью авторов сайта. [...] “Трупы разносят черную смерть”, “наибольшая угроза для маленьких детей”...», «...подпись под фотографией — горячие девушки поддерживают борьбу с крипто-евреями»), развязывается масштабная антисемитская компания, отсылающая к реалиям нацизма и оккупации — объявлено о грядущем «окончательном решении вопроса празднующихся трупов», повторяется Большая акция 1942 г.⁶⁸: «Хватают на улицах, обыскивают подвалы»; «Передо мной страшная картина: двое скинхедов вытаскивают из газетного киоска мертвую девушку и пожилую женщину, которая ее прятала [...]. По улице проезжает [...] самосвал, кузов которого до половины набит мертвыми телами [...]. — Давайте их сюда! — Старуха еще жива! — Так в чем проблема? Дайте ей разок по башке!» (НЖЕ, 179, 183, 211, 230, 232, 235). Воспроизводятся многократно опробованные механизмы антисемитской риторики: «Еврейские привидения разносят болезни, или нет, лучше не так прямолинейно: во всей Варшаве отмечаются многочисленные таинственные пропажи маленьких детей»; «Она заходит на сайт с трепещущим бело-красным знаменем и красивым названием — “Живая Польша”. Множество фотографий. Описания наглых краж. Предостережения перед распоясавшимися крипто-евреями. Рассказы испуганных детей и матерей. Информация о болезнях, которые переносят трупы...», «...рассказывали, что они квартиры отбирать будут» (НЖЕ, 117, 179, 230). Это заставляет героя задуматься о сознании соотечественников: «Кто они все, откуда приехали, кто их так воспитал?» (НЖЕ, 239). Он понимает, что «живые не готовы» к тому, чтобы это «распространилось на всю Польшу. — Я представил себе, как по всей стране они вылезают из придорожных канав, насыпей и идут рассказывать о своих страданиях...» (НЖЕ, 184).

Миссия же героя, воплощающаяся в спасении еврейских трупов в Ночь живых евреев («...когда мы действительно живы

⁶⁸ Так называемая Grossaktion (нем.) — нацистское кодовое название депортации и массовых убийств евреев, осуществленных в Варшавском гетто 22 июля — 21 сентября 1942 г., часть операции «Рейнхард». В результате было уничтожено ок. 300 000 человек.

[...]. Эта ночь заключает в себе большую 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» (НЖЕ, 228–229)), символизирует необходимость противостоять забвению, вытеснению постыдных фрагментов польского прошлого, солидаризироваться с теми, кого некому оплакать.

III. Психомоделирующая (психотерапевтическая) функция

I. Приятие утраты

Пазиньским Варшава осмысляется — и утверждается — как присутствие отсутствия: «То, что можно увидеть, обозначает то, чего больше нет: “вы видите, здесь было...”, но этого уже не увидишь»⁶⁹.

Отсюда «поиски следов прошлой жизни», большей частью тщетные: «В телефонной книге я не нашел Вильфа»; «...не было номера Вильфа, не было также номера букиниста и старичка, жившего напротив. Своего номера я там тоже не обнаружил»; «Удивительно, но никто из друзей не мог назвать точный адрес»; «Я был не первый, кто решился пойти по его следам. Фельдвурма искали и раньше, сразу после катастрофы, которая его поглотила. Его выслеживали среди руин, в уцелевших подвалах и в свежих курганах. Так делали в том поколении, а также во всех последующих. Напрасно. Фельдвурм исчез основательно, а вместе с ним его неведомый роман»; «Он исчез из поля зрения однажды вечером после нескольких недель непрерывных блужданий по северному району»; «На всякий случай я заглядывал в каждую лейку и цинковое корыто, в каждый жбан и банку из-под компота — но не находил никаких следов рукописи...» (ПУ, 129, 93, 95, 105, 119, 135, 141). Стерты или сами собой исчезают свидетели и свидетельства прошлого — в городе, на кладбище, в квартире, в телефонной книге: «Дома перестали существовать, превращенные в термитники руин...»; «От здания осталась горстка

⁶⁹ Серто М. де. Изобретение повседневности. 1. Искусство делать. С. 208.

белой штукатурки, немного досок [...] и огрызок деревянной лестницы, которая теперь [...] вела прямо в небо»; «...большинства проходов [...] уже не существует. [...] Все меньше людей, которые слышали историю Фельдурма из уст людей, о которых говорили, что они сталкивались с ним лично или хотя бы знали в лицо»; «Известно, что книга начинает гнить с краев, поэтому уничтожение грозит в первую очередь именам, записанным на полях [...], потом плесень проникает глубже, пожирая все большие фрагменты страниц [...]. Таким образом, каждый день из рукописи исчезает некоторое количество имен...»; «Я ходил [...], не зная, археолог ли я в египетской гробнице, которую успели ограбить древние разбойники, или, может, свидетель современной катастрофы» (ПУ, 119, 140, 144, 145, 169); «Надо было спросить, теперь уже некого. Слишком поздно. Раньше было слишком рано или я был слишком молод. Со стариками скучно. Поэтому, никем не потревоженные, они унесли свою память с собой. Время не знает обратного хода, а следы прошлого рассыпаются быстро, словно поднятые ветром частички пепла...»; «Когда и меня не станет, они на бумажных карточках превратятся в безвестную толпу из прошлого, скопище чужих неразличимых лиц» (П, 68, 178).

Деформированное Катастрофой и забвением пространство обращается в лабиринт, определяет семантику движения: «Достаточно свернуть не туда, куда нужно, — и растительность совершенно поглотит человека, как сожрала большую часть каменных колонн и саркофагов»; «...превратится в бессмысленную путаницу дорожек, а он все будет кружить...»; «...не его вина, что он не знает дорогу, тут вообще сложно что-либо найти»; «...понял, что они ходят по кругу»; «То ему казалось, что он в глубине леса, то, в следующее мгновение, что возле ограды, — это вселяло надежду, что двигаясь вдоль стены, он доберется в конце концов до ворот...»; «Лабиринт аллеек открывал перед ним все новые проходы...»; «Каждый влажный подвал соединялся со следующим, их система напоминала лабиринт, полный извилистых тропок, внезапных разломов и изломов стены, затрудняющих движение» (ПУ, 32–33, 52, 53, 75, 76, 140). Оно претерпевает метаморфозы, препятствующие поискам, в нем появляются ловушки,

обманные пути. Это касается и собственно города («Я все время находил новые проходы, которые незаметно открывались в темноте там, где еще недавно их вовсе не было»; «...таскаться по городу, которого я не узнавал...» (ПУ, 140—141, 127), и его элементов, соотносящихся с ним по принципу синекдохи — кладбища («... тропинка то и дело исчезала в высоких сорняках, а ее многочисленные ответвления образовывали дополнительные ловушки, которые могли бы сбить с толку невнимательного пешехода»; «Иной раз эти могилы потом сами вылезают из земли. И не всегда там, где были раньше. Была у тебя любимая дорожка, чтобы срезать путь... А теперь посреди нее стоит надгробие [...]. Или в другом месте — была приличная часть, не одни старые могилы. А теперь там заросли» (ПУ, 32, 53)), квартиры («Неожиданные изменения в интерьере несколько смутили меня, я задумался, не перепутал ли случайно квартиру [...]. Никаких следов знакомой мебели, галошницы, вешалки с пальто» (ПУ, 160)), пансионата («Я передвигался наощупь, держась за стены. Дом маленький, но помощи ждать неоткуда» (П, 46)), текста («... история Фельдвурма представляла каждый раз в новой версии, демонстрировала другую свою ипостась, которую невозможно было вместить в рамки одной легенды, а тем более повторить спустя столько месяцев, когда она приобретала новый вид и обрастала очередными дополнениями. [...] Все повторяли примерно одно и то же — и все излагали разные истории» (ПУ, 102); «Буквы в письмах, и так едва различимые, таяли в темноте. С каждой секундой их становилось все меньше, там, где еще мгновение назад я мог разглядеть контуры и даже пытался снова сложить их в слова, уловить образуемый ими сообщая смысл хоть на каком-нибудь языке, теперь простиралась исключительно пустота потрепанного по краям пергамента» (П, 32—33)).

Зыбкость и призрачность пространства порождают потребность в составлении некоего реестра — или поиске уже составленного. Это тщетная или иллюзорная попытка мысленной инвентаризации, запечатлевания элементов исчезающего пространства. Здесь особенно ощутим принцип синекдохи: кладбища, памятники, телефонные книги, перечни имен, адресов и пр. отсылают к стертой с лица земли еврей-

ской Варшаве и, шире, прекратившей свое существование еврейской жизни в Польше. В «Траурной процессии» это «учет» кладбищенских аллеек, памятников. В «Старичке» — страсти вокруг телефонной книги, которую старик-букинист буквально выхватывает из рук повествователя, а затем, по всей видимости, подменяет. Телефонная книга фигурирует и в «Пансионате»: директор показывает сохранившийся довоенный экземпляр, привезенный «одним типом из Америки. Здешние места. Пятьсот номеров, а евреев сколько? Четыреста» (П, 120). В «Манускрипте...» — книга о городе, загадочная история ее создания и поисков: Фельдвурм «составил реестр домов и жильцов — нынешних и прежних, а также их родственников, и даже дальних знакомых. Не забыл о бездомных. [...] Он неутомимо устремлялся за каждым, стараясь запомнить характерные черты. Решил даже навестить умерших...»; «...он запечатлевал город, улицы и площади, дворы и закоулки, с радостью описывая жизнь в ее бесчисленных проявлениях. [...] Он задумал описать Варшаву как можно точнее, каждый дом отдельно, а в нем каждое помещение [...]. Он хотел добраться и до нутра города [...], увидеть Варшаву насквозь, чтобы не осталось ни одного уголка под мостовой или между черепицами высоких домов, которые не были бы запечатлены хотя бы несколькими словами» (ПУ, 113). Повествователь упрекает себя, что «не сообразил [...] составить список жильцов...» (ПУ, 129). Подобный сюжет возникает мельком в «Пансионате»: «Когда пан Абрам был уже очень старым и очень кашлял, он начал писать словарь. Биографический словарь всех евреев, которые когда-либо жили в Польше. [...] — У меня тут все собрано, не смейся. Вот, пожалуйста, на всех есть карточки. Я дошел уже до конца буквы “А” [...] Абрамович... Апельфельд... Ашкенази...» (П, 58). Этой призрачной инвентаризацией занимается и сам повествователь, перечисляя стариков-призраков («поминальное повторение имен»⁷⁰), связанные с ними вещи, адреса, канувшие в небытие мурановские фотоателье, оттиски печатей которых по-прежнему стоят на снимках тех, чья жизнь была сломана катастрофой: «...штамп фотоателье “Дагер”, улица Дзика, 3,

⁷⁰ Мочалова В. В. «Археология памяти»: Петр Пазинский. С. 269.

двадцать пятый год. [...] Салон художественной фотографии Халины Сквороньской “Рафаэль”, Варшава, Тломацке, 1. [...] Фото “Дияна”, ул. Св.-Ерская, 13...» (П, 60–61). Это тщетная попытка противостоять стихии забвения, воплощающейся в том числе в безымянности, анонимности исчезнувших жителей Муранова: «...я хотел подозвать их [...], но не знал ни одного имени»; «...и только имена попискивали то тут, то там, все тише и тише, а потом ложились и угасали, поскольку им нечем было дышать. Их делалось все меньше» (ПУ, 140–143, 129). (Ср. у Хутник: «... души, за которые даже молиться непонятно как, потому что неизвестно, кто это и что» (М, 136)).

Однако реестры теряются, перепутываются, манускрипт Исаака Фельдвурма бесследно исчезает, как и картотека пана Абрама («Не знаю, что стало с его сокровищницей биографий» (П, 59), телефонная книга то ли подменена, то ли претерпела таинственную метаморфозу: «Теперь Вильфа не было, а я не был уверен, держу ли в руках ту книгу, которую держал раньше, в букинистическом магазине. Я не знал также, идентична ли она телефонной книге, которую я раньше видел у Вильфа...»; «Купленный экземпляр был новеньким, никогда не бывшим в употреблении, страницы не разрезаны [...]. Внезапно стало очевидно, что мне продали не ту книгу, которая принадлежала Вильфу. Букинист всучил мне ее убогий репринт, бракованный, [...] гораздо тоньше оригинала, без начала и конца...» (ПУ, 93, 94).

Нашу эпоху П. Нора называет временем ухода памяти⁷¹. Повествователь Пазиньского физически ощущает ее исчезновение, но своим присутствием — будь то в пансионате-заповеднике или подвижных слоях пространства между Варшавой реальной и исчезнувшей — соединяет воедино свою и чужие памяти, в результате сам текст становится «предназначенным для трансмиссии забытого прошлого»⁷² «местом памяти», где «воспоминание кристаллизуется и находит свое убежище от всеперемалывающих лопастей истории»⁷³.

⁷¹ Нора П. Между памятью и историей. Проблематика мест памяти // Нора П., Озуф М., Пюшмеж Ж. де, Винок М. Франция-память. СПб, 1999. С. 17.

⁷² Rybicka E. Miejsce, pamięć, literatura (w perspektywie geoetyki) // Teksty Drugie, 2008, № 1–2. S. 29.

⁷³ Нора П. Между памятью и историей. Проблематика мест памяти. С. 17.

По словам В. В. Мочаловой, «писательская стратегия Пазиньского идет по следам хасидской притчи о смене поколений и уменьшении знания, но, тем не менее, — о несгибаемом упорстве памяти...»⁷⁴.

2. (Безопасный) прорыв к опыту

Рассматривая литературу как одну из инстанций конструирования травмы, Д. Александер говорит, что ее роль в этом процессе — подготовка отождествления с жертвой⁷⁵. И в этом смысле в гротескной прозе Остаховича и Хутник, карнавальным образом осваивающей болезненную для коллективного сознания тему, можно увидеть «прорыв к опыту»⁷⁶. Чтобы пережить непережитое — траур по уничтоженным, не спасенным, подвергшимся забвению еврейским соседям — необходимо сперва «оживить» их («“Черт возьми, живые евреи”, — говорю я. Наконец-то я могу их увидеть» (НЖЕ, 243)), дать право голоса и действия, символически «реализовать» в тексте и пугающее своей вечной нереализованностью возмездие, и шанс «исправить» ошибки предков. Все эти возможности предоставляет парадигма гротескного повествования.

«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»⁷⁷. Гротескный, отсылающий к масс-культуре сюжет, позволяющий жертвам Холокоста и Дьяволу буквально и зримо войти в польский дом, в самом деле заставляет молодого героя-повествователя Остаховича, имевшего прежде достаточно туманные представления о Холокосте обывателя, не обремененного наследственным филосемитизмом («...мой покойный папочка был антисемитом, я уже не говорю о молоке мате-

⁷⁴ Мочалова В. В. «Археология памяти»: Петр Пазиньский. С. 273.

⁷⁵ Александер Дж. Смыслы социальной жизни: Культурсоциология. М., 2013. С. 279–283.

⁷⁶ Воробьева (Вежлян) Е. Прорвать заграждение: блокада Ленинграда как символ и опыт // НЛЮ, 2016, № 1. URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/137_nlo_1_2016/article/11801/ (дата обращения: 01.08.2022).

⁷⁷ Przymuszała B. Smugi Zagłady. Emocjonalne i konwencjonalne aspekty tekstów ofiar i ich dzieci. Poznań, 2016. S. 182.

ри...» (НЖЕ, 153)), пройти своего рода «ускоренный курс» эмпатии и сострадания. Подобная метаморфоза происходит и с детьми в «Мурано-о-о» Хутник.

Тексты Хутник и Остаховича сродни иронично-парадоксальной психотерапии Фрэнка Фаррелли⁷⁸. Используемый, в частности, для лечения депрессии и нервно-психических перенапряжений, этот основанный на провокации метод направлен на формирование у пациента — путем преувеличения, передразнивания, высмеивания, искажения, сарказма, иронии, доведения до абсурда, черного юмора и пр. — комического сознания. Комическое, в свою очередь, тесно связано с защитно-приспособительными возможностями личности и социума и может служить «механизмом безопасности, придающим человеку равновесие, перспективу и оптимальную психологическую дистанцию»⁷⁹. 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 черный юмор, направленный на те сферы человеческой жизни, которые, с точки зрения общепринятой морали, в той или иной степени табуированы для осмеяния (как Холокост). Отсылая к идеям Э. Фромма, В. И. Жельвис именуется 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»⁸⁰. Н. А. Масленкова проводит параллель между черным юмором и первобытным обрядом, видя их сходство именно в терапевтическом эффекте: его порождает «ситуация, 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

⁷⁸ См.: Адельгейм И. Е. Психология поэтики. Аутопсихотерапевтические функции художественного текста. М., 2018. С. 508–545.

⁷⁹ Фаррелли Ф., Брандсма Д. Провокационная терапия. Екатеринбург, 1996. URL: http://royallib.com/book/farrelli_frenk/provokatsionnaya_terapiya.html (дата обращения: 15.07.2022).

⁸⁰ Жельвис В. И. «Черный юмор: анатомия человеческой деструктивности». URL: www.yspu.yau.ru (дата обращения: 15.07.2022).

обряде. Маркируя границу между смертью (или угрозой смерти, жестокостью, страшным и пр.) и жизнью, подобный смех отделяет пространство смеющегося от изображаемого»⁸¹. Значительным защитно-адаптивным потенциалом обладает и гротеск, способствующий эмоциональной разрядке, отстранению от обыденной реальности или отстранению от себя объекта, защите личных границ, сопротивлению давлению извне, помогает сохранить самооценку, а также высвободить вытесненные переживания, парадоксальным образом «работает» на интеграцию личности.

Представляется, что визуализация ужаса соучастия в преступлении и беспамятства необходима для его диссоциации, т.е. для того, чтобы этот вытесненный опыт мог стать предметом анализа, а перспектива гротеска призвана действовать в качестве своего рода «кавычек», т.е. «обезболивающего». 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 — «трансформации ранее отчужденных аспектов “я” в полноправные аспекты целостной личности, “избегая при этом откровенной идентификации с ними”»⁸². Гротескные эпизоды, направленные на табуированные объекты национального дискурса, погружают авторов в особую инвективную атмосферу⁸³: как в любой карнавальной ситуации, табу взламывается, а психологический аспект этого феномена заключается в желании говорящего достичь сразу двух противоположных целей — избежать соприкосновения с табуированными понятиями и одновременно этого соприкосновения добиться.

⁸¹ Масленкова Н. А. (Не)культурный формат «черного юмора» // *Studia Culturae*, 2008, № 12. С. 147.

⁸² *Jakab I. Humour and psychoanalysis* // *Humour. 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 // *Медицинская психология в России*, 2012, № 4 (15). URL: http://medpsy.ru/mprj/archiv_global/2012_4_15/nomer/nomer02.php (дата обращения: 05.06.2022).

⁸³ Жельвис В. И. Некоторые эмоциогенные особенности инвективного общения // *Язык и эмоции*. Волгоград, 1995. С. 30.

3. Символическое «расколдовывание» и объединение

У Яницкой и Хомонтовской это работа с символическими механизмами, осуществление в тексте собственных означающих практик, аннулирующих или «компенсирующих» официальные — осуществленные в реальном пространстве города.

Обличительный монолог Яницкой направлен на практику манипулирования семантикой городского пространства, это своего рода эмпатическая поддержка последнему: «Я отправляюсь в город в безлюдный день. Замедляю шаг. И вижу. Это не представление о городе противопоставлено реальности, но представление о реальности — городу. Город заявляет о себе поперек и наперекор. Спротивляется. [...] Город не дает спать. Поэтому его пытаются укротить. Навешивая ярлыки — а порой флаги — на израненные останки. Ставя посты в стратегических точках. Территория размечена и строго охраняется» (ФВ, 28). Бывшая еврейская Варшава видится пространством, по де Серто, «освященным резким светом чуждого разума», в котором новая топонимика создает в месте эрозию или «то не-место, где отныне обретается закон другого»⁸⁴. Яницкая анализирует используемые властью приемы, организующие дискурсы городского топоса, вскрывает суть символических акций, «иерархизирующих и семантически упорядочивающих городскую поверхность, оперируя хронологическими последовательностями и историческими формами легитимации»⁸⁵. Это процесс своеобразного «расколдовывания» искаженного городского дискурса.

Повествование Хомонтовской — попытка дать голос пространству Муранова во всей его полноте. Это тщательно выстроенный калейдоскоп судеб, голосов, временных пластов, эпизодов существования старого и нового Муранова. Реконструируя историю застройки Муранова, которая является одновременно историей забвения еврейского прошлого Варшавы, историю нарастания на месте-кладбище новой — польской — жизни, Хомонтовская задействует несколько десятков героев, связанных с этим районом. Это словно бы свидетели

⁸⁴ Серто М. де. Изобретение повседневности. 1. Искусство делать. С. 202.

⁸⁵ Там же. С. 204.

разного уровня. Местные жители, киоскер, экскурсоводы, историки, психологи, архитекторы, скульпторы, студенты, операторы, школьники, учителя, историки, социологи. Поляки, евреи, иностранцы. Наследники «поселенцев» и «стражи прежнего мира» (СМ, 289). Равнодушные жители, сторонние наблюдатели и страстные исследователи. Люди ныне живущие и умершие. Свидетели истории и их потомки. Те, кто расчищал чужую территорию, и те, кто надеялся отыскать хоть что-нибудь (или кого-нибудь) под развалинами своей прежней жизни. Архитекторы, строители и новоселы. Свообразными свидетелями оказываются и фото разных лет, сопровождаемые экфрасисами, а также многочисленные довоенные, военные и послевоенные тексты, к которым обращается автор — статьи, воспоминания, репортажи, эссе и пр.

Автор делает очевидную попытку перекинуть мост между двумя жизнями Муранова, объединяя, например, в одной картинке две повседневности («Если бы этот дом уцелел, он стоял бы там, где теперь стоит каменный солдат. А его жители заглядывали в окна обитателей круглого дома. Радовались, видя, как женщины останавливаются поболтать с соседками [...]. Рядом газетный киоск. По воскресеньям туда посылают детей за газетой “Жиче Варшавы”. Жители Налевок читали “Хайнт”, “Дер Момент” и “Унзер Экспрес”. [...] Редакция газеты находилась на другой стороне улицы, на Новолипках, там, где тридцать лет спустя дети из круглого дома будут кататься на санках с заснеженной горы щебня или гонять на коньках [...]. Точно так же, как когда-то на площади у Новолипые, 30, где хозяин зимой устраивал каток, а летом открывал прокат велосипедов») или размышляя о кирпичах, сделанных из остатков прежних домов: «Кто знает, кого укрывают от ветра и холода кирпичи из углового дома на Гусиной и Налевках, откуда раздались первые выстрелы восстания?» (СМ, 272–273, 144).

По словам Я. Леоцяка, опыт переживания «места-на-месте-гетто» носит парадоксальный характер: «Это напоминание о пустоте. Выживший заполняет ее осколками фрагментов памяти, искаленной, смазанной. Все остальные обречены на проекцию собственных представлений. В обоих случаях это извлечение следов из небытия: из-под груд невежества, равнодушия, забвения, незнания. Этому опыту сопутствует

особого рода раздвигание горизонта, удвоение перспективы. [...] Топография современного Муранова берется в скобки, становится словно бы прозрачной завесой, скрывающей предмет нашего переживания» (СМ, 85).

Муранов, в трагической истории которого воплотилась и довоенная реальность, и военная дистопия, и послевоенная тяга к утопии, предстает гетеротопией. В сущности, можно сказать, что ничего другого ему не остается — это единственная форма существования для реального пространства, столь наглядно сочетающего в себе жизнь и смерть, отсутствие и присутствие, забвение и память. Муранов представляет собой пример гетеротопии как места физически существующего и одновременно абсолютно нереального, поскольку оно может восприниматься как отличное от самого себя. «...пространство-чудовище, вызывающее страх. [...] словно кто-то перенес меня в виртуальный мир, своего рода матрицу — блуждаешь среди макетов, которые в любой момент могут изменить форму. Я чувствую себя беспомощной» (СМ, 30), — рассказывает одна из героинь Хомонтовской о своем первом впечатлении от Муранова.

Это территория, устроенная по собственным законам, нарушающая логику привычных отношений. Будучи сопряжена с другими пространствами, она противоречит им, оспаривает. Гетеротопии могут «помещать в одном реальном месте несколько пространств, несколько местоположений, которые сами по себе несовместимы», «всегда предполагают некую систему открытости и замкнутости, которая одновременно и изолирует их, и делает их проницаемыми»⁸⁶. Согласно формулировке В. М. Кулькиной, гетеротопии являются «реальными местоположениями пространства, время и место которых могут существовать независимо друг от друга»⁸⁷. Именно это позволяет находящемуся в гетеротопии человеку «сказать — “я здесь, но меня здесь нет” или “я есть иной”»⁸⁸. Это про-

⁸⁶ Фуко М. Другие пространства // Фуко М. Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью. М., 2006. Ч. 3. С. 203.

⁸⁷ Кулькина В. М. Пространство гетеротопии как специфическая семиотическая система // Языковое бытие человека и этноса, 2017, № 19. С. 137.

⁸⁸ Кулькина В. М. Гетеротопия как способ анализа пространства. (обзор) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7, Литературоведение: Реферативный журнал, 2018, № 2. С. 23.

странство смещений, пространство, отражающее и деформирующее другие, одновременно видимое и невидимое, зримое и представляемое, обладающее своим временем и порождающее свои истории, которые «наряду с большими нарративами или вопреки им творят альтернативный образ мира»⁸⁹.

Гетеротопичность Муранова определена самим фактом превращения кладбища (а кладбище Фуко полагал классической гетеротопией⁹⁰) в жилой район: свойство совмещать несовместимое (жизнь и смерть) реализуется здесь особенно ярко — неслучайно Яницкая именуется результатом «жилищно-кладбищенским концептуализмом» (ФВ, 286). Вторая ключевая оппозиция Муранова, усиливающая ощущение его гетеротопичности, — сочетание аномальной проницаемости настоящего, открытого чудовищному прошлому, — и столь же аномально торжествующего забвения. Память о трагедии заключена в самой материи Муранова: «Прежний, несуществующий Муранов — словно человек, умерший скоропостижно, не успев попрощаться с близкими, а новый фасад района недостаточно плотно прикрывает правду о трагической кончине»; «Когда ведутся какие-то работы, меняют трубы и пр., оказывается, что повсюду под самой поверхностью — развалины тех домов. Не под толстым слоем почвы, а сразу» (СМ, 28, 342); «...это все равно что подписать нотариально заверенный документ, гарантирующий вечную тревогу, вечные кошмары и мокрую от пота постель. [...] Подвал, из него самые большие страхи сочлились уже много лет» (М, 132); «Наверное, только невнимательности взрослых я обязан рассказом о том, что новые городские кварталы выстроили на человеческих костях, лежащих близко от поверхности земли, прямо под ногами прохожих. Потом эта картина [...] сжилась с городом, став естественным элементом повседневности. Мы были на нее обречены, как люди, которым выпало жить на руинах умершей цивилизации» (ПУ, 121). Одному из персонажей Остаховича «мягкая земля вдруг кажется слишком слабой

URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/geterotopiya-kak-sposob-analiza-prostranstva-obzor> (дата обращения: 21.08.2022).

⁸⁹ Видугирте И. Гетеротопии: миры, границы, повествование // Гетеротопии: миры, границы, повествование. Вильнюс, 2015. С. 62.

⁹⁰ Фуко М. Другие пространства. С. 201.

защитой. Бегом на тротуар. [...] только бы не схватили его за щиколотки чьи-то цепкие пальцы» (НЖЕ, 19). Главного героя романа это приводит в отчаяние: «...я в бешенстве [...], почему я не родился где-нибудь еще или в другое время, в каком-нибудь спокойном месте, которое — от глубоких подземных вод через песок, глину, бетон и кирпичи, корни, деревья, кошек, окна, крыши, воздух, птиц, облака и людей со всем их скарбом — не терзают угрызения совести и болезненный опыт. Вся эта проклятая географическая широта на каждой высоте и глубине пропитана болью и страхом [...]. Тут каждый атом обогрен злом. Если мир полон руды зла, то здесь, у нас, она выплавлялась. Массовое производство чистейшего зла в печах, которые люди топили людьми. Зло — элемент радиоактивный, здесь все заражено, все — активное зло. Хоть двойным слоем кафеля [...] всю Варшаву и всю Польшу выложи [...], все равно нам не стать такими же беззаботными, как накурившиеся голландцы, выписывающие пируэты на своих замерзших каналах. Будь это хотя бы обычное кладбище...» (НЖЕ, 205). Память о насилии дает о себе знать живым через чувство боли: «Иногда делается больно. Боль вполне реальная. Я чувствую ее под подошвами»; «фантомные боли» (СМ, 8, 23); «...это была боль...» (НЖЕ, 30–31); «...слышны были [...] жалобы, все еще доносящиеся из-под земли, из-под остатков тротуаров» (ПУ, 123). Но при этом район-кладбище оставляет ощущение постоянного соприкосновения с нарративом забвения: «К ностальгии по утраченному миру прибавлялась боль, вызванная тем, что здесь возник мир новый, совершенно иной, что он быстро прижился, окреп и вольготно расположился на местах, только что освобожденных от прежней жизни, исчезновения которой просто не заметил»; «...Варшава продолжала жить, спокойно и равнодушно»; «...желательно поспешить, [...] пока в земле еще целы фундаменты прежних домов, а на ее поверхности — уцелевшие здания, руины и старые деревья, которые, по мнению многих, уродуют аккуратный ухоженный пейзаж и должны быть как можно скорее ликвидированы — и тогда связь с людьми, гуляющими по птичьим улицам, будет окончательно прервана» (ПУ, 124, 129–130, 139); «Мы не предаемся воспоминаниям...» (НЖЕ, 76). Когда в романе Остаховича призраки выходят из

подземелий, варшавяне готовы принять их присутствие только в роли «участников группы исторической реконструкции» («Таксист морщит нос. Мы успокаиваем его байкой о группе исторической реконструкции...», «они договорились изображать харцеров из групп исторической реконструкции») или ряженных: «... пускай говорят, что идут на репетицию большого парада на Хеллоуин» (НЖЕ, 89, 96, 160).

Сегодняшний варшавянин таким образом находится во власти того, что, на первый взгляд, вытеснено. Это и магическая сила стариков у Пазиньского («Я хотел убежать, но почувствовал, что меня держит какая-то сила, приковывает к месту и не позволяет двинуться, словно ноги мои спутаны веревкой, словно я принадлежал к поколению пана Абрама и Пани Мали, словно между мной и дядей Шимоном не было никакой разницы в возрасте, ни малейшей щелочки, которая могла бы наши судьбы разделить. Они держали меня в стальных объятиях» (П, 189)), и непреклонность зомби и привидений у Хутник и Остаховича («... во мне нарастала убежденность, что происходит нечто неизбежное» (НЖЕ, 87)), и проваливающаяся мурановская мостовая, открывающая «незасыпанный и непредсказуемый» (СМ, 442) подвал еврейского дома у Хомонтовской, и болезненный дискомфорт вследствие вытесненной вины, спустя десятилетия превращающий Варшаву в «крепость, отстреливающуюся национальными снарядами от еврейского праха, на котором она стоит» (ФВ, 13) у Яницкой: сон, покой которого «нарушает город», — это «сон о нас самих» (ФВ, 28).

Муранов оказывается пространством встречи живых и призраков (своих и чужих), т.е. на уровне символическом — двух находящихся в состоянии конфликта версий прошлого и настоящего, актуализирующих ряд оппозиций: *еврейский / польский, отсутствующий / присутствующий, разрушенный / построенный, центростремительный / центробежный* и пр.

Муранов предстает одновременно Домом и Антидомом. Исходной точкой служит понимание дома в значении «здание»: это польский Дом, возведенный на еврейских костях, т.е. стоящий на шатком фундаменте: «...мы живем на зыбучих песках» (ФВ, 28). Деструктивный мотив, с одной стороны физического разрушения еврейского дома-здания и символи-

ческого уничтожения еврейского дома-жилища, с другой, — неустойчивости сегодняшнего — польского — Муранова-здания, порождает миражную трансформацию (район-проекция, район-фантом), inferнальную сюжетную коллизию (пространство «своего», захватываемое «чужим», притягивающее демонические силы, становящееся Антидомом), символическую битву или примирение памятей.

У Пазиньского Муранов-Дом (в обоих значениях) символизирует невозвратное прошлое, у Остаховича, Хутник, Хомонтовской, Яницкой является настоящим, настоятельно требующим работы с травмой, связывается с искупительными и пророческими мотивами (ср. также у Пазиньского: «Единственным способом освободиться от Фельдурма было пойти за ним и найти след рукописи, а может, и его самого» (ПУ, 124)).

Повествование стремится вернуть Дому целостность. Для еврейской постпамяти — через осознание и приятие общности судьбы как опоры в неустойчивом варшавском (польском) пространстве: «Я становился товарищем по оружию, несмотря на отсутствие заслуг и боевого стажа...» (ПУ, 178). В «Пансионате» эта идея звучит более уверенно и однозначно, повествователь ощущает собственную неразрывную связь со стариками-призраками: «Сюда меня привезли на первые летние каникулы. И этот дом, этот лес, пахнущий шишками, эта их судьба стала также и моим уделом. От него уже не убежишь»; «...последний из цепочки поколений, уцепившийся за самый кончик» (П, 181, 190). В «Птичьих улицах» это единение имеет оттенок обреченности, включает в себя память о стремлении освободиться от бремени: «... слушая его, я понял, что прошлое, которое, как я надеялся, давно прошло, благословив меня, так сказать, в дальнейший путь, решило меня догнать и обвить тесным душащим коконом»; «...словно пан Центнершвер хотел меня и себя самого убедить в том, что мы являемся неким целым. Не одной семьей, связанной общей судьбой, что было бы еще понятно, но одним поколением, значит я, хоть и явно младше, был к ним причислен, и у меня нет другого выхода, кроме как смириться с этим положением вещей»; «Я помню ваши имена и лица [...], и только я знаю, что вы когда-то жили. Ваши улицы, погружен-

ные во мрак, и лестницы, на которые ложились рядом ваша печаль и мой страх. Я пытался освободиться, но мне не удалось. [...] пока нас разделяет разница в возрасте, но и она когда-нибудь исчезнет. Я останусь с вашими воспоминаниями, ведущими в небытие. С вашей молодостью и вашей старостью, между которыми всегда зияла бездна смерти. Я потащу дальше бремя вашей судьбы. Ведь именно этого вы хотели» (ПУ, 151, 177–178, 188). Для польской стороны это попытка символического действия: «Рассказывая, ты зависишь от навязчивых мыслей о том, чего никогда не видела, никогда не пережила, но ведь достаточно небольшого сдвига во времени и пространстве, и ты гнила бы, засыпанная в подвале [...]. Поэтому ты пытаешься коротко передать трогательную историю маленького мальчика, шепчущего „Мурано-о-о“...» (М, 140); «...я победил себя, дьявола, немцев и собственный народ» (НЖЕ, 250).

Топос Муранова, таким образом, неотделим от топосов разрыва и объединения, безразличия и сопричастности, забвения и памяти, смерти и жизни. Проявляются они двояко. Это всегда история переписывания городского пространства, манипуляции с символической реальностью — и одновременно торжества нестираемого прошлого, возмездия не искупленного преступления: «В Варшаве его видели многие. Не исключено, что каждый хоть раз наткнулся на Фельдвурма. Предсказывают: придет время, и его увидят все» (ПУ, 146); «Поставленные в рекордные сроки на небольшом слое щебня фундаменты не выдержат напора стен, склеенных из остатков кирпичей. Грохот разбудит тех, кто под тщетной Торой, под замурованной звездой, как писал Ежи Фицовский, — в засыпанных подвалах все еще ждет конца войны. Пока они спят. Только кое-где бегут трещины, отваливается штукатурка...» (СМ, 8). Но одновременно, несмотря на слова, звучащие в «Птичьих улицах» о надежде стариков, что дети и внуки «не позволят району, обреченному на то, чтобы никогда не восстать из пепла, обрести новыми значениями» (ПУ, 123), — это повествование о неизбежном торжестве жизни. Неохотное, не лишённое иронии признание Яницкой («Пение птиц. Запах скошенной травы. Новый город. Новая гармония, базирующаяся на смешении прежде отдельных систем. Трансгрессия. Да-да. Глядя на бе-

лье на веревках, играющих детей и котов, греющихся на солнце, мы все же пришли к выводу, что это была не худшая идея того, как отдать дань памяти убитым. Живым — зелень, тишина и покой. Оставшимся не похороненными мертвым — тесная связь с живыми» (ФВ, 286)) и открытое стихии жизни повествование Хомонтовской перекликаются с просьбой мальчика-привидения у Хутник: «...поживите немного моей жизнью, хорошо? Пожалуйста, поживите за меня, поиграйте за меня...» (М, 140). Муранов как разделенный с призраками Дом, будучи символом трагической преемственности пространства, вечным напоминанием о беспамятстве, оказывается в конечном счете пространством потенциально коммеморативным и диалоговым.

Глава 2

Мифологема города в поэзии и прозе Сергея Жадана

*– Звідки ти, чорна валко, пташина зграя?
– Ми, капелане, мешканці міста, якого немає.
Прийшли сюди, принесли покору і втому.
Передай своїм, що стріляти більше немає по кому.*

*Наше місто було з каменю та заліза.
У кожного з нас тепер у руці дорожня валіза.
У кожній валізі попіл, зібраний під прицілом.
Тепер навіть у наших снах пахне горілим¹.*

Сергей Жадан

Сергей Викторович Жадан — выдающийся украинский поэт и прозаик, эссеист, драматург, переводчик, лауреат многочисленных украинских и международных литературных и других премий, участник музыкальных групп «Жадан и Собаки» и «Линия Маннергейма». Он, по верному замечанию Инны Булкиной, еще в 2014 г. был «на сегодняшний день, безусловно, первым [по значению. — Е. Б.] украинским писателем»². Таким и остается.

¹ Жадан С. Життя Марії. Книга віршів і перекладів. Чернівці, 2015. С. 10. Далее сборник с указанием страниц в круглых скобках цитируется по этому же изданию с пометкой ЖМ.

² Булкина И. Хроники украинского Востока (Сергий Жадан. Вогнепальні і ножеві; Сергий Жадан. Месопотамія) // Новый мир, 2014, № 4. URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2014/4/hroniki-ukrainskogo-vostoka-sergij-zhadan-vognepalni-i-nozhevi-sergij-zhadan-mesopotamiya.html (дата обращения: 24.08.2022).

Об авторе

Постсоветской Украине были совершенно необходимы:

- 1) первоклассный поэт,*
- 2) отличный прозаик,*
- 3) украиноязычный культурный деятель из восточных областей,*
- 4) разумный левак,*
- 5) писатель, который будет собирать полные залы читателей / слушателей.*

Нам это дали — но кто же мог подумать, что это будет один и тот же человек!

Михаил Назаренко³

Краткая биография

Родился Сергей Жадан в 1974 г. в городе Старобельске Ворошиловградской (с 1990 г. — Луганской) области, в 1996 г. закончил филологический факультет Харьковского национального педагогического университета им. Г. С. Сковороды, защитил кандидатскую диссертацию, посвященную философско-эстетическим взглядам Михайля Семенко⁴. С 1991 г. живет в Харькове. Он автор поэтических сборников «Розовый дегенерат» (1993), «НЭП» (1994), «Цитатник» (1995), «Генерал Иуда» (1995), «Пепси» (1998), «“The very, very best poems, psychedelic stories of fighting and other bullshit”». Избранные стихи 1992–2000 гг.» (2000), «Баллады про войну и восстановление» (2001), «История культуры начала столетия» (2003), «Цитатник» — сборник избранного (2005), «Марадона» (2007), «Эфиопия» (2009), «Лили Марлен» (2009), «Огнестрельные и ножевые» (2011), «Динамо-Харьков» — сборник избранного (2014), «Жизнь Марии» (2015), «Антенна» (2018), «Список кораблей» (2020), «Псалом авиации» (2021), либретто в стихах к опере «Вышиваный. Король Украины» (2020).

³ URL: <https://petro-gulak.livejournal.com/?skip=60&tag=Жадан> (дата обращения: 10.10.2022).

⁴ Михайль Семенко (1892–1937), настоящее имя Михаил Васильевич Семенко, — теоретик и практик, лидер украинского футуризма.

Проза в творчестве Жадана представлена сборниками рассказов «Биг Мак» (2003), «Биг Мак 2» (2006), романами «Депеш Мод» (2004), «Ворошиловград» (2011), «Интернат» (2017). «Anarchy in the UKR» (2005), «Гимн демократической молодежи» (2006), «Капитал» (2006), «Красный Элвис» (2009), «Anarchy in the UKR. Луганский дневник» (2015) включают прозаические произведения, состоящие из связанных общей темой рассказов и эссе. Книга «Месопотамия» (2014) содержит девять прозаических историй, дополненных тридцатью стихотворениями-уточнениями. Пьеса «Хлебное перемирие» была издана в 2020 г.

Жадан активно печатается в поэтических и прозаических сборниках совместно с другими украинскими и зарубежными писателями. Тексты этого украинского автора переводились на русский, белорусский, польский, французский, немецкий, английский, венгерский, словацкий, литовский, хорватский, сербский, турецкий, армянский и другие языки. Сам поэт переводит с английского, русского, белорусского, польского и немецкого. Вместе с тем Сергей Жадан — активный деятель украинской культуры. Он организывает многочисленные художественные акции, выставки, концерты, перформансы, фестивали, часто выступает по телевидению и в сети Интернет, активно встречается с читателями на своих творческих вечерах, ведет передачу на радио «НВ» «Говорит Жадан», где в прямом эфире беседует с известными людьми.

Творчество

Я всегда говорю, что всю жизнь пишу одну бесконечную книгу. Пока что мне интересно, чем она закончится. Хоть не все читатели дожили до последнего на сегодняшний день эпизода.

Сергей Жадан⁵

Без преувеличения можно сказать, что творчество Сергея Жадана изменило картину литературной жизни Украины,

⁵ Жадан С. Любити країну цілсно, перевіряти реальність на відлуння. Читимо. 23.08.2019. URL: <https://chytomo.com/serhij-zhadan-liubyty-krainu-tsilisno-pereviriaty-realnist-na-vidlunnia/> (дата обращения: 11.10.2022).

он «полностью заменил кровь украинской поэзии»⁶ и был одним из тех поэтов, которые «реабилитировали украинскую лирику в глазах отечественного [украинского. — *Е. Б.*] читателя»⁷. И. Булкина справедливо отмечает, что «до известного момента новая украинская литература — от Андруховича до Прохасько и от Издрика до Мидянки — “праздновала” львовскую и венскую сецессию 1910-х с ее стилистической изощренностью и декоративным экзотизмом. Она органично соединяла этот трагически несостоявшийся, оборванный на полуслове украинский “модерный проект” с восточноевропейским модерном первой половины XX века, она культивировала софистицированные верлибры в духе Милоша и романного героя в духе Кундеры. [...] Жадан оказался по-этом эпическим, он у нас оригинален, ибо пишет историю. Не в том смысле, что создает некие объемные романные полотна. Он эпик “по духу” и в этом своем качестве он, очевидно, противостоит современной украинской литературе, — и с ее чернушной “социалкой”, и с ее гендерной заикленностью, и с ее единственным в своем роде романтическим героем, упоительным эгоцентриком Стахом Перфецким⁸»⁹. Удивительна его способность чувствовать и отображать современную жизнь, проговаривать «то, что наиболее важно здесь и сейчас. Каждая его новая книга — это личное переживание того, что происходит со страной; политическое и мифологическое (а зрелый Жадан очень мифологичен) соединяются совершенно естественно»¹⁰. Еще одной отличительной чертой его творчества является принципиальная венаходимость в смысловом поле постколониального дискурса, полное отсутствие «комплекса младшего брата» или «комплекса меньшей значимости».

⁶ *Соловей О.* Солодкий привід Жадана // Кур'єр Кривбасу, 2008, № 222–223. С. 333–338. URL: <https://md-eksperiment.org/post/20210228-solodkij-privid-zhadana> (дата обращения: 09.09.2022)

⁷ Там же.

⁸ Стах Перфецкий — герой нескольких прозаических произведений Юрия Андруховича.

⁹ *Булкина И.* Хроники украинского Востока.

¹⁰ *Назаренко М.* Композитор Александр Маноцков поет стихи украинских поэтов. Журнал. 27 февраля 2019. URL: <https://arzamas.academy/mag/640-ukraine> (дата обращения: 06.10.2022).

Сергею Жадану удалось, казалось, невозможное: совместить высокую поэзию и предельную натуралистичность, пронзительную лиричность и социальную и политическую актуальность; вместе с тем экспериментировать с формой, языком, звуком, «широко используя достижения как предшествующих ему украинской и русской литератур, так и литературы западной, в особенности англосаксонского верлибра»¹¹. При этом его стихотворения обладают свойством «трогающей именно тебя поэзии: каждая следующая строчка остается и головокружительно непредсказуемой, и единственно точной»¹².

Город и городское пространство занимают особое место в творчестве Жадана практически с самых первых его поэтических опытов, поэтому данный топос неоднократно становился объектом изучения украинских литературоведов. Так, О. Шаф рассматривает топос города в поэзии украинского автора в контексте гендерного литературоведения как способ маскулинизации мира: «Специфика изображения городских реалий, атмосферы города как источника мыслей, эмоций субъекта его [Жадана. — Е. Б.] поэзии, как среды, в которой он органично существует, четко выявляется при рассмотрении ее в контексте феминно-маскулинного дискурса»¹³. Исследовательница отталкивается от фрейдовской оппозиции природы и культуры как женского и мужского начал, тем самым приписывая городу и городскому пространству признаки маскулинности, исключительно мужского, агрессивного начала (его черты в поэзии Жадана, как указывает украинский литературовед, — «летальность», упрощенно-ироническое отношение к смерти, отрицание женского жизнеутверждающего начала»¹⁴), которое, по мысли Шаф, прева-

¹¹ Пустогаров А. Сергей Жадан: от анархизма к нацизму // Свободная пресса, 2022, 28 мая. URL: <https://svpressa.ru/blogs/article/335324/> (дата обращения: 31.08.2022).

¹² Дмитриев А. Мій Жадан, або Небо над Харківом // НЛЮ, 2007, № 3. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2007/3/mij-zhadan-abo-nebo-nad-harkovom.html> (дата обращения: 01.09.2022).

¹³ Шаф О.В. Топос міста в поезії Сергія Жадана як маскулінізація світу // Актуальні проблеми слов'янської філології, 2010, випуск XXIII, частина 2. С. 412. Здесь и далее, если не указан переводчик, перевод автора главы.

¹⁴ Там же. С. 416.

лирует в целом в поэтическом мировоззрении Жадана (что, заметим в скобках, неудивительно, поскольку он мужчина). А. Бабенко рассматривает город в прозе писателя как одну из составляющих идентичности людей, и вместе с тем «первооснову всех проблем, фундамент, который человек разбивает своим неверием, воспоминаниями, мыслями»¹⁵. Топос города понимается исследователем как подвижная категория одновременности, соприсутствия, пространственно-временного отображения бытия, но вместе с тем и «окаменелости», неподвижности в неизменной прошедшей истории и географии.

«Интересным и очевидным является факт интимной привязанности лирического героя к Городу, родство с, на первый взгляд, монолитным городским бытом. Лирический герой Жадана чувствует наступательную способность Города и объективно отслеживает ее тленность. [...] В этом контексте вся поэзия может восприниматься как аллегорический урбанистический рисунок»¹⁶. Нередко это конкретный, узнаваемый город, как Харьков в романе «Депеш Мод» или «Месопотамии», но чаще это просто «город», похожий на тысячи других и вместе с тем уникальный, локальный и универсальный, тот, в котором жизнь протекает «здесь и сейчас» и одновременно всегда, вечно. Именно это позволяет говорить о мифологеме города в творчестве Сергея Жадана, ведь «мифология — это особая форма искусства, устремленная за пределы истории ко вневременному ядру человеческого бытия, помогающая вырваться из хаотичного потока случайных событий и уловить отблеск самой сути реальности»¹⁷.

¹⁵ Бабенко А. Топос міста у прозі Сергія Жадана (на матеріалі творів «Ворошиловград» та «Месопотамія») // Науковий вісник МНУ імені В.О. Сухомлинського. Філологічні науки, 2017, квітень, № 1 (19). С. 35.

¹⁶ Біла А. Від ломки до ломки: лірика Сергія Жадана // Слово і час, 2002, № 1. С. 35–48. URL: <https://md-eksperiment.org/post/20210228-vid-lomki-do-lomki-lirika-sergiya-zhadana> (дата обращения: 16.10.2022).

¹⁷ Армстронг К. Краткая история мифа. М., 2005. URL: <https://knizhnik.org/karen-armstrong/kratkaja-istorija-mifa/1> (дата обращения: 05.09.2022).

О мифологическом анализе

Миф — это событие, случившееся в каком-то смысле однажды, но при этом продолжающее повторяться.

Карен Армстронг¹⁸

Мифологический анализ художественных произведений продолжает оставаться одним из актуальных направлений современного литературоведения. Работы отечественных (А. А. Потебня, Е. М. Мелетинский, А. Ф. Лосев, Ю. М. Лотман и др.) и зарубежных (К. Юнг, Н. Фрай, К. Леви-Стросс, Р. Барт, М. Элиаде, Дж. Фрезер и др.) исследователей заложили основательный теоретический фундамент для изучения взаимодействия мифа и литературы. При этом, как отмечает современный филолог, «если раньше история цивилизации двигалась в направлении “демифологизации”, то в XX веке мы наблюдаем “ремифологизацию”. Это связано с тем фактом, что мифология через свою символичность стала удобным языком описания модели личности и общественного поведения»¹⁹, и вместе с тем: «Нарушение линейного времени, эксперименты с ним в искусстве, апелляция к архаическим образам и иррациональному вообще выражают общее мироощущение: конца и краха современной цивилизации, конца человеческого мира в его привычном состоянии. Миф позволяет как бы врываться в пространство, альтернативное агонизирующей цивилизации, где еще остались нескомпрометированные ценности и есть хоть какая-то надежда обрести новое дыхание, попытаться — хотя бы ментально — восстановить целостность мироощущения. Именно там, в мифе, свободно снимаются столь мучительные для современного сознания парадоксы: там, и только там, задан образец абсолют-

¹⁸ Армстронг К. Краткая история мифа.

¹⁹ Кобылко Н.А. Мифологема как ключевое понятие мифокритики: современные подходы // Современная мифология: материалы III Междунар. Научн. Конф. (г. Уфа, июнь 2014 г.). Уфа, 2014. С. 4–6. URL: <https://moluch.ru/conf/phil/archive/108/5817/> (дата обращения: 25.08.2022).

но гармоничной и органичной Вселенной и там, и только там, эсхатология не содержит в себе роковой необратимости»²⁰.

Однако до сих пор некоторые понятия (такие, например, как миф, мифологема, мифема, архетип, фрейм) могут трактоваться по-разному. В данном исследовании под «мифологемой» понимается «основной структурный элемент современной теории мифа, в частности авторского мифологизирующего сознания»²¹, а именно «самостоятельный авторский образ, построенный на системе традиционных культурологических и литературных парадигм, структура которых формируется на давних мифологических основах»²². Такой мифологеме присущи «свернутая сюжетность», региональная специфика, ретроспективность»²³ и бинарность.

В мифологическом, мифопоэтическом аспекте город рассматривался многими исследователями (В. Н. Топоров, Б. А. Успенский, Ю. М. Лотман, П. С. Гуревич, В. Г. Туркина, А. В. Кузнецова, И. А. Петрулевич, Т. С. Возняк и др.). С городом как особым пространством, в котором осуществляется деятельность человека, в том числе по продуцированию новых смыслов, символов, знаков, неразрывно соединена человеческая жизнь. «Человек как “острие стрелы эволюции” связал себя именно с городом, потому что в феномене города он нашел для себя наиболее адекватную форму существования, хотя и связанную с огромным риском»²⁴. Мифологему города образуют архетипы, символы и «другие когнитивные системы»²⁵. В поэзии и прозе Жадана наблюдается характерное для современной культуры смещение представления о ми-

²⁰ Ремизова М. Времени нет // Октябрь, 2012, № 4. URL: <https://magazines.gorky.media/october/2012/4/vremeni-net.html> (дата обращения: 10.10.2022).

²¹ Кобылко Н.А. Мифологема как ключевое понятие.

²² Вишницкая Ю. Мифологические сценарии «Потерянного» и «Обретенного Рая»: духовно сакральная сфера // Актуальні проблеми філології, американські та британські студії: матеріали IV Міжнародної наук. практ. конф. 8 квітня 2011 р.: в 2 тт. Київ, 2011. Т. 2. С. 40–45.

²³ Круталевич А.Н. «Мифологема» в понятийном аппарате культурологии // Culture and Civilization, 2016, № 1. С. 10–21.

²⁴ Топоров В.Н. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте // Исследования по структуре текста. М., 1987. С. 121–132. URL: http://ec-dejavu.ru/p/Publ_Toporov_Babilon.html (дата обращения: 04.09.2022).

²⁵ Кузнецова А.В., Петрулевич И.А. Миф и мифологема города в тексте культуры: социологический и лингвокогнитивный аспекты // Известия вузов. Северо-Кавказский регион. Общественные науки, 2015, № 4. С. 32–36.

фологеме города «с исторического плана и визуализации архитектурных форм на уровень конвенциональных структур (архетипы, символы, образы)»²⁶, вместе с тем она [мифологема. — Е. Б.], с одной стороны, имеет некоторые устойчивые характеристики, с другой стороны, — наблюдается ее трансформация в диахроническом аспекте.

Поэзия 1990-х — 2014 гг.

...Эти ранние стихи — не то чтобы я их стыдился или они мне не нравились: просто я их не чувствую. Эти тексты написаны совсем другим человеком. Много чего изменилось, у меня совсем другое понимание литературы, поэзии, мира.

Сергей Жадан²⁷

В ранних поэтических сборниках (от «Розового дегенерата» (1995) до «Огнестрельных и ножевых» (2012)) появляется одна из наиболее важных для всего творчества Жадана категория границы / межи / кордона / порога, которая тесно связана с мотивом путешествия, дороги, вечного движения, ведущего в том числе из города и в город, поэтому здесь так много разных городов. Мифологема города складывается в этих сборниках из нескольких составляющих: реальные города, небесный град — Иерусалим, безмянный город, являющийся местом действия и персонажем одновременно. Эти составляющие не существуют изолированно — они сливаются, перетекают друг в друга, отображая одни и те же архетипы, символы, понятия.

Среди реально существующих городов — Варшава, Харьков, Нью-Йорк, Будапешт, Скопье, Берлин, Жмеринка, Фастов, Мостиска, Винница, Краматорск, Рязань, Дублин, Пшемысль, Вроцлав, Гамбург, Амстердам и др. Обычно они или часть ландшафта («бензозаправки в Дублине»²⁸, «берлинская сина-

²⁶ Кузнецова А.В., Петрулевич И.А. Миф и мифологема города в тексте культуры. С. 33.

²⁷ Сергей Жадан: картина світу // Kyiv Daily. 12 листопада 2018. URL: <https://kyivdaily.com.ua/sergiy-zhadan/> (дата обращения: 14.12.2022).

²⁸ Жадан С. Марадона. Харків, 2007. С. 154. Далее сборник с указанием страниц в круглых скобках цитируется по этому же изданию с пометкой М.

гога» (М, 71) и т.д.), или определенный стереотип («нью-йорк — факин сити»²⁹, «мюнхенские турки», «где твоя жмеринка, воин», «что ты видел в своей Рязани кроме матрешек» (Ц, 83, 126, 140) и т.д.), или место действия (стихотворение «Кровавая баня в Фастове» (М, 60–63), «где-то под Варшавою» (М, 47) и т.д.). Однако иногда они становятся местом «чужого» пространства, деформированного, странно манящего, где «светит гнилая Варшава»³⁰, потому что «солнце каждую ночь убегает в Европу», но недостижимого: «Хоч завжди існує кінцева зупинка, // повір, що навряд чи то буде Варшава»³¹ (Ц, 4). В стихотворении «Гамбургские курвы» чужой город оказывается местом безнадежной пустоты, лакуны, в которой «нічого не зміниться з твоїм від'їздом, // і нічого не зміниться, якщо ти залишишся»³² (Ц, 192). Заполненность пространства предметами, людьми, движением, голосами и вместе с тем тишиной лишь подчеркивает онтологическое одиночество — безграничную пустоту:

Чуже місто, чужі жінки,
за рухами яких можна здогадатись про силу вітру,
голоси, з яких складається дихання,
тиша, з якої складається порожнеча,

заставлена різними речами,
заповнена будівлями й постатями,
оплетена плющем і цибулею
безмежна безнадійна порожнеча (Ц, 192).

Чужой город, чужие женщины,
по движениям которых можно догадываться о силе ветра,
голоса, из которых складывается дыхание,
тишина, из которой складывается пустота,

заставленная разными вещами,
заполненная зданиями и фигурами,
оплетенная плющом и луком
бесконечная безнадежная пустота.

²⁹ Жадан С. Цитатник. Харків, 2008. С. 78. Далее сборник с указанием страниц в круглых скобках цитируется по этому же изданию с пометкой Ц.

³⁰ Очевидна аллюзия на «гнилую Европу».

³¹ «Хотя всегда существует конечная остановка, // поверь, что это вряд ли будет Варшава». Здесь и далее, если не указан переводчик, подстрочный перевод цитат с украинского сделан автором главы.

³² «ничего не изменится с твоим отъездом, // и ничего не изменится, если ты останешься».

Решение изменить свое место жительства, поменять «свой» город на «чужой» может привести к необходимости расстаться с частью себя, к изменению своей идентичности (стихотворение «если решишь уехать из этого города»):

місто з якого ти щойно емігрував
 наче стіна якої не мурував
 наше з тобою дитинство старі гаражі
 труби розбомбленої водостанції
 офіцерські швейцарські ножі
 еміграція камандір це довга тривала путь
 не буде туману в душі і російських літер в газетах (Ц, 83).

город из которого ты уехал на
 все четыре стороны словно стена
 которую ты не строил
 наше с тобою детство старые гаражи
 разбомбленные трубы станции
 водоснабжения швейцарские офицерские ножи
 эмиграция командир это долгий путь
 не будет ни тумана в душе ни русских букв в газетах³³.

Утрата родного города может грозить утратой памяти, намеренной амнезией, когда на месте воспоминаний образуется пустота:

я буду молиться за тебе і твій маршрут
 [...]
 за все що ти тут забув
 і що забуваєш тепер
 де б ти врешті не був
 за все що забудеш потім
 та найголовніше — за пам'ять твою за пам'ять (Ц, 84).

я буду молиться за тебя и твой маршрут
 [...]
 за все что ты забыл тут
 и забываешь сейчас
 где б ты ни был
 за все что забудешь потом
 а главное — за память твою за память.

³³ Перевод А. Пустогоарова. URL: <https://stihi.ru/2010/06/27/2587> (дата обращения: 18.10.2022).

Соединение человека и города настолько неразрывно, что боль одного становится болью другого и отрыв возможен только через смерть:

Адже біль цього міста вже не звести до ладу,
не стишити цю образу до всіх, хто його здавав,
тому і я краще здохну, чи просто так упаду
на площу його свободи — виснажену і руду,
аніж відійду від коріння його наркотичних трав (Ц, 124–125).

Ибо боль этого города не утолит, беду
не залечит, не унять обиду на всех, кто оставил его, бежав,
поэтому — лучше сдохну, чем просто так упаду
на площадь его свободы — навзничь, у всех на виду,
не отойду от корней его наркотических трав³⁴.

Однако потеря родного города может быть связана не только с отъездом из него. В цикле «Камни» сборника «Огнестрельные и ножевые» города, «в которых мы жили // и выходили в ночь, как корабли в зимнее море»³⁵, могут «потерять способность сопротивляться»: они сдаются на волю уничтожающих их управленцев, несущих разрушение привычного уклада жизни. При этом города являются неотъемлемой частью идентичности личности, потому что они «ставят нам голос» (ВЙН, 103, 111). Утрата города грозит утратой собственной идентичности:

їх просто відібрали в нас, доки ми сиділи й сміялись,
дивлячись, як хитрі клоуни з пітними долонями
стрибають крізь вогняні обручі, лишаючи по собі
запах паленої шкіри, горілий дух пекла, який вони
приносили в наше життя (ВЙН, 103).

их просто отобрали у нас, пока мы сидели и смеялись,
наблюдая, как хитрые клоуны с потными ладонями
прыгают сквозь огненные обручи, оставляя после себя
запах паленой кожи, горелый дух ада, который они
приносили в нашу жизнь.

³⁴ Перевод Б. Херсонского. URL: <https://borkhers.livejournal.com/686473.html> (дата обращения: 28.10.2022).

³⁵ Жадан С. Вогнепальні й ножові. Харків, 2012. С. 103. Далее сборник с указанием страниц в круглых скобках цитируется по этому же изданию с пометкой ВЙН.

Инфернальные «крикливые клоуны, // которые стоят и решают, // нужно ли пробивать нашим домам сердца и выпустить // из них теплую малиновую кровь», — это те, кто «пришел к власти в наших городах», «мужчины с тысячами иголок, всаженных в горло, // от которых их голоса становятся холодными и небезопасными» (ВЙН, 105). Вместе с городами они отбирают память, «выжигают» ее «своими машинами» и «перекупают» (ВЙН, 107, 108):

Фінанси — це повітря, яким ми дихаємо,
 пояснювали вони,
 і коли нас позбавляють цього повітря, наші легені
 розриваються, наче торпеди.
 Ми знаємо ціну твоєму минулому. [...]

Для нас ці міста — лише канали,
 в яких ми полюємо на чорних акул
 фінансової стабільності,
 лише озера, наповнені
 потопельниками,
 яким ми теж знаємо ціну (ВЙН, 108–109).

Финансы — это воздух, которым мы дышим,
 объясняли они,
 и когда нас лишают этого воздуха, наши легкие
 разрываются, словно торпеды.
 Мы знаем цену твоего прошлого. [...]

Для нас эти города — только каналы,
 в которых мы охотимся на черных акул
 финансовой стабильности,
 только озера, наполненные
 утопленниками,
 которым мы тоже знаем цену.

Жители оказываются сами виноваты в том, что лишились своих городов: «Мы сами им сдали все, что у нас было», «Мы просто стояли и смотрели, // как наши города исчезают в декабрьском тумане», но те, кто пришел («эффективные менеджеры»), «все равно не смогут выбить из нас нашу // привязанность к этой географии», поэтому «еще можно все отыграть», если вернуться «и все вспомнить» (ВЙН, 109). Таким образом, память о городе, о том, каким он был, со всеми его «подва-

лами и будками для ремонта обуви», «вагонами подземки» и «трамвайными остановками», «дворниками и ночными продавцами хлеба», «квартирными ворами», «таксистами с клаксонами вместо сердец», «рабочими и мелкими перекупщикам» и т.д., способна возратить «отравленный пропагандой город» (ВЙН, 109, 104, 113) назад, вырвать его из пекла, спасти от забвения. Это можно сделать, обратившись к детским воспоминаниям:

Витягуючи з пам'яті імена, як інструменти з футлярів.
Вибираючись на піщані дюни дитячих снів.

Щоби нічого не втратити.
Щоби все повернути (ВЙН, 110).

Вытягивая из памяти имена, как инструменты из футляров.
Выбираясь на песчаные дюны детских снов.

Чтобы ничего не утратить.
Чтобы все возратить.

Нужно не только помнить, но «проговаривать все, // что мы помним» (ВЙН, 121):

Ще нічого не втрачено.
Ще все можна відіграти.
Ще все залежить від нас, від нашої пам'яті,
від любові всередині нас.

Говори, говори, говори, щоб хоча би хтось говорив,
дуже важливо, щоби завжди можна було почути наш
із тобою голос (ВЙН, 123).

Еще ничего не утрачено.
Еще все можно отыграть.
Еще все зависит от нас, от нашей памяти,
от любви внутри нас.

Говори, говори, говори, чтобы хоть кто-то говорил,
очень важно, чтобы всегда можно было услышать наш
с тобой голос.

В этом цикле стихотворений важные для всего творчества поэта категории памяти и языка, речи («мовы»³⁶) связаны

³⁶ Слово «мова» по-украински означает и язык, и речь одновременно.

с принадлежностью к городу или принадлежностью города. Голос (неотъемлемая составляющая идентичности личности) «ставит» (формирует) город, и в то же время наличием голоса, которым проговаривается то, что остается в лабиринтах памяти, можно вернуть себе «свой» город.

Особая роль среди городов отведена Харькову, «городу байстрюков», в котором «Робітничі райони, порожні парки, // наче кості під гіпсом, лежать під снігом»³⁷ (Ц, 15, 63), — герою многих социально-политических стихотворений Жадана³⁸. Репрезентативными в этом отношении являются стихотворения, представляющие собой, по сути, диптих: «Big Gangsta Party» и «Chicago Bulls». Они имеют практически одинаковое начало: «Харьков, 94-й год. Напряженная // криминогенная ситуация» и «Харьков, 2006 год. Напряженная // криминогенная ситуация» (М, 19, 26). За десять с лишним лет в городской общественно-социальной среде ничего не меняется, «из тяжелой промышленности // в городе развиваются только супермаркеты» (М, 26). «В этом абсурдном, но вполне узнаваемом мире, где у обычного человека “ни денег, ни работы, ни социальных перспектив”, сети супермаркетов оказываются равны по своему разрушающему воздействию преступным группировкам: и те, и другие “забирают жизненную силу”»³⁹. Харьков становится городом обострившихся социальных и духовных противоречий. Впрочем, он во многом похож на любой другой украинский «депрессивный» постсоветский город, который наводнили не только «молодчики в праздничных спортивных костюмах», но и арабы, кооператоры, проститутки, серийные убийцы и велосипедисты (причем серийный убийца оказывается одновременно и велосипедистом, после работы возвращающимся домой на своем «железном коне»), беззащитные женщины и бесы из стихотворения «Украина для украинцев» (М, 20, 22–25). На городские улицы проникает потусторонний мир, «безумные велосипедисты» становятся «всадниками Апокалипсиса» (М, 25), и теперь:

³⁷ «Рабочие районы, пустые парки, // будто кости под гипсом, лежат под снегом».

³⁸ Подробнее о социально-политической поэзии С. Жадана см.: *Байдалова Е.В.* «Музыка революции?» Социально-политическая поэзия современной Украины // *Художественный ландшафт «нулевых»*. Литературы Центральной и Юго-Восточной Европы в начале XXI века. М., 2014. С. 81–111.

³⁹ Там же. С. 92.

Не так важливо, хто з них прийде першим,
не так важливо, зрештою, хто з них прийде останнім,
не так важливо, чи доїдуть вони взагалі.
Головне — це страх, який
зкладається під язиком
і не дає говорити правду (М, 25).

Не так важно, кто из них придет первым,
не так важно, в конце концов, кто из них придет последним,
не так важно, доедут ли они вообще.
Главное — это страх, который
залегает под языком
и не дает говорить правду.

В стихотворении «Динамо Харьков» «урбанистические пейзажи перерастают в символические рисунки-обобщения Бренности, Времени, Пространства»⁴⁰:

Крапле дощ — терпка сукровиця
з Господнього тіла. Тьмяніють лица.

Міста порожніють. Йдучи по лезу
свого виживання, залишки плебсу
кидають квартали скніти в ремонті (Ц, 59).

Как сукровица, как кровавый пот
с Господня тела, дождь идет.

Пустеют улицы, тускнеют лица.
Плебс, выживанья на границе,
бросает город гнить в ремонте⁴¹.

В этом стихотворении образ города соотносится с библейским образом Каина, предавшего своего брата, восставшего против воли Божьей, и тем самым обреченного на вечные адские муки. История оказывается цикличной и вечной одновременно, время идет, повторяется, но вместе с тем меняется (поэтому Каин — искалеченный) и останавливается, застывает, столкнувшись с невозможностью идти дальше:

⁴⁰ Біла А. Від ломки до ломки: лірика Сергія Жадана.

⁴¹ Перевод А. Пустогарова. URL: <https://stihi.ru/2009/11/06/4112> (дата обращения: 18.10.2022).

В розбитих будинках скалічених Каїн
шукає вцілілі речі. Камінь
в підмурках Вітчизни хиріє. Натомість
тверднуть дерева, гусне свідомість,
і час іде, як загиблий вояк
в чергову атаку, тобто — ніяк (Ц, 59).

В развалинах этих контуженный Каин
хочет сыскать уцелевшее. Камень
резво хиреет в фундаментах зданий.
Деревья твердеют, густеет сознание.
А время рвануло в одну из атак,
как мертвый контрактник, ну, то есть — никак⁴².

Небесный град — Иерусалим — традиционно для ранней лирики Жадана изображен в двух регистрах: высоком и низком. Так, стихотворение «Разрушение Иерусалима» имеет подзаголовок «рыцарская поэзия» и вполне определенный сюжет: крестовый поход за гробом Господним, «осада // под стенами Иерусалима» и ее прекращение, когда «місто відчує втому. // Лишаться лише каліки»⁴³ (Ц, 119). Тогда рыцарю останется только:

В місто ввійти, а потому
чинити розбій, оскільки
життя, воно як намисто —
не варто шукати початок.
Три дні грабувати місто,
або гвалтувати дівчаток
чи хлопчиків. Справа смаку
та досвіду. Лицар має
свободу вибору (Ц, 119).

В город войти и после этого
совершать разбой, поскольку
жизнь, она как бусы —
не стоит искать начало.
Три дня грабить город,
или насиловать девушек
или мальчиков. Дело вкуса
и опыта. У рыцаря есть
свобода выбора.

⁴² Перевод А. Пустогарова.

⁴³ «город почувствует усталость. // Останутся только калеки».

Кажется, что Иерусалим представлен городом, потерявшим свою силу, бывшее величие — разбитый, разграбленный, изнасилованный и изнеможенный он пал перед своим очередным завоевателем, но вдруг:

...лицаря в самый розпал
посеред мертвих кварталів
раптово проймає розпач. [...]

Його ридання гарячі,
він гнеться під часу плином,
і повзає навкарачки
спаленим Єрусалимом.

Кигиче, Месію кличе,
сипле прокляття й погрози.
І сірим його обличчям
стікають брунатні сльози (Ц, 119–120).

...рыцаря в самый разгар
среди мертвых кварталов
вдруг охватывает отчаяние. [...]

Его рыдания горячи,
он сгибается под тяжестью времени,
и ползает на четвереньках
по сожженному Иерусалиму.

Стонет, Мессию зовет,
сыплет проклятия и угрозы.
И по серому его лицу
стекают грязные слезы.

Сакральное значение Иерусалима, оказывается, может проявиться и в практически полностью сожженном и уничтоженном городе, среди «мертвых кварталов» — поскольку суть этого города как священного места, где незримо пребывает Господь, проявляется именно в способности менять людей, приводит их к «вертикали»: пониманию своей греховности и стремлению к Небесному Иерусалиму.

Сборник «Огнестрельные и ножевые» открывается тремя стихотворениями на евангельские сюжеты: Рождество, Вход Господень в Иерусалим и Тайная вечеря, — которые трансформированы таким образом, что «социально-политическое оказывается интегрировано в метафизическое»⁴⁴. «Малой»,

⁴⁴ Байдалова Е.В. «Музыка революции?» С. 100.

Оскільки в наших містах, з нашим фартом і вдачею,
нам і лишається хіба що виглядати за сонячною погодою,
коли прийде Цар Єрусалимський з ідеями законодавчими
й прийме смерть за наші гріхи за обоюдною згодою.

Тому вони і шикують довкола мене
свій святковий паноптикум,
тому й виходять за мною з лікарень, тюрем та крематоріїв.
Які пророки?! Вони не вірять навіть синоптикам.
Вони навіть Царство Боже
вважають окупованою територією
(ВІН, 13).

Поскольку в наших городах, с нашим фартом и удачей,
нам и остается разве что высматривать по солнечной погоде,
когда придет Царь Иерусалимский с идеями законодательными
и примет смерть за наши грехи по обоюдному соглашению.

Потому они и выстраивают около меня
свой праздничный паноптикум,
потому и выходят за мной из больниц, тюрем и крематориев.
Какие пророки?! Они не верят даже синоптикам.
Они даже Царствие Божие
считают оккупированной территорией.

Спаситель, не принявший свой крест, вопрошающий:
«де вони — мої сльози, де моя чорна п'ятниця, // де сліди
на моїй розмальованій шкірі від палиць і ременів?»⁴⁵ — іде
по городу «от трамвайной линии до сортировочной станции»,
а над ним летают «пьяные ангелы» (ВІН, 14). Іерусалим
в этом стихотворении — греховный город всех «нарванных и
сдержанных», не дождавшийся пока своего спасения, ждущий,
но и боящийся его «до смерти. Даже дольше — // [...] до
воскресения» (ВІН, 13).

В этом же сборнике в стихотворении «Іерусалим» главный действующий герой — Иона Якорь⁴⁶, «вечный студент
Харьковского технологического, // расстрелянный позднее
по обвинению в террористической // деятельности», — увидев

⁴⁵ «где они — мои слезы, где моя черная пятница, // где следы на моей разрисованной коже от палок и ремней?»

⁴⁶ Иона — пророк, предсказавший запустение Іерусалима. Фамилия Якорь иронически отсылает к сюжету о том, как пророк Иона был проглочен китом и провел в его чреве три дня и три ночи, усердно молясь Богу и каюсь в своих грехах.

во сне пророка Иезекииля и услышав его призыв оборонять «изумрудные воды // Одессы — южного Иерусалима революции», «становится на сторону народа», формирует «батальоны китайских интернационалистов» и отправляется «в свой крестовый поход, // с льюисом⁴⁷ на плече и пеплом Господним в сердце» (ВЙН, 45, 46). Обороняя города, пытаюсь создать Царство Божие на земле, воины новой революции неизбежно сталкиваются с разочарованием и пустотой:

Мабуть, найбільші розчарування
припадають на долю тих, хто намагається
впорядкувати навоклишню порожнечу,
доповнюючи її своєю власною. Проходячи
через вогонь опору та несприйняття, ми
обпалюємо волосся, зазираючи в очі
справедливий і всюдисущій зневірі (ВЙН, 47).

Наверное, самые большие разочарования
выпадают тем, кто пытается
упорядочить окружающую пустоту,
дополняя ее своей собственной. Проходя
сквозь огонь сопротивления и неприятия, мы
опалюем волосы, заглядывая в глаза
справедливому и вездесущему унынию.

Конец же всегда один и тот же — сколько ни старайся «переиграть наученных // перевозчиков» (ВЙН, 48) [в царство мертвых. — Е. Б.], даже из чрева кита:

всіх нас рано чи пізно викидає на берег,
де нас уже давно чекають,
з радістю і нетерпінням,
всі ті, хто буде любити нас до смерті,
всі ті, хто буде цю смерть
невблаганно прискорювати (ВЙН, 48).

всех нас рано или поздно выбрасывает на берег,
где нас уже давно ждут,
с радостью и нетерпением,
все те, кто будет любить нас до смерти,
все те, кто будет эту смерть
неумолимо приближать.

⁴⁷ Льюис — британский ручной пулемет системы Льюиса времен Первой мировой войны, также использовался в ходе Гражданской войны, в том числе личной охраной Н. Махно.

Иерусалим оказывается моделью, прообразом любого другого города, который стремится наполнить свою пустоту смыслом, но неизбежно сталкивается с конечностью жизни. Вместе с тем смерть не представляется абсолютно трагичной: мертвцы точно так же, как и живые люди, населяют Иерусалим (стихотворение «Малый сидел так долго, что изменилась Конституция»), ожидая Спасения и Второго пришествия, и древние пророки по-прежнему призывают к его защите («Иерусалим»).

В прозаических комментариях к сборнику «Огнестрельные и ножевые» город изображен как складывающийся из хаоса и упорядоченности, он «заставляет любить и принимать себя со всеми своими загадками и головоломками», а на его улицах «из теплых подъездов каждое утро выходят герои, апостолы и женщины» (ВЙН, 156, 157). Прошлое надо сохранить, но одновременно «никакого прошлого не существует», потому что все длится, происходит здесь и сейчас и вечно, «пока продолжается твое непосредственное участие в жизни и формируется твоя личная ответственность за каждую смерть» (ВЙН, 156, 157).

Таким образом, в ранней поэзии Жадана мифологема города включает в себя библейский контекст (представленный в первую очередь Иерусалимом — божественным городом, живущим в ожидании прихода Мессии, способным менять людей и давать им надежду на спасение), противопоставление «своего» и «чужого» пространства, бинарность хаоса и порядка, понимание города как источника формирования человеческой идентичности и памяти, топоса социального неблагополучия.

■ Рассказы и эссе 2000-х — середины 2010-х гг.

Я довольно скептически отношусь к термину «проза поэта», особенно относительно своих книг. Наверное, если это действительно «проза поэта», это, безусловно, специфическая литература. Просто то, что касается моей прозы... безусловно, там ритмика очень многое значит.

Некоторые считают это поэтизмами, но я именно так ощущаю структуру текста, и именно так мне комфортно работать.

Сергей Жадан⁴⁸

⁴⁸ Сергій Жадан: картина світу.

Город и городское пространство в малой прозе Сергея Жадана — это и место действия, и персонаж, и предмет размышлений героев, и символ. Социальная заостренность его рассказов, так же, как и в социально-политической поэзии, не плоская, она имеет объем, который придает ей метафизическое измерение, неизменно присутствующее в художественном творчестве писателя, а тонкая ирония и пародийность, пронизывающий тексты юмор делают эти произведения о жестком, неустроенном, полукриминальном потерявшемся мире более подходящими для восприятия. Герои этой прозы — мечущиеся в поисках себя, своего дела и своей любви маргиналы: владелец «лучшего клуба для геев», братья-Лихуи, открывшие первый в городе частный комплекс ритуальных услуг «в живописном уголке Харькова, в районе новых жилищных массивов, стремительно возносящихся вверх»⁴⁹, украинская проститутка, так и не попавшая «ни в один настоящий западный бордель» (КЭ, 157–158), лесбиянки Марта и Вика и целая череда других, не менее колоритных персонажей. Все они проживают свои жизни в городском пространстве — своим или чужом, материальном или / и метафизическом, внешнем и внутреннем.

Город в рассказах может приобретать фантазмагорические черты: его жителями становятся «работники коммунальных служб, оголяющие провода в неосвященных коридорах; уборщицы, отгаскивающие трупы на соседний участок; сантехники, сливающие в раковину следы преступления; регулировщики, блокирующие жизнь мегаполисов; продавцы в киосках, продающие легализованную смерть; почтальоны, приносящие весть о банкротстве; безработные, подделывающие документы для получения социальных дотаций; алкоголики, подделывающие документы для получения статуса безработных; патруль, контролирующей рынок наркотиков в нашем районе; контролеры и уличные попрошайки, формирующие рынок наркотиков в нашем районе; проститутки по вызову, занимающиеся групповым сексом из корпоратив-

⁴⁹ Жадан С. Красный Элвис. / Перевод с укр. Баблюян З. Р., Бражкина А. В., Пустогаров А. А., Сид И. О., Чуприна Е. В. СПб., 2009. С. 103. Далее сборник с указанием страниц в круглых скобках цитируется по этому же изданию с пометкой КЭ.

ной солидарности; мобильные операторы, перепродающие краденые в Польше немецкие телефоны; грузчики продовольственных рынков, сцеживающие бычью кровь для оккультных занятий; актеры кукольных театров, вгоняющие шпильки и крючки в деревянные игрушки; работники метрополитена, по утрам счищающие кишки с рельсов; музыканты духового оркестра, переносящие в своих футлярах отрезанные собачьи головы; работники велосипедного завода, ослабляющие гайки на велосипедах перед отправкой в продажу; ведущие прогноза погоды, указывающие неправильное направление ветра; врачи хирургического отделения, вшивающие во время операции в кожу колокольчики для рыбалки» (КЭ, 216–217). Этот «полупустой, полумертвый город», в котором героям «повезло застрять», оказывается единственным местом, в котором может состояться или не состояться жизнь, но все же «главные герои в этом случае куда интереснее социального фона», «потому что до конца доплывет тот, кто с самого начала не боялся утонуть, кто находил большую любовь, кто чувствовал сладкую радость, кто переживал настоящее отчаяние — вот именно он и доплывет до конца. Если, конечно, не обломается» (КЭ, 156, 168, 224).

В сборнике «Биг Мак» герои из восточноевропейских городов перемещаются в западноевропейские. Однако жизнь в этих чужих городах оказывается такой же маргинальной, как и на постсоветском пространстве, а герои рассказов — те же аутсайдеры: «печальные обрубки великой европейской псевдореволюции, они в принципе везде одинаковы — что тут, что у нас, и тех и других в свое время больно травмировали историями про психоделику и ойкумену, потом учителя незаметно перебрались на новые квартиры, а эти бедолаги до сих пор болтаются под холодными европейскими небесами в поисках мира и благополучия» (КЭ, 266). Вена, Мюнхен, Зальцбург, Линц, Будапешт, Париж — все похожи друг на друга и неразличимы внутри себя («насколько однообразна в этом городе архитектура и насколько похожи дома»), здесь уже «которое десятилетие окончательную победу празднуют японские брокеры и персидские эмигранты, радости тут мало» (КЭ, 297, 289). Точно так же в унисон меняется жизнь городов в выходные дни: «Любой город, независимо от уров-

ня его достатка или экологического состояния, на выходные изменяется. Изменяется его дыхание, оно словно сбивается, с улиц и кофеен исчезает кумарный мидл-класс, становится тихо и спокойно, нечем заняться. Некуда пойти, хочешь — катайся себе в пустых автобусах — от конечной до конечной, хочешь — разглядывай рекламу и архитектуру, хочешь — переходи улицы на красный свет, все равно ни один мудака тебя сегодня не собьет, потому что все мудаки поехали на озера пить вино и жрать сэндвичи, а в городе остались разве что полицейские и футбольные фанаты, и еще неизвестно, кто хуже» (КЭ, 254).

В рассказе «Берлин, который мы потеряли» столица Германии «влюбляет в себя с первого взгляда» (КЭ, 236). Это город «здоровенный и заполненный новостройками; так, наверное, выглядел Вавилон до того, как там начали строить всякие сомнительные башни. Я уже видел шлюх, я видел обкуренного коридорного, я даже успел поздороваться с несколькими турками, тоже, кажется, чем-то накаченными, хотя, может, это у них ментальное. В целом Берлин производит совсем неплохое впечатление. Интересно, есть ли здесь немцы?» (КЭ, 236). Мультикультурализм, смешение языков и народов, подвижность, изменчивость, стремление к трансформации — вот что видит герой вместо «доброй старой Европы». Образ «старушки Европы» пародийно инверсируется в образ взрослеющего подростка: «Берлин напоминает юное лицо мужского пола, некоего пэтэушника, который недавно начал курить и мастурбировать, от чего его голос испытывает ежедневные трансформации (от курения, имеется ввиду), да и вообще он каждый день вытягивается на дополнительный миллиметр, вырастая из заношенной школьной формы. Я люблю города, в которых много строят. В них есть работа для всех. Даже для турок» (КЭ, 237). Не Иерусалим, как в поэзии 1990-х — середины 2010-х гг., а Вавилон становится прообразом города. Это город греха, непокорности воле Божьей, живущий в предчувствии трагического разъединения. Там даже в культурном центре «где-то из-под потолка время от времени вырываются огненные языки» (КЭ, 249) как аллегория адского пламени. При этом оказывается, что «пространство не делится на свое и чужое, пространство бы-

вает или свободное, или контролируемое» (КЭ, 253). Так, для художника-диссидента из Чехии Руди своим пространством и своей родиной становится кусок стены заброшенной берлинской фабрики, на котором размещен его арт-объект. Ему приходится время от времени отчищать его от наклеенных сверху афиш, но и этого «довольно, чтобы ни о чем не жалеть. Даже если завтра эта долбанная Европа вконец глобализуется и объединится с Азией, все равно здесь в Берлине — будет стоять стена с моим металлоломом, и даже если я завтра умру, я буду присылать сюда каких-нибудь долбанных ангелов, чтобы они сдирали это говно, понимаешь? Вот именно поэтому я уже никуда отсюда не уеду» (КЭ, 255). Однако многие герои, в отличие от Руди, которому есть за что держаться, остаются неприкаемыми и одинокими — от маргинала по кличке Джон Леннон из рассказа «Девять способов убить Джона Леннона» до турка-работника склада из «Цветных внутренностей народного автомобиля», для которого и «здесь ничего нет», но и «там ничего нет» (КЭ, 357).

В одном из самых пронзительных рассказов — «Порно» — город представлен и как пространство памяти, детского, светлого опыта («мы в свои пятнадцать видели ангелов на вершинах ворошиловградских терриконов»), и как проклятие (пятидесятитысячный городок, «который если чем и славится, так это своей психбольницей» (КЭ, 367, 382)). Время и пространство неразрывно связаны друг с другом, и личность имеет шанс состояться, лишь приняв свое прошлое, — мысль, которую писатель будет развивать в своих романах. Единственное, что требуется от человека — это «держаться за него, за это хреново время, не предавать во что бы то ни стало, для этого, очевидно, нам и выпало наше сладкое детство, наши фантастические сны и видения, что разрывали нам головы и раскалывали, как большие зеленые яблоки, наши сердца, теперь мы просто обязаны держаться за те годы, за годы, в которые мы мучились и побеждали, и даже если это того не стоит (а это того не стоит), мы с тобой обязаны досидеть до конца сеанса» (КЭ, 387–388).

В рассказе «Атлас автомобильных дорог Украины» герой возвращается к воспоминаниям своего детства, когда он ездил на грузовике с отцом-водителем по своей Восточной Украи-

не «с непропорционально вытянутыми соснами вдоль трассы, с неимоверно солнечными городами и невыразимо горячим асфальтом, на который приходилось спрыгивать из кабин» (КЭ, 408). В детстве герою города казались «образцом упорядоченности», его привлекала «логичность городской застройки и отсутствие пустот в песчаном теле районных центров» (КЭ, 407). Это были типичные, узнаваемые индустриальные донбасские города, лежащие «на плоских бесконечных кусках равнины» (КЭ, 408), некоторые из которых (Ворошиловград, Днепродзержинск) с потерей названия будто бы прекратили свое существование. Жизнь в них была сосредоточена не вокруг стадионов или дворцов культуры, а «вокруг заводских проходных, что, на мой взгляд, совершенно правильно — какая жизнь может быть сосредоточена вокруг дворцов культуры? Вы видели эти дворцы? Вы видели эту культуру? Другое дело — заводы. Пусть даже не слишком мощные, они нормировали эту отчаянную жизнь детей великой войны на выживание» (КЭ, 408–409). Неслучайно именно в этом рассказе появляется, пусть и в ироническом ключе, образ «небесного Иерусалима Перерабатывающей Промышленности» как символа священного града, а донбасский город становится пространством, «где существует все живое и все мертвое, прячась друг за другом и перетекая друг в друга» (КЭ, 407, 413).

Еще один город-символ появляется в рассказе «Мой Баден-Баден». Нарратор, уезжая из Харькова после организации концерта памяти Гонгадзе⁵⁰ во Львов, говорит своему приятелю в шутку, что уезжает в Баден-Баден, в котором на самом деле он никогда не был, лишь однажды пролетал над ним: «внизу плыли тучи, иногда в прогалинах между ними появлялась серая, понурая территория, с высоты в несколько тысяч метров все это напоминало ландшафты из фильма про властелина колец, такой себе Баден-Баден, населенный гоблинами» (Ц, 197). Это загадочный курортный город-мечта, город-видение, загробный город, по которому может летать душа погибшего в восемнадцать лет «от бензина или от вод-

⁵⁰ Георгий (Гия) Русланович Гонгадзе (1969–2000) — оппозиционный украинский журналист грузинского происхождения, основатель и главный редактор интернет-издания «Украинская правда». Был убит силовыми структурами Украины.

ки» (Ц, 199) приятеля рассказчика («его светлая душа кружит над заснеженными баден-баденскими холмами в потустороннем мире и тяжело стонет в надежде, что ее хоть кто-нибудь вспомнит» (Ц, 199)). Именно поэтому «у каждого свой персональный Баден-Баден, который касается географии в самой меньшей степени, располагаясь на каких-то твоих персональных территориях, по которым тебе и придется постоянно блуждать», это «безбрежный внутренний Баден-Баден» (Ц, 198).

Так же, как и в поэзии, мифологема города в прозе этого периода формируется из топоса социального неблагополучия, однако в прозе она основывается на устойчивом мифологическом образе Вавилона, городе греха, городе смешения языков и культур, неповиновения воле Божьей, разрозненности и одиночества. Противоположным полюсом этой мифологемы являются образ небесного Иерусалима и города-символа как города-мечты, внутреннего города Баден-Бадена. «Свои» и «чужие» города в прозе не противопоставляются: во всех них человек остается неприкаемым и одиноким, тоскуя по «упорядоченным» городам своего детства. Таким образом, еще одна бинарная оппозиция в мифологеме города — это хаос и порядок.

■ «Депеш Мод»

«Депеш Мод» — это социальная проза, произведение про классовую борьбу с собственным алкоголизмом.

Сергей Жадан⁵¹

Опубликованный в 2004 г.⁵² роман «Депеш Мод» некоторые исследователи, включившись на полном серьезе в игру авто-

⁵¹ Сергій Жадан: Естетика мого покоління — важкий алкоголь, сучасного — легкі наркотики. URL: https://www.umoloda.kiev.ua/number/722/164/26233/&post=15671737_5693 (дата обращения: 11.10.2022).

⁵² В журнале «Березиль» (№ 7–9 за 2004 г.). В этом же году вышел в издательстве «Фоліо». В 2005 г. был переведен на русский язык, напечатан издательством «Амфора» без указания имени переводчика (Анна Бражкина) и того, что это перевод с украинского. В 2011 и 2012 гг. «Фоліо» переиздало этот же перевод романа. «Депеш Мод» также был переведен на польский, белорусский, немецкий, литовский, эстонский, румынский, итальянский, шведский, болгарский языки. Неоднократно переиздавался на украинском языке.

ра, называют «автобиографическим»⁵³, утверждая: «рассказчик является выразителем авторского внутреннего мира»⁵⁴; а также пишут, что «Жадан описывает родной ему Харьков»⁵⁵, при том, что родной город писателя — Старобельск в Луганской области⁵⁶. Основа сюжета романа — история про то, как компания друзей («дружный коллектив симулянтов, которые накалывают всех вербовщиков и работодателей»⁵⁷) блуждает улицами Харькова, практически безостановочно употребляя алкоголь, в поисках еще одного своего друга, которому надо сообщить о самоубийстве его отца и грядущих похоронах. Действие четко ограничено временными рамками: с четверга 17.06.93 до воскресенья 20.06.93. Оно обрамляется несколькими вступлениями и эпилогами, а предваряется рассуждениями рассказчика через десять с лишним лет после описываемых событий и совпадает со временем написания романа. Повествование ведется от первого лица, нарратора зовут так же, как и автора произведения, что и дало основания исследователям и критикам называть роман автобиографическим.

Персонажи романа — все сплошь то ли городские сумасшедшие, то ли откровенные фрики: еврей-антисемит Собака Павлов, друзья-рекламщики независимой газеты Вова и Володя, завербованные КГБ, как «большинство отличников с исторического [факультета. — *Е. Б.*]», толстый гомосексуалист донбасский интеллигент Какао, который ходит в одном и том же нестираном песочном костюме второй год, американский проповедник-шарлатан преподобный Джонсон-и-Джонсон с позолоченным «Ролексом» на руке, неудачник-коммерсант Вася Коммунист, пытающийся перепродать два ящика вод-

⁵³ Землянська А. В., Стрілець О. В. Трагічний образ української молоді у романі С. Жадана «Ворошиловград» // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна», 2014, випуск 45. С. 114–116.

⁵⁴ Даниліна О. В. Концепт «місто» в прозових творах. С. 349.

⁵⁵ Урицкий А. Сергей Жадан: Дешеш мод // Знамя, 2006, № 8. URL: <https://magazines.gorky.media/znamia/2006/8/sergej-zhadan-depesh-mod.html> (дата обращения: 11.10.2022).

⁵⁶ В определенном смысле Харьков стал для писателя, живущего там со времен своей учебы в Харьковском педагогическом университете, родным городом, но не в том значении, в котором это слово употребляет рецензент романа.

⁵⁷ Жадан С. Дешеш Мод. Харків, 2006. С. 39. Далее роман с указанием страниц в круглых скобках цитируется по этому же изданию с пометкой ДМ.

ки с тем, чтобы потом купить уже восемь ящичков и выпить их с друзьями, представитель рабочей династии панк-самогонщик Чапай, любитель техники Саша Карбюратор, приехавший в Харьков против воли мамы и отчима и имеющий способность «вступать в говно, не для него приготовленное» (ДМ, 40, 43) и т.п. В любом случае, все они маргиналы, и городское пространство, в котором они существуют и действуют, такое же маргинальное: стадион «Металлист» («полуразвалившийся стадион, в последние годы он совсем размок и осунулся, сквозь бетонные плиты начинает пробиваться трава, особенно после дождей, трибуны засраны голубями, на поле тоже говно, особенно когда там играют наши»), гастроном («темный и пустой, как большинство гастрономов в стране в это тревожное время»), комнаты общежития (из которых можно не выходить «по несколько дней, разве что отлить или поблевать, но поблевать можно и в комнате. Отлить, в принципе, тоже»), Южный вокзал города Харькова (там «можно продать что угодно, даже душу, если она у тебя есть»), отделение милиции («Похоже на казарму. И пахнет, как в казарме, правда, чем тут на самом деле пахнет? тушенкой, во всех казармах пахнет тушенкой и дезертирами, долбанное оружие и мясо, вот чем тут пахнет»), полузаброшенный завод (его «территория и дальше лежит в говне и руинах», в цехах «бегают крысы и летают птицы, настоящий тебе заповедник») на старых фабричных предместьях («летом там вообще на улицах никого не встретишь, куда они все деваются я не знаю, но можно часами лазить по песку и щебню и никого не встретить, я уже молчу, что там творится зимой» (ДМ, 8, 11, 39, 45, 59, 84, 112, 82)).

Локусам социально неблагополучных районов противопоставлен центральный район, куда герои попадают, проехав «почти через полгорода», и где заходят в гости к, казалось бы, более благополучным, чем они сами, персонажам, но по факту таким же экзистенциально одиноким и потерянными, получающим «по почкам тяжелым кирзовым сапогом социальной адаптации», брошенным в обществе, которое «сжирает само себя» (ДМ, 86, 58, 61). Особое значение имеет центральная площадь, которую герои пересекают несколько раз, «разглядывая афиши, разглядывая рекламу, больше и разглядывать

нечего» (ДМ, 86), в поисках своего друга Карбюратора. Там можно встретить Сашу Чернецкого⁵⁸, «неформалов», «конченных хипши» или, перейдя ее, зайти в гости к сделавшей в прошлом году аборт шестнадцатилетней Марусе, которой папа-генерал после развода с ее матерью купил «прикольную двухкомнатную квартиру в крутом доме на площади, с видом на муниципалитет» (ДМ, 86, 125). Именно с балкона этой квартиры вечно пьяная или обкуренная «в свободное от учебы время» Маруся смотрит на муниципалитет, и в ее голове рождаются конспирологические идеи о том, что по утрам в городе поливальные машины выпускают на улицы специальный газ и, «если ты выходишь из дома, ну хотя бы ровно в 7 — ты нормально заполняешься правильной смесью и целый день колбасишься на благо родины, выходит экономно и рационально» (ДМ, 126, 138). Городской муниципалитет символизирует другое бытие, куда Маруся периодически возвращается «к нормальной жизни, в которой были папа-генерал, вооруженные силы республики, регулярное питание, спортивные залы, теннисные корты, нормальные знакомые, высшее образование, хорошая музыка, имеется в виду — живая хорошая музыка, не в записях, хоть и хорошие записи тоже — короче, весь тот минимальный набор протезов и искусственных челюстей для более удобного передвижения по этой жизни, которые тебе дарит система, в случае если ты согласишься переписать в завещании на ее имя собственные почки, легкие, половые органы и душу» (ДМ, 127).

Порабощающей человеческие души государственной системе противопоставляется еще один локус — Город Солнца, город в городе, в котором живут харьковские ромы⁵⁹. Спектр аллюзий в его названии крайне широк: от одноименного произведения Кампанеллы до «Солнечной машины»⁶⁰ В. К. Винниченко и района ХТЗ⁶¹ Харькова. В романе подчеркивается,

⁵⁸ Александр Чернецкий — лидер харьковской рок-группы «Разные люди», с 1999 г. живет в Санкт-Петербурге. Упомянут в романе несколько раз.

⁵⁹ Ромá (ед. ром), или ромы — одна из ветвей цыган, преимущественно проживающая в Восточной Европе. Иногда так называют цыган в целом.

⁶⁰ «Солнечная машина» (1928) — первый украинский фантастический роман-антиутопия В. К. Винниченко.

⁶¹ Исторический район Харькова, расположенный на северо-восточной окраине города. Был спроектирован и построен в 1930 г. как «соцгородок» для

что этот район находится «в другом конце города, за другой рекой», именно там осуществилась «давняя мечта ромов про священный мегаполис ромов» (ДМ, 91). Дома в этом городе жители строят небольшими, но прочными, из белого кирпича, из него вокруг домов сооружаются и заборы, за которыми ничего не видно: «Антенн и радиопередатчиков ромы не держали, рекламы в районе тоже практически не было, какой-то такой средневековый район, я думаю, что заборы были такие высокие, чтобы чума не проникла к ним во дворы» (ДМ, 91). В этом районе своя собственная антисоциальная жизнь и своя субкультура: воровство, продажа алкоголя, наркодилерство, «строгая иерархия», тут «живут себе люди — без антенн, без передатчиков, без советской власти, даже без номеров на домах» (ДМ, 93, 92). Однако единственный ром, изображенный в романе, — наркодилер Юрик — оказывается в том же экзистенциальном одиночестве, что и все остальные персонажи романа: «стоит себе там — среди пустого мегаполиса ромов, одинокий-одинокий дилер, обманутый судьбой продавец радости, которому не с кем даже поговорить, только Иисус на его распятии грустно качается — слева направо, справа налево, слева направо» (ДМ, 97). Именно в доме у Юрика на подоконнике блуждающие по городу друзья обнаруживают внешне целую, но сгнившую изнутри рыбину: «рыба в середине просто сожрана этими хищниками [пчелами. — *Е. Б.*], их там целый рой, когда я касаюсь рыбины, они вылетают оттуда и крутятся над тушей, но быстро успокаиваются и снова залетают в середину, какая гадость, думаю я, мертвая рыба, мертвая рыба ромов, сожранная изнутри, какой ужас» (ДМ, 95). О. Данилина считает эту рыбу символом «государства, которое самоуничтожается»⁶². И, действительно, рыба в этом романе может символизировать разрушающуюся на глазах у героев страну, одновременно поглощающую их жизни и жизни их друзей. Так, например, в стихотворении «Пенсильванские чтения»

работников Харьковского тракторного завода (ХТЗ), модель идеального города будущего, в котором все бытовые вопросы должны были решаться централизованно (так, например, в квартирах не были спроектированы кухни, поскольку работники завода и их семьи должны были питаться в столовых). В одной из наиболее популярных песен группы «Жадан и Собаки» «Мальвы» район ХТЗ назван городом солнца.

⁶² Данилина О. Концепт «місто». С. 350.

поэт пишет, что «всякая рыба как политический режим гниет с головы» (Ц, 56), однако образ рыбы у Жадана всегда многозначен и, конечно, связан и с хтонической, и с христианской символикой⁶³.

С библейской символикой связан также и текст песни группы «Dereche Mode», которую герои слушают по радио:

I feel you
Your sun it shines
I feel you
Within my mind
You take me there
You take me where
The kingdom comes
You take me to
And lead me through Babylon⁶⁴.

Символическое значение Вавилона многозначно и включает в себя одновременно множество коннотаций, таких, как, например, «вавилонская башня», «вавилонское столпотворение», «вавилонская блудница», за которыми стоят «богоборчество», «гордыня», «взаимоотчуждение», «грех» и др. Вместе с тем Вавилон — это всегда противопоставление Небесному Граду (Иерусалиму), попытка торжества материального мира над духовным.

Город, в котором существуют персонажи романа, является и враждебным по отношению к ним социокультурным пространством, и в то же время тем, что формирует их личности и мировоззрение. Блуждание по этому городу-Вавилону в тщетных попытках найти друга, от периферии к центру и обратно, приводит их в единственно возможное место: на вокзал.

⁶³ Рыба — один из наиболее частотных образов поэзии С. Жадана и, безусловно, его символика и мифопоэтика требует отдельного изучения.

⁶⁴

Я чувствую тебя
Твое солнце оно сияет
Я чувствую тебя
Своим сознанием
Ты берешь меня туда
Ты берешь меня туда
Где наступит Царствие [Божие]
Ты берешь меня
И ведешь через Вавилон.

Именно там находятся символические «врата», через которые, кажется, можно покинуть место, по которому они «передвигаются ощупью, как электрические скаты под водой, даже не веря, что нужно действительно куда-то передвигаться» (ДМ, 177). По-настоящему вырваться удастся только нарратору, который доберется-таки до Саши Карбюратора, работающего за пределами города в детском лагере, чтобы понять: тому не нужно знать о смерти отчима («По-моему, у него все хорошо, все нормально в любом случае, так что я не уверен, что имею право что-то ему сейчас говорить» (ДМ, 220)). Замкнутое пространство города отпускает героя туда, где лес, воздух, солнце, простор. Здесь он может «переплыть эту их речку и посмотреть, наконец, что там — с той стороны реки, которая все время находится рядом со мной, хоть раз переплыть и все там рассмотреть» (ДМ, 223).

Очевидно, что мифологема города в этом романе формируется на основе топоса социального неблагополучия, представления о городе как о лабиринте и современном Вавилоне, за пределами которого возможна другая, более осмысленная, чем у героев романа, жизнь.

■ «Ворошиловград»

Для меня в этом романе было важно сказать, что необходимо отстаивать свое внутренне и внешнее пространство.

Сергей Жадан⁶⁵

«Ворошиловград» (2010) — роман, отмеченный многочисленными премиями, но вместе с тем и одно из самых недооцененных, не прочитанных по-настоящему, по крайней мере критиками и историками литературы, произведений автора. Чаще всего критики и рецензенты усматривают в нем ностальгию по советскому прошлому или попытку прощания с ним, удивляясь, что «Жадан, с его общинной идеологией, должен бы быть за империю, а он за социалистический

⁶⁵ Книжная полка Елены Мариничевой // Новый мир, 2011, № 1. URL: <https://litresp.ru/chitat/ru/H/novij-mir-novij-mir-zhurnal/novij-mir---1-2011/16> (дата обращения: 26.11.2022).

интернационал»⁶⁶, или ошибочно переносят место действия в Луганск (Ворошиловград)⁶⁷. Причем такое прочтение характерно не только для тех, кто пишет о романе на постсоветском пространстве. Стремление отказаться от общего советского прошлого взамен на свое собственное личное прошлое видит в романе и американский рецензент: «Это путешествие, утверждающее, что часть его [главного героя. — *Е. Б.*] борется с советским прошлым, борется, чтобы разобраться со сложными взаимоотношениями, возникшими [...] где-то около 1990 г.»⁶⁸.

Фабула романа проста: молодой пиарщик Герман Королев, живущий в Харькове и работающий на одного из политиков, узнает от старого друга об исчезновении своего брата, который «уехал в Голландию» (но с этой «Голландией» никак невозможно связаться, и к середине романа читатель понимает, что вряд ли Герман когда-нибудь увидит своего брата живым), бросив небольшой бизнес — автозаправку, документы на которую оформлены на Германа. Главному герою приходится ехать в родной город улаживать дела, как он думает, на пару дней, но остаться там, по-видимому, навсегда.

Блестящий краткий анализ романа дал киевский литературовед Михаил Назаренко, в том числе отметив, что на сюжетном уровне «Жадан подчеркнуто, не без щегольства выстраивает роман воспитания и взросления в его модернистской версии, со всеми узнаваемыми атрибутами». И далее: «Инициация через схождение в мир мертвых: чего стоит только вкушение героем гранатового плода (атрибут Персефоны), полученного из рук случайной попутчицы — “муринки”, то есть арапки. Короткое странствие с загадочными “муринами” — не просто красивый эпизод, но, видимо, подлинная завязка сюжета. После этого действие уже развивается в двух планах реальности — бытовом и “химерном”. Да, “Ворошиловград” — новейшая модификация химерной прозы [...]. Жадан работает с мифом напрямую, без посредства этносоставляющей, но этот шаг для

⁶⁶ Левенталь В. Песнь о земле // Свободная пресса, 2012, 3 августа. URL: <https://svpressa.ru/society/article/57530/> (дата обращения: 10.10.2022).

⁶⁷ Ремизова М. Времени нет.

⁶⁸ Glaser A. Under the Tyranny of Memory // Los Angeles Review of Books, 2016, June, 29. URL: <https://lareviewofbooks.org/article/under-the-tyranny-of-memory> (дата обращения: 09.10.2022).

украинской литературы был неизбежен. И поэтика романа, как свойственно химерной прозе, строится на переплетении очень плотной, очень вещной реальности быта и поэтичности иномирья. Это [...] трансцендентное обличье родины, Украины. Герман играет в футбол с давно умершими друзьями, едет в литерном вагоне по давно заброшенной железнодорожной ветке, проводит ночь в лагере кочевников-монголов, которые идут за своим Моисеем в землю обетованную — Европу. [...] По своей проблематике роман Жадана остро современен. [...] “Ворошиловград” не постсоветский и не постколониальный текст. Хотя топоним в заглавии маркирует прошлое, но советский опыт для романа вообще не актуален — разве что как *личное* прошлое героев. [...] Жадан написал роман воспитания в самом высоком смысле: герой, защищая своих и свое, обретает себя. И это серьезное достижение, потому что проблема “героя нашего времени”, которого приняли бы все, — едва ли не острейшая в нашей прозе»⁶⁹.

В романе есть три города: Харьков, где Герман снимает с другом «две комнаты в отселенной коммуналке, в самом центре, в тихом дворике, засаженном липами»⁷⁰ и откуда уезжает, родной городок героя, на выезде из которого находится заправка, оставленная братом, и Ворошиловград — мифический, уже не существующий город.

Харьков — город, где Герман отучился на историческом факультете и после безуспешных попыток самостоятельно сделать карьеру стал работать «независимым экспертом» в администрации в отделе молодежных организаций, бесконечно отмывая для них деньги. Главный герой живет и выглядит настолько обыденно, что даже гаишникам не хочется его штрафовать. Окружающее городское пространство так же обыденно и предсказуемо: центральные улицы, поросший травой двор, скамейка у двора, «застеленная старыми коврами», банки, парковки и супермаркеты, один из которых

⁶⁹ Кохановская Т., Назаренко М. Украинский вектор. От Львова до Ворошиловграда и обратно, или Поэт как гражданин // Новый мир, 2011, № 12. URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2011/12/tatyana-kohanovskaya-mihail-nazarenko-ukrainskij-vektor-6.html (дата обращения: 11.10.2022).

⁷⁰ Жадан С. Ворошиловград. Харьков, 2011. С. 7. Переводчик не указан. Далее роман с указанием страниц в круглых скобках цитируется по этому же изданию с пометкой В.

«напоминает лайнер, севший на мель», спальные районы и «белые многоэтажки», над которыми пылает «красное солнце, похожее на раскаленный баскетбольный мяч», одинокая автобусная остановка на выезде из города, «старательно изученная безымянными путниками» (В, 8, 15, 17, 22). Именно в таком заурядном пространстве большого города герой стал тем, кто он есть к началу романа: «Мне 33 года⁷¹. Я давно и счастливо жил один, с родителями виделся редко. С братом поддерживал нормальные отношения. Имел никому не нужное образование. Работал непонятно кем. Денег мне хватало как раз на то, к чему я привык. Новым привычкам появляться было поздно. Меня все устраивало. Тем, что меня не устраивало, я не пользовался. Неделю назад исчез мой брат. Исчез и даже не предупредил. По-моему, жизнь удалась» (В, 14).

Родной город, куда вынужден возвратиться Герман, — «сонный городок», где он с друзьями раньше жил «на окраине, в белых панельных домах, вокруг которых росли высокие сосны», — это место почти тотального запустения: «как будто город опустел и зарастал теперь травой и деревьями. Зелень забивала собой все щелки и тянулась вверх легко и настойчиво» (В, 28, 29, 61). Короткое странствие с загадочными «муринами», действительно, как утверждает М. Назаренко, — подлинная завязка сюжета, и именно там и тогда происходит диалог между героем и «муриной» Каролиной о месте, куда едет Герман:

«— Куда ты едешь? — снова спросила меня Каролина, рассматривая меня в полутьме.

— Домой, — ответил я.

— А кто тебя там ждет? [...]

— Никто не ждет. [...]

— Зачем ехать туда, где тебя никто не ждет? [...]

— Я ненадолго. Завтра поеду обратно.

— Ты так боишься туда возвращаться? [...]

— С чего ты взяла?

— Ты еще не успел приехать, а уже собираешься обратно.

Ты боишься.

— У меня дела, — объяснил я ей. — Не могу остаться там надолго.

⁷¹ Очевидно, что возраст Христа выбран неслучайно.

– Можешь, — сказал она. — Если захочешь.
 – Нет, — недовольно повторил я, — не могу.
 – Думаю, что ты так скоро сбегашь, потому что забыл все, что с тобой было. Когда вспомнишь, тебе будет не так просто оттуда уехать» (В, 26–27).

Память, способность вспомнить, «радость узнавания и радость возвращения» (В, 131) так же, как и в ранней поэзии Жадана, позволяет вновь обрести родной город и вместе с ним себя. Аэродром, вокруг которого «лежали пшеничные поля», и ближе «к взлетной полосе росли ядовито-яркие цветы», куда Герман⁷² с друзьями выбирался в детстве из своего района наблюдать за пилотами-«вестниками богов», сидящими в кабине АН-2, чей «мощный винт разбивал небесный лед и гнал в потусторонний мир тополиный пух», был местом, где рождались неосуществленные мечты о будущем: «Все мы хотели стать пилотами. Большинство из нас стали лузерами» (В, 27, 29). Дискотека, где Герман «впервые занимался сексом» (В, 73). Ресторан «Украина» возле парка, напротив пожарной станции, куда все отправляются праздновать победу местной футбольной команды над командой Ворошиловграда летом 90-го: «рэкетеры и наши игроки, какие-то женщины в нарядных платьях, мужчины в белых сорочках и спортивных костюмах, официанты, кооператоры, мы, молодые, сидим за одним столом с бандитами; горячие волны алкоголя прокатываются в голове, так, будто ты забегаешь в ночное море, тебя накрывает черной сладко-горькой волной, и уже на берег ты выбегаешь повзрослевшим» (В, 82). Все это локусы (и многие другие: парк, больница, монастырь, зона, гостиница, телефонная станция, пожарная каланча, райотдел и т.д.), куда Герман попадает вновь и обретает заново сначала в памяти, а затем в реальности свою территорию, близких людей и себя, принимая вместе с тем на себя ответственность за свою жизнь и за жизнь других: «Все очень просто: держаться друг за друга, отбиваться от чужих, защищать свою территорию, своих женщин и свои дома. И все будет хорошо. А даже если не будет хорошо, то будет справедливо. [...] Потому что никто не имеет права заходить на твою территорию и

⁷² Старшего брата Германа зовут Юрий. Очевидно, что это аллюзия на Юрия Гагарина и Германа Титова.

отнимать у тебя твоих женщин. И твои дома. [...] Ведь когда вырастаешь со всем этим, когда это закладывается в твое сознание еще с детства, многие вещи воспринимаешь проще и спокойнее. Есть жизнь, которой ты живешь и которой не имеешь права поступаться, и есть смерть — место, куда ты всегда успеешь, поэтому не нужно туда спешить» (В, 406–407).

В лабиринтах памяти, в которых блуждает Герман, то наблюдая за сверхъестественным ночным шествием странных фигур, скрывающих «в своих легких сгустки тумана», то слушая музыку 80-х и отправляясь с давно умершими друзьями на пахнущем, «как трупы после воскресения», «икарус»⁷³ «назад в темноту, назад в никуда, через смерть к рождению, поближе к богу и дьяволу, которые сидели на задних сиденьях в раскаленном салоне и подпевали вместе со всеми», то совершая фантазмагорическое путешествие по недостроенной заброшенной железной дороге с хладнокровным дельцом-убийцей с «неперсонифицированной» злостью в глазах (В, 58, 110, 114, 296), особое значение имеет образ Ворошиловграда как города-символа. Это город, которого давно уже нет («Ворошиловграда нет. И с этим нужно считаться»), но и раньше Герман имел о нем представление лишь по открыткам с его видами, по которым вынужден был несколько лет в школе на уроках немецкого рассказывать «о том, что ты видишь»: «все это было настолько не по-настоящему, понимаешь — все эти открытки, все эти рассказы, вся эта речь» (В, 184, 182, 183). Ольга⁷⁴ находит целую пачку таких открыток у себя дома и задумывается о природе прошлого и памяти: «эти открытки и есть мое прошлое. Что-то такое, что у меня отобрали и заставляют о нем забыть. А я не забываю, потому что это на самом деле часть меня. Может, даже лучшая часть» (В, 433). Советское прошлое — не то, с чем борются герои, а то, что они принимают как часть своей идентичности, осознав которую становятся цельными.

Образ несуществующего в настоящем и не совсем реального в прошлом города коррелируется с образом Небесного Иерусалима: «где-то на юге, за розовыми облаками рассвета по ту сторону утренней пустоты, четко проступали в возду-

⁷³ Автобус венгерской компании Ikarus. В 1970–1980-е гг. автобусы этой марки были самыми массовыми на дорогах СССР.

⁷⁴ Бухгалтер заправки и одна из важных для Германа женщин в романе.

хе легкие и призрачные врата небесного Ворошиловграда» (В, 191). Сион⁷⁵ и Иерусалим упоминаются в речи священника и гимнах штундистов⁷⁶, на похороны и свадьбу в среде которых попадает Герман:

«— Славься, Отечество наше свободное и независимое, — подхватили все припев, — славься наш небесный Иерусалим, дружбы народов надежный оплот!» (В, 207)

Смешение библейской и советской символик⁷⁷, небесного Иерусалима и Ворошиловграда оказывается понятно и близко пастве, к которой обращается проповедник, потому что любые символы должны вести к главному: «Главное — идти туда, где тебя ждут, минуя ложный путь. Главное — помнить о цели, которой тебя наделило провидение, и о людях, которые тебя любят, Сион!» (В, 252).

Мифологема города в «Ворошиловграде» основывается в первую очередь на представлении о городе как лабиринте памяти, в котором герой может обрести себя, и на бинарном образе города-символа Ворошиловграда в сопоставлении с небесным градом Иерусалимом.

«Месопотамия»

Наверное, это наиболее личная моя книга — так нежно о Харькове⁷⁸ я никогда еще не писал.

Сергей Жадан⁷⁹

Эта книга⁸⁰ вышла в 2014 г. и стала заметным явлением литературной жизни Украины и не только⁸¹. Если в сборни-

⁷⁵ Сион часто употребляется как синекдоха Иерусалима.

⁷⁶ Штундисты — христианское религиозное движение.

⁷⁷ Легко узнаваемый гимн СССР, безусловно, является одним из советских символов.

⁷⁸ В 2020 г. Сергей Жадан в соавторстве с художником Павлом Маковым выпустили арт-бук, в котором собрали свои работы прошлых лет, посвященные Харькову: Жадан С., Маков П. Постійне місце проживання. Київ, 2020.

⁷⁹ Сергей Жадан представил новую книгу «Месопотамия» // Vogue UA. Культура, 2014, 18 февраля. URL: <https://vogue.ua/article/culture/sergejj-zhadan-predstavil-novuyu-knigu-mesopotamiya2230-2230.html> (дата обращения: 06.12.2022).

⁸⁰ В оформлении книги были использованы фотографии Гамлета — Гамлета Зиньковского (р. 1986) — известного харьковского стрит-арт художника.

⁸¹ За «Месопотамию» С. Жадан получил польскую литературную премию «Angelus».

ке «Огнестрельные и ножевые» в пятом, последнем разделе содержались прозаические «Комментарии», то девять рассказов-биографий (каждый из них назван по имени мужчины-главного героя) «Месопотамии» заканчиваются тридцатью стихотворными «Уточнениями и обобщениями». Это и не роман, и не сборник рассказов — «цепь историй»⁸², хронологически продолжающих друг друга, герои которых связаны между собой иногда явно, иногда не совсем. Начинается все поминками, продолжается свадьбой с неизбежной дракой, а в конце герои соберутся на дне рождения-прощания со смертельно больным близким им всем человеком. Время действия — несколько жарких степных месяцев с мая по август, место действия — харьковская и вместе с тем не только харьковская Месопотамия⁸³, междуречье, часть города между двух рек (Харьков и Лопань / Тигр и Ефрат), вобравшая в себя весь опыт и всю память от ассирийско-вавилонского владычества до постсоветской действительности («город стоял на холмах, в междуречье, омываемый с двух сторон руслами»⁸⁴). Предваряет книгу эпиграф из несуществующей «Реальной истории шумеров, т. 1»: «Никто не знает, откуда они появились и почему осели на этих реках. Но их тяга к рыболовству и знание лоции указывают на то, что прибыли они по воде, поднявшись по руслам вверх. Их язык, судя по всему, хорошо подходил для пения и проклятий. Их женщины были нежными и непокорными. От таких женщин рождались смелые дети и возникали серьезные проблемы» (МЕ, 7).

В этой книге, как в никакой другой книге Жадана, много страсти и любви: каждые отношения между мужчиной и женщиной «на разрыв аорты» — будто все происходит впервые на земле. Критик Александр Бойченко назвал «Месопотамию» самой лиричной книгой Жадана: это «истории Вавилона, пересказанные для тех, кто интересуется вопросами любви и смерти. Жизнь города, который лежит между рек, биографии персонажей, которые бьются за свое право быть услышанны-

⁸² Булкина И. Хроники украинского Востока.

⁸³ Место действия рассказа «Боб» — США, однако в письмах и мыслях герой все время обращается к родной харьковской земле.

⁸⁴ Жадан С. Месопотамія. Харків, 2014. С. 129. Далее книга с указанием страниц в круглых скобках цитируется по этому же изданию с пометкой МЕ.

ми, хроника уличных столкновений и каждодневных страстей. Признания и предательства, побеги и возвращения, нежность и жестокость» (МЕ, форзац).

Безусловно, город в этом произведении — не только место действия, он и персонаж рассказов («город становится все ближе, все ощутимее становится его дыхание»), и смысл, которым наполняется жизнь героев («мы все живем в этом удивительно городе, мы все тут остались, мы все рано или поздно к нему возвращаемся. И живем, нося в себе эту любовь, будто вино, будто память, которая вмещает весь наш опыт, все наши знания. И это присутствие ее в нашем дыхании, на наших нёбах — чуть ли не самая большая интрига в нашей жизни» (МЕ, 129, 312)).

Ни в каких других произведениях Жадана нет такого подробного описания городского пространства: от одного района, в котором живут друзья Марата, пришедшие к нему «на сорок дней» («Тут вообще все было рядом: роддом, детский сад, музыкальная школа, военкомат, магазины, аптеки, больницы, кладбища. Можно было прожить всю жизнь, не выходя к ближайшей станции метро. Мы так и делали»), до рассказов с явно смещенной рациональной оптикой об особенностях городской топографии, поведанных Дашей своему юному поклоннику («...рядом с вьетнамцами, в подворотне, если задумаешь, сделанный под сауну бордель. Рядом с борделем — пустой дом, летом там живут бомжи, тоже интересно. Рядом с бомжами — мастерские художников, смотри не перепутай. Напротив — тубдиспансер. [...] Слева издательство, подозреваю, там подпольно прячут неучтенную документацию, заносят вечерами бумажные пакеты, выносят наутро трупы, завернутые в китайские ковры», «Все, что я знал про этот город, я знал от нее. Это она рассказывала мне все свои неправдоподобные истории. [...] Вспоминала что-то про холодное оружие, которое изготавливается на старых заводах, про то, что летом деревья заслоняют собой небо, ночью не видно ни месяца, ни звезд, поэтому некоторые думают, что в городе живут ведьмы, и они тут правда живут, утверждала, и довольно хорошо себя чувствуют, потому что это вообще удобный для жизни город. Вот сюда и сползаются утопленники и висельники, приплывают по рекам, проникают через вокзалы, улучшая

общую демографическую ситуацию» (МЕ, 15, 70–71, 94–95)). Описания одних и тех же улиц, домов, людей на территории междуречья повторяются, каждый раз наполняясь новым смыслом. Прошлое проникает в настоящее, мертвые после смерти продолжают жить в городском пространстве, которое складывается из мифов и воспоминаний: «в долине, что открывалась внизу, уже стояли первые дома работников школ и их детей, темнели стены больниц, где лечились прокаженные, и сияли белой известкой стены тюрем, в которых держали грабителей и сумасшедших. [...] дальше стояли виселицы, на которых вешали ведьм, за ними был виден строительный гипермаркет» (МЕ, 130). В этом эпическом мире Месопотамии мужчины «добирались до рабочих мест, чтобы или заботиться об этом городе, или защищать его от финансовых рисков или цивилизационных опасностей», «дома оставались женщины, занимались хозяйством, стирали одежду, шили, варили настойки против болезни и мужской измены» (МЕ, 134, 133).

То, что город находится между двух рек, ограничивается ими, создает, с одной стороны, особое ощущение его защищенности, с другой стороны, — его изолированности от всего другого мира, «город солнца» (МЕ, 287) одновременно становится городом-островом: «город, что стоит на реке, более защищенный и спокойный, жизнь в таком городе держится своих границ и имеет свой порядок. Потом я узнал, что река здесь не одна. Город лежал между ними, на холмах, будто на острове, светясь всеми своими белыми и красными зданиями, которые были окружены со всех сторон горячей майскою зеленью» (МЕ, 58). В этом городе все начинается: «и все истории, и вся любовь» (МЕ, 98). Поэтому те немногие из героев, кто покидает свое «междуречье», в итоге в него возвращаются: «нужно вернуться в город, который тебя ждет, который лежит между рек, на холмах, открытый небу, засыпанный синим снегом. [...] Дома все стоит на своих местах, дома все происходит вовремя и как надо» (МЕ, 198). Открытость к небу подразумевает и открытость к тем, кто на небе, — святым, которые хранят этот особенный город: «святые стояли в синем невидимом просторе, за потоками ветра и ветряными ямами, кормили с рук птиц, прислушиваясь к голосам снизу» (МЕ, 134).

В финальной главе книги «Лука» в рассказе Боба о поездке в США украинской Месопотамии противопоставляются два американских города — Нью-Йорк и Сан-Франциско. Оба они, в отличие от «города солнца», мрачные, темные, inferнальные: «Нью-Йорк стоит на раскаленной воде и влажной глине. На улицах там пахнет серой, а солнце прячется в теплом тумане. Над городом постоянные сумерки, и в этих сумерках растут черные водоросли и высокая оранжевая трава. И только один город может посоревноваться с Нью-Йорком в сумеречности — это, ясное дело, Сан-Франциско» (МЕ, 310).

А. Бабенко в работе, посвященной топосу города в романе «Ворошиловград» и книге «Месопотамия», рассматривает город как подвижную категорию одновременности, соприсутствия, пространственно-временного отображения бытия, но и «окаменелости», неподвижности в неизменной прошедшей истории и географии и вместе с тем как одну из составляющих идентичности людей и при этом первооснову «всех проблем, фундамент, который человек разбивает своим неверием, воспоминаниями, мыслями»⁸⁵, город, по ее мнению, является «ретранслятором и фактом уничтожения человека и понятия “человечности”»⁸⁶. С последними утверждениями сложно согласиться. В главе, где главный герой носит имя евангелиста Матфея, появляются загадочные «мытари и сторожи», которые собирают не только «деньги и ценности», «злость», «ярость и ожесточение», «смелость и застывшее чувство мести», но и «всю неоплаченную любовь этого города» (МЕ, 263, 264). Этот обособленный город на фоне всех страстей, предательств, драк и драм, измен, потерь и обретений на самом деле наполнен любовью: «вся любовь принадлежит этому городу, потому что город держится этой любовью, наполняется ею, будто дождем осенью, греется ею, будто каменным углем зимой. Без нее, без этой любви, город просто умрет от холода и жажды, его покинут последние жители. Они уйдут из него, точно из лабиринта, будучи не в состоянии больше блуждать этими улицами и переулками без какой-либо цели» (МЕ, 264).

⁸⁵ Бабенко А. Топос міста у прозі Сергія Жадана (на матеріалі творів «Ворошиловград» та «Месопотамія»).

⁸⁶ Там же.

Таким образом, мифологема города в «Месопотамии» представлена бинарными оппозициями обособленного города-острова, «города солнца» и Вавилона — города греха и мультикультурализма (среди харьковских жителей арабы, грузины, вьетнамцы, евреи, цыгане и представители других национальностей). Вместе с тем это и город-лабиринт, по которому герои бесконечно блуждают в поисках смысла и исключительно в котором они могут состояться как личности.

«Интернат»

Мне кажется, война людей меняет, независимо от того, поэт это, доброволец или мирный житель прифронтовой зоны.

Меняется их понимание каких-то вещей, их ощущение этих вещей. Наверное, по-другому и быть не может.

Сергей Жадан⁸⁷

Роман «Интернат» (2017) получил приз «Лучшая книга» на 24-ом Форуме Издателей (Украина, Львов) в номинации «Современная украинская проза» и был одним из самых ожидаемых произведений писателя. Именно от Сергея Жадана, уроженца Востока Украины и писателя, осознанно выбравшего языком своего творчества украинский, ждали большого эпического полотна, «главного романа» о войне в Донбасе. Своим романом украинский автор будто бы сознательно снижает пафос ожидания: главный его герой принципиально не героичен, фабула внешне проста и обыденна, хроно-топ прозрачен, «писательский посыл» очевиден. Автору как будто важно многократно проговорить то, что ему кажется необходимым сказать, используя определенный арсенал художественных средств: многочисленных оппозиций (тепла/холода, тишины/громких звуков, белого/черного, черного/красного, чистоты/грязи, мужского/женского, смерти/жизни и т.д.), образов-символов (птиц, собак, интерната, застывшего в камне папоротника и др.), физиологически натуралистичных описаний, — неважно, насколько предсказуемыми и очевидными оказываются эти средства и приемы.

⁸⁷ Сергій Жадан: картина світу.

«Это книга о трех днях⁸⁸ зимы 2015 г., которые проживает в Донбассе, где активно ведутся боевые действия, главный герой — учитель украинского языка Паша. Основные темы произведения — метафизическое одиночество и сиротство. Некоторые критики считают интернат метафорой Донбасса, утратившего связь с большой Родиной и ставшего собранием никому не нужных людей, однако в романе Жадана интернат прочитывается и как метафора онтологического мироощущения недолюбленного, потерянного, оставленного, богооставленного человечества»⁸⁹. Паша решает забрать своего племянника из интерната, который находится в соседнем городе, когда там уже вовсю идут боевые действия: одна армия уходит из города, другая заходит в него. Герой словно попадает в безвременье и измененное пространство, наполненное знаками смерти и Апокалипсиса, бесконечно ходит по кругу, попадая по несколько раз в одни и те же локусы, сначала один, потом вместе с племянником Сашей: «Третий день я пытаюсь куда-то вырваться, думает Паша. Третий день бегаю по кругу, как цирковой медведь. И конца этому забегу не видно. Третий день я иду за какими-то людьми, которых даже не знаю. Так, будто какая-то пружина в воздухе толкает меня вперед, гонит, не дает остановиться. И их всех, смотрит Паша вокруг, так же гонит, так же толкает подальше от дома. Хоть и дома у половины из них попросту нет. И родных нет. Вот они и блуждают окружной, не имея никаких шансов вырваться. Ходят по кругу, ходят вокруг своего города. И я с ними почему-то хожу»⁹⁰.

С первого своего появления в романе город, который находится где-то на горизонте, пугает своей тишиной «после всех тех дней обстрелов, когда небо на юге, над городом, напоми-

⁸⁸ Символика числа три крайне многозначна (от магического фольклорного трехразового повторения до Святой Троицы). В контексте данного романа три дня, которые герой проводит практически в потустороннем мире, коррелируется с тремя днями, что прошли от распятия до воскресения Христа.

⁸⁹ Байдалова Е.В. Захар Прилепин и Сергей Жадан: произведения о войне в Донбассе (аксиологический вектор) // Литература в социокультурном пространстве современной Центральной и Юго-Восточной Европы: аксиологический дискурс. К 90-летию Галины Яковлевны Ильиной (по материалам III Хоревских чтений). М., 2021. С. 101.

⁹⁰ Жадан С. Интернат. Чернівці, 2017. С. 258. Далее роман с указанием страниц в круглых скобках цитируется по этому же изданию с пометкой И.

нало раскаленную на огне арматуру» (И, 5). От него исходит скрытая угроза, опасность, «что-то страшное, что-то, способное остановить даже маршрутки и спекулянтов» (И, 18). Однако, приближаясь к городу, Паша чувствует его витальность: он «дышит, горит, сверкает» или «вздрагивает, будто измученный человек во сне» (И, 50, 173). Вместе с тем городское пространство наполнено экзистенциальным ужасом, люди идут по нему, «не разговаривая и не оборачиваясь, будто бояться увидеть за спинами что-то ужасное» (И, 97). Смотря на город с холма, Паша «видит только черную яму, над которой, точно воздушные змеи, поднимаются огромные черные столбы дыма с длинными хвостами. Так, будто кто-то высасывает из города души. И души эти — черные, горькие, цепляются за деревья, пускают корни в подвалы, никак их не вырвешь. И еще там, далеко, с другой стороны города, что-то полыхает, расплзаясь по горизонту, будто из грунта вышла раскаленная лава» (И, 115).

Бинарность мифологемы города реализуется в романе в топосах жизни и смерти. Город, с одной стороны, оказывается и сам «мертвым городом», и городом мертвых — людей, домов, животных и растений: подсолнухи стоят, «как зомби. Забытые и проклятые», ногти у случайной попутчицы Паши «так сломаны, будто она [...] выбиралась из собственной могилы», месяц светит «мертвым светом», на рельсах лежит «мертвая корова», люди выходят из города, «будто покойников несут на кладбище», а «в овраге около интерната каждое утро в 7.50 у мертвого сапера звонит телефон — как раз перед первым уроком» — «все вокруг разрушается и умирает» (И, 194, 171, 122, 183, 195, 254, 134 — 135, 34). Знаки грядущего Апокалипсиса и будущего Страшного суда проявляются в когда-то привычном ландшафте, в котором сейчас «сложно что-то узнать: жилища без голосов, улицы без света, площади без птиц. На холме стоит тяжелое серое здание. Окна забиты фанерой. На фанере какие-то знаки и предупреждения — про то, что уже совершено, и про то, что еще будет совершено. И что будет всем, кто тут живет, за то, что произошло и произойдет. И что будет тем, кто никогда здесь не был» (И, 25).

У города нет связи с окружающим миром (мобильная связь глушится), из него невозможно выйти, в него невозможно вой-

ти, он как будто оказывает низвергнут из современного мира, погружается в темноту и хтонический ужас средневековья, когда «никто ничего не знает, никто никому не доверяет»: «Города не видно, но оттуда, где он лежит, поднимаются высокие черные столбы дыма. Поднимаются еще со вчерашнего дня, будто где-то прорвало грунт — и из земли выходит что-то ужасное, а как это ужасное остановить, не знает никто, поскольку никто не знает, как так вышло, что земля расступилась и выпустила из себя всю эту черноту, которая расползается сейчас под январским небом, забивает собой все щели и отверстия. И кто загасит этот дым? — думает Паша. Так же выгорит все вокруг, как в средневековом городе: от дома к дому, с улицы на улицу, несколько дней — и нет ничего» (И, 35, 167).

Вместе с тем за мертвенностью и пустотой города скрывается затаившаяся жизнь: «Паша понимает, что там город, тысячи домов, тысячи деревьев, тысячи нор и подвалов, в которых прямо сейчас прячутся тысячи жителей этого города. И попробуй их там найти, попробуй сосчитать. Ни дыхания не услышать, ни сердцебиения, ничего» (И, 134). Есть и другая жизнь в этом городе, несущая с собой угрозу и смерть: «в долине, в городе, все только начинается. Видимо, обед закончился, и все с новыми силами берутся за работу. Взрывы становятся интенсивнее, начинает разрываться где-то уже совсем рядом, где-то здесь, в этом тумане», «по всему городу слышна деловитая трескотня автоматов. Вообще, в городе чувствуется движение, будто там, под полным месяцем, разбитыми улицами гоняют невидимые толпы в поисках тепла и еды. Отсюда их не видно, но хорошо слышно, и от этого становится еще более жутко» (И, 162, 182). Вокзалы и школы стоят «без света, тепла и флагов», на улицах «ни одного огня, ни одного голоса», но все же за многими дверями оказываются люди, которые не покинули город: те, кто прячется в подвалах многоэтажек, кто ходит в частном секторе на колонку за водой, дети в интернате, оставленные родителями. В этом перевернутом, постапокалипсическом мире у людей формируются иные ценности, здесь «хорошо, что дети читать не любят», потому что все они сидят на кухне интерната, а не в библиотеке, когда туда попадает снаряд, а в подвале оказывается «теплее и спокойнее» (И, 116, 119), чем в любом другом помещении «наверху».

Особым локусом в романе является городской вокзал — место, имеющее важное значение в поэтике Жадана⁹¹. Вокзал — это врата в другое пространство, он связан с семантической границы, кордона, которые переходит человек и имеет шанс переместиться в иное измерение, обрести новый опыт и нового себя. Но в «Интернате» железнодорожный вокзал выполняет несвойственные себе функции: оттуда никто никуда на поездах не уезжает — он становится укрытием для сотен людей, которые сидят там «в середине, словно в церкви в осажденном городе» (И, 61). Паша попадает туда дважды: в начале своего пути в город и в конце. Людей во второй раз оказывается на вокзале больше, а сам вокзал напоминает корабль, «который идет на дно в открытом океане» (И, 198). Люди, измученные своими страданиями, не готовы сострадать другим: они, будто пассажиры тонущего лайнера, смотрят на спасшихся с другого затонувшего корабля людей, пытающихся забраться к ним, «с ненавистью, сыпят проклятия, возмущаются, не проявляют никакого сочувствия, ни капли сопереживания. Хотя утонут, ясное дело, все» (И, 198). Здесь прочитываются аллюзии одновременно и на «Титаник», и на ветхозаветный ковчег: начавшийся ночью дождь «не думает останавливаться: выливается на город, бьет вкось по металлическим товарнякам, по разбитым цистернам» (И, 230). «Сколько нужно еще времени, чтобы все это закончилось? — думает Паша, рассматривая косые потоки. Сколько нужно времени, чтобы все это исчезло под водой? Время остановилось, ничего не осталось, никого не жалко. Я никогда не смогу отсюда выбраться живым, все останемся тут, все поляжем под этой мертвенной водой» (И, 233).

Паша и Саша так же, как город, принадлежат одновременно двум мирам: живому и мертвому, находятся на их границе. Над Сашей, страдающим эпилептическими припадками

⁹¹ В. Нестеренко рассматривает вокзал в творчестве Жадана как особое место, принадлежащее и транзитному, и городскому дискурсу одновременно, точку начала и конца, элемент, который меняет городское пространство, придает ему новые ассоциации. Железная дорога как концепт, по мысли исследовательницы, символизирует движение общества и индивида, «вечное» путешествие, уводящее из городов и приводящее в города: *Нестеренко В.О. Залізниця та вокзал як урбаністичні концепти у творчості С. Жадана // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Теорія культури і філософія науки», 2019, випуск 60. С. 52–58.*

(именно поэтому в свое время сестра Паши отдала сына в интернат), «давно уже стоит знак смерти. И сама смерть — только вопрос времени» (И, 123). «Мертвые пальцы» (И, 182) Паши (у него не действует одна рука, есть инвалидность), который в начале романа равнодушен ко всему происходящему, символизируют мертвенность его души. Выбираясь вместе с другими обитателями вокзала в пригород на раздолбанном автобусе, Паша проезжает по полуразрушенному городу, фиксируя с приходящим пониманием произошедшего то, что видит: «пустая школа, уничтоженный газетный киоск, расстрелянный обелиск, куски железа, паленый кирпич, кровавая одежда» (И, 244). Вырываясь из города, по которому, казалось, он будет вечно ходить по кругу «от столовки до столовки, от приюта до приюта, от интерната до интерната» (И, 314), балансируя между жизнью и смертью, Паша спасает племянника и побеждает смерть, убегая от ее собак, сделав свой гражданский и человеческий выбор, тем самым обретя себя.

Все рассмотренные романы Жадана — трансформированные романы-путешествия, но, вместе с тем, и романы о пути к себе. В первом есть попытка выйти из привычного круга жизни, во втором изображены все важные для человеческой жизни события-обряды: рождение-свадьба-смерть, на фоне которых герой обретает свой собственный жизненный путь, в третьем — очень много смертей и «рождение» человека, личности из не-личности. Фактически в каждом романе, проходя свой путь, главный герой проходит обряд инициации. Эта инициация всегда в романах писателя происходит в городском пространстве: в блужданиях по городу-лабиринту в «Депеш Мод», или по городу своей памяти в попытках примириться с ней, стать благодарным ей за все пережитое и взять ответственность на себя за все настоящее в «Ворошиловграде», или же в попытках выбраться из адового движения по кругу в «Интернате», тем самым обретая свое истинное «Я». В определенной степени и сами романы, их прочтение становятся актом инициации. И в этом может быть их функциональное сближение с мифом: «Роман, созданный и прочитанный серьезно и с должным вниманием, подобно мифу или любому великому произведению искусства, может стать настоящей инициацией, облегчающей нам мучительный пе-

реход от одного этапа жизни или умонастроения к другому. Роман, как и миф, призывает нас взглянуть на мир другими глазами; он показывает нам, как заглянуть в свое сердце и увидеть мир в широкой перспективе, не сводящейся к нашим личным интересам. И если религиозные деятели современности не в силах наполнить нашу жизнь живительной силой мифа, то, может быть, писатели и художники сумеют взять на себя роль жрецов и сотворить новые мифы, в которых так нуждается наш заблудший и измученный мир»⁹².

■ Поэзия 2015—2020 гг.

С одной стороны, я довольно лояльно отношусь к силлабо-тонике, а с другой — не ограничиваюсь ею и потому стремлюсь относиться к поэзии, как к некому космосу, в котором есть все, и в котором не стоит сосредотачиваться на какой-то одной составляющей.

Сергей Жадан⁹³

В поэзии этого периода мифологема города претерпевает значительные изменения. Отчасти в связи с политической ситуацией основными бинарными оппозициями становятся «город утраченный» и «город возвращенный», «город родной» и «город проклятый», социальный контекст либо, по-прежнему, пронизывается метафизическим измерением, либо вообще уходит на задний план: принципиально важной становится онтологическая сущность города, который может быть и раем, и адом. Такое понимание города характерно не только для поэзии этого периода. Город как адская жаровня, пекло, из которого никому не выбраться, представлен в пьесе Жадана «Хлебное перемирие» (2019), действие которой разворачивается на охваченных гражданской войной донбасских землях. Герои этой трагикомедии, собранные в доме двух братьев — Толика и Антона, чья мама умерла и лежит не захороненная на втором этаже дома, — оказываются в «мышеловке»: мост, который связывал их с «большой землей», взорван, а объяв-

⁹² Армстронг К. Краткая история мифа.

⁹³ Сергей Жадан: картина світу.

ленное хлебное перемирие оборачивается подожженными полями, огонь от которых постепенно распространяется и наступает на единственную улицу в городке, где еще остались жить люди. «Огонь везде. Куда ни пойдешь — все равно достанет»⁹⁴, — говорит сам себе один из братьев. От этого адского огня нет спасения никому, потому что нет правых и виноватых (вопрос «Кто это все начал? Тогда, весной?»⁹⁵ так и остается без ответа), точнее, «все за всех виноваты», как в стихотворении из сборника «Жизнь Марии», начало которого — эпиграф к этой главе. Люди, ушедшие из сожженного города, в котором «Джерела в місті були глибокі, наче жили. // Церкви були просторі. Ми їх самі спалили»⁹⁶ (ЖМ, 10), обращаются к капеллану (его образ в поэзии Жадана, как правило, коррелируется с образом Христа):

Розкажи нам, навіщо спалили наше місто.
Скажи хоча б, що зробили це не навмисно.
Скажи принаймні, що буде покарано винних.
Скажи взагалі бодай щось, чого не скажуть в новинах
(ЖМ, 10).

Расскажи нам, зачем жгли наш город и днем, и ночью,
Скажи хотя бы, что это сделали не нарочно,
Скажи, в конце концов, что виновных накажут,
Скажи вообще хоть что-то, чего в новостях не скажут⁹⁷.

На что он им отвечает:

— Добре, давайте я розкажу вам, що таке втрата.
Звісно, всіх винних чекає гідна розплата.
І невинних вона, до речі, теж чекає потому.
Вона чекає навіть тих, хто взагалі ні при чому.

Чому саме ви потрапили до темних потоків?
Потрібно було уважніше читати книги пророків.
Потрібно було оминати пекельні діри.
Для мирянина головне — не бачити в дії символи віри.

⁹⁴ Жадан С. Хлібне перемир'я. П'єса. Чернівці, 2020. С. 125.

⁹⁵ Там же. С. 86.

⁹⁶ «Словно венами плоть, город был прошит родниками // Церкви были просторны. Мы сожгли их своими руками». Перевод О. Ладыженского. URL: https://vk.com/wall55440590_13037 (дата обращения: 17.10.2022).

⁹⁷ Перевод О. Ладыженского.

Пам'ятаєте, що сказано в пророків про біль і терпіння,
 про птахів, які падають на міста, мов каміння?
 Ось саме тоді й починаються, власне, втрати.
 В кінці — там взагалі погано, не буду навіть розповідати.

Яка між нами різниця? Як між приголосними й голосними.
 Всі готові сприймати смерть, якщо це буде не з ними.
 Ніхто й ніколи в цьому житті не оминє розплати.
 Я завжди говорю про це своїм, коли не маю чого сказати.

Я не знаю нічого про неминучість спокути.
 Я не знаю, де вам жити і як вам бути.
 Я говорю про те, що кожному з нас властиво.
 Якби ви знали, як усім нам не пощастило (ЖМ, 10–13).

– Ладно, давайте, я расскажу вам, что значит утрата,
 Конечно, всех виновных ожидает расплата,
 И невиновных она ждет, если время к расчету,
 И даже тех она ждет, кто вообще ни при чем тут.

Почему именно вы стали жертвой темных потоков?
 Надо было внимательнее читать книги пророков,
 Огибать надо было адские дыры, язвы дыма и серы.
 Для мирянина главное — не видеть в действии символы веры.

Помните, что сказано у пророков про боль и терпенье,
 Про птиц, что валяются на города, как каменья?
 Вот тогда и начинаются, собственно говоря, утраты,
 В конце там вообще скверно, не хочу я об этом, правда.

Какая меж нами разница? Как между гласными и согласными.
 Все готовы на смерть, если умрут не они, а всякие разные.
 Каждый в этой жизни расплатится, не с рассветом, так к вечеру,
 Я всегда говорю про это своим, если сказать мне нечего.

Я не знаю ничего про искупления неизбежность,
 Я не знаю, где вам жить и как вам быть, беженцы,
 Я говорю о том, что присуще каждому — добро или зло.
 Если бы вы знали, как нам всем не повезло⁹⁸.

Причиною разрушения города, переживаемого трагически
 как невосполнимая утрата, почти равная утрате жизни, смыс-
 ла существования, оказываются сами люди, которые не ста-

⁹⁸ Перевод О. Ладыженского.

ли «огибать адские дыры» (ЖМ, 13) и невнимательно читали книжных пророков. Чужая смерть и боль, чужая утрата неважна для людей — значение для каждого имеет только своя собственная утрата, и потому то, что случилось, — неизбежная расплата за всю предыдущую жизнь, ожидаемый финал, когда любой, каждый становится беженцем, уходя из сожженного во многом им самим города⁹⁹.

Схожий мотив есть в стихотворении «Наши дети, Мария», где люди сами изгоняют сына Марии из своего города и своей жизни, будучи не в состоянии понять его «дивные слова» и «разные чудеса», вместить Его всепрощение и любовь к врагам, понимание того, что «враги среди нас появляются только тогда, // когда мы сами ведем себя как враги» и «чужими нас [...] делает наша гордыня, // она сама нас находит и убивает сама» (ЖМ, 8, 9):

І тому наші діти просять переказати йому:
хай забирається звідси в свою пільму,
і хай із ним забираються всі ці чужинці,
всі, хто вірить йому невідомо чому.

Хай забирає всі їхні книги, сувої, листи,
хай забирає ромів і виводить їх за мости,
муфтіїв і рабинів, книжників і провидців —
хай виводить звідси, якщо має куди їх вести.

Інакше ми пустимо в небо важкі дими,
спалимо їхні базарні будки й молільні доми,
їхні гіркі синагоги й ламкі мінарети,
всі ті чорні місця, яких не розуміємо ми.

Хай їх виводить і сам забирається теж,
хай не чекає початку нових пожеж,
хай пам'ятає, що всіх, хто залишиться з нами,
ми все одно топитимемо вздовж узбереж.

Хай забирає звідси всіх цих людей,
хай тішить їх якоюсь із власних ідей (ЖМ, 9).

⁹⁹ Сборник «Жизнь Марии» открывается переводом «Благовещения» Р. М. Рильке, а заканчивается переводами стихотворений Ч. Милоша. Таким образом, последнее стихотворение сборника — «Бегство» Ч. Милоша.

А потому наши дети просят тебя передать ему
 пусть проваливает отсюда в свою непроглядную тьму,
 и всех чужеземцев пусть с собою прихватит,
 тех, кто верит ему неведомо почему.

Пусть проваливает отсюда, подальше от греха,
 иначе мы пустим в небо красного петуха,
 пусть огнем горят их синагоги и храмы,
 все молельни, где говорится непонятная нам чепуха.

Пусть забирает послания, свитки, Библию и Коран,
 за мосты пусть уводит этих несчастных цыган,
 все этих муфтиев, всех попов и раввинов,
 если есть куда увести этот безумный стан.

Пусть уводит их и сам пусть проваливает налегке,
 покуда пожары не вспыхнули! Те, кого он к руке
 прибрал, кого приручил — могут не сомневаться —
 мы все равно утопим их в ближайшей реке.

Пусть забирает отсюда этих несчастных людей,
 пусть тешит их какой-то одной из своих идей¹⁰⁰.

Но, как часто в поэзии Жадана, стихотворение заканчивается парадоксально: «Хай повернется згодом, щоб врятувати // якщо не нас, то хоча би наших дітей»¹⁰¹ (ЖМ, 9). Надежда на спасение «если не нас, то хотя бы наших детей» — это надежда на то, что в город к людям вернется Господь и избавит их от проклятия онтологического одиночества, которое они сами выбрали.

Разрушенный (в нем «спаленные машины // разорванные тела», покинутый («Мы никогда больше не увидим наши города»), сожженный («огонь сжирает города»), замерзший («Замерзают среди ночи города»), завоеванный («вот он — твой Иерихон. // Стены падут и знамена падут») или чужой («чужой город, чужая комната», «Я с ней познакомился совершенно неожиданно, в чужом городе» (ЖМ, 68, 14, 20, 75, 20, 44, 82)) — город становится местом, где здесь и сейчас совершается история. Но вместе с тем все, что происходит, уже когда-то происходило: «Небо над містом — темне, як опік, // знає

¹⁰⁰ Перевод Б. Херсонского.

¹⁰¹ «Пусть вернется потом, чтобы спасти // если не нас, то хотя бы наших детей».

свій вік, веде свій облік»¹⁰² (ЖМ, 133). Город уничтожат, «как Содом и Гоморру» (ЖМ, 62), хоть и остается шанс на то, что, по библейскому обещанию, он будет спасен праведниками:

Керівництво інтернату давно розбіглося.
За хворими доглядають кілька прибиральниць.
Старі жінки, які пропрацювали
тут ціле своє життя. Шестеро чи семеро.
Не так і мало для міста-мільйонника (ЖМ, 63).

Руководство интерната давно разбежалось.
За больными присматривают несколько уборщиц.
Старые женщины, которые проработали
здесь всю свою жизнь. Шестеро или семеро
Не так уж и мало для города-миллионника¹⁰³.

И потому есть те, кто остается в городах (стихотворение «Ей пятнадцать и она торгует цветами на вокзале»¹⁰⁴), для кого «даже эта территория, оказывается, может быть желанной и дорогой», а «для любви, оказывается, достаточно этого старого вокзала // и летней пустой панорамы» (Т, 6). Один праведник, как эта девочка, может спасти город своей памятью:

Формується її пам'ять, формується втіха.
В цьому місті народилися всі, кого вона знає.
Засинаючи, вона згадує кожного, хто звідси поїхав.
Коли згадувати більше немає кого, вона засинає (Т, 7).

Формируется ее память, ее тихая вера в чудо.
В этом городе родились все, кого она знает.
Засыпая, она вспоминает каждого, кто уехал отсюда.
Когда вспоминать больше некого, она засыпает¹⁰⁵.

И тогда не угасает надежда на то, что:

¹⁰² «Небо над городом темное, как ожог, // знает свой возраст, знает свой учет».

¹⁰³ Перевод С. Бельского. URL: <https://stihi.ru/2015/04/25/5354> (дата обращения: 03.11.2022).

¹⁰⁴ Жадан С. Тампліери. Чернівці, 2016. С. 6–7. Далее сборник с указанием страниц в круглых скобках цитируется по этому же изданию с пометкой Т.

¹⁰⁵ Перевод И. Белова. URL: <https://igor-belov.livejournal.com/117140.html> (дата обращения: 05.11.2022).

Доки тепло стоїть над містом,
за гудками локомотивів, за пташиним свистом,
за голосами базарної нічної бідноти,
доки тут хтось залишається, доти
хай будуть відкритими всі залізничні ділянки,
хай діляться хлібом і молоком сонні селянки,
хай буде маршрут легким, хай буде рятунок вчасним.
Розуму всім щасливим. Радості всім нещасним (ЖМ, 17).

Покуда над городом теплынь повисла,
за гудками локомотивов, за птичьим свистом,
за голосами базарной ночной бедноты
пока здесь остался хоть ты
пусть на железной дороге работают все полустанки,
пусть делятся хлебом и молоком заспанные селянки,
пусть будет маршрут легким, спасение своевременным.
Разума — всем счастливым. Радости всем несчастным.

В этой ирреальной реальности в «прифронтовом городе накануне Рождества» можно встретить в церкви Марию, которая «поет с сиротами и вдовцами» или играть с Господом в кости (стихотворение «Переливание делает нас равнодушными к крови» (ЖМ, 142, 128–129)). Библейский мир проступает сквозь мир осязаемый. Здесь Иона «собирает вещи и двигается за океан», когда приходят военные и «зажигают города», «начинают резать безбожников и мирян», он считает, что «смешно думать, что я все это остановлю» (Т, 14). Смертельно раненый патрулем в океане он идет на дно, но Господь спасает его и отправляет обратно: «Ты должен жить там, где ты должен жить, и не спрашивай почему» (Т, 15).

Несмотря на то, что «Другий рік місто косить чума. // Не працюють навіть борделі й тюрма»¹⁰⁶, мотив возвращения родных городов («І тепер єдине, чого хочу, — вернуться сюди, // знову зайняти міста, з яких відступив»¹⁰⁷), возвращения их и восстановления, созидания — один из важнейших в сборнике «Тамплиеръ»: нужно найти оправдание «этому городу с тысячею убежищ», чтобы возвращались «после изгнания //

¹⁰⁶ «Второй год город косит чума. // Не работают даже бордели и тюрьма».

¹⁰⁷ «И теперь единственное, чего хочу, — вернуться сюда, // снова занять города, из которых отступил».

беременные женщины в свои дома» (Т, 20, 90, 13). Потому что невозможно быть счастливыми в чужих городах, «там, где вас никто не ждал», где человек лишается собственного голоса: «Изгнание всегда оборачивается тишиною на устах» (Т, 15). И потому Иона слышит призыв Господа, следует ему и продолжает «возделывать свой сад»¹⁰⁸:

Я розумію, що ти не хочеш жити між бід і пожеж,
розумію, що тобі заважає кожна з моїх загорож.
Можна втекти від мене, але від себе ти ж не втечеш.
Та й від мене, якщо відверто, не втечеш також.

Тоді Йона сушить речі й приходиться назад.
Провітрює дім, бачить, як розрісся яблуневий сад.
Яблука падають і лежать у траві,
ніби риби, яких викинуло на берег —
ще не померлі, але вже не живі.
І якщо їх не збирати щоденно, вони обов'язково помруть.
І роса проступатиме на їхній шкірі, як ртуть.
Господь себе сам боронить та охороняє.
А ось за деревами слід доглядати щодня (Т, 15).

Я знаю, что ты не хочешь жить там, где живет беда,
среди пожаров и обстрелов с соседних крыш.
Легко от меня сбежать, а от себя не убежишь никуда.
Да и от меня, если честно, тоже не убежишь.

И тогда Иона сушит вещи, идет назад.
Прибирает дом и глядит в окно на заросший фруктовый сад.
Яблоки падают и среди травы тихо лежат в тоске,
не живые, не мертвые, точно рыбы на морском песке.
И если их не собрать — погибнут, не обессудь.
И роса на их коже выступит, будто ртуть.
Господь сам себе оружие и защиты густая сень.
А за деревьями нужно присматривать каждый день¹⁰⁹.

¹⁰⁸ О метафоре сада Жадан так сказал в одном из интервью: «Я понимаю эту метафору сада сквозь понятие укорененности, ощущение преемственности, чувство времени. Все-таки сад — это о времени, об определенном культивировании вещей, о стратегии, видении будущего и понимании того, что мы здесь оказались не случайно и после нас должно что-то остаться». Яковленко К. Сергей Жадан: Донбасс сейчас — это восстановление. Open Democracy, Великобритания // ИноСМИ. 2022, 27 октября. URL: <https://inosmi.ru/20201027/248415174.html> (дата обращения: 07.12.2022).

¹⁰⁹ Перевод И. Белова. URL: <https://igor-belov.livejournal.com/117140.html> (дата обращения: 05.11.2022).

В сборнике «Антенна» (2018) «свои» города теперь «чужие»: «покоренные»¹¹⁰, «пустые», «кинутые к вечеру без боя», «с разбитыми школами», их «занимает огонь, как птичьи гнезда» (А, 236, 286, 7). «Город, в котором я вырос», становится «городом мертвых», он предаёт и «выбрасывает за свои границы», потому что «Как они бьют из твоих кварталов, как валят. // Как хорошо им спится нынче в моем доме, // в городе, где все имена мне знакомы, все адреса знакомы» (А, 116, 117). Это город «ненавистный», но и «самый дорогой», его оплакивают все, у кого «больше нет дома, у кого есть лишь память» (А, 116, 117), оплакивают и проклинают:

Горе тобі, місто всіма забутих.
Горе твоїм жінкам, яким народжувати серед погрому.
Місто зради, місто розпачу, місто отрути.
Горе всім, хто не повернеться до власного дому (А, 117).

Горе тебе, город всеми забытых.
Горе твоим женщинам, что будут рожать среди погрома.
Город предательства, город отчаяния, город отравы.
Горе всем, кто не вернется в собственный дом.

В сборнике стихотворений «Список кораблей» (2020) вместе с людьми города оплакивают пророки:

Горит солнце над приреченим містом.
Горит солнце, стоять пророки.
Оплакують місто, яке бореться і не здається.
Оплакують місто, наповнене мужністю.
Плачуть і не розуміють,
звідки стільки любові в тих,
кого ніколи не любили¹¹¹.

Горит солнце над обреченным городом.
Горит солнце, стоят пророки.
Оплакивают город, который борется и не сдается.
Плачут и не понимают —
откуда столько любви у тех,
кого никогда не любили¹¹².

¹¹⁰ Жадан С. Антена. Чернівці, 2018. С. 288. Далее сборник с указанием страниц в круглых скобках цитируется по этому же изданию с пометкой А.

¹¹¹ Жадан С. Список кораблів. Чернівці, 2020. С. 17. Далее сборник с указанием страниц в круглых скобках цитируется по этому же изданию с пометкой СК.

¹¹² Перевод С. Бельского. URL: <https://magazines.gorky.media/nj/2021/304/stihi-3164.htm> (дата обращения: 24.11.2022)7

Город обречен, но он борется и не сдается. Поэтому:

Мабуть, найважливіше, що трапилось бачити
в житті, — камені серед міста, з яких виростають
дерева. Гранітна основа скандинавських столиць,
пейзажі, наповнені стійкістю і любов'ю.

Сумнівна радість бути деревом,
сумнівна честь — рівно тримати спину,
відчуваючи під собою смертельний холод вітчизни (СК, 44).

Наверное, самое главное, что довелось видеть
в жизни, — камни посреди города, из которых вырастают
деревья. Гранитная основа скандинавских столиц,
пейзажи, наполненные стойкостью и любовью.

Сомнительная радость быть деревом,
сомнительная честь — ровно держать спину,
чувствуя под собой смертельный холод отчизны.

Так же и родные города:

Ми будемо брати від життя все, що зможемо взяти.
Ми будемо кричати слова подяки
в сонячні небеса наших міст.
Ми будемо плакати від щастя
і сміятись від неможливості все змінити.
Ми будемо зміцнювати берегову лінію:
країна, схожа на холодний камінь,
люди, схожі на теплі дерева (СК, 45).

Мы будем брать от жизни все, что сможем взять.
Мы будем кричать слова благодарности
в солнечные небеса наших городов.
Мы будем плакать от счастья
и смеяться от невозможности все изменить.
Мы будем укреплять береговую линию:
страна, похожая на холодный камень,
люди, похожие на теплые деревья.

Обложенные, осажденные города повторяют историю солнечной Трои, «и входит печаль за крепостные стены, // замазанные человеческой кровью» (СК, 92). Это «город, наполненный похоронами», с жителями которого несложно договориться чужим, вот только что же делать «с вдовами и сиротами» (СК, 93)?

В итоге из города, «который стоит на востоке страны» и где вечные «неразбериха и распутство» жители провожают царя «на запад, в Вифлеем» (СК, 86):

В місті тепер стільки радості і тривоги.
В місті добре працюють давні порядки.
Іде Цар зі Сходу, питає у всіх дороги (СК, 87).

В городе теперь столько радости и тревоги.
В городе отлично работают старые порядки.
Идет Царь с Востока, спрашивает у всех дорогу.

И город наконец «отогревается после зимовки, будто большое, разбитое влюбленное сердце» (СК, 108). Появляется надежда на спасение, и оказывается, что нежность — это «работать железнодорожником в городе, // где давно нет железной дороги // и вокзал разбомбили еще в четырнадцатом» (СК, 134). История падшей Трои повторяется — любой разрушенный город может быть отстроен: «Мы еще тут, // мы еще выйдем // на свои кордоны» (СК, 129).

В итоге

Мне кажется, это довольно неправильная и опасная концепция — искать в литературе ответы, — которая на самом деле свидетельствует о том, что у человека нет других источников получения ответов и он не имеет каких-то внутренних ресурсов и знания механизма поиска ответов. Поэтому он перекладывает ответственность на писателей.

Мне кажется, что литература не может быть этим источником ответов. Скорее, она источник постановки вопросов, иногда очевидных вопросов.

Сергей Жадан¹¹³

Город — неотъемлемая часть творчества Сергея Жадана, а созданная писателем мифологема города позволяет читателю «взглянуть на мир другими глазами»¹¹⁴. Она складывается

¹¹³ Сергей Жадан: картина світу.

¹¹⁴ Армстронг К. Краткая история мифа.

из архетипических представлений о дихотомии праведного и грешного (Иерусалима и Вавилона), «своего» и чужого», утраченного (Троя, Иерусалим) и возвращенного (Иерусалим) города, включает в себя также бинарные оппозиции порядка и хаоса, живого и мертвого. Важное значение для ее формирования играют понятия «город солнца», «город-остров» и «город-лабиринт», а также топос социального неблагополучия, в поэзии и прозе середины 2010-х гг. утрачивающий свое значение.

Город и городское пространство в поэзии и прозе Жадана — это и место действия, и часть человеческой идентичности, и локус, и условие инициации, и хранилище памяти, и место будущей — земной и небесной — жизни. Он может обретать черты реального города, как Харьков, Берлин или Варшава, или символического, как Баден-Баден или Ворошиловград, быть «своим» и чужим», потерянным и обретенным, сожженным и возвращенным, любимым и ненавидимым, райским и адским, Вавилоном, Содомом и Гоморрой или Иерихоном, Вифлеемом и Небесным Иерусалимом. Жизнь в нем идет сейчас и длится вечно. Память удерживает время, останавливая его и тем самым делая бесконечным. Люди рождаются, взрослеют и умирают, зная, что это их территория, место их ответственности, памяти, надежды, «на которой все держится», и любви, «от которой никто не может отказаться» (Т, 4).

Глава 3**Гетеротопии Софии
в прозе Деяна Энева****Введение**

Деян Энев (11.08.1960, София, наст. имя — Деян Энчев Попов) — современный болгарский журналист, писатель. Окончил Софийский университет им. Св. Климента Охридского по специальности «Болгарская филология». Сотрудничал с такими изданиями, как «Марица», «Новинар», «Экспресс», «Отечествен фронт», «Сега», «Монитор». Член жюри национальных литературных конкурсов, автор более 3000 интервью, репортажей, статей, очерков и фельетонов, 23 художественных книг, среди которых: «Книга для ночного поезда» (1987), «Охотник на людей» (1994), «Заклание петуха» (1997), «Господи, помилуй» (2004), «Городок Мендосино» (2009), «7 рождественских рассказов» (2009), «Стихотворения» (2012, в соавторстве с Б. Ламбовски), «Внук Хемингуэя» (2013), «Гризли» (2015), «Христианские рассказы» (2016), «Плотник» (2017), «Лала Босая» (2019) и др.¹

¹ Деян Энев — лауреат многочисленных престижных литературных премий в Болгарии. Его первое произведение «Книга для ночного поезда» (1987) получило награду «Южная весна», которая присуждается за лучший литературный дебют. За «Охотника на людей» (1994) Энев был удостоен ежегодной премии Издательского дома «Христо Ботев», за «Заклание петуха» (1997) и сборник «Орел или решка» (1999) — Национальной премии в области художественной литературы им. Хр. Г. Данова; за «Господи, помилуй» (2004) — Главной премии за новую болгарскую прозу издательства «Хеликон» и Ежегодной литературной премии Союза болгарских писателей; за «Городок Мендосино» (2009) — Национальной литературной премии им. Милоша Зяпкова. В 2015 г. он получил национальную премию «Чудомир» за лучший юмористический рассказ. Одной из последних литературных наград, полученных писателем, стала национальная премия им. Й. Радичкова (2020) за книгу рассказов «Лала Босая» (2019).

В 2016 г. писатель стал кавалером ордена св. Кирилла и Мефодия I степени, которым награждаются болгарские и иностранные граждане, внесшие значительный вклад в развитие культуры, образования и науки. Вместе с Эневым государственную награду в этот год получили также писатель Г. Господинов — номинант на Нобелевскую премию по литературе (2022), режиссер И. Трифонова (среди наиболее известных фильмов — «Письмо в Америку» (2001), «Расследование» (2006)), оперная певица (сопрано) С. Йончева, художники М. Божков и С. Памукчиев, скульптор Б. Козарев.

В 2008 г. австрийское издательство «Deuticke» опубликовало на немецком языке избранные рассказы Энева под заглавием «Zirkus Bulgarien: Geschichten für eine Zigarettlänge» («Цирк “Болгария”: истории на одну сигарету»). В 2010 г. лондонское издательство «Portobello books» выпустило сборник «Circus Bulgaria» («Цирк “Болгария”») в переводе болгарско-новозеландской писательницы Капки Касабовой, и два года подряд (2011, 2012) эту книгу включали в лонг-лист международной литературной премии Фрэнка О’Коннора.

В Болгарии сборник избранных рассказов Энева, выдержавший в Болгарии четыре издания (2005; 2007; 2009; 2019), называется «Всички на носа на гемията» (досл. «Все на нос лодки») — в переводе на русский «Сарынь, на кичку!», что требует отдельного комментария. Фраза, вынесенная в название книги, повторяет заглавие рассказа, входящего в сборник. Сам рассказ представляет собой 12 пунктов — небольших фрагментов, в большинстве из которых кратко изложены этапы жизни рассказчика (опыты написания школьных эссе, служба в армии, учеба на врача, вступительные на филологический факультет, работа в психиатрической клинике и т. д.), нечто наподобие «трудового списка». Критики отмечают ярко выраженное автобиографическое начало прозы Энева, оно проявляется на уровне мотивов, сюжетов, подсказанных ему жизненным опытом, который писатель накопил за долгие годы: он действительно работал ночным санитаром в морге, психиатрической клинике, маляром в киноцентре, разнорабочим, резчиком по дереву, журналистом. В этом состоит, по мнению О. Сапарева, «нетипичная для типичного

современного писателя» «эпопея работяги», «жизненный калейдоскоп, не прошедший бесследно»².

Вспоминая болгарского писателя Генчо Стоева («Сильнее всего в Генчо Стоеве впечатляли глаза. Они были глубоко посажены, скрыты в глазницах, как какой-то очень дорогостоящий прибор. Они были похожи на глаза человека, который долго всматривался в солнце. И заплатил за это немалую цену»³), рассказчик размышляет о творчестве, книгах, о способах безопасно наблюдать за солнцем и под номером 10 помещает обширную цитату из романа С. П. Злобина «Степан Разин» (1951), где описывается мучительная смерть заглавного героя — четвертование на Лобном месте. На «ярком свету» в «знойный солнечный день» Разин «не хотел показать страданий, держался прямо»⁴. В финале цитируемого Энев-ым фрагмента и звучит фраза, в которой есть что-то «мужское, мужицкое, сильное, отчаянное и разбойное»⁵ и которая послужила заглавием всего рассказа (затем — сборника): «Он опять увидал над собой сивую бороду палача Самсонки, и прежде, чем тот успел взмахнуть топором, чтобы срубить голову, Степан собрал все последние силы и крикнул, как казалось ему, по-старому, сотрясая криком всю площадь и башни Кремля, крикнул так, чтобы с криком выдохнуть жизнь:

– Сарынь на ки-ичку-у!..

Но никто не услышал его, потому что белые, мертвые губы Степана едва шевельнулись, без звука...»⁶.

В жанровом отношении сборник никак не связан с исторической прозой, и рассказчик с долей иронии высказывается о своем решении использовать именно этот фрагмент: «Верхний отрывок явно из какого-то романа про Степана Разина.

² *Сараев О.* Талантливият разказвач Деян Енев. URL: https://litenet.bg/publish17/o_sararev/d_enev.htm (дата обращения: 08.08.2022).

³ *Енев Д.* Всички на носа на гемията. URL: https://litenet.bg/publish13/d_enev/vsichki.htm/ (дата обращения: 20.11.2022). Здесь и далее, если не указан переводчик, перевод с болгарского сделан автором главы.

⁴ *Злобин С. П.* Степан Разин. URL: <https://litlife.club/books/59724/read?page=153> (дата обращения: 20.11.2022).

⁵ *Слаповский А. И.* День денег. Гибель гитариста. Висельник. URL: <https://coollib.com/b/392032-aleksey-ivanovich-slapovskiy-den-deneg-gibel-gitarista-viselnik/read> (дата обращения 20.11.2022).

⁶ *Енев Д.* Всички на носа на гемията.

Но после того наводнения уцелела только последняя страница, так что я не могу вам сказать, из какого она романа. Она не очень связана с остальным текстом, кроме как с цитатой из Ричарда Даны [из книги «Два года на палубе». — *Н. Л.*]. По правде говоря, мне надо кое в чем признаться. Под номером 10 я думал забабахать обещанный украдкой глубокий текст об осени. Я попробовал, но у меня ничего не вышло. Так что примите эту цитату как сочинение про осень»⁷. Тем не менее появление образа Разина в рассказе, его призыв к народу не кажутся случайными, поскольку именно «сарынь» — «толпа, ватага черного народа; сволочь, чернь» (Сарынь по улицѣ гомонит. Сарынь на кичку! бурлаки, на носѣ судна! по преданію, приказѣ волжскихъ разбойниковъ, завладевшихъ судном. Велика сарынь (толпа), да некаго послать») — и есть основной объект изображения в прозе Энева.

Его герои — «представители социальных низов, расходный материал в житейской человекорубке. Не будучи праведниками, они чувствительные и отзывчивые, готовы прийти на помощь ближнему»⁹. Типичным для Энева является изображение маленького человека, маргинальной личности как сознательно противопоставляющей себя социуму (таковы, например, скитальцы) или же отторгаемой им ввиду девиантного поведения (алкоголики, бездомные, нищие, сумасшедшие, проститутки, преступники).

Основой творческой манеры болгарского писателя являются реалистичность, облеченная в лаконичные формы («компрессия сюжета»¹⁰), воссоздание правды действительности путем наблюдения за жизнью других и своей собственной. Очевидно, что ему близок «принцип айсберга», когда читатель чувствует все опущенное автором так же сильно, как если бы он об этом сказал. При описании трагических ситуаций стилю Энева порой свойственна холодная сдержанность, присущая, в частности, Хемингуэю и Сэлинджеру, которого он называет одним из своих литературных учителей.

⁷ *Енев Д.* Всички на носа на гемията.

⁸ *Даль В. И.* Толковый словарь живаго великорускаго языка. Часть четвертая. Р-В. М., 1866. С. 141.

⁹ *Сапарев О.* Талантливият разказвач Деян Енев.

¹⁰ Там же.

Объектом исследования в данной главе выступают 100 рассказов (из сборников «Орел или решка» (1999), «Городок Мендосино» (2009), «Болгарин с Аляски. Софийские рассказы», (2011), «Гризли. Новые рассказы» (2015), «Лала Босая» (2019)), объединенных топосом города, представленным в различных локусах и гетеротопиях, которые служат адекватным отражением специфики жизни болгарина переходного времени¹¹.

Эти рассказы представляют собой целостное повествование о городских жителях, в каждом из которых Энев «находит неожиданный и полноценный мир»¹²; в них есть место

¹¹ Болгарский переход к демократии и рыночной экономике (Болгарский переход / Преход) / «Българският преходът към демокрация и пазарна икономика (Българският преход / Преходът)» — совокупность исторических, политических, экономических и социокультурных процессов и явлений, происходящих в современной Болгарии после падения социалистического режима в ноябре 1989 г. и последовавшей за этим демократизации страны, которая, по мнению ряда ученых, является «посттоталитарным капитализмом восточноевропейского типа» (*Градинаров Б.* Българският посттоталитарен капитализъм като причина за българската бедност // *Социална стратификация и социални конфликти в съвременна България / Съст. Мизов М. София, 2008. С. 180*), что, в частности, обуславливает самый высокий уровень не только бедности населения среди стран-членов ЕС, но и коррумпированность во всех сферах общественной жизни. Единого мнения относительно времени окончания болгарского Перехода нет, кто-то считает, что это 2007 г., когда Болгария вошла в ЕС, другие же убеждены в том, что переходный период еще не завершен (в частности, в 2019 г. премьер-министр Болгарии (1997–2001) И. Костов выразил следующее мнение: «...он закончится тогда, когда в Болгарии установится верховенство закона. Когда будут сильные институты, способные справиться с коррупцией, олигархией, организованной преступностью и злоупотреблением монопольным положением. И только тогда, когда болгарские граждане станут истинными защитниками демократии в своем Отечестве» (*Димитрова Д., Георгиев Е.* Интервью с Иван Костов // *Площад Славейков. 18 апрел 2009. URL: <https://www.ploshadtadslaveikov.com/ivan-kostov-az-sam-absolyutno-svoboden/> (дата обращения: 20.11.2022).*

О «болезненности» переходного времени, его затяжном характере свидетельствует неоднозначное отношение болгар к демократии. Подробнее о «безразличии к демократическому настоящему» см.: *Brunwasser M.* Bulgaria Still Stuck in Trauma of Transition // *The New York Times, 2009, Nov. 10. URL: https://www.nytimes.com/2009/11/11/world/europe/11iht-bulgaria.html?_r=1 (дата обращения: 20.11.2022).*

Одной из колоссальных проблем современного болгарского общества исследователи считают эскалацию межэтнических конфликтов, а также растущую «гражданскую массу аутсайдеров, представителей асоциальных и девиантных, изолированных и сегрегированных общностей. Они находятся практически вне легального рынка труда и общественно-производственных практик, вне закона и общественного контроля, вне культурного пространства одной из европейских наций и стран» (*Мирчев М.* Полусите в социалната стратификация и рискът от избухваща общественна конфликтност // *Социална стратификация и социални конфликти в съвременна България / Съст. Мизов М. София, 2008. С. 64*).

¹² *Биолчев Б.* Сребро и желязо // *Литературен вестник, год. 21, бр. 6, 15–21. 02.2012. С. 5.*

и для (само)иронии, и для лиризма, но доминирующим настроением является грусть. В рецензии на «Болгарина с Аляски» М. Новков сравнивает повествовательную манеру Энева с блюзом: «Болгарский блюз — блюз отчаяния, невозможного и непобедимого отчаяния, которое воет по-волчьи... [...]. Блюз рассказывает о грусти, Деян Энев — репортер болгарской грусти, а его рассказы — блюз-репортажи о болгарской грусти»¹³.

С. Игов, оценивая своеобразие краткой прозы писателя, пишет следующее: «Все рассказы Деяна Энева можно читать как отдельные, самостоятельные работы, заключающие в себе автономный художественный смысл [...]. Но эти рассказы можно читать и как мозаику произведений, образующих целостный художественный мир, созданный писателем Деяном Эневым. И в то же время — как зеркало современной действительности — “болгарского времени последних десятилетий” [...]. Пенчо Славейков назвал “Бай Ганю” “кусочками разбитого зеркала”. Сегодня мы могли бы назвать не столько художественное зеркало Деяна Энева “разбитым”, сколько саму действительность “разбитой”, разорванной на кусочки, разрушающейся. Поэтому мы и воспринимаем мозаику рассказов Деяна Энева, в которых отражена эта действительность, как ее самое адекватное художественное отражение»¹⁴.

Фоном, местом действия описываемых событий, а также доминирующей темой в урбанистической прозе Энева является София. Небольшие истории, случаи из болгарской действительности (в большинстве своем в рамках столичного пространства, хотя есть и рассказы о деревне, провинции, анализ которых не входит в задачи данного исследования) находят художественное воплощение именно в коротком рассказе — «уникальной повествовательной форме», «мастером» и «создателем» которой, по мнению Игова, является Энев. Болгарский критик отмечает: «Энев — писатель с типично городским, я бы даже сказал “софийским”, мировосприятием, у него есть и книга с “софийскими рассказами”, и это бесспорное обогащение болгарской литературы, в которой урбаниза-

¹³ Новков М. Аляска blues, София spiritual, България gospel // Литературен вестник, год. 21, бр. 4, 1–6.02.2012. С. 3.

¹⁴ Игов С. Майстор на разказа // Електронно списание LiterNet. 24.04.2016. № 4 (197). URL: <https://litenet.bg/publish/sigov/deian-enev.htm> (дата обращения: 08.08.2022).

ция происходит медленно и с опозданием». Однако, по мысли Игова, прозу Энева нельзя назвать исключительно городской или, напротив, сельской, его герои «не болгары, не крестьяне, не граждане. Они просто люди»¹⁵.

Важную особенность поэтики Энева Игов видит в том, что сюжеты рассказов, герои, ситуации, место действия связаны с семантикой границы: «И на уровне персонажей, и места действия, и сюжетов рассказы Деяна Энева представлены пограничными, промежуточными, переходными и предельными — экстремальными и транзитными — героями, местами и ситуациями»¹⁶. Подобная «переходность», во многом обусловленная спецификой внелитературного болгарского контекста, находит безусловное отражение и в моделировании художественного пространства, выстраивании отношений между ключевыми топосами прозы писателя, а через совокупность историй, наблюдений писателя за реальностью транслируется образ болгарской культуры.

Хотя рассказы Энева нельзя классифицировать только как «урбанистические» или, напротив, как «деревенские», тем не менее представляется возможным говорить о наличии в них особой концепции городского пространства, а именно пространства Софии. Продолжая национальную традицию болгарского рассказа, Энев не использует в качестве определяющей оппозицию *село / город*, которая была характерна, например, для болгарских «корнеискателей» (Й. Радичкова, Г. Мишева, Н. Хайтова). Однако в его прозе встречается смысловая модель «города греха», активно использовавшаяся болгарскими писателями в межвоенный период (в частности, нарицательным стал «Маленький Содом» Г. Стаматова), а затем получившая развитие уже в городской прозе «оттепели» (Б. Райнов, П. Вежинов, В. Попов)¹⁷. Коррелируя с «незащищенностью», «город проклятый, падший и развращенный»¹⁸ находит у Энева отражение прежде всего в мотиве телесности (физическая близость, насилие, болезнь) и

¹⁵ Игов С. Майстор на разказа.

¹⁶ Там же.

¹⁷ См. Няголова Н. Д. Топос города в болгарской прозе 1960-х гг. — структура и мифопоэтика // Славянский альманах, 2022, вып. 1–2. С. 265–278.

¹⁸ Топоров В. Н. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте // Исследования по структуре текста. М., 1987. С. 122.

связанного с ним девиантного поведения героев (криминал, сумасшествие, наркомания, алкоголизм).

Фигура центрального рассказчика-фланера¹⁹ и топос Софии, представленный через систему локусов, раскрывающих семантику города, позволяют рассматривать отобранные для анализа произведения как сверхтекстовое единство, структурные и идейные переключки между частями которого позволяют более точно определить своеобразие авторского художественного метода.

Фланирование

В повествовании от первого лица в системе рассказчиков Энева (таксист, учитель, писатель, бездомный и другие, появляющиеся эпизодически) выделяется сквозная фигура рассказчика-фланера — «старого летописца спальных районов, который давно не встречал на улице знакомых, а встречает иногда только героев своих рассказов»²⁰. Он может быть представлен как диегетический нарратор, то есть фигурировать сразу «в двух планах — и в повествовании (как его субъект), и в повествуемой истории (как объект)»²¹, а может повествовать «не о самом себе как о фигуре диегесиса, а только о других фигурах»²²: «...чем я был занят? Мерил спичками площадь Славейкова, разговаривал с продавцами старых книг и придумывал истории о людях, которые мне встречались на улице»; «Я сидел в кафе. Смотрел на улицу и людей. Заказал двойной кофе без сахара. Закурил сигарету» (Г, 10, 11). Иногда этот рассказчик ездит на машине или трамвае («Трамвай подъезжает. Пока я еду, обращаю внимание на газету человека передо мной. Он пару раз фыркает, но я продолжаю читать»²³), но чаще всего ходит пешком и «присваивает топо-

¹⁹ См. Симбирцева Н. А. Интерпретация текста городского пространства: к вопросу о субъекте // Человек в мире культуры, 2012, № 3. С. 28–32.

²⁰ Энев Д. Гризли. Нови разкази. София, 2015. С. 83. Далее сборник рассказов с указанием страниц в круглых скобках цитируется по этому же изданию с пометкой Г.

²¹ Шмид В. Нарратология. М., 2003. С. 46.

²² Там же.

²³ Энев Д. Градче на име Мендосино. София, 2009. С. 79. Далее сборник рассказов с указанием страниц в круглых скобках цитируется по этому же изданию с пометкой Го.

графическую систему», а его «шаги увязывают различные места в некую систему отношений»²⁴. Дискретность физического пространства города преодолевается за счет акта рассказывания о нем, таким же образом сохраняется и континуальность бытия самого рассказчика. Помимо этого, к фланированию рассказчика относятся также его ментальные перемещения по пространству Софии — воспоминания о ранее существовавших городских локациях, в измерениях которых осуществлялись важные для него практики. Прошлое отделено от героя лишь невозможностью своего повторения, но не свободой возвращения, путешествия в него и передвижения по его пространству.

Принцип селекции историй, описания городского пространства не связан с поступательным разворачиванием историй в хронологической последовательности, то есть в расположении рассказов внутри выделенных автором циклов («Железные скалы» и «Серебряные горы») и — шире — внутри всех сборников нет четкой упорядоченности. Рассказчик подчас указывает, когда происходили описываемые события, с помощью существительных и числительных (1977, 1982, 11 мая 2009, 15 сентября, осень 2014 и др.), наречий (позавчера, сейчас), развернутых описательных конструкции: «Тогда, в те далекие годы»; «Тридцать лет назад»; «То, о чем я рассказываю, было ровно тридцать три года назад»; «Двадцать лет назад, когда мы познакомились»; «Это произошло совсем недавно, двадцать пять лет спустя»; «Но это было давно»; «С тех пор прошли годы»²⁵. Однако большую актуальность для нарратора имеет не время происходящего, а сам факт его осуществления: в частности, рассказывая о себе, он таким образом «рассказывает самого себя», «подтверждает и закрепляет собственную идентичность»²⁶. Пристальное внимание

²⁴ Серто М. де. По городу пешком // Социологическое обозрение, т. 7, 2008, № 2. С. 28.

²⁵ Енев Д. Българчето от Аляска. Софийски разкази. София, 2011. С. 88, 91, 95, 117, 122, 121, 107. Далее сборник рассказов с указанием страниц в круглых скобках цитируется по этому же изданию с пометкой Б.

²⁶ Лунькова Н. А. Рассказ о Другом как память о себе: концепты памяти и идентичности в цикле «Серебряные горы» Д. Энева // 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., 2019. С. 284.

в рассказах уделено не времени, а пространству, в котором разворачиваются смыслы: «Для познания нашего внутренне-го мира локализация во внутренних пространствах гораздо важнее, нежели уточнение каких-то дат»²⁷.

Современные фланеры, по мысли А. Желниной, это люди, «идущие медленно, ни с того ни с сего останавливающиеся», для которых прогулка, с одной стороны, является развлечением, с другой – «странным, тихим, но действенным протестом против всеобщей суеты и погони за результатом»²⁸. Желнина утверждает, что отличие нынешних фланеров от их предшественников в «почти неизбежном совмещении ролей “праздношатающегося” и потребителя»²⁹ (в кафе «было приятно сидеть на улице и наблюдать за потоком людей» (Б, 100)). «Выбирая те или иные означающие языка пространства, [...] пешеход обрекает одни слова/места на стертость или на забвение, другие же “складывает” в необычные, случайные, недопустимые речевые/пространственные обороты»³⁰. Читая пространство города, герой фиксирует зримое, телесное («Что мне никогда не надоест — так это *наблюдать* за людьми» (Г, 81)) и сопоставляет его со своим внутренним эмоциональным состоянием, нередко вспоминая ту или иную историю по ассоциации: «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» (Б, 95).

Перемещение рассказчика-фланера, уроженца Софии, по городскому пространству (физическому или воображаемому) отличается от движения туриста, Иного по отношению к топосу столицы: турист не может реконструировать городское прошлое, не будучи свидетелем его существования, в отличие от рассказчика, хотя возможности его памяти также ограни-

²⁷ Башляр Г. Поэтика пространства. М., 2014. С. 47.

²⁸ Желнина А. Фланер // Urban Sociology. URL: <http://les-urbanistes.blogspot.com/2008/06/blog-post.html> (дата обращения 20.08.2022).

²⁹ Там же.

³⁰ Серто М. де. По городу пешком. С. 29.

ченны: «Потихоньку с годами воспоминание о старом доме сотрется совсем. И только какой-нибудь любопытный иностранец, может быть, спросит, *что* привлекает сюда местных кошек [...]. Но никто ему не ответит, никто уже не будет помнить *что*. И он уйдет со своей белоснежной улыбкой и путеводителем по Софии в руке, полный жажды новых впечатлений» (Г, 96). Это происходит потому, что каталоги прогулок не способны отразить городскую действительность, не искажая ее, а карта «нередко способствует забвению бытия-в-мире»³¹.

Немаловажным представляется и угол зрения, та позиция, которую занимает наблюдающий субъект. В рассказах отсутствует панорамное изображение города (исключение — фантазия о том, каким представляется город с перспективы голубей: «Что можно увидеть там, на улице Зайчар, теперь, с высоты птичьего полета, глазами голубя? Увидишь ли цыганское гетто, [...] натянутую, как струну, улицу Зайчар, с кое-где уцелевшими деревьями, словно мелодию старой песни... Стоит ли там еще зеленый вагончик, куда голуби все время возвращались? Стоит ли он?» (Б, 107)), преобладает взгляд на уровне человеческих глаз, фиксирующий подробности повседневной жизни. И вертикальная, и горизонтальная перспективы отражают контраст Софии: небоскребы и подвалы, роскошные бутики и мусорные свалки свидетельствуют об антиномичности городского пространства и актуализируют сферу телесного.

Ю. Снежко, говоря о современном литовском романе, отмечает, что обилие таких топографических объектов, как «дешевые кафе и забегаловки, больницы, тюрьмы, винно-водочные магазинь»³², в «Тууле» Ю. Кунчинаса, в частности, связано с «социальным статусом его героя, его бездомностью, асоциальностью, богемностью; даже в маргинальном пространстве психиатрической лечебницы и ЛТП³³ он не испытывает особого дискомфорта»³⁴. Герой выбирает эти локусы

³¹ Серто М. де. По городу пешком. С. 28.

³² Снежко Ю. Гетеротопии Вильнюса в современном литовском романе: панорама как пространство повседневности // *Literatūra*, 2016, v. 57, № 5. P. 256.

³³ Лечебно-трудовой профилакторий.

³⁴ Снежко Ю. Гетеротопии Вильнюса в современном литовском романе. P. 256.

«не-делания»³⁵ из-за нежелания активно участвовать в строительстве коммунизма. У Энева же схожий набор пространств связан с тем, что рассказчик не гнушается никакими из них: он не бездомен, но не смотрит свысока на нищих, среди которых есть его старые знакомые, он бывает на блошиных рынках, свалках, больницах, но никогда не противопоставляет себя их обитателям: «Даже был такой анекдот, обыгрывающий идею перерождения — очень модную тогда, а может, и сегодня тоже: если ты родился в Болгарии в переходное время, значит ты в прошлых жизнях был отъявленным злодеем и негодяем. Злодеев и негодяев здесь сколько хочешь, [...] только Деян Энев не пишет о них, он пишет о других, об “этих”, из которых и он сам, которые и есть он. Он ходит к ним, спрашивает и расспрашивает их с тем, чтобы понять, но и с тем, чтобы сострадать им. Это сострадательная литература. Которая пишется с болью, пишется с сопричастностью, пишется с сочувствием»³⁶.

Фланирование рассказчика по софийскому пространству, включая путешествие по местам собственной памяти о городе, складывается в «историю, сплетающуюся из фрагментов маршрутов и многообразия личных пространств»³⁷. Практики, чуждые пространству географическому, отсылают «к иной спациональности (“антропологическому”, поэтическому и мифологическому пространству), а также к темному и слепому течению городской жизни. Таким образом, в прозрачный текст спланированного города вторгается город кочевой, город метафорический»³⁸.

■ Топос / локус / гетеротопия

Относительно понятия *топос* и его соотношения с *локусом* существует несколько точек зрения. Разработанное Аристотелем применительно к греческой риторике понятие топос (топ) представляет собой одинаковую, общую для всех пред-

³⁵ Снежко Ю. Гетеротопии Вильнюса в современном литовском романе. Р. 256.

³⁶ Новков М. Аляска blues, София spiritual, България gospel // Литературен вестник, год. 21, бр. 4, 1–6.02.2012. С. 3.

³⁷ Серто М. де. По городу пешком. С. 25.

³⁸ Там же. С. 26.

метов посылку³⁹, логическую схему, имеющую отношение к ментальной природе человека. В римской же традиции подчеркивалась языковая природа топоса (речевые клише), с опорой на которую выстраивал свою теорию топоса Э. Р. Курциус, понимая под ним «твёрдые клише или схемы мысли и выражения»⁴⁰. В отечественной литературоведческой традиции до недавнего времени термин топос практически не использовался, для обозначения устойчивых и повторяющихся элементов текста применялись иные понятия: «отстоявшиеся формулы» (Л. Я. Гинзбург), «словесные темь» (В. М. Жирмунский) и др. В настоящий момент основные подходы к трактовке данного понятия можно разделить на две группы: для одних исследователей это прежде всего закреплённые в литературной традиции общие темы, образы, проблемы, а также определенный набор устойчивых речевых формул, другими же учеными топосы понимаются как «локально-организованные смыслообразующие пространства и сопряженные с ними способы и формы существования логоса, т. е. способы развертывания конкретного смысла»⁴¹.

В топосе сочетаются реальный план художественного образа и подразумеваемый: по мысли Ю. М. Лотмана, топос не лишен предметности, тем не менее он «выступает в качестве языка для выражения других, непространственных отношений»⁴². Изучая природу топоса, А. А. Булгакова обращает внимание на наличие в его структуре центра («ядерную часть» составляют «исконные, базовые значения, образованные бинарными оппозициями»⁴³) и периферии, чьи смыслы «формируются в зависимости от внешних (культурная ситуация, литературное направление) и внутренних (авторский замысел, мировосприятие писателя) факторов»⁴⁴.

³⁹ См.: *Аристотель. Сочинения* в 4 тт. М., 1978. Т. 2. С. 347–533.

⁴⁰ Цит. по: *Словесное искусство и риторика. Тропы и фигуры, топосы и эмблемы // Теоретическая поэтика: Понятия и определения: хрестоматия для студентов: в 2 т. / Авт.-сост. Н. Д. Тамарченко. Т. 1. М., 2001. С. 118.*

⁴¹ *Ляпин С. Х. Концепты и топосы, или еще один подход к пониманию и преподаванию философии // Современные подходы к преподаванию философии. Архангельск, 1998. С. 25.*

⁴² *Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970. С. 280.*

⁴³ *Булгакова А. А. Топос «Дом» как гетеротопия в романе М. Петросян «Дом, в котором...» // Филологический класс, 2021, т. 26, № 2. С. 169.*

⁴⁴ Там же.

Под *локусом* часто понимается закрытый образ (в то время как под *топосом*, напротив, открытый), ограниченное пространство художественного текста. Топос «включает в себя разветвленную сеть взаимосвязанных образов-локусов. Топос и локус находятся в логических отношениях части и целого, и, анализируя тот или иной топос, мы непременно вычленим все входящие в него локусы как значимые единицы, составляющие семантическое ядро топоса»⁴⁵. В качестве синонимов для обозначения локуса используются также понятия субтопос, микротопос.

Двойственная природа городского пространства находит отражение в такого рода топосах, которые являются *гетеротопиями*. Введенный М. Фуко термин «гетеротопия» обозначает особым образом сконструированное место с неоднородной структурой, существующее в ««раскрое» времени» и функционирующее, «когда люди оказываются в своего рода абсолютном разрыве с их традиционным временем»⁴⁶. Это «реальные, подлинные места, вписанные в конкретные общественные институты, но служащие своего рода “контрместоположениями”, своего рода фактически реализованными утопиями, в которых реальные местоположения, все остальные реальные местоположения, какие можно найти в рамках культуры, сразу и представляются, и оспариваются, и переворачиваются: места, находящиеся за пределами всех остальных мест, хотя, несмотря на это, они фактически локализуемь»⁴⁷.

Гетеротопии Софии

Одни и те же пространства Софии репрезентируются разными образами мест, а наслоение их друг на друга реализует семантику границы. Используя городские гетеротопии, Энев раскрывает в них основной конфликт своих рассказов: «Видимое и сущее постоянно расходятся друг с другом, и это не оптический обман, не случайность. [...] Это на самом деле

⁴⁵ Булгакова А. А. Топика в литературном процессе: пособие. Гродно, 2008. С. 56.

⁴⁶ Фуко М. Другие пространства // Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью. М., 2006. Ч. 3. С. 200.

⁴⁷ Там же. С. 196.

скрытая философия перехода»⁴⁸. Момент этого «расхождения» часто показывается Эневым именно во временном аспекте (в несовпадении топографических образов прошлого и настоящего), делая одновременно проницаемое и недоступное пространство местом наложением смыслов.

В художественном пространстве Энева существует ряд ключевых гетеротопий, которые моделируют топос города как пространства личной и коллективной памяти: Дом, Улица, Ярмарка, Библиотека, Памятник, Больница, Железная дорога.

1. Дом

Обращение к некоторым топосам, например, таким как Дом, Сад, Храм, Книга, Мир, объясняется их защитным механизмом, цель которого заключается в снятии тревоги переходного времени. Эти топосы способны замещать «реальную (травмирующую сознание человека, испытывающего недоверие к ценностям прошлого и страх перед неизвестностью) действительность обращением к устойчивым ценностно-смысловым моделям», предлагать «иное по отношению к реальному пространству, не тождественное ему, но при этом имеющее с ним прочную связь»⁴⁹. Отсюда столь частое обращение к топосу Дома и его функционирование в прозе Энева как гетеротопии.

Дом — место действия, пространство памяти, символ семьи, убежище, средоточие нравственных ценностей, он «противопоставлен окружающему миру как пространство закрытое — открытому, безопасное — опасному, внутреннее — внешнему»⁵⁰. Дом закрыт и «принадлежит человеку, олицетворяя вещный мир»⁵¹, но открывается внешнему миру за счет наличия окон и дверей. В прозе Энева представлено несколько типов домов-жилищ: дом *‘кѣща’*, здание *‘сграда’*, многоквартирный /

⁴⁸ Сапарев О. Талантливият разказвач Деян Енев.

⁴⁹ Булгакова А. А. Диалектика категории топоса: к постановке проблемы // Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. Филологические науки, 2021, т. 7, № 3. С. 12.

⁵⁰ Топорков А. Л. Дом // Славянская мифология: Энциклопедический словарь. М., 1995. С. 168.

⁵¹ Цивьян Т. В. «Дом» в фольклорной модели мира (на материале балканских загадок) // Труды по знаковым системам 10. Тарту, 1978. С. 65.

многоэтажный дом 'блок', 'кооперация', небоскреб / современное высотное здание 'небостъргач', 'билдинг', квартира 'апартамент' (как часть многоэтажного дома). Эти локусы подразделяются на две группы, согласно размеру (*высокий / низкий, большой / маленький*) и времени постройки (*новый / старый*).

1.1 Прошлое / настоящее

Описывая изменение городского облика в связи с массовой застройкой старых жилых кварталов, Энев воссоздает «присутствие отсутствия», «невидимые идентичности видимого»⁵², во временных сдвигах которого существует гетеротопия Дома. На одном и том же локализованном в пространстве Софии месте сосуществуют в разных пластах времени различные (чаще всего — противопоставленные друг другу) типы жилых строений: дом с садом / двором vs многоэтажка. Совмещение этих проекций Дома возможно только в ментальном пространстве рассказчика, где иллюзорное (образы прошлого) равноправно реальному (образы настоящего), отсюда возникает многоликость конкретного локуса.

Жилые здания, принадлежащие миру прошлого (личного и коллективного), определяли облик софийских кварталов, их индивидуальность и составляли мозаику частных историй их обитателей. В рассказах Энева такие локусы выполняют функцию Дома в его противопоставлении «ложному Дому», Антидому, представленному в образах квартир и многоэтажек.

Дом '*къща*' имеет эпитеты «старый» и / или «маленький» / «одноэтажный», часто используется уменьшительно-ласкательная форма «домик» (*къщичка*); остальные типы зданий имеют противоположные характеристики («новый», «многоэтажный», «высокий»): «Только домик Невены был такой, одноэтажный, низенький...»; «Дом с балочными перекрытиями и протекающей крышей, рано или поздно естественным образом подчинится круговороту жизни и разрушится сам. [...] И за считанные месяцы, помяните мое слово, на этом лакомом куске земли построят дом высотой этажей в десять-двенадцать» (Б, 123, 103); «Это был старый дом на старой софийской улице в центре города. Тут и там по этой улице уже

⁵² Серто М. де. По городу пешком. С. 36.

снесли несколько старых домов, а на их месте построили высокие блестящие здания»; «...старые уцелевшие домики перемежались с новыми зданиями, но и они уже были заброшены, с пустыми витринами и объявлениями “ПРОДАЕТСЯ” и “FOR RENT”»; «Шли годы, вокруг его дома выросли две огромные многоэтажки» (Г, 94, 51, 104); «...в маленьком доме с двором в квартале Павлово» (Го, 24); «Гена живет в многоэтажке в квартале “Младост-1”. Она похожа на роман культового автора — с одним подъездом, с неработающими лифтами и изрисованными матерщиной стенами»⁵³; «Их домик был последним в квартале. За год-два вокруг выросли десятки многоэтажек, которые светились ночью как трансокеанские лайнеры. Только одноэтажный домик господина и госпожи Сарафовых портил весь вид» (О, 82). Очевидно, что благодаря использованию эпитетов с противоположным значением автор добивается усиления контраста в описании пространства, принадлежащего разным временным пластам. «Круговорот жизни», по мысли Энева, не дает шанса «домикам», которые «портят» современный облик города.

Экспансия современной высотной застройки, подмена Дома Антидомом, в роли которого выступают новые жилые строения, болезненно воспринимается рассказчиком, о чем свидетельствует наличие уменьшительно-ласкательных суффиксов при описании разрушаемого пространства старой Софии, которому он, как «дорогам своего детства» (Б, 89), очевидно симпатизирует.

Небезопасная и инфернальная природа локусов новых, «ложных» домов передается облику Софии в целом, и возникает «апокалиптический пейзаж ночного города», где «далекая лента окружной» превращается «в сияющую азбуку Морзе» (О, 37, 19), где «на месте болота» вырастает «целый микрорайон, но большинство домов не достроено, в них зияют пустые оконные проемы. Среди неоконченных и пугающих своим безмолвием корпусов чернеют горы земли, пахнущей тиной» (Б, 122). У таких домов «нет корней. Для человека, который грезит о доме, такое невообразимо; в небоскребах нет

⁵³ Энев Д. Ези-тура. София, 2014. С. 88. Далее сборник рассказов с указанием страниц в круглых скобках цитируется по этому же изданию с пометкой О.

погреба. От мостовой до кровли комнаты громоздятся одна на другую, и бескрайний шатер неба накрывает город целиком»⁵⁴.

С деструкцией старого Дома-жилища уходят прежний уклад жизни, традиционные семейные ценности, Дом теряет свою функцию как место бытования преемственности. Из городского облика исчезают *Сад* (в древности «своеобразная счастливая и универсализирующая гетеротопия»⁵⁵) и *Двор* как неотъемлемая защитная часть Дома, в новом пространстве они являются только рудиментами: «Тогда, в те далекие времена, нынешний квартал “Белые березы” представлял собой одноэтажные дома фруктовыми садами»; «...тем временем, на месте одноэтажных домов с садами возник жилой комплекс “Белые березы”. Потом уже новые крезы плотно застроили улицу Нишава современными высотками»; «Позади двадцать седьмого дома есть еще три, с которыми он образует внутренний двор. Это спасло деревья во дворе от застройки...»; «Во дворике росла большая липа. Ее кора была пятнистой, как шкура леопарда. [...] На улице Мёрфи дома в три-четыре этажа, и старые, и новые. Но на месте дома № 30 торчит восьмиэтажка, пока не достроенная. Липу срубili, а двор огородили листьями железа» (Б, 88, 89, 115, 109); «...кафе в одном из новых домов, которые возвели на пике безумного строительства — в квартале без улиц, но с чудом уцелевшими рядом с новыми зданиями двориком и маленьким домиком» (Г, 87). «Сгнившая калитка» и «рухнувший навес» во дворе встречают Радосвету, которая вернулась в дом, где когда-то жил ее возлюбленный, «в конце той неприметной боянской улочки» (О, 75).

С мотивом забвения связан и образ пчел, что «ниспосланы человеку Богом»⁵⁶: «...внутри, во дворе громоздились друг на друге сломанные домики — пирамида из щепок и досок, с прилипшими к ульям мертвыми, уже высохшими пчелами» (Г, 52). «Тесная связь пчел со своим хозяином» проявляется

⁵⁴ Башляр Г. Поэтика пространства. С. 71.

⁵⁵ Фуко М. Другие пространства. С. 200.

⁵⁶ Гура А. В. Пчеловодство // Славянские древности: Этнолингвистический словарь в 5-ти тт. / Под общей ред. Н. И. Толстого. Т. 4: II (Переправа через воду) — С (Сито). М., 2009. С. 370.

в поверьях, согласно которым «со смертью пчеловода умирают и его пчель»⁵⁷: так читатель догадывается о причинах исчезновения хозяина ульев, хотя нигде в тексте не говорится о них напрямую. Мотивы смерти и богооставленности, символически представленные в образе мертвых пчел, коррелируют с мотивами упадка и разрушения прежней жизни.

Во дворах старых домов находят последний приют брошенные своими хозяевами собаки. «Вот и все, что осталось от Пирина. Этот текст. И могилка под айвой. Айва кривая, почти не плодоносит. Но, наверное, и в этом году на ней вырастет несколько желтых, как фонарики, плодов» (Го, 32). Говоря о судьбе Пирина, хозяин убежден: «...он жил как собака не потому, что у него не было еды или крыши над головой. А потому что у меня не было времени с ним гулять и вся его жизнь прошла в клетке, в чем-то типа вольера, который я скотил за домом. Он был размером с комнатенку, высотой два метра» (Го, 29). Пес спас героя от алкоголизма, так как тот нашел, чем занять себя — гулять с Пириним, а потом, когда дела пошли на лад и прогулки стали все реже, пес «понял, что больше их не будет, он как-то это понял. И взгляд его потух» (Го, 31). Этот дом-клетка, вид Антидома, становится домом-гробом для одинокого пса еще при жизни.

Такую же функцию Антидома могут выполнять и квартиры, в пространстве которых пожилые герои прикованы к постели. Старому писателю, который практически ослеп, «лежать в постели — больно, вставать с нее — тоже. [...] Что ему остается? Ничего. Так все и будет. Он уже не может двигаться. Как лисица в капкане. Не может читать. Что ему остается. Ему остается вспоминать» (Г, 97). Жечка Каралеева «совсем не могла двигаться. Коксартроз превратил ее суставы в музейные экспонаты. Она так и шутила: “Меня хоть сейчас в музей”» (Б, 64). Она «уже ни на кого не была похожа, только он, конечно, не мог ей этого сказать. Точнее, она была похожа на какую-то черепаху с пепельной от неподвижности кожей, обвисшим подбородком, заострившимся носом» (Б, 65). В пограничье между жизнью и смертью обитатели «ложного дома» — квартиры — подобны живым трупам.

⁵⁷ Гура А. В. Пчеловодство. С. 372.

Идиллия же маленького Дома с садом навсегда разрушается в пространстве настоящего, но остается жить в пространстве памяти рассказчика: «Экскаватор снес старый дом за пару дней. Он стоял наверху на высоком месте, в верхней части двора. У него была деревянная крыша, веранда. Под ней начинался фруктовый сад, доходивший до самой улицы — черешни, абрикосы, яблони. Росли и кусты малины вдоль забора, и клубника. Их разрубили на две-три части, раздавили, и экскаватор принялся копать» (Б, 117). С семантикой низа связаны образ ямы и мотив смерти, на месте уничтоженного Дома (живое) — котлован (мертвое): «Целый месяц машина копала двор. И выкопала на глубину метров двадцать» (Б, 117).

О похожих на «вырезанных ножницами из какой-то старой пожелтевшей фотографии» господине и госпоже Сарафовых «говорили, что они познакомились еще гимназистами на одном из первых показов фильма “Касабланка” миллион лет назад. С тех пор они смотрели этот фильм сотни раз. Влюбленные из квартала использовали это название как пароль, чтобы каждый раз безотказно находить приют у них дома» (О, 82). Однако местная легенда о пронесенной сквозь годы любви оживает не благодаря тому, что так теперь называется выстроенный на месте их дома торговый центр, а за счет «практики означивания (рассказывания легенд)», которые приравниваются к «практикам, создающим пространство»⁵⁸. Симулякр приюта влюбленных — «супер лакшери камерный зал» (О, 83), где идет показ «Касабланки» для VIP-персон, — стирает из коллективной памяти «убежище» Сарафовых.

Такова первая модель, в которой функционирует гетеротопия Дома: совмещение прошлого и настоящего планов бытия становится возможным благодаря механизму воспоминания, активизирующего оппозиции *дом / квартира, дом с садом или двором / многоэтажный дом*. В таком наложении разных образов мест отчетливо видно архетипическое противопоставление *Дома / Антидома*, которое выступает одним из центральных мотивов прозы Энева. Но механизмы трансформации «истинного» дома в «ложный» могут быть связаны

⁵⁸ Серто М. де. По городу пешком. С. 35.

не только с насильственной, организованной извне заменой Дома на Антидом во временной проекции, но и с переходом «своего» пространства в «чужое» и наоборот.

1.2 Из своего — в чужое

Вторая стратегия реализации гетеротопии Дома у Энева — превращение своего, безопасного, семейного пространства в общественное, личного — в публичное: это может быть дом (личное) с магазином (общественное), работа (общественное) на дому (личное).

«На заре демократии этот человек соорудил маленький магазин в гараже дома. Он продавал сигареты, кофе, пиво. Чипсы, стиральный порошок, газеты. Вынес пару столов на улицу, чтобы люди не пили пиво стоя. К бизнесу подключились жена и дочь. Втроем они работали от темна до темна» (Г, 104). Оставив себе редуцированное личное пространство, герой прожил двадцать три года и, в очередной раз чувствуя тупую боль в сердце, задался вопросом: «Это и была жизнь?» (Г, 106). «От темна до темна» (Г, 105) он прожил жизнь в *своем* магазине, смахивая метлой *чужие* окурки перед входом.

Из *своего* — в *чужое*, из Дома в Антидом превращается жилплощадь семьи Мариновых, которые обитают «в маленькой квартирке на первом этаже в одном из микрорайонов квартала Люлин», а ««офисом»» им служит собственное жилище» (Б, 39). Здесь разворачивается мотив телесности и девиантного поведения, которое принято супругами за норму, ведь «оба уже давно сгладили все острые углы и абстрагировались от личных моментов», чтобы «справиться с вызовами «нового времени»» (Б, 40, 39). Пара предлагает услуги массажа, однако «десять из десяти звонивших интересовались именно и прежде всего эротическим» (Б, 40). Копируя поведение родителей, четырехлетняя дочь героев, которая практически все время проводит если не в детском саду, то у соседки, пока не кончится рабочий день в домашнем массажном салоне, однажды намазалась маминой косметикой, вышла на лестничную площадку и стала просить лев⁵⁹ у тех, кто спустился по лестнице. В финале рассказа по контрасту с семьей,

⁵⁹ Лев — официальная денежная единица Болгарии.

вынужденной из-за безработицы пожертвовать «своим» домом в пользу «чужого», дано описание огромного рекламного щита: «Попробуй вкус мечты» (Б, 41), — таков призыв, размещенный над изображением счастливого семейства. Здесь гетеротопия Дома совмещает пространства личной жилплощади и публичного дома, и в ней особенно ярко представлен образ женщины-блудницы (функция матери предельно редуцирована ввиду перекалывания заботы о ребенке на посторонних, героиня представлена только как биологическая мать), это можно считать своего рода персонификацией такого города, «который сам не блюдет своей крепости и целости, идет навстречу своему падению, ища кому бы отдаться и не спрашивая, кто его берет»⁶⁰. Неслучайно в другом рассказе в пространстве квартиры города-греха происходит и встреча клиента с проституткой — классного руководителя со своей ученицей:

«— Здравствуй, Майя, — сказал я.

Взгляд девушки был пуст, как перекопанная улица в три часа ночи.

— Меня зовут не Майя, — ответила она. — Мое имя — Китти. Деньги вперед» (О, 65).

Мотив телесности раскрывается и в рассказе «Выпускница», где вчерашняя школьница Калина, любимица всей улицы, жители которой были как одна семья, неожиданно для всех соседей уезжает на выпускной с богачом: «...вдоль ограды проехал какой-то серебристый лимузин. Он был такой длинный, что мы чуть шеи себе не посворачивали, пока он останавливался. Черное стекло левой задней двери опустилось, и шейх махнул Калине садиться в машину» (О, 22).

Низменное, преступное начало подчеркивается через поведение обитателей дома у *подножия* Витоши. Там живет мужчина по прозвищу Барсук, к которому приходит клиент с недвусмысленной просьбой: «Нам нужно, чтобы все было сделано чисто» (О, 90). Внук главного героя, как и дочь родителей-массажистов, подражает девиантному поведению взрослых («Все говорили, что он похож на деда как две капли

⁶⁰ Топоров В. Н. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте. С. 128.

воды» (О, 91)), перенимает ценности жизни своего деда — хозяина «ложного» Дома с перевернутыми нравственными ориентирами. Когда Барсук заходит в мастерскую, он замечает распятую на верстаке кошку (внук жаловался, что та оцарапала его): «Странно было видеть кошку, лежащую на спине, с раскинутыми в стороны лапками, из которых торчали гвозди» (О, 91).

Превращая свое в чужое, человек разрушает Дом как безопасное место, и тот перестает быть «средоточием жизненных ценностей — согласия, мира, счастья, благополучия»⁶¹. Непригодным для жилья его может делать и Природа, противостоящая урбанистическому пространству, в этом случае дом как место остается в городской черте, но фактически больше не принадлежит городу: «Наверху ателье, где он так и не сделал крышу, показались несколько березок, которые за несколько лет превратились в настоящие деревья», железная дверь во двор перестала открываться из-за «зарослей травы, бурьяна и хмеля» (Б, 120). Чтобы попасть домой, герой «пользовался дырой в покосившейся ограде» (Б, 120), а не калиткой — возвращение к прежней жизни для него уже невозможно: дверь во двор, как и дверь в прошлое заперта навсегда, сам же герой оказывается в «доме» *под* деревьями.

1.3 Из чужого — в свое

Обратный тип моделирования гетеротопии Дома — освоение чужого, общественного пространства и бытование в нем как в своем. Так, цыгане Мето, Кера и трое их детей пытаются выжить за счет того, что Мето подрабатывает в Софии, куда каждый день ездит по железной дороге. Их Дом — даже не на периферии города, а за его пределами и не имеет никаких свойств, очертаний здания: речь, как и в предыдущем случае, идет о низовом пространстве — жилище находится *под* мостом, и оппозиция *низ / верх* рассказывает уже не о времени постройки дома (*старый / новый* в случае со стационарным домом-жилищем), а выступает как проекция *бедности / богатства*, низкого социального положения. «Под мостом не было

⁶¹ Булгакова А. А. Топос «Дом» как гетеротопия в романе М. Петросян «Дом, в котором...». С. 169.

сквозняков, сгодится для жизни. Из покрывал и прутьев Мето соорудил комнатенку» (О, 10). Сквозь общественное пространство «прорастает» жилое, личное, появляется Дом, и только в этой гетеротопии возникает образ очага — сакрального символа, «связанного с культом огня, места совершения обрядовых и магических действий, направленных на обеспечение благополучия дома, здоровья домочадцев и успеха в хозяйстве»⁶²: «По вечерам вся семья снова собиралась под мостом. Когда Мето удавалось достать денег, огонь под мостом подскакивал весело, как обезьянка, в кастрюле варился суп и голос Мето с каждым глотком ракии из треснувшего мутного стакана становился все более восторженным. [...] Если же Мето не приносил денег, тени от огня метались по сводам моста, как злые собаки. Мето смотрел в одну точку, дети прятались под покрывалами, а Кера [...] мылась в Искрыре, змеиными движениями надевала краденую обтягивающую юбку, доставала помаду и зеркало, рисовала губы сердечком и отправлялась ночью наверх к шоссе» (О, 11).

В связи с гетерогенной природой такого Дома особое внимание обращает на себя место, выбранное для его локализации. Мост — «орудийное воплощение самой опасности, кризиса, некоего провала в пути», здесь «опасность сгущается настолько, что ставится под угрозу сама реальность пути и возможности его преодоления»⁶³. Преодоление моста требует «особого поведения путника: бдительности, соблюдения запретов»⁶⁴, невыполнение которых приводит к смерти. Когда Мето не возвращается из Софии, его десятилетнему сыну Джанго предстоит занять место отца. Он проходит своеобразный обряд инициации: бреется отцовской бритвой, берет его веревку и старый нож. И точно так же прыгает с моста на поезд, на его «ледяное железо» (О, 12), чтобы добраться до Софии.

⁶² Узенёва Е. С. Очаг // Славянские древности: Этнолингвистический словарь в 5-ти тт. / Под общей ред. Н. И. Толстого. Т. 3: К (Круг) — П (Перепелка). М., 2004. С. 604.

⁶³ Топоров В. Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура / Отв. ред. Т. В. Цивьян. М., 1983. С. 263.

⁶⁴ Там же. С. 264.

1.4 Преодоление *своего* / *чужого*

Третья модель существования Дома как гетеротопии, в которой совмещается пространство чужого и своего, это Храм — Дом Божий. В городском тексте пространство церкви встречается реже, чем в повествовании о деревне, провинции, но тем не менее, без Храма трудно представить топоним города. В его медиальном пространстве соприкасаются божественный мир и мир земной. Обращает на себя внимание редуцированное изображение убранства церквей, чаще всего они маленькие и низкие: «Я ехал по окружной, когда понял, что скоро родительская. [...] по дороге есть храм, я видел его ограду. Доехал, припарковался напротив. Пока я спускался по ступеням во двор, дорогу перебежала крыса размером с котенка [...]. Я зашел в маленькую церковь»⁶⁵ (Л, 21); «Церковь и внутри, и снаружи, выглядела бедной, низенькой. Даже иконы не светились празднично, как в других церквях, а были как будто коричневыми, темными. Иконостас был из самой обыкновенной фанеры» (Го, 16). Но для истинного приобщения к Богу внешний вид церкви-здания не имеет никакого значения.

Грета Фенеркова из рассказа «Начало», вдруг ставшая религиозной от избытка свободного времени, которое не могли скрасить обеспеченный муж, «массажи, маникюры, педикюры, парикмахерша и портниха», жертвовала немалые суммы на нужды монастыря близ Софии и «заказала себе две очень дорогих иконы, и день, когда они были готовы, стали для нее настоящим праздником. Она поручила своей прислуге Элене вбить в стену гвозди, чтобы повесить их. Под иконами они установили специально купленный небольшой иконостас и кандило» (Го, 13, 14). Героиня мучила свою домработницу («А Элена запоминала плохо и никогда не могла ей угодить» (Го, 15)) заучиванием псалмов и долго искала себе подходящего духовника. Но игумен, которого ей посоветовали, несколько раз повторил ей только одну вещь: идти в ближайшую к дому церковь, потому что только там она сможет «найти то, что нужно» (Го, 16). И во время службы в крошечной и ничем не примечательной церкви она случайно увидела

⁶⁵ Енев Д. Лала Боса. София, 2019. С. 21. Далее сборник рассказов с указанием страниц в круглых скобках цитируется по этому же изданию с пометкой Л.

свою домработницу. Перед Богом все равны вне зависимости от социального статуса и материального достатка, и, возможно, осознание этого и станет для героини тем самым *началом* — началом истинной веры, любви к ближнему, поможет победить гордыню под маской филантропии. Пространство церкви как место совершения религиозных обрядов не только объединяет людей между собой, делая членами одной группы, но и помогает через веру лучше понять самих себя.

В Доме-Храме преодолеваются границы между *своим / чужим, далеким / близким*, пространство словно расширяется до бесконечности, время же делается пронизываемым: «...когда миряне в церкви, приехавшие из разных уголков земли в этот далекий французский городок на берегу Атлантического океана, начали один за одним читать “Отче наш” каждый на своем языке...», героиня, эмигрировавшая из Софии, вдруг вспомнила себя маленькой и счастливой, мысленно вернулась к родителям, в болгарское детство, когда она еще не умела выговаривать «р» и называла себя Босой Лалой (Л, 95).

В прозе Энева именно православие нередко становится точкой опоры и сближения для героев, а вера в чудо дарит героям надежду: состоятельный герой, у которого семь телохранителей, болен, и церковь — его последний шанс; пожилая бабушка искренне верит, что в церкви слышала «голос из-под купола» (Л, 37–38, 83), голос Богородицы, которую она просила позаботиться об эмигрировавших детях (хотя на самом деле это был голос женщины-реставратора, просто героиня ее не заметила). Для нарратора-фланера религия играет очень важную роль: он посещает службы, литургии («Каждый год я стараюсь присутствовать на крестном ходе в память св. Патриарха Евфимия 20-го января — от церкви святых Седьмочисленников до его памятника...»), беседует с монахами; о том, что для него христианство — важная часть жизни свидетельствует, например, его эмоциональная реакция на исполнение семинаристами тропаря св. Иоанну Рыльскому (Л, 23, 59).

Пространствами-носителями непреходящих ценностей являются монастыри, где человек может почувствовать себя частью общности, преодолевая оппозицию *свой / чужой* через движение от я-идентичности к «мы», однако в городском

топосе они представлены ограниченно, только Курильским монастырем в предместье Софии, который является гетеротопией: в его стенах размещена психиатрическая клиника (совпадение пространства Дома-храма и Больницы).

Сакральным, ритуальным характером Дома-храма обладает букинистический магазин: книжный на ул. Графа Игнатьева называется «...священным местом для охотников за книгами», «настоящим царством старых книг», это особый мир, «сама Святая святых книги» (Б, 91). Пространство книжного магазина также можно рассматривать как гетеротопию, поскольку здесь совмещаются функции Дома-храма (единение), Рынка (торговля) и Библиотеки (книги как архив времени): ночное ожидание своей очереди в книжный магазин подобно «всенощной службе» (Б, 93), то есть религиозному обряду. В пользу утверждения особой ритуальной роли топоса книги, его связи с топосом дома говорит и то факт, что их изготовление доступно лишь избранным, поскольку для этого требуется «мастерство ювелира», переплетать же книги следует в тишине, ибо она «ближе всего к священнодействию» (Б, 109).

Гетеротопия Дома у Энева, таким образом, представлена в нескольких аспектах: как соппространство прошлого и настоящего (в первую очередь в аспекте рассказчика-фланера), своего и чужого (форм перехода из одного в другое) или же совмещение этих планов и бытование пространства как общего, своего рода надпространства в религиозном аспекте. Локализованному в пространстве Дому противопоставляется открытый топос бездомья.

2. Улица и Бездомье

Антитеза *дом / антидом* получает свое развитие в теме бездомья, жизни вне дома, то есть на Улице. Гетеротопия Улицы в прозе Энева представляет собой наслаение существующих картографических элементов (конкретных софийских улиц, площадей и других городских объектов с расположившимися на ними домами-зданиями) и места обитания городских маргиналов. Улица есть одновременно физическое скопление домов и их символическое отсутствие — бездомье.

По принципу адресной книги объединены рассказы в цикле «Серебряные горы»: нарратор-фланер перемещается по конкретным городским локусам, географическое местоположение которых вынесено в названия рассказов («Шейново», «Ул. Паренсова, 16», «Глициния на ул. Бузлуджа, 31», «Ул. Кестенова гора, 23», «Барахолка у храма Александра Невского», «Дом Яворова», «Кафе “Шляпы”», «Старая переплетная мастерская на ул. Мёрфи» и др.) или указано в самом тексте. При этом, находясь по какому-то адресу, как уже говорилось ранее, он может выстраивать повествование об этом месте одновременно в разных временных пластах. Улица — пространство прошлого и настоящего: «Кого только ни встретишь на улице Раковского. Даже себя встретишь времен молодости, времен, когда “Будапешт” и “Прага” были самыми модными столичными заведениями» (О, 9). В аспекте точки зрения ностальгирующего рассказчика наблюдается также разделение *прошлого / настоящего* как пространства *подлинного / симулирующего реальность*: «Сейчас в сквере на месте старого зоопарка есть каменная черепаха, каменный жираф, а ниже, у Орлова моста, каменный медведь. Не то, что раньше, конечно» (Б, 87). Будучи элементом топографии, улица ограничена в физическом пространстве (имеет начало и конец), но для Энева большее значение все же имеет не картографический план, а символический, а именно топос бездомья.

Обитатели Улицы живут одновременно везде и нигде, они передвигаются по городскому пространству, не имея возможности в нем «пустить корни». Это странники, оказавшиеся вне Дома по своей или чужой воле: для первых дорога — главная ценность, для вторых — наказание. Сознательно избрал путь отшельника Николай Караджов — «странный человек, с виду бездомный. Он носил длинное пальто с поясом, большая борода его была белой, а седые волосы доходили до плеч. [...] чаще всего он был один, молча смотрел куда-то перед собой (или же в вечность)» (Б, 101). Герой с «фигурой библейского пророка» противопоставляет себя остальным людям: «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» (Б, 101, 102). Это такой тип ге-

роя Улицы, который был «бездомным не столько потому того, что был так одет или же скитался по городу, сколько из-за отрицания всего земного, материального, меркантильного» (Б, 101). Отказ от жизни в социуме нередко сопровождается стремлением к единению с природой: «На границе между Княжево и Бояной» на «заброшенной подстанции» жил «старик с длинной круглой бородой. [...] Глаза старика не были темными, налитыми кровью глазами какого-то бездомного» (Б, 121). «Хозяину болота», «дикого безлюдного пространства» в границах города, ничего не было нужно, «у него все было» (Б, 121, 122), хотя он не обладал ничем материально ценным. В таком типе эневского героя критик В. Игнатов усматривает «чудака», «который не может вписаться в объективную действительность»⁶⁶. Описывая подобных персонажей, он замечает: «Это обладатели нравственных добродетелей, из-за которых, как выясняется, они становятся непригодными для того мира, где обитают. [...] Эти герои болезненно переживают крах своих идеалов и стремлений, живя в подчеркнуто враждебном и овеществленном мире»⁶⁷.

К особому виду странников можно отнести и продавцов на блошиных рынках, потому что они принадлежат «братству хранителей воспоминаний, хранителей старинь», такие «мужчины и женщины, как Гаро, которые выбрали зарабатывать себе на хлеб под открытым небом» (Б, 112).

Большинство попавших на Улицу сделали это не по своей воле. Наблюдая за продавцом книг, чье выражение лица было «как у того, кто потерпел кораблекрушение», бывший библиотекарь Геле замечает про себя: «Скоро ты начнешь носить в кармане бутылку или выдувать по двухлитровой баклажке пива. От этого нет спасения. Так делает каждый, кто оказался на улице. Улица — опасная вещь. Потому что следующий шаг — бомжевать. Бомжевать дико, с коркой грязи на коже, со лбом, разодранным после запоя»; «Между бомжами и молодежью часто вспыхивали ссоры. [...] Если живешь в этом доме, лучше возвращаться засветло» (Го, 18, 19, 49); женщина сознательно флиртует с продавцом из газетного киоска, что-

⁶⁶ Игнатов В. Епифании и гротески от Деян Енев // Литературен вестник, год. 21, бр. 7, 22–28.02.2012. С. 3.

⁶⁷ Там же.

бы, добившись его расположения, склонить к убийству бывшего любовника — богатого бизнесмена, но, получив отказ, делает так, чтобы он лишился работы, и теперь герой сидит «целыми днями во внутреннем дворике этого дома на бульваре Левского» (Б, 67), собирает окурки и пьет.

В большинстве рассказов ничего не говорится о причинах того, почему тот или иной герой попал на улицу, а бездомные воспринимаются как атрибут городского пространства: «...нищий, опершись спиной о стену пустых бетонных цветочных магазинов», находится на улице постоянно, «в дождь и снег, в холод и мороз, год за годом, опустив свою седую голову. Картонная коробка перед ним — его единственная связь с прохожими» (О, 9). Те, кто работает на улице (в частности, сапожники, продавцы), воспринимаются сходным образом: «Еще пять-шесть лет назад в центре Софии было по крайней мере два чистильщика обуви — один у “Святой Недели”, другой — на углу Раковского и Аксакова. Но на Раковском был настоящий мастер. Он тихонько сидел за своим старым красивым сундучком [...]. Однажды он не пришел. И как прохожие быстро привыкли к тому, что всегда видят его на углу, прислонившегося к колонне у стеклянной витрины большого магазина, так же быстро они его и забыли» (Л, 13).

Топос улицы почти всегда коррелирует с мотивом телесности (алкоголизм, проституция, наркомания, насилие, криминал). В стихотворении в прозе / ритмизованном рассказе «Последний поэт. Пролог» показана судьба художника, стихи которого не нужны обществу, как и он сам; единственной радостью для героя становятся курение и алкоголь: «Он в урне ищет сигареты, порой на бордюре стоит задумчиво. [...] Воробушком подпрыгнет. Вот, деньги есть на пиво. [...] С баклажкой пива сядет в сквере, который вскоре перероют. [...] Его узнают только собаки, друзья по скитаниям. И уличные кошки, бесприютные, его узнают. [...] Он похож на бомжа или раскаявшегося разбойника. Будь он музыкантом, сел бы в переходе, шапку бы перед собой поставил и заиграл на чем-нибудь. [...] Как различите вы его в отребья море, пройдох и воронов? Никак. Один из них он» (Г, 8).

Для того чтобы стать жертвой улицы, необязательно быть бездомным: здесь способны убить («Император»), ограбить

(в «Рождественском рассказе» у героев из провинции, которые приехали в столицу на заработки, крадут инструменты), изнасиловать (под мостом на окружной полицейский обнаруживает «статую беспомощности» — школьницу, у которой были «грязное платье, тонкие бретельки и размазанная косметика» (Л, 73)). На infernalную природу улицы указывают и пейзажные зарисовки: «Пронзительный звук превращал улицы в зловещие каньоны. Стаи бездомных собак, хозяев безлюдных тротуаров, вмиг разбегались, как от взрыва динамита», герою, который едет в столицу, в лицо дует «тяжелый, с запахом сероводорода, обжигающий ветер» (О, 37, 12); низменное / пошлое начало уличного пространства иронично подчеркивает красная туалетная кабинка на бульваре, которая, по словам фланера, торчит «как памятник прогрессу, символ цивилизации» (Го, 76); «Цариградское шоссе похоже на чалгу⁶⁸ — только ямы, слякоть и мрак» (О, 89). Однако Улица не наделена только негативными коннотациями: на улице человеку могут спасти жизнь («Встреча»), а «местная пьянь, пропащие, безработные люди» (Л, 66) порой добры и великодушны: например, завсегда таи крошечного ларька решили в знак благодарности подарить продавщице на Рождество огромные санки с дедом Морозом.

Особую роль в изображении топоса улицы играет оппозиция *верха / низа*, которая проявляется не только в пространственном измерении, но и для обозначения уровня культуры, социальных отношений — *большого / маленького* человека, маркируя разницу их жизненных перспектив. Начальник с 20-го этажа билдинга «смотрит вниз» на перекресток, и «весь мир его» (Го, 78), то есть он воспринимает город *сверху — вниз*; в то время как нищий, имея такое же направление взгляда, но другую локацию (и соответственно — находясь на ином социальном уровне, чем работник высотки), видит окружающий мир с точки зрения представителя социального дна, то есть в перспективе *снизу — вниз*: «...сидит на голом тротуаре и смотрит вниз» (О, 9).

⁶⁸ Чалга (поп-фолк, турбо-фолк) — жанр популярной музыки, основывающийся на танцевальных ритмах и ориентальных мотивах и получивший широкое распространение в Болгарии и — шире — на Балканах. В переносном смысле является синонимом упадка культурных ценностей ввиду примитивных текстов и однообразных мелодий.

Важное значение для уличного пространства имеют локусы Подвала, Подземного перехода и — шире — Подземелья. В низовом пространстве города располагаются метро, магазины и мастерские. «Ее рабочее место было под колоннами длинного жилого дома на большом бульваре», сама продавщица тоже маленького роста (Л, 66, 68); в подвале, «мрачном дупле», находилась обувная мастерская — «маленькое помещение, в котором можно передвигаться только согнувшись», и сапожник видел мир «с высоты людских шагов» (Г, 31). Такая «подвальная перспектива» — особый тип восприятия действительности. В рассказе «Яворов и Лора в ноябре 1997 г. Эпилог» нарратор-фланер показывает еще две точки зрения на мир: первая принадлежит памятнику основателю болгарского символизма, поэту Пейо Яворову, вторая — продавщице из подвального магазина. «Сидит себе Яворов во дворе дома-музея на улице Раковского с засохшим букетом в руках, смотрит на человеческую суету, его каменные глаза влажно блестят... [...], Он все видит — и огромные дирижабли мерседесов, [...] и ветерана, который роется в металлическом мусорном контейнере производства немецкой фирмы “Вольф” [...]. И молоденькую продавщицу сигарет тоже видит, когда она показывается в окошке подвала напротив» (О, 98). Рассказчик пытается выяснить у продавщицы, знает ли она, кто такой Яворов, но «в ее мире уровня тротуара Яворов не существует и никогда не существовал» (О, 98). По иронии судьбы ее зовут Лора, как и жену поэта.

Подземный переход — локус, сопряженный не только с мотивом пути (ходьба / метро / встречи), но и с мотивами бездомья, бедности, телесности, девиантного поведения. Там фланер замечает своего школьного приятеля Орлина по прозвищу Шляпа: «Позавчера заметил его в одном переходе. Я не видел этого парня двадцать лет. Его лицо стало коричневым, он показался мне таким щуплым, а его жидкая борода была полностью белой. Обняв разодранный аккордеон, он с закрытыми глазами играл “Если спросят меня, где заря”. Перед ним на земле стояла пустая обувная коробка. Я не окликнул его...» (Б, 29); здесь же играют уличные музыканты, скрываются преступники («Рождественский рассказ»), работает билетный кассир, у сына которой «не все в порядке с головой» (Го, 78).

Инфернальность софийского Подземелья — мира, где находится «по меньшей мере дюжина бомбоубежищ, построенных в пятидесятых и связанных давно забытыми и полуразрушенными тоннелями» (Б, 61), — подчеркивают его обитатели, огромные черные крысы. Эти животные символически реализуют «мотив кражи: ущерб, причиняемый мышами, метафорически уподобляется ущербу от кражи»⁶⁹, а также связаны с загробным миром. «Палач крыс» по имени Бенко Алайков — безработный десантник (*небо / верх*) — становится дератизатором в софийских катакомбах (*земля / низ*). «Бронированная дверь» его квартиры, которая открывается так же трудно, как «люк подводной лодки» (низ), защищает жилище и делает его похожим на надежно укрытое логово сродни норе (хтонический мотив), где героя ждет единственная отдушина — Чори, лабораторная крыса-альбинос, за которую он «отдал целое состояние» (Б, 62, 63).

Улица антиномична: это физическое, материальное место, адрес, средоточие домов-зданий одновременно олицетворяет символическое пространство бездомья; в ее вертикальной проекции подчеркнута социальное неравенство, элита и маргиналы, через эту же пространственную ось раскрывается корреляция топоса улицы с мотивом смерти и загробным миром, в горизонтальной же плоскости улица — мозаика историй прохожих, людей самых разных социальных и культурных уровней.

3. Ярмарка

С гетеротопией Улицы тесно связан карнавальный мир гетеротопии Ярмарки: он разворачивается в ее рамках в горизонтальной перспективе, но в отличие от Улицы ограничен во времени и непостоянен в пространстве. Ярмарка относится к таким гетеротопиям, «которые подчеркивают наиболее ничтожное, наиболее преходящее, наиболее непрочное по времени»⁷⁰. В функции локусов Ярмарки у Энева выступают Цирк, Рынок (Барахолка), Книжный развал.

⁶⁹ Гура А. В. Мышь // Славянские древности: Этнолингвистический словарь в 5-ти тт. / Под общей ред. Н. И. Толстого. Т. 3: К (Круг) — П (Перепелка). М., 2004. С. 348.

⁷⁰ Фуко М. Другие пространства. С. 201.

Сформировавшийся как кочующий вид искусства Цирк зачастую не имеет стационарного здания, он, как и ярмарка, переезжает с места на место, где на несколько часов возникает на привычном для горожан пространстве: «Ровно в 10 утра, как обычно, Антон доехал на своей инвалидной коляске до окна, чтобы проветрить комнату. И не мог поверить своим глазам: внизу, у рыночка, на пустыре между домами, расположился цирк» (О, 27). Он стремительно модифицирует прежнее пространство своим присутствием, чтобы потом снова исчезнуть: «Одни рабочие уже собирали остов шапито. Другие монтировали заборчик, на который потом повесили разноцветные лампочки. У входа в цирк появилась огромная надпись “Цирк «Глобус»”, а спереди тут же на асфальте поставили карусель с пластиковыми лошадками, киоск со сладкой ватой и еще один — с попкорном. Через пару часов все было готово. Даже афиши расклеили, и Антон, долго всматриваясь в них, смог прочесть, что представление сегодня в 7 вечера» (О, 27).

В аспекте точки зрения Антона локус цирка показан сверху (то есть *извне*), что позволяет герою взглянуть на то, что происходит за кулисами, — на настоящую жизнь артистов, и скрытое от глаз тех, кто пришел на представление (и находится *внутри*), становится зримым для главного героя: «Из своего окна третьего этажа Антон видел все как на ладони: и оранжевый гриб шатра, и потрепанные зеленые фургоны цирковых артистов. Он видел, как два клоуна пошли в ближайшую забегаловку и взяли ящик пива, как укротитель пошел к акробатке, как дрессировщица голубей кормила в клетке своих подопечных» (О, 27). В привычную жизнь инвалида, находящегося в замкнутом, медленном хронотопе комнаты («Антон нетерпеливо посмотрел на часы. До семи много времени, но он умел ждать» (О, 27)) с окном-границей, через которое ему доступен внешний мир, проникает Цирк с его стихийным характером, что заставляет героя лечь позже обычного, выбиться из расписания. Тем не менее изолированность героя преодолевается за счет приобщения к социуму с помощью этой гетеротопии: «Хотя он и не видел того, что происходит внутри, благодаря микрофонам он слышал диалог клоунов и тоже начал смеяться» (О, 28).

Пространство шапито неоднородно как 1) новый физический объект в жилом квартале: *видимое*, но *непостоянное* и *чужое* — для зрителей и Антона, *видимое*, *постоянное* и *свое* (как место работы) — для артистов; 2) локус циркового представления: *видимое изнутри* и *открытое* — для зрителей и артистов, *невидимое изнутри* и *закрытое* — Антон; 3) место бытования артистов вне представления: *невидимое* — для зрителей, *видимое* — для артистов и Антона.

Образ шатра как символ кочевого пространства не связан только с цирком, он встречается при описании ярмарки у Национального дворца культуры (далее — НДК): «...множество брезентовых шатров с деревянными столами и скамейками внутри, над которыми разносится сладковатый аромат жареного люля-кебаба. Шатры придают площади перед колоннами вид лагеря для беженцев, в который привезли гуманитарную помощь» (Б, 27); на цыганской свадьбе в Западном парке был «огромный шатер» (Г, 36). Сами образы цыган также раскрывают карнавальную семантику города: в одном из кварталов есть этническая гетеротопия — «цыганское гетто» (Б, 107), с ними тесно связаны мотивы торговли, телесности и девиантного поведения (эстетическая красота — с одной стороны, проституция, воровство, обман, алкоголизм — с другой). У одной из героинь-цыганок «было лицо старого пирата, серебряная монетка на шее и на правом запястье татуировка в виде сердца, пронзенного стрелой, из которого капает кровь» (О, 53), она угадывала прошлое и обладала корнем «волшебной травы» — кардилеску, на деле оказавшейся обычной пеларгонией, но тем не менее по странному совпадению вернувшей герою возлюбленную. Кочевой образ жизни (бездомье как константа существования) передается из поколения в поколение: рассказчик-фланер как-то встретил на улице дочь знакомого цыгана, которая собиралась отдать свою девочку учиться на карманную воровку, чтобы та и «себя могла прокормить, и ее»; с мотивом воровства связан и рассказ «Дом с голубями», где у героя десять раз пропадали птицы (Б, 26, 107). Карнавальное, ярмарочное начало города подчеркивается Эневым и за счет включения в тексты «голосов улиц» — нарраторов с особенностями, имеющими отношение к «различным формам и жанрам фамильярно-площадной

речи»⁷¹ (в такой роли выступают, например, таксисты и цыгане, в речи которых присутствуют ругательства, просторечия, ошибки и пр.).

Место «неправильных функций», которые должны выполняться «в других местах»⁷², — это и городской рынок. Помимо прямого предназначения — торговли — рынок представляет собой пространство для «общественного» моциона, прогулок и разговоров («И сейчас дяде остается перекинуться парой фраз только с продавцами. Он останавливается, чтобы поговорить с продавцом о полезных свойствах меда. Они разговаривали с продавцом меда об этом уже много раз и каждый раз говорят друг другу одно и то же, но дядя не упускает этой возможности. [...] Все же прогулка между прилавков наполняла его глаза цветом, уши — звуком, нос — запахом»; «Да и он не имел ничего против того, чтобы долго и подробно разговаривать с людьми, объяснять им в деталях, какой мед и что лечит, где собран. Его знали, товар его пользовался спросом, и люди так к нему привыкли, что, когда однажды увидели, что его прилавок стоит пустой, остановились как громом пораженные» (Г, 43, 50).

Особое место в контексте гетеротопии рынка занимает барахолка у храма св. Александра Невского в самом центре Софии, поскольку она совмещает характеристики Ярмарки и Музея / Библиотеки: блошинный рынок локализован в пространстве города, но способен менять свое местоположение (еще 15 лет назад он был в сквере «Кристалл», и «не существовало более привлекательного топоса в центре города» (Б, 112), затем он переместился на свое нынешнее место). Будучи ярмаркой, он связан с торговлей и имеет временный характер (нет стационарного помещения), но хранит время, как музей: «Прилавки ярко визуализируют мировую суету, рассказывают о ней, о том, чем жили люди в различные эпохи, и как время почти все превращает в пыль» (Б, 113). Рассказчик-фланер считает, что в этом месте сформировался «своеобразный культурный заповедник, который помогает нам не забывать

⁷¹ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 10.

⁷² Георгиевская А. О., Шестаков А. А. Рынок как гетеротопия // Вестник ТвГУ. Серия «Философия», 2020, № 2 (52). С. 50.

прошлое. Рынок антиквариата превратился в высшей мере в знак» (Б, 112). Символическая функция данной гетеротопии связана в первую очередь с топом коллективной памяти: «Людей давно уже нет, а вещи есть и удивительным образом рассказывают об эпохах и прежних людях» (Б, 113).

Книжные развалы тоже относятся к такому типу пространств, они «возникают в самых неожиданных местах» города, в коробках же «можно найти настоящие сокровища» (Го, 17), «рядом с каменным медведем, 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 Поля Дюрана и в удивительном переводе Цветана Стоянова. Говорю же: если повезет» (Б, 87). Чаще всего книжные развалы наблюдаются в граничном пространстве города (у переходов, на остановках, перекрестках), что связано как с перемещением людей в физических координатах (торговля в местах с большой проходимостью), так и с их социально-нравственными ориентирами (отсюда неслучайно, что у Моста влюбленных рядом с НДК «коробки крепились подручными средствами как *временный мостик*» (Го, 18)). Торговля старыми книгами в стационарном помещении находится на грани исчезновения и потому происходит в гетерогенном пространстве: «Бай Стефан продавал книги в жестяном вагончике напротив билдинга КРИТ на перекрестке улицы Гоце Делчева и бульвара Болгарии. [...] Окна вагончика изнутри были заставлены книгами, и летом он открывал дверь, чтобы в тесную каморку попадал дневной свет...» (Б, 110). Из-за строительного котлована вагончик «буквально висел в воздухе», а продавцу «не хватало только авиаторского шлема и очков, чтобы походить на настоящего капитана дирижабля, который пытается перенести книгу через пропасть так, чтобы она не пострадала» (Б, 110). Здесь также актуализируется типичная для описания тописа улицы оппозиция *верх / низ*: маленький вагончик все же исчез, уступив место билдингу.

Топос книги в переходное время модифицируется, отражаясь прежде всего не в сюжетах о сохранении знания, а в его уничтожении, в распаде ранее сложившейся ценностной си-

стемы. В этом контексте становится понятным внимание писателя к образам продавцов книг, работников переплетных мастерских, писателей, библиотекарей, отражающим гуманистический взгляд на действительность, который в новой болгарской реальности переживает кризис; именно из-за этого «пограничного» состояния такие персонажи связаны с соответствующими локусами, неоднородными по своей структуре.

4. Библиотека

В отличие от Ярмарки Библиотека может функционировать в качестве гетеротопии «накапливающегося до бесконечности времени»⁷³, как и Музей, имея стационарное расположение в физическом пространстве (здание). Отчасти библиотека связана и с книжным магазином (однако там есть мотив торговли, объединяющий его с рынком) как место сосуществования различных эпох, каталог историй, изложенных в книгах.

В библиотеку ДК «Светлина», «дворец детства», возвращается нарратор-фланер, «гонимый ностальгией по тем ушедшим временам» (Б, 89). Он испытывает особый пиетет перед книгами, но большинству героев переходного времени никакие библиотеки не нужны: их взрывают и на их месте строят отель (Го, 17), арендуют под «студию кабельного телевидения» (Б, 31), превращают в ярмарки («Его бабушка раньше работала библиотекарем, но после закрытия библиотеки ее сократили. Эвгени осенью должен был идти в армию. Сейчас оба продавали одежду в киносалоне библиотеки. Кресла отсюда давно вынесли, и помещение превратили в рынок» (О, 23)).

Закрытая библиотека с ледяными поручнями подобна «кораблю в Северном Ледовитом океане» (Б, 31), «плавающему куску пространства», а «в цивилизациях без кораблей иссякают грезы, шпионаж заменяет приключения, а полиция — корсаров»⁷⁴. Образ библиотекаря, вынужденного расстаться со своим местом работы, сопряжен с мотивом телесности, «дикого» тела. Герой взял книгу «Уличный певец» Э. Сетона-Томпсона, где была новелла «Виннипегский волк», с целью перевопло-

⁷³ Фуко М. Другие пространства. С. 201.

⁷⁴ Там же. С. 204.

щения: «Нужно научиться выть, как волк, он давно об этом думал. Это будет его месть. Стоять на лестнице библиотеки и выть волком» (Б, 32). Трансгрессивный характер библиотеки подчеркивается изменением функции как самого пространства, так и его главного хранителя: будучи закрытой, она перестает исполнять прямое предназначение, готовясь стать студией кабельного телевидения, библиотекарь же от испытываемой боли утраты («Он пришел, чтобы попрощаться с книгами» (Б, 32)) видит единственное решение в отказе от человеческого облика и обретении звериного, который больше подходит новой, изменившейся действительности.

«Фиалиалом» Библиотеки является гетеротопия Свалки, куда, «скорее всего, выбросят» (Б, 31) книги из неработающей библиотеки. «Свалка города-миллионника — что-то вроде отдельного государства. В этих холмистых степях лучше не наклоняться. Знамена, которые развеваются здесь, — знамена полного поражения. [...] Горы мусора сейчас, зимой, замерзли и стали похожи на железные скалы. Вблизи начинаешь различать отдельные детали: разбитый сервиз, руку куклы, устремленную ввысь, тома Большой советской энциклопедии, покрытые обледеневшей фиолетовой плесенью...» (Б, 71). Мусорный архив, где сосредоточены «в одном месте все времена, все эпохи, все формы, все вкусы»⁷⁵, мимикрирует под Город («...между двух холмов мусора — нечто вроде улицы» и Дом («Мы поднимаемся по холму, доходим до вершины и начинаем спускаться по другому склону. [...] За очередным холмом мы вдруг натываемся на что-то вроде землянки, выкопанной на склоне, откуда видно две ноги, замотанные грязными бинтами», и дети «вытаскивают человека наружу» (Б, 72)). Локус свалки включен в топос улицы, где бездомные пытаются удовлетворить основные потребности человека (в первую очередь физиологические — в еде, воде, сне), чтобы сохранить себе жизнь, но порой уходят из нее, потеряв последнюю надежду (связь с семантикой смерти): умирающий старик просит достать из землянки самодельные крылья («Я думал их использовать, но не смогу. Возьми их. Я надеялся, что произойдет чудо. Но уже поздно» (Б, 72)).

⁷⁵ Фуко М. Другие пространства. С. 201.

Свалка — часть Улицы, Антидом, пристанище отбросов общества, и Антибиблиотека: ее пространство открыто для посещения, но в нее нельзя записаться.

5. Памятник

Застывшим сгустком времени можно считать Памятник: будучи отсылкой к какой-то исторической эпохе, он никогда с ней не совпадает и существует во временном «раскрое». Неоконченный монумент к 1300-летней годовщине основания Болгарии рядом с НДК — уже / еще не достроенное физическое строение — в какой-то момент «зажил собственной мистической жизнью» (Б, 28): обзавелся граффити, стал играть роль спортивной площадки, трамплина для скейтеров и приобрел функции «ложного» дома для маргиналов: «Чем больше материального он утрачивал и плитки с облицовки падали одна за другой, тем больше он полнился и обрастал смыслами другой, метафизической сути. Первыми это поняли наркоманы и неформалы, выбрав памятник своим убежищем. Наркоманы *поселились* там, где вокруг памятника шел ров, со ступенями ведущими в никуда, больше десяти лет назад. Странные ниши образовывали естественное *место для ночлега их лунных тел с фиолетовыми венами*» (Б, 28). Символическое значение этой гетеротопии в том, что место памяти меняется функционально и становится его симулякром — местом забвения, воплощением философии переходного времени: «...сакральные болгарские фразы со временем и со все более набравшим обороты разрушением и памятника, и общества, и с выпавшими из некоторых слов буквами, стали приобретать юмористическое, саркастическое и, наконец, гротескное звучание. То есть и они стали похожими на граффити» (Б, 28).

Памятник может быть молчаливым свидетелем происходящего (Радичков «был сгорблен, словно нес на своих плечах огромный груз» (Б, 138)), рассказчиком, транслируя несовпадение ценностных установок прошлого и будущего (уже упоминавшийся взгляд Яворова-памятника на болгарскую действительность конца 1990-х гг.); человек же в свою очередь способен сам превратиться в памятник, как происходит в рассказе «Скульптор». Главный герой, фактически став бездом-

ным, «иногда целыми днями» стоял на перекрестке, «трезвый, безмолвный, смотрящий на прохожих и проезжающие мимо машины, как последний защитник какой-то невидимой крепости» (Б, 119). Постепенно скульптор слился с уличным пространством, и то, что он стоял на перекрестке, «вносило какой-то порядок в быстро меняющийся мир, словно его несчастье обернулось истинной осью бытия» (Б, 120). Место такого памятника отнюдь не случайно: для топоса перекрестка характерно выбрасывание «негодных, опасных и вредных объектов, удаление их из “своего” в “чужое” пространство»⁷⁶, кроме того, это символическое место соприкосновения с потусторонним миром (на перекрестке совершались погребения и жертвоприношения). Обращают на себя внимание также и семантика «креста» на перекрестке, и образ могилы (образ скульптора можно трактовать как «живой труп»), на которой устанавливается надгробный памятник: скульптор «превратил не гранитный камень, а свою жизнь в памятник. Высек из нее памятник любви» (Б, 120). Человек в функции памятника — результат превращения субъекта, воспринимающего пространство, в неодушевленный объект, входящий в него.

Таким образом, памятник как гетеротопия формируется у Энева двумя способами: через совмещение в пространстве функций Памятника и Дома, через фиксацию переходного состояния овеществления человека (из живого — в неживое, из субъекта — в объект).

6. Больница

В больничном пространстве оказывается тот, кто по тем или иным причинам временно (или навсегда) должен быть изолирован от здоровой части общества. К подобным пространствам в прозе Энева принадлежат локусы больницы, дома престарелых, психиатрической клиники. Не имея возможности быть интегрированными в социальное пространство, обитатели этих гетеротопий обретают здесь убежище / «ложный» дом / вечный приют.

⁷⁶ Плотникова А. А. Перекресток // Славянские древности: Этнолингвистический словарь в 5-ти тт. / Под общей ред. Н. И. Толстого. Т. 3: К (Круг) — П (Перепелка). М., 2004. С. 686.

Варианты топоса Больницы можно рассматривать как места кризисного пребывания и как гетеротопии отклонения. К первому типу относится Александровская больница (рассказ «Городок Мендосино»), пациенты которой временно не соответствуют принятым в обществе нормам. Для этой гетеротопии характерна проницаемость границ как для пациентов, так и для посетителей. Пространство больницы физически можно покинуть несколькими способами: пациент может быть выпи-санным, выздороветь, уйти по собственной инициативе (рас-сказчик) или же скончаться в ней (Светлю), а для посетителей установлено определенное время, когда они могут навещать больных, при этом приходят и уходят они по своей воле. Боль-ной из этого пространства может вернуться к прежней жизни («Я стоял на лестнице перед больницей и смотрел на снег. Ря-дом с лестницей был маленький сквер [...]. На бетонной пло-щадке стоял стол с двумя стульями. Снежинки падали на бетон и таяли. Врачи запретили мне кофе. “Никакого кофе, — сказал мне доктор Пенков. — Никакого кофе, никаких сигарет и ни-какого алкоголя. Я говорю серьезно”. Я пошел, взял себе кофе и сел на мокрый стул» (Го, 7)), или лишиться подобной возмож-ности по естественным (но не социальным) причинам: умирает девятнадцатилетний Светлю, сосед рассказчика по палате.

Второй тип Больницы представлен в локусах дома престаре-лых (рассказ «Шофер такси») и психиатрической клиники. Они представляют собой пространства, закрытые для пациентов и открытые для посещения, с системой строгой дисциплины. «Гетеротопии отклонения — это уже не места перехода (от одной социальной позиции к другой), а места исключения»⁷⁷. Для боль-ницы характерен контроль за поведением ее обитателей: такие пространства «одновременно архитектурные, функциональные и иерархические. [...] Они гарантируют повиновение инди-видов, но также лучшую экономию времени и жестов. Сме-шанные пространства: реальные, поскольку они определяют расположение зданий, помещений, мебели, но также вообра-жаемые, поскольку они проецируют на это устроение харак-теристики, оценки, иерархии»⁷⁸.

⁷⁷ Бедаш Ю. Гетеротопология как практическая философия // Практизация философии: современные тенденции и стратегии / Под ред. И. Инишева, Т. Щитцовой. Т. 2. Вильнюс, 2010. С. 144.

⁷⁸ Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы. М., 1999. С. 216.

Особенностью пространства психиатрической клиники является ее расположение в стенах монастыря: «Психиатрическая больница им. св. Иоанна Рыльского существует больше полувека. Она находится в нескольких зданиях на территории Курильского монастыря им. св. Иоанна Рыльского, основанного в десятом веке; монастырь представляет собой основную столичную базу лечения душевнобольных. В честь святого больница была названа в октябре 1993-го. Курило уже не фигурирует на картах. Оно давно включено в поселение Нови Искыр. Но кого из жителей Нови Искыр ни спроси, где находится психушка в Курило, тебе сразу скажут. У населенных пунктов, как и у людей, своя судьба» (Го, 46). Пациенты этой клиники — люди, вообразившие себя Богом, супругом известной эстрадной певицы, бывшие цирковые артисты, те, на чьих плечах лежит «тяжелая ноша ночей, проведенных на вокзалах и под мостами» (Го, 48). Девиантное поведение демонстрирует и Огнян Видолов, который делает из хлеба одну и ту же фигурку — «женщину, подобную пластиковому манекену на витринах больших магазинов на Витошке⁷⁹» (Б, 42). Анализируя образ сумасшедшего, Лотман упоминает «фольклорный сюжет “опасной” невесты, сватовство к которой стоило жизни многим женихам», и он может переосмыслиться «в рыцарском духе»⁸⁰, что происходит в этом рассказе: увидев Вилли — манекен, которому он носил цветы, — голой, без одежды, он «обезумел. Сразу же зашел в магазин и попросил продавщиц накинуть на нее хотя бы что-то и, разумеется, непременно ей на голову парик» (Б, 43). «Мне никогда не везло с женщинами. Время от времени у меня были половые контакты с проститутками. После этого месяцами меня не покидало чувство вины. Мне нравятся красивые женщины, манекенщицы. Они мне недоступны...» (Б, 43), — утверждает герой, не нашедший гармонии в отношениях с людьми и потому переключившийся на мир симулякров: не случайно его «возлюбленная» — не настоящая женщина, а ее копия⁸¹. О причинах сумасшествия Огняна

⁷⁹ Бульвар Витоша (ум.-ласк. Витошка) — одна из центральных софийских улиц, известная своими многочисленными магазинами и бутиками, имеет пешеходную зону и является популярным местом для прогулок среди горожан и туристов.

⁸⁰ Лотман Ю. М. Культура и взрыв. М., 1992. С. 77.

⁸¹ Воображаемые отношения предпочитают реальным и другие герои, например заведатой пункта проката видеокассет, который характеризует людей вокруг через детали образов киногероев (О, 33–34).

размышляет фланер и усматривает в неадекватном (рыцарском) поведении героя, защищавшего честь прекрасной дамы («Нельзя было, чтобы все на улице видели Вилли голой. Поэтому я и разбил витрину, чтобы спасти ее от этого стыда»), реакцию на смерть матери, недостаток человеческого тепла («С тех пор как мама умерла, я живу один» (Б, 44)). Он предполагает, что, «наверное, Вилли очень похожа на его мать на этой фотографии. Хотя никто из врачей не обратил на это внимание» (Б, 44). Пациентам Больницы нужны не столько лекарства, сколько забота, вот почему накануне Рождества каждый год их приходят поздравлять дети (мотив ангела): «Детские лица серьезные и задумчивы. Они словно священнодействуют» (Го, 48). Как уже упоминалось ранее, в этой гетеротопии совмещаются функции Дома-храма и Больницы.

Поистине трагической показана история Безумного Макса⁸² — героя рассказа «Сверчок», одного из самых объемных у Энева и центрального в раскрытии проблематики безумия, невозможности преодоления оппозиции *свой / чужой*. Сначала Безумный Макс становится пациентом Курильской больницы (обретает Дом-убежище), затем, через много лет, выдворяется из нее (топос Антидома). Главврач объясняет пациенту: «Денег на такие больничные заведения, как наше, в этой стране больше нет. Поэтому с сегодняшнего дня ты свободный человек» (О, 58). «Двадцать лет этого человека прошли здесь, в серых комнатах или оранжево-красных аллеях больничного парка» (О, 58), теперь он отчужден повторно и навсегда оказывается в пограничном состоянии: неизлечимая душевная болезнь делает его изгоем среди здоровых людей, насильственное исключение из мира больных — изгоем среди сумасшедших. Он в буквальном смысле свой среди чужих и чужой среди своих; будучи никому ненужным, герой становится скитальцем (мотив бездомья), одетым уже «не в больничное — в безумно старомодную теплую куртку с очень короткими рукавами, брюки в клетку, из-за которых он был похож на циркача, а на ногах у него были стоптанные кеды» (О, 58). На неко-

⁸² Имя персонажа (болг. Лудият Макс) отсылает к Безумному Макс (англ. Mad Max) — заглавному герою серии австралийских боевиков (1979, 1981, 1985, 2015), действие которых разворачивается в постапокалиптическом будущем.

торое время, сливаясь с потоком митингующих⁸³ и чувствуя себя причастным к социуму («Так ему понравилось, что толпа несла его и он двигался вместе с ней» (О, 62)), он в третий раз исключается из него (его избивают полицейские, потому что он начал маршировать перед ними, вызывая неистовый смех у вышедших на улицы). В финале рассказа с помощью пространственной категории низа и времени суток подчеркивается место, которое занимает герой в социальной иерархии городской жизни: когда Безумный Макс очнулся, «была ночь, он был *на тротуаре, у подножия какого-то дома*» (О, 62). Мотив отчужденности от мира людей подчеркнут и с помощью образа сверчка — единственного живого существа, которое не выступает для героя элементом мира чужого: «Он вспомнил, что утром забыл покормить своего домашнего сверчка, который жил в обувной коробке под его койкой в палате номер 6. Без него сверчок с голоду опухнет. Тревога стала невыносимой. Безумный Макс сглотнул кровь и, широко распахнув гла-

⁸³ Формирование нового общественного строя в Болгарии сопровождалось политическими, экономическими преобразованиями, не всегда вызывавшими одобрение у общественности, что не один раз выливалось в масштабные акции протестов и митинги, проходившие с ноября 1989 г. После первых демократических выборов в Великое народное собрание (высший представительный законодательный орган), когда из 400 мандатов 211 получили социалисты, начались антикоммунистические выступления. Они «были по своей форме разнообразны и порой агрессивны: оккупация студентами аудитории Софийского университета, блокирование дорожного движения, устройство в центре столицы палаточного лагеря («города истины»), оформленного соответствующими лозунгами. 26 августа 1990 г. било подожжено и разграблено здание Высшего совета БСП («Партийного дома») в центре Софии. Участники этих акций требовали отмены результатов выборов, отставки президента и т.д. Практически дублировались все обвинения против БКП, выдвинутые СДС во время избирательной кампании. При этом не проявлялось особого интереса, соответствуют ли эти обвинения действительности. По оценке болгарских авторов, в стране рождалась «политическая культура отрицания, когда атака на противника была важнее, чем истина или интересы государства» (Зудинов Ю. Ф. Становление постсоциалистического общественного строя // Болгария в XX веке. Очерки политической истории / Отв. ред. Е. Л. Валева. М., 2003. С. 425). В 1996–1997 г. в Болгарии наблюдался серьезный политический и экономический кризис. Волна массовых беспорядков была связана с гиперинфляцией (около 300 %), при которой курс доллара США равнялся 3000 левов (увеличившись за 2 месяца с 500), большинство болгар лишилось своих накоплений (о банкротстве объявили 15 банков в период с апреля по октябрь 1997 г.). Забастовки по всей стране (самой масштабной акцией был протест в Софии) в результате вылились в отставку правительства Ж. Виденова, штурм Народного собрания; затем последовали новые выборы и победа Объединенных демократических сил, премьер-министром стал И. Костов, лидер Союза демократических сил (СДС).

за, стал смотреть сквозь огромное пространство прошедшего дня на своего любимого сверчка» (О, 63).

В этом рассказе психиатрическая клиника «разоблачается» как пространство регулирования жизни индивида: отказываясь от пациента, Больница становится местом еще большего нарушения его отношений с окружающей средой, то есть Анти-больницей, поскольку вместо контроля и коррекции девиантного поведения наблюдается его усугубление, окончательное лишение человека возможности почувствовать себя причастным к обществу (больной или здоровой его составляющей).

7. Железная дорога

Заключительной гетеротопией, рассматриваемой в данной главе, является Железная дорога. Она может быть прочитана и как реальное пространство (место действия), и как «другое», поскольку образована на границе своего и чужого пространств и связана с мотивом пути (и его разновидности — эмиграции). Движущийся поезд — пространство между началом и концом маршрута — место встреч и разлук, историй случайных попутчиков. По железной дороге можно уехать иностранцу *из чужого в свое* пространство (молодая немка и ее парень «начали делать заметки. [...] Описывали свои дорожные впечатления. Они впервые ехали в таком поезде и видели такой пейзаж за окном. Нищета Сливенского края явно поразила их до глубины души»), *из своего в чужое* (путешествие рассказчика-фланера из Софии в Белград), *из «бывшего» своего в «новое» свое* (но не до конца освоенное) (так из Софии уезжает «болгарин с Аляски», которого провожает «темный и страшный, как у волчицы, взгляд матери» (Б, 33, 34)). Проводя параллели между мотивом железной дороги и метафорой жизненного пути, стоит обратить внимание еще на два момента: на изменение траектории движения и возможность остановки на станции. По железнодорожному полотну не едут на поезде, а пересекают его, подвергая себя опасности, тогда, когда утрачена последняя надежда на воссоединение с семьей и на преодоление *своего / чужого* (мотив невозможности подлинного путешествия): «Расписание — самое главное в этом доме. Оно держалось на магнитике на холодильнике. На магните — вид на Манхэттен. Какое-то высокое здание. Но какое, Каралеевы не знали. В Нью-Йорке

жила их дочь» (Б, 64). Расписание нужно пожилому герою, чтобы знать, когда не идет поезд, и безопасно перейти через пути к пункту раздачи бесплатного питания. Жена Недялко тяжело больна и прикована к постели, не знает, «куда он ходит, чтобы достать еду», и мечтает только о том, что когда-нибудь их дочь Ани поедет с ней за пределы Болгарии («Ани отвезет меня на курорт. В кругосветное путешествие на корабле. А тебя мы оставим здесь, в “Хаджи Димитре”. Будете вдвоем с Ричи здесь сидеть. И путешествовать на лифте» (Б, 64, 65)). Путешествие как перемещение по горизонтальной траектории подменяется движением по вертикальной оси (мир *живых / мертвых, надземный / подземный*), актуализируя мотив смерти. Схожей семантикой обладают локусы закрытых станций, поскольку при номинальном присутствии движения (поезда едут мимо) они не включены в маршруты этих поездов: стрелочник Гена «дежурит на маленькой станции, где не останавливаются поезда», из окна его «квартиры видно дорогу в аэропорт», но он не может никуда уехать («Я за одно только отопление должен пятьсот левов. Телефон тоже отрубили. [...] Я уже продал всю библиотеку. И “Пегаса” [свою награду за литературный дебют. — *Н. Л.*] продал. И Чехова продал» (О, 88)). Мотив невозможности путешествия как отсутствия надежды на будущее связан и с образом бывшего машиниста, топосом бездомья: Фичо — «очередная человеческая пылинка, которую занесло из провинции в столицу. Он безработный, спит в ближайшем сквере и буквально на моих глазах превращается в бомжа. Все время после обеда он проводит с бутылкой пива. Он был машинистом поезда, а сейчас его лицо стало коричневым от грязи» (Б, 99).

■ Заключение

В прозе Энева гетеротопии города, не утрачивая архетипического содержания, маркируются индивидуальным писательским восприятием. Характерным приемом организации сверхтекстового единства Энева является использование сквозного образа рассказчика-фланера («...движения пешеходов образуют одну из тех “реальных систем”, из которых складывается город. Шаги не локализованы в пространстве, но, скорее, сами продуцируют его»⁸⁴), движение которого по городу способствует «спа-

⁸⁴ *Серто М. де.* По городу пешком. С. 28.

циализации времени»⁸⁵. Рассказ-перемещение осуществляется как в синхронном срезе, так и в диахронном, коррелируя с гетеротопией памяти о городе. Наррация о местах сосуществования прошлого и настоящего обеспечивает пространственное единство.

Приватное / публичное функционирование топоса Дома, его материальная и метафизическая стороны подчеркиваются с помощью оппозиции *свой / чужой*, выводя на первый план топос бездомья. Данная оппозиция, однако, преодолевается в Доме-Храме, сопостранстве мира земного и небесного. Через вертикальный срез пространства Улицы выражается социальное неравенство, подчеркивается связь этого топоса с мотивом смерти и загробным миром (локусы Подземелья), в горизонтальной проекции улица имеет гетерогенный характер как место проявлений девиации и культа телесности, сосуществования людей из разных социокультурных групп. Ярмарочное начало города показано Эневым с помощью элементов площадной культуры, гетеротопий *ничтожного / вечного* времени (Цирк, Рынок, Книжный развал, Библиотека, Памятник). Особым типом совмещения пространства физического и символического становится Больница (это и Тюрьма / Антидом, и Дом-Храм).

Художественное осмысление городских гетеротопий (Дом, Улица, Ярмарка, Библиотека, Памятник, Больница, Железная дорога) позволило автору сделать видимой ту часть социальной действительности, которая обычно представляется скрытой от посторонних глаз, показать, каков мир горожанина, смотрящего на жизнь «с высоты людских шагов». Именно отношения, установленные между людьми, символические образы, составляющие не внешний (материальный), а внутренний (духовный) слой бытия в городе, определяют специфику пространств, в которых они разворачиваются.

Пространство, в котором существуют герои Энева, детерминруется особенностями болгарского переходного времени, отсюда внимание писателя к теме эмиграции, социального расслоения, низам общества. Маргинальное у Энева «обнажается», обуславливая своеобразие гетерогенности Софии: «...вещи отнюдь не такие, какими кажутся на первый взгляд»⁸⁶, и только в неоднозначных пространствах со смещенными функциями и смыслами можно понять их истинную природу.

⁸⁵ Топоров В. Н. Пространство и текст. С. 23.

⁸⁶ Сапарев О. Талантливият разказвач Деян Енев.

Глава 4

Топос Сараева в «осажденной» литературе: Дж. Карахасан, М. Ергович, К. Заимович

Тогда я об этом не думал — да и не мог об этом думать, и времени на такую роскошь не было, потому что нужно было убирать битое стекло из оконных рам, но теперь, когда я фиксирую некоторые образы, отягощающие мою память, я готов поклясться, что именно тогда, когда я впервые осознал, как красиво мое здание в Мариндворе¹, осознание того, что я прощаюсь со своим домом, проникло в меня и буквально причинило мне боль. Раньше я его узнавал, теперь вижу; раньше я в нем жил, теперь я его чувствую и люблю, это значит, что я с ним прощаюсь, это значит, что он становится памятью, потому что мы обретаем истинную ценность всего, с чем сталкиваемся, только когда то, с чем мы столкнулись, становится воспоминанием. Боже, почему мы видим в памяти гораздо лучше, чем в действительности? Почему мы чувствуем яснее памятью, чем чувствами? Почему я увидел и полюбил свой дом, только когда он начал разваливаться? Только когда я почувствовал, что начинаю его терять².

¹ Район в Сараеве, официально называется Мариин-двор, но в разговорном языке используется форма, приведенная в цитате.

² Karahasan Dž. Dnevnik selidbe. Sarajevo, 2010. S. 26. Здесь и далее, если не указан переводчик, перевод цитат сделан автором главы. Далее книга с указанием страниц в круглых скобках цитируется по этому же изданию.

Осада Сараева началась 5 апреля 1992 г. с наступления Югославской народной армии, а затем Армии Республики Сербской, и закончилась 29 февраля 1996 г. Ей предшествовало провозглашение Республики Сербской как федеративной единицы СФРЮ (9 января 1992), а затем независимости Республики Босния и Герцеговина от Союзной Республики Югославия (1 марта 1992), вызвавшие политический и межнациональный конфликт³. Гаагский трибунал впоследствии установил, что армия Республики Сербской окружила Сараево осадными силами от 13 000 до 18 000 солдат, дислоцированных на окружающих холмах. Отсюда сербские силы атаковали город с использованием артиллерии, минометов, танков, зенитных орудий, реактивных систем залпового огня. Довоенное многонациональное Сараево сразу же после начала войны было разделено по этническому признаку на две части: территорию, контролируруемую мусульманами, и зону, контролируемую сербами, которая называлась сербским Сараево. До войны мусульманские районы города были окружены поселениями с сербским этническим большинством. От города, где на протяжении столетий бок о бок проживали боснийцы-мусульмане, православные сербы и хорваты-католики, практически ничего не осталось. Осада Сараева стала олицетворением Боснийской войны, трагедия жителей города, постоянно находившихся под артиллерийским огнем, транслировалась в СМИ, мир увидел «реальность войны для мирного населения»⁴. «Фактически жители Сараева находились под двойным “обручем страданий”: город находился в блокаде, окруженный сербской армией, люди страдали без воды и электричества, продуктов питания; ежедневно город обстреливался сербской артиллерией, вызывая ужас и ненависть жителей города, независимо от их национальности. В самом городе к этому прибавлялись муки сербского и хорватского населения, на которых обрушилась репрессивная машина официальных и неофициальных городских властей»⁵.

³ См. об этом подробнее: Гуськова Е. Ю. Босния и Герцеговина: трагедия трех народов // Югославия в XX веке. Очерки политической истории. М., 2011. С. 802–837.

⁴ Strigl D. Kontekst jedne knjige. URL: <https://www.jergovic.com/ppk/page/3/?o-autoru=7> (дата обращения: 03.11.2022).

⁵ Гуськова Е. Ю. Босния и Герцеговина: трагедия трех народов. С. 812.

Эта трагическая страница в новейшей истории города не могла не найти отражение в литературе, прежде всего в поэзии⁶ и краткой прозе. Для анализа топоса боснийской столицы выбраны три сборника рассказов, написанные авторами-свидетелями событий непосредственно во время осады города и получившие признание как в читательской среде, так и среди историков литературы: это «Дневник переселения» (1993) Джевада Карахасана (р. 1953), «Сараевское Мальборо» (1994) Миленко Ерговича (р. 1966) и «Тайна малинового джема» (1997⁷) Карима Заимовича (1971–1995). Для обозначения времени создания и тематики произведений применен термин «осажденная» литература.



Сараево — столица современной Боснии и Герцеговины, самый крупный город страны, ее культурный, экономический и транспортный центр, состоящий из четырех муниципалитетов: Центар (букв. центр), Нови Град (букв. новый город), Ново Сараево (букв. новое Сараево) и Стари Град (букв. старый город). Сараево находится в самом географическом центре Боснии и Герцеговины и расположено в сложном Сараевском бассейне, вытянутом с востока на запад, на плодородном Сараевском поле, через которое протекает река Миляцка. Город окружен горами Требевич, Яхорина, Бьелашница, Игман, Трескавица и Романия, историческая часть находится не в центре, а с краю, что придает ему особый колорит: исторические слои расходятся не кругами, а полудугами. Самые старые районы города (Вратник, Быстрик, Хрид, Ковачи, Алифаковац) расположены на склонах. Долина реки Миляцки была заселена во времена раннего неолита. Учёные допускают, что по этой местности в направлении востока во времена античности проходила древнеримская дорога. В VI–VIII вв. в долине появились сербы. В раннем средневековье старая Босния была составной частью Сербского государства, а в XII в. территория Сараева вошла в боснийское независимое государство Врхбо-

⁶ Например, сборники *Ostić J. Sarajevska knjiga mrtvih* (1993), *Sidran A. Sarajevski tabut* (1993), *Sarajlić I. Sarajevska ratna zbirka* (1993), *Simić G. Sarajevska tuga* (1995) и др.

⁷ Работа над текстами велась в 1993–1994 гг., сборник был опубликован после смерти автора.

сна. С приходом турок в 1435 г. на берегах Миляцки был заложен город Сараево, основателем которого считается османский военный и государственный деятель Иса-бег Исакович. В 1462 г. он издает приказ об основании города, строит первую мечеть, мост и несколько общественных учреждений. В 1507 г. город впервые упоминается под своим нынешним названием. Здесь интенсивно развиваются ремесла, растет торговля, что способствует росту города, который становится перекрестком торговых путей, а значит и религий, культур, языков. Сюда переселяются еврей-сефарды, изгнанные из Испании, строят синагоги, в это же время появляются и православные, католические и евангелические церкви и соборы, город становится многоконфессиональным. В 1537 г. здесь открывается первое высшее учебное заведение, напоминающее лучшие европейские университеты того времени⁸. На протяжении XVI–XVII вв. Сараево был одним из богатейших городов региона до тех пор, пока в 1697 г. австрийский принц Евгений Савойский во главе 8500 солдат не спалил город до тла. С 1850 г. Сараево — главный город Боснии, провинции Османского царства. С началом австро-венгерского правления в 1878 г. Сараево испытывает влияние западноевропейской цивилизации и культуры, в нем строятся фабрики, открываются школы западного образца, развивается европейская архитектура.

Убийство австро-венгерского наследника престола Франца Фердинанда, произошедшее в Сараево на Видовдан (28 июня) 1914 г., стало поводом для начала Первой мировой войны. После войны город становится частью Королевства СХС, затем Королевства Югославии, в межвоенное время, оказавшись вне первоочередных интересов сербской династии Карагеоргиевичей, переживает застой. Во время Второй мировой войны город входил в профашистское Независимое государство Хорватия, в 1945 г. стал столицей Народной Республики Босния и Герцеговина в составе социалистической Югославии. В период существования СФРЮ в Сараево интенсивно развиваются промышленность, система образования, культура, наука (открываются университет, оперный театр, множество музеев и галерей, научных институтов). В 1984 г. здесь проводятся 14-е зимние Олимпийские игры.

⁸ Gazi Husrev-begova medresa — Медресе наместника Гази Хусрев-бега.



Джевад Карахасан — боснийско-герцеговинский прозаик, драматург, театровед. Родился в небольшом городке Дувно, в Сараевском университете изучал компаративистику и театрологию, в Загребе в 1988 г. защитил диссертацию по драматургии М. Крлежи. Работал литературным и театральным критиком, редактором литературной газеты, преподавал в Академии сценического искусства. В 1992 г. вынужденно эмигрировал, в настоящее время живет и работает в Зальцбурге, Сараеве и Загребе. Его произведения переводятся на многочисленные языки. Карахасан — обладатель нескольких литературных премий (Гердеровская, 1999; Лейпцигская, 2004; премия Виленица, 2010), наибольшую популярность ему принесли романы: «Восточный диван» («Istočni divan», 1989), «Перстень Шахрияра» («Šahrijarov prsten», 1996), «Сара и Серафина» («Sara i Serafina», 1999), «Ночное вече» («Noćno vijeće», 2005). Для его творчества характерно «смещение жанров (историческая проза, притча, легенда, эссе, драматургические приемы), экзистенциальная основа, сочетание теоретико-философского и нарративного дискурсов, фантастического и реалистического начал. Для него важно художественное исследование разных психологических состояний человека: страха, зависти, чувства превосходства или слабости, презрения и сочувствия»⁹.

■ «Дневник переселения»

Сборник эссеистической автобиографической прозы «Дневник переселения»¹⁰ стал самым переводимым произведением писателя¹¹. «Те, кто следил за боснийской драмой со стороны,

⁹ Ильина Г. Я. Карахасан Джевад // Лексикон южнославянских литератур. М., 2012. С. 162–163.

¹⁰ В «Лексиконе южнославянских литератур» предлагается иной перевод названия: «Дневник эмиграции», однако нам представляется важным подчеркнуть семантическую связь заглавия «Dnevnik selidbe» с Великим переселением сербов (Velika seoba Srba, 1690, 1740) — обозначением двух больших миграций сербов из Османской империи в Габсбургскую монархию.

¹¹ При переводе многие издательства меняли название: англ. «Sarajevo, Exodus of a City» (букв. «Сараево, исход города»), нем. «Tagebuch der Aus-siedlung» (букв. «Дневник выселения»), исп. «Sarajevo: diario de un éxodo»

и те, кто в ней непосредственно участвовал, потрясены и бессильны перед страданиями Сараева и геноцидом против народа, единственная ошибка которого состояла в попытке защитить демократические идеалы, уважение и терпимость, фундаментальные ценности нашего общества. В короткой, но убедительной книге Джевада Карахасана содержится ключ к тщетно разгадываемой загадке: откуда столько дикого упорства в разрушении одного города и цивилизационной модели, которую этот город представляет¹². И, действительно, автор задается этими вопросами на протяжении всего сборника, впрочем, ответов, ожидаемо не находит. Книга «Дневник переселения» — севдалинка¹³, посвященная утраченному Сараеву, попытка хотя бы на страницах произведения сохранить дух города, который являлся идеальным примером терпимости и взаимопроникновения культур. Это единственный текст Карахасана, где он отказывается от отстраненной и дистанцированной позиции и вводит автобиографического рассказчика (некоторые рассказы по жанру приближаются к культурологическому эссе, например, первая часть — «Сараево — портрет внутреннего города»).

Повествование начинается с представления главного героя — Сараева, крупнейшего города страны, столицы, «а вместе с тем — типичного боснийского города (его основал в 1440 г. Иса бег Исхакович)», расположенного в долине реки Миляцки, окруженного холмами, города, «огражденного и изолированного от мира, закрытого от всего внешнего и полностью направленного на самого себя» (7): «[...] все, что на свете может быть, есть в Сараеве, уменьшено, сведено до самой сути, но есть, потому что Сараево — центр мира (а внешнее всегда и полностью заключается во внутреннем, то есть в центре, как говорят эзотерики)» (8). Благодаря смеси языков и религий город становится для автора новым Иерусалимом; это город, «в котором одним взглядом можно охватить место поклоне-

(букв. «Сараево: дневник исхода»), польск. «Sarajewska sevdalinka» (букв. «Сараевская севдалинка»), алб. «Shpërngulja» (букв. «Переселение») и др.

¹² *Гойтисоло Х.* Презентация французского издания «Дневника переселения» в *Le Monde* Цит. По URL: <https://historiografija.ba/article.php?id=1440> (дата обращения: 03.11.2022).

¹³ Традиционный фольклорный жанр городской любовной песни боснийских мусульман.

ния всех религий Книги» (9). Именно в смешении наречий, культур и народов Карахасан видит причину специфического облика местной культуры, как вообще боснийской, так и культуры самого Сараева: столица становится концентрированным воплощением культурного менталитета страны. Карахасан говорит о собственно боснийской культурной специфике всего несколько раз: «Однажды в больнице, в которой я помогаю, я слышал, как пациент пел “боснийскую народную” песню “Азра”. Ту, которую люди в Боснии любят петь и считают ее севдалинкой (народной любовной жалобной песней), музыку написал некий австрийский композитор на стихи Генриха Гейне в конце прошлого столетия» (55); «[...] боснийская культура, возможно, именно из-за своей внутренней плюралистичности не впитала “диктат субъекта” в процессе понимания и познания: мой образ в глазах другого зависит от него и от меня; то, что собеседник говорит, определяем и он, и я; то, что я думаю о ком-то, и то, что я ощущаю по отношению к кому-то, зависит от него и от меня; соотношение понимания — это не отношение активного субъекта к пассивному объекту, в котором процесс понимания зависит только от субъекта» (57). Здесь же Карахасан объясняет исторически сложившееся устройство города, обеспечивающее взаимодействие, взаимопроникновение и одновременно сохранение разных культур. В самом центре Сараева расположена чаршия¹⁴, фактически это экономический центр, район, где осуществляется большая часть экономической деятельности¹⁵. Остальной город поделен на махалы¹⁶, т. е. жилые районы. В такой организации городского пространства Карахасан видит определенное преимущество, гарантировавшее успешное сосуществование разных групп населения: «Покидая чаршию, все сарайлии¹⁷ сменяют универсальное на националь-

¹⁴ От тюрк. *Çarşı*, алб. *Çarshia*, болг. *Чаршия* — торговая часть города, в Европе характерна для территорий, попавших под власть Османской империи.

¹⁵ *Vujaklija M. Leksikon stranih reči i izraza. Beograd, 1937. S. 1285.*

¹⁶ Через тур. *Mahalle* от араб. *محلة* [*māhallā*] — жилой район, термин «махала» используется по всему Балканскому полуострову на территориях, где османы основали города восточного типа, в центре махалы традиционно располагались мечеть, школа и продуктовый магазин, а в мультирелигиозных городах такие районы складывались вокруг церквей, синагог и т.д.

¹⁷ Босн. *Sarajlija* — житель Сараева, сараевец.

ное. Каждая махала, таким образом, живет закрытой жизнью той культуры, которая в ней статистически преобладает, так, например, Бьелаве — выражено еврейская махала, в своей повседневной жизни последовательно и полностью реализует все особенности еврейской культуры, тогда как в Латинлуке живут в соответствии с особенностями католической культуры, на Вратнике — с исламскими культурами, а в Ташдихане по православным обычаям. Католик в Латинлуке в той же мере и таким же образом католик, как и тот, что живет в Риме, как и мусульманин в Сараеве с домом на Вратнике в той же мере и таким же образом мусульманин, как и тот, что живет в Мекке. А может, и более, потому что живущие в Сараеве имеют в непосредственной близости другого, во взаимоотношении с которым распознают свои отличительные черты и яснее развивают понимание своих особенностей и самоидентичности» (13). Таким образом, чаршия включает в себе универсальное, а махала — конкретное, «чаршия формально закрыта и семантически открыта, а каждая махала формально открыта и семантически закрыта» (14). По сути, в эссе «Сараево — портрет внутреннего города» Карахасан создает литературный памятник городу. Дальше он будет описывать его разрушение и горечь утраты.

Важным локусом для автора становится сараевский отель «Европа», который, с одной стороны, является формальным центром города, поскольку находится прямо на границе турецкой и австро-венгерской частей, все, что построено позже, считает писатель, не может рассматриваться как место, «определяющее идентичность» (91). С другой стороны, отель — семантический центр, поскольку представляет собой и собственно границу между упомянутыми частями. Под «границей» Карахасан понимает место, находящееся «одновременно и внутри, и снаружи, место, которое относится к тому, что ограничивает, и одновременно что-то совершенно отличное от него. В “Европе” встречаются, соприкасаются и дополняют друг друга две эпохи и два лица города Сараева, потому что “Европа” — это граница между ними, пространство, которое принадлежит обоим, и в то же время находится вне обоих» (92). Турецкой части отель принадлежит благодаря использованию восточных мотивов, ковров и внутренней организации простран-

ства: ресторан «полностью спрятан внутри, как в боснийском доме» (92). Вместе с тем «“Европа” — первый центральноевропейский отель в этой части мира и в самом чистом районе Миттельевропы¹⁸ в Сараево» (92). Под Миттельевропой Карахасан понимает «обилие малых этносов, привыкших жить во взаимном принятии, взаимопроникновении и благочестивом сохранении чужой идентичности» (92). Таким образом, отель является квинтэссенцией того, чем является весь город. «Сараевский дух» невозможно определить, сформулировать, выразить, но его «возможно познать эстетически, то есть через опыт — так люди по привычке идут в отель “Европа” съесть пирожное или мороженое, не из-за пирожного (которое в других местах, положив руку на сердце, получше будет), но из-за самого отеля “Европа”, в котором Сараево ощущается подушечками пальцев, обонянием, еще чем-то третьим», «знать Сараево — значит иметь привычку и потребность относительно регулярно ходить в отель “Европа”» (93). И это символ города из недавнего (довоенного) прошлого, который, возможно, будет в скором времени утрачен.

После общей характеристики идеального Сараева из безвозвратно ушедшей эпохи (в «Дневнике переселения» писатель часто обращается к прошлому города, чаще всего времен османского или австрийского владычества, крайне редко к истории XX в., вероятно, это связано с тем, что и в других своих произведениях он описывает события далекого прошлого, например, роман «Восточный диван» описывает события VIII в.) Карахасан переходит к изображению города времен осады. Начинает он с небольшой исторической справки о Мариин-дворе, городском квартале, во время австрийского правления и Первой Югославии бывшим периферией Сараева, «самым краем территории, которая считается городом и понимается как город» (20). Он пишет: «в надежде, что я смогу заново научиться нормально жить и обрести свой дом хотя бы в собственном идеальном, я записал несколько фрагментов о переселении Мариндвора в идеальное, в память, в тени» (24).

Одной (если не основной) целью войны Карахасану видится стремление разделить на части единое сараевское простран-

¹⁸ Многозначный термин, чаще понимаемый как Центральная Европа с сильным доминированием немецкой (или немецкоязычной) культуры.

ство, проистекающее из неприятия именно той самой специфической культуры, где «бок о бок могут стоять турецкое, австро-венгерское и южнославянское, исламское, католическое и коммунистическое» (24). Эту же мысль он повторит в рассказе, посвященном еврейской общине в Сараеве: «Но мы праздновали [500-летие переселения евреев из Испании. — *Е. III.*] так, как праздновали — в наполовину разрушенном городе, окруженном настолько, что и птица не прилетит сюда, не улетит отсюда. В городе, который постигла такая участь только потому, что его жители хотели жить дружно, со всеми взаимными различиями в религиях, языках, культурах» (98).

Реальность осажденного города подается более емкими предложениями, разительно отличающимися от развернутых фраз-размышлений или описаний, характерных для первого эссе. Язык становится сдержанным, рубленным, с большим количеством пауз: «От гранат не защищена ни эта, ни какая бы то ни было другая [улица. — *Е. III.*], поскольку, говоря военной терминологией, под артиллерийским огнем каждая точка в нашем городе — каждая кухня и каждая спальня, каждая больничная койка и каждая школьная парта» (35). Большое внимание уделяется новой «норме», новому «образу жизни»: «Интересно, как пустая улица усиливает страх в такие времена. В мирные времена я любил пустые улицы, из-за этой любви я в основном гулял поздно ночью, когда улицы достаточно пусты, а теперь...» (35–36); «Поскольку главный вход [Академии искусств. — *Е. III.*] выходит на Требевич¹⁹ (любимое и многократно воспетое место прогулок сарайлий) и поэтому он слишком опасен, по сути, вообще недоступен, мы пробили дыру в стене со двора и так получили проход до спуска в подвал» (28), «В это время года сараевские тени ложатся на землю уже после обеда, вот и нас письмо от друга поставило перед тяжелым выбором: мы не можем его читать, пока светло, потому что свет нужно использовать для набора питьевой воды и поисков еды, а ночью не можем, потому что почерк Гольдштейна слишком мелкий, чтобы разобрать его при свете масляной лампы» (41), «... я отправился по дороге мимо бывшей Военной больницы, кружным путем, что в пять

¹⁹ Во времена осады Сараева на Требевиче располагались сербские отряды, обстреливающие город.

раз длиннее обычного, но несколько безопаснее, или хотя бы дает иллюзию безопасности, что в нашей ситуации одно и то же» (34)» и т. д. Стены больше не гарантируют защиту, подвалы становятся новым домом, а «развалины, оставшиеся от нашего Города²⁰, хотя бы защищают от холода и жаркого солнца [...]» (48).

Стремительно разрушающийся город, полный опасности и смерти, меняет людей, его населяющих. Кто-то бежит из города, спасая себя и свои семьи, кто-то надеется, что осталось недолго и вот-вот все наладится, с определенного момента люди просто выживают, утратив способность думать, становятся человеческими оболочками, совершающими необходимые действия. Так, например, один сарайлия умирает в очереди за водой, и это больше никого не пугает, напротив: люди ему завидуют, счастливчик, нашел способ вырваться из ада. Или эпизод с женщиной по имени Мария: она плачет с ребенком на руках, «плачет, потому что у нее ребенок не ранен, вот он с ней в Сараеве» (38), был бы ранен, их бы эвакуировали. Автора (как, впрочем, и читателя) поражают такие сцены городской жизни: «...я осознал, что мой город в этот момент нереален, потому что он переворачивает реальность, которую я знаю, так же, как зеркало переворачивает видимое: все, что в реальном мире радость, наслаждение и красота, здесь сегодня становится болью» (38–39). Жители города меняются вместе с ним, разрушаются, теряются, пропадают, умирают, именно это пугает автора больше всего: «Я бы вынес, что нет воды и электричества, что нечего есть и что холодно, но как вынести то, что я остаюсь в своем городе один?! [...] Как мне жить, если мы с Иерусалимом одни, одни, запертые в своих монологах?» (59). Новая жизнь меняет не только город, но и человека, в нем живущего, меняет его идентичность, если раньше он определял себя скорее через свою основную деятельность, то теперь отождествляет себя с судьбой своей земли, идентифицируя себя через травму: «Я родом из разрушенной страны» (75).

Рассуждая о положении города времен осады, Карахасан часто проводит исторические параллели: «Осада Сараева

²⁰ Карахасан часто пишет город с заглавной буквы, предположительно, это происходит в том случае, если имеется в виду историческая (турецкая и австро-венгерская) часть Сараева.

по многим своим характеристикам напоминает средневековые войны и тогдашние осады тогдашних городов, гораздо более подготовленных к тем методам ведения войны. Напоминает те войны не только полным окружением Города и военной тактикой “выжженной земли”, но и используемыми “вспомогательными средствами”. Под “вспомогательными средствами” я, конечно, подразумеваю не оружие [...], а способ применения этого самого оружия и методы ведения войны [...]. Для этих непрямых средств ведения войны характерно убийство города и его жителей голодом, жаждой, лишением элементарных человеческих условий. В Сараеве с начала осады из-за действий ЮНА не поступают вода и электричество, еда и лекарства, отопление и основные гигиенические средства» (45). Средневековая жестокость, проявленная в конце XX в., заставляет автора вспомнить несколько более ранних эпизодов из европейской истории: это и осады, учиненные Симоном де Монфором, и осада Сиракуз во время Сицилийской экспедиции времен Пелопоннесской войны. В попытке хоть как-то объяснить повторяемость в человеческой истории столь страшных событий Карахасан задается вопросом: «Возможно ли, что страшная душа господина де Монфора до сего дня не успокоилась и ныне, облаченная в тело и униформу генерала Югославской народной армии, все еще превращает в прах земли патаренов и стирает с лица земли их следы?» (46). Еще одна параллель с жестокими событиями прошлых времен возникает в связи с идеологической непоследовательностью нападающих: они убивают и сербов, недостаточно убедительно доказавших свое сербство, убивают во имя самого этого сербства, как когда-то убивали христиан во имя христианства. «И ныне так же, только под другими именами. Боже, почему и доколе?» (47). Эти погружения в историческое прошлое Европы — не только попытка объяснить происходящее, но и простое упражнение для ума, способ уйти от реальности: «[...] размышлением о логике истории я пытаюсь рассеять свой страх» (47).

Новая норма жизни, описанная выше, имела и своего рода побочный эффект, о котором часто говорят, вспоминая осаду Сараева: культурная жизнь не только не замерла, она просто кипела. Обращаясь к студентам, протагонист говорит: «Ваша деятельность — единственное, что вас может хотя бы

на мгновение освободить от страха, помочь вам сохранить человеческое достоинство, сохранить вашу способность чувствовать и разум» (29). Так спасается сам автор. Работа, особенно творческая, имеет терапевтический эффект хотя бы потому, что заставляет отвлечься от ужасающей реальности. «Они работали больше, чем когда-либо в мирное время, в нормальных условиях я не смел и мечтать, чтобы они так работали. Меньше чем за два месяца они поставили четыре спектакля, которые играли по всему городу. Без электрического света, без сцены, отделенной от зала, без декораций [...]. Буквально безо всего, кроме актеров, жаждущих игры, текста и зрителей, жаждущих театра как важного элемента нормальной жизни» (30). На первых репетициях молодым актерам мешали звуки падающих гранат: они не могли сконцентрироваться, делали паузы, замирали. Однако со временем настолько привыкли, что просто перестали реагировать, а «некоторые дерзко пробовали найти способ включить гранаты в свою игру, как “сценический эффект” или одно из своих средств выражения» (30). Аналогичный процесс происходит и со зрителями. Жители города стремятся взять под контроль хотя бы часть жизни, поэтому они присваивают себе взрывы, используя, трактуя и воспринимая их как театральные декорации представления.

В это же самое время, а именно 31 октября 1992 г., основывался ПЕН-центр Боснии и Герцеговины, что является историческим фактом, запечатленным на страницах «Дневника переселения». З. Лешич²¹ лично приглашает коллег к участию в организации центра, объясняя это так: «Не могу передать это [оповещение о собрании. — *Е. Ш.*] другому, потому что с тем, кто передвигается, может случиться что угодно, а я бы не перенес, если бы кто-то умер или стал инвалидом, делая что-то для меня» (33). Автор (в данном случае представляется оправданным поставить знак равенства между повествователем и самим Карахасаном) горячо поддерживает предложение коллеги, считая, что до тех пор, пока есть малейшая возможность оставаться деятелями культуры, «за-

²¹ Зденко Лешич (1934–2018) — критик, публицист, прозаик, профессор философского факультета университета в Сараеве, основатель и вице-председатель ПЕН-центра Боснии и Герцеговины.

щищать свой город и толерантность, которая в нем царит, сохранять свое право на совместную жизнь разных наций, религий, вер» (34), делать это необходимо, поэтому важно, чтобы на встрече по поводу основания ПЕН-центра Боснии и Герцеговины были все. В ПЕН-центре, где соберутся «евреи и бошняки, сербы и хорваты, турки и албанцы, все те, кто здесь живет, со всеми своими различиями», объединенные общим делом, будет происходить «что-то более важное, чем создание хорошей литературы, более важное, чем любое индивидуальное действие. Более важное в этот и только в этот момент» (35). Ирония заключается в том, что, отправившись кружным путем к месту заседания, герой, alter ego Карахасана, попадает под обстрел и вынужден прятаться в подвале. Так он основывал ПЕН-центр Боснии и Герцеговины, прячась под землей, рассуждая о важности учреждения культурной организации и гадая, смогли ли другие участники события добраться до места встречи.

Пропасть непонимания, разделяющая людей с разным опытом, проявляется во взаимодействии с Другим. Так, например, в разговоре с французским журналистом рассказчик пытается объяснить, что «важнее спасти Сараево и возможность того, чтобы в нем вместе жили четыре религии и четыре нации» (53), чем заниматься проблемами с водой, тогда как стороннему наблюдателю важнейшей задачей кажется именно удовлетворение бытовых потребностей. Француз спрашивает, как сейчас чувствуют себя жители Сараева, в этот момент звучит тревога, собеседники вынуждены прятаться в подвале, где журналист получает на свой вопрос исчерпывающий честный ответ: «Вот так» (43). Несмотря на попытку объяснить гостю особый мультикультурализм Сараева («Показывая ему своих соседей, одного за другим, я представил десять женатых пар, живущих в десяти квартирах моего дома, и только одна пара оказалась одной национальности. (Этот факт я и сам осознал только тогда)» (44)), разница в восприятии остается непреодолимой: сторонние наблюдатели «в общем-то, нашу беду смотрят, как плохо срежиссированный фильм, а на наше горе и наши жизни глазекот [...] с таким интересом только потому, что в своих жизнях им не на что смотреть» (29). Западный мир предстает как средоточие сытого равнодушия.

Страдающие жители осажденного города, по мнению автора, лучше западных господ, которые не помогают, хотя могли бы. «Вы лучше, потому что вы живые, а они равнодушные. Вы чувствуете боль, страх, голод и жажду, чувствуете любовь и ярость... Знаете, чего они, бедные, только не делают, чтобы что-то почувствовать? Все зря, они не чувствуют ничего» (29). Вывернутая наизнанку жизнь заставляет жителей города начать гордиться своим горем и болью, использовать злость как топливо. Невозможность быть понятым и осознание пропасти между «собирабельным образом» Запада²² и осажденным Сараевом приводит к нелепым, но отчасти понятным ситуациям. Так, человек, пришедший в гуманитарную организацию за вещами для детей, готов принять помощь только от «своих»: «“Если есть”, — подчеркнул он, — “и если не от ЮНИСЕФ-а”» (39).

И если воплощением духа довоенного города для автора является отель «Европа», то символом трагедии 1990-х гг. для него становится разрушение Национальной и университетской библиотеки Боснии и Герцеговины (в народе — Виечница²³) в августе 1992 г.: «С середины апреля я знал, что это случится, и ждал этого, ведь уже тогда было понятно, что те, кто осаждает город, систематически, одно за другим, уничтожают здания, имеющие в том числе символическое значение» (60). Руины здания библиотеки для Карахасана — разрушения не только физические, но и символические, поскольку «Национальная библиотека — это именно место, где в материальной конкретике существует литературная традиция. То есть в Виечнице было, по крайней мере, по одному экземпляру каждой книги, когда-либо изданной в Боснии и Герцеговине, каждой книги каждого боснийского автора, независимо от того, где она была издана, и многих, многих книг, написанных в Боснии, связанных с Боснией, написанных боснийцами или людьми, имевшими какое-то отношение к Боснии и оставшимися в рукописях» (64). Такая утрата невосполнима, это уничтожение истории культуры целой страны.

²² В осажденном Сараеве на фасадах домов писали UN — united nothing («объединенное ничто»).

²³ Босн. «viječnica» — ратуша, название сохранилось по предыдущей функции здания во времена австрийской власти.

«Первая ясная мысль, пришедшая мне в голову после “землетрясения”, заключалась в том, что обгоревший лист испи-санной бумаги — это верная метафора литературы, к которой я принадлежу, метафора, точно определяющая мою задачу: на основании сохранившегося и по памяти реконструировать то, что было написано на обгоревших частях листа. Пафосно? Да, очень. Но забавно, что я совершенно не стыжусь этого пафоса, хотя обычно пафоса не терплю, особенно в себе» (67).

В «Дневнике переселения» Карахасан показывает город как место, определяющее человеческую идентичность, сначала люди его строят, а потом он их формирует. Сараево — это не ряд зданий, а, в первую очередь, специфическое мультикультурное, мультинациональное и мультиконфессиональное пространство, включающее в себя как материальную, так и духовную составляющие. В итоге «Дневник...» оказывается одновременно гимном Сараеву, свидетельством его разрушения и своего рода литературным некрологом, поскольку этого идеального, воспетого Карахасаном города больше не существует.



Миленко Ергович, боснийско-хорватский прозаик, родился в Сараеве, с 1993 г. живет в Загребе, окончил филологический факультет Сараевского университета. С 1990-х гг. активно пишет для газет и журналов на территории бывшей СФРЮ. Известен романами «Gloria in Excelsis» (2005), «Отец» («Отац», 2010), «Род» («Rod», 2013). В 1988 г. получил награду Мака Диздара, в 1990 г. — награду Веселко Тенжера за журналистскую деятельность, в 1994 г. — Международную премию мира имени Э. М. Ремарка и награду «Ксавер Шандор Джальский» за сборник «Сараевское Мальборо» («Sarajevski Marlboro»), в 2003 г. — итальянскую литературную премию «Гринцане Кавур» за лучшую иностранную книгу, в 2007 г. — награду Меши Селимовича за роман «Руфь Танненбаум» («Ruta Tannenbaum») и др. Его тексты активно переводятся на многие европейские языки. Действие большей части его произведений развивается на просторах бывшей Югославии. Ергович — активный участник литературной жизни Боснии и Хорватии. При этом сам себя он не считает только хорватским

или только боснийским автором, но писателем, «принадлежащим только тем, кто по собственному желанию читает его книги на том языке, на котором они написаны, независимо от того, какой они национальности»²⁴.

Автор первой книги по истории хорватской литературы XX века Г. Я. Ильина отмечает как, «сочетая историю своей семьи, оказывавшейся в эпицентре важных событий и конфликтов XX и XXI вв. — от Балканских войн до осады Сараева, обстрела Дубровника и бомбардировок Белграда, с историей политической и общественной, сплавления документальные, исторические и автобиографические данные с художественным вымыслом, эссе с рассказом-повествованием, Ергович создает симбиоз семейной хроники, общественно-политического и исторического романа»²⁵. Прозаик ведет «летопись проблемы идентичности, проблемы, ставшей причиной самых страшных страданий в Европе»²⁶, что делает его творчество особенно востребованным в обоих полушариях планеты. Однако географически мир Ерговича-писателя — это Босния, и уже — Сараево.

■ «Сараевское Мальборо»

«Сараевское Мальборо» — дебютный сборник рассказов М. Ерговича, с которого, по мнению ряда критиков, и началась литературная история осажденного Сараева²⁷. Это небольшие эпизоды из жизни людей, наблюдения за человеческими взаимоотношениями, а осажденный город — привычный фон. В рассказах есть и юмор, и печаль, и авторские рассуждения о человеческой природе. А. Хемон²⁸ так прокомментировал этот сборник: «Как и все великие книги о войне, “Сараевское Мальборо” не о войне, а о жизни. Ергович — чрезвычайно талантливый писатель, он показывает

²⁴ Miljenko Jergović // Vecernji.hr. URL: <https://www.vecernji.hr/enciklopedija/miljenko-jergovic-18474> (дата обращения: 10.09.2020).

²⁵ Ильина Г. Я. Хорватская литература XX в. М., 2015. С. 416.

²⁶ Miljenko Jergović // Vecernji.hr.

²⁷ Ильина Г. Я. Хорватская литература XX в. С.382.

²⁸ Nemon Aleksandar (р. 1964) — американский прозаик и колумнист боснийско-герцеговинского происхождения.

людей во время осады в трогательной целостности. И еще: это не книга о жалости, каких сегодня много, это книга для людей, ценящих жизнь»²⁹.

Ергович, в отличие от Карахасана, не дает городу конкретной характеристики и не стремится сформулировать его специфику или объяснить ее непосвященному. Его Сараево отличается очевидными (в первую очередь для местных жителей) деталями: упоминаются ключевые места (трамвайная остановка «Мариин-двор», перекресток Титовой и Твртковой улиц, Академия искусств, сараевский пивной завод, районы города: Илиджа, Ковачи, Алифаковац, Бьелаве и др.), фиксируются запахи (в основном кофе и ракии), события (Сараевская Олимпиада). Иногда он обращается к истории города, но к истории частной³⁰, традиционно передающейся из уст в уста: «Когда-то через Сепетаровац носильщики на спине носили плетеные корзины, полные товара, до самых бьелавских магазинов и лавочек на Потхвастовима. На эту бесконечно крутую улицу люди взбирались столетиями, на самом верху их дожидалась уличная чесма³¹, в струях которой они находили свежесть и надежду, что однажды этот холм под тяжестью их мучений опустится. Чесму когда-то давно, никто уже и не помнит когда, построил какой-то бег³², чтобы сделать людям добро и чтобы ему это на том свете засчиталось»³³. Город может описываться через призму восприятия приезжего, например, глазами хорватки в рассказе «Боснийский котел»: «Сначала ее нервировали водители трамвая,

²⁹ Цит. по URL: <https://www.bookzvook.com/knjige/sarajevski-marlboro> (дата обращения: 03.11.2022).

³⁰ Этот подход позже станет основой романа «Сараево. План города», в котором отсутствуют сюжетная основа и центральные персонажи, а текст сильно фрагментирован. В центре внимания автора лежит не одна большая история, а множество личных, частных, так что главным персонажем становится человеческая жизнь в ее многообразии, происходящая на фоне городского пространства, во многом им и определяемая. Подробнее см.: *Шатко Е. В.* «Сараево. План города»: специфика хронотопа // Славянский альманах, М., 2020, № 3–4. С. 412–422.

³¹ Питьевой фонтанчик.

³² Бег (от турецкий *beu*, букв. «предводитель») — титул, традиционно используемый для предводителей небольших тюркских племенных групп, с конца XIX в. «бег» используется для обозначения почетного члена общества, отчасти соответствует английскому титулу «сэр».

³³ *Jergović M.* Sarajevski Marlboro. Podgorica, 2016. S. 29. Далее книга с указанием страниц в круглых скобках цитируется по этому же изданию.

не на остановке выбегавшие купить бурек³⁴ на Башчаршии³⁵, ее выводили из себя громко разговаривающие люди с их грубыми шутками, ей мешали слишком сильные и незнакомые запахи, парни, при первой встрече рассказывающие всю свою жизнь, а при второй — позволяющие себе крепкое словцо. Но так как это был город, который не требует, чтобы ты менялся, и который переживет и чужое презрение, Елена смогла к нему привыкнуть» (33–34). Или же глазами местного жителя: «На повороте, там, у Института гигиены, машинисты трамваев всегда звонили; может, не знали, что их ждет с той стороны, или тут когда-то произошла авария, или просто были суеверными. Их звон мало кто замечал, жители ближайших домов его уже не слышали, как не слышали они и тиканье настенных часов [...]. Шли годы, звонили трамваи, за поворотом оказывалась одна и та же равнина, до самого Мариин-двора и остановки на пересечении Титовой и Твртковой» (43). Автор часто использует такие зарисовки из жизни города для того, чтобы ввести в повествование меньший локус, интересующий его: «Звон не замечали и постоянные гости “Кварнера”, маленькой пивной, где под сараевское или никшичское пиво и виньяк³⁶ производства “Бадела”³⁷ пропащие поколения дожидались своего цирроза» (43).

Иногда атмосфера города передается через описание того или иного персонажа. Так, например, образ Злаи, не самого лучшего студента факультета журналистики и ребенка из богатой, уважаемой мусульманской семьи, характеризует эту атмосферу так: от нее веяло «мягким боснийским исламом и бальзамированным венским высшим обществом. Городские злые языки твердили, что даже муха в их доме ни в коем случае не обычная муха, а летает там и сям, одетая во фрак» (34).

Важное место в топосе Сараева занимают кладбища. Они могут быть как частью привычного пейзажа: «Перед домом, на самой крутой части склона, я нашел для нее [машины. — *Е. III.*] парковочное место: с красивейшим видом на сараевские

³⁴ Традиционный боснийский пирог с мясом.

³⁵ Название сараевской чаршии, а также рядом расположенной трамвайной остановки.

³⁶ Vinjak — крепкий спиртной напиток на основе винограда.

³⁷ «Badel» — хорватская компания по производству вин, основана в 1862 г.

холмы, окропленные белыми турецкими надгробиями» (24), так и поводом для альтернативного объяснения устройства города, а заодно отправной точкой для рассказа о жизни человека: «Знаешь ли ты, почему людей не хоронят в долине? [...] встретишь незнакомца, и он заинтересуется историей жизни незнакомому ему покойника, чтобы ты смог ему рассказать и пальцем показать его путь через махалы и чаршию, и так до могилы. [...] Поднимешься на Алифаковац, встретит тебя, пусть будет Итальянец, который бы хотел услышать, как жил, скажем, почивший Расим, а ты ему скажешь, Расим родился в районе Ковачи, покажешь пальцем, и человек знает, школу закончил там, у того моста, и покажешь ему Дрвению...» (69).

Осада присутствует в тексте в виде деталей, сопровождающих жизнь героев: это и гуманитарная помощь, и очереди за питьевой водой, и дефицит сигарет и др. Особое место занимает звуковой фон, часто дополняющий картину разрушений: «Греть стало синкопами, взрывы размеренными волнами переходили из одного района города в другой» (88); «взрывы больше не доносились [...], выстрелы раздавались нежно и близко, как напоминание, что этой ночью остались еще бодрствующие, остались еще люди со сводящими с ума горестями и заботами в голове» (90); «Второго мая гремело и с неба, и из земли. Началось около полудня. Я оказался в каком-то подвале после того, как выпил свою последнюю довоенную кока-колу... (25)», «Стрельба утихла, уже когда наступил день. Солнце ослепляло, под ногами скрипело стекло, город был пуст и искалечен. Светофоры больше не работали» (25). Повседневная «нормальность» военных действий ярко проявляется в отрывках радиопередачи: «Точное время — двадцать один час. Вы слушаете новости, сегодня с официальным визитом уехал, семнадцать мертвых и восемьдесят пять раненых, под артиллерийским обстрелом агрессора, отступающего в панике, министр по гуманитарным вопросам Республики Франции, поклонился жертвам, нам написал наш постоянный слушатель с территории свободы, новое преступление агрессора, на мировом чемпионате по парусному спорту, каяк в диких водах, нашим аплодировали стоя, люди плакали, погода ожидается дождливая и ветреная» (87). В этих обрыв-

ках новостей лежит ключ к пониманию жизни осажденного города. Ужас войны становится привычным и неизбежным явлением, как перемена погоды. Реальность войны проникает во все, вплоть до простых упоминаний времени или места: «В день большого обстрела или когда задул ветер Юго» (31), «Когда ветра южные, то и четники успокаивались» (31), «Я забрался на верхушку дерева, туда, откуда хорошо видно расположение четников на Требевиче» (20).

Война в рассказах Ерговича раскрывается «в подробностях внезапного переезда или в недоразумениях и трудностях, неожиданно мешающих осуществлению одной любви»³⁸, в брошенной почти мимоходом фразе о человеке, не вернувшемся домой. Кто-то учится отгораживаться от происходящего: «Война научила меня искусственно успокаивать чувства и нервы. Когда вы начинаете говорить о вещах, которые могли бы особенно потрясти, где-то внутри меня загорается красная лампочка, похожая на ту, что удаляет шумы с магнитофонной пленки, и я больше ничего не чувствую» (17), «К прекращению жизни никто больше не привыкал, потому что в войну встроена привычка к смерти без грусти. Остаются только редкие моменты истерики, полной слез и неконтролируемых рыданий, которые часто проявляются неожиданно» (28), «Я не хожу на кладбище, сказал я Тадии, потому что там уже слишком много свежих могил» (83). Кто-то, так и не выстроив защитные механизмы, резко стареет: «Лет на сто старше, чем был еще месяц назад, он вышел из дома...» (20); кто-то цепляется за как будто незначительные, но разрастающиеся до символических проявления жизни: глиняный котел становится символом утраченного дома; кактус — символом любви; звон трамвая, яблоки и проросшие семена салата и моркови — символами продолжения жизни; колодец — символом единства; спрятанная в кошельке убитого мужа фотография любовницы сначала разрушает представление о браке, а затем разрастается до символа окончательной утраты всего старого мира и др. Война начинает играть роль лупы: обычные вещи выходят на первый план, становятся центром событий, приобретают иносказательный смысл.

³⁸ *Magris C. S uvijek spakiranom putnom torbom.* URL: <https://www.jergovic.com/ppk/page/5/?o-autoru=7> (дата обращения: 03.11.2022).

Существенно, что образ Сараева, созданный Ерговичем, заметно отличается от восприятия города Крахасаном. По мнению первого, люди разных национальностей здесь жили на одной территории, однако не создавали единого коллектива. Хорват Иво до начала осады, например, жил нелюдимо, практически не контактируя с другими: он «жил на Сапетароваце почти всю свою жизнь, но и для себя, и для других всегда оставался человеком из Дубровника» (29), соседи считали его отстраненным и надменным. Только вынужденное ежедневное взаимодействие, спровоцированное войной, объединило его с соседями. Когда в общественных колодцах пропала вода, он разрешил всем соседям пользоваться своим: каждый день в течение двух часов перед его домом выстраивалась очередь, объединяющая сербов, хорватов и мусульман, и хозяин лично наполнял их тару водой. За день до Рождества Иво предупредил соседей, что в праздник не работает, тогда «в праздничный день водоносы принесли дары. Пироги, пахлаву, кувшины с простоквашей, небольшие свертки с молотым кофе, а один парнишка где-то заказал пачку сигарет “Croatia” с фильтром, что особо тронуло Иво» (31). А Чипо, герой рассказа «Ханумица»³⁹, унаследовавший от тетки квартиру, в самом начале войны приютил мусульманку Муесиру, которая думала так: «Он, значит, католик и поэтому ее ненавидит. Но, смотри, католики-то лучше православных. Пустьят тебя в дом вместо того, чтобы убить, разве что смотрят на тебя презрительно» (41). Несмотря на то, что Чипо не разговаривал с Муесирой, чем еще больше убеждал женщину в сложившемся у нее мнении о своем благодетеле, он привязался к ней и после ее смерти страдал так сильно (причитая, обращался к ней «Ханумица»), что его самого прозвали «Ханумицей». Общая беда сближает людей в стремлении выжить и стирает все различия. В этом заключается принципиальное отличие образа города Сараева, созданного Ерговичем: по его мнению, добрососедское (карахасановского типа) существование трансформируется в единый «боснийский котел» исключительно перед лицом общей трагедии.

Сама война становится воплощением постепенного умирания, отбирающего последнюю надежду, и это осознание при-

³⁹ Жена, супруга, любимая.

ходит не сразу: «Я верил, что это чудо, что у меня дом и машина после этого сумасшедшего дня и еще более сумасшедшей ночи остались целыми. Но с течением времени понял, что ничто не спасено, просто еще не пришло время расставания. Оно должно прийти постепенно, чтобы я ощутил его каждой своей клеткой, до тех пор, пока не пойму, что в этом городе, кроме убитых и разорванных на куски людей, разрушенных зданий и позабытого детства, мне ничего не принадлежит ...» (25). Смерть города, а вместе с ним и его жителей, исключает всякую возможность будущего, вся жизнь остается в прошлом, а настоящее больше похоже на длительную агонию, это «катаклизм, время, полное смерти, долгого страдания и краткого умирания» (28).

Многие покидают «сараевский ад» (36). Так, например, одна героиня «поверила, что смерть существует только в Сараеве» (17) и «в последние дни марта 1992 г. уехала из города. Казалось, что она уезжает так, как уезжают на экскурсию. Не прощаясь» (16). А сарайлия Злая сначала «остался, поскольку верил, что еще не все потеряно, что еще есть место планам, а они, как всегда, были возможны только в Сараеве». Но время шло, от города оставалось все меньше: «От одной страны, мечтаний и планов ее людей и бесчисленных боснийских миров осталось настолько мало, что и самые упрямые захотели спасти свою голову, хотя и не знали, что с ней потом делать». В итоге Злая также переезжает в Загреб, где, однако, обнаруживает, что «невозможно реконструировать утраченный мир мечтаний. Планы, обдумываемые в местных кофейнях, казались пустыми и вымученными и становились ложью еще до того, как их произнесут» (36). Оказалось, что спасение собственной жизни ценой отказа от родного, пусть и лежащего в руинах города, — испытание не менее тяжелое. Герой попытается воссоздать атмосферу дома с помощью приготовления традиционного боснийского блюда, что, однако, «невозможно во всех этих глупых цептерах и кастрюлях, на которых еще лет сто будет написано “Made in Yugoslavia”». Для боснийского котла нужна глиняная посуда, каких в турбоевропейском Загребе, конечно, нет. Каких, в общем-то, не было и в сараевских магазинах, но их можно было найти во всех сараевских домах» (37). Некоторые спаслись,

уехав всей семьей: Юришичи сбежали в «неосаженный мир», в Сплите мать объясняла сыну: «“это Сплит”, а он спросил, — “а где Сараево?”. Старик тогда впервые заговорил: “Сараево там же, где было, но нас там больше нет!”» (113).

Как и Карахасан, Ергович показывает страдающий город через столкновение с Другим. Он изображает пропасть между сарайлиями и людьми из иного, невоющего мира. В рассказе «Слободан»⁴⁰ психически нездоровый человек теряет мать и остается без крова. «Один из первых военных репортажей CNN из Сараева показывал, как Слободан абсолютно спокойно и беззаботно бродит по городу, пока вокруг падают снаряды. Камера сняла, как он прошел метров семьдесят, журналист, вероятно, ожидал, что поймает момент, когда взрыв разорвет сарайлию. Слободан прогулочным шагом из глубины кадра дошел до оператора, улыбнулся ему, кивнул [...]. За его огромной спиной продолжали падать снаряды, а репортер тем вечером немного разочарованно сообщил зрительской аудитории, что среди сарайлий есть еще храбрые люди» (51). Потерянный, бездомный, ничего не понимающий Слободан становится символом осажденного Сараева: сарайлиям, чьи жизни сломала война, он значительно ближе, чем гонящийся за сочными кадрами репортер. В рассказе «Могила» босниец пересказывает диалог с американским журналистом: «Он меня спрашивает, не жалею ли я, что после того, как трижды объехал мир, остался в осажденном Сараеве, а я ему говорю, что я тут не остался, я тут родился» (71). Босниец советует иностранцу обратить внимание на мир вещей, который зачастую может дать больше информации о происходящем, нежели долгая беседа. В пример он приводит пачку «Мальборо»: из-за нехватки материала для упаковки в осажденном городе пачки делали без опознавательных знаков, белые, а на внутренней стороне могла оказаться часть киноафиши или рекламы. Желая подтвердить свои слова, сарайлия выворачивает свою пачку, но на этот раз внутри оказывается все та же упаковка «Мальборо». «Что бы я ему ни сказал, он, такой, какой есть, подумает: “Сумасшедший народ, выворачивают сигаретную пачку, чтобы увидеть, какие сигареты купили.

⁴⁰ Имя в переводе с серб. значит «свободный».

Как сигаретные пачки у них наизнанку, так и всё наизнанку, и что говорят, и что думают, и что делают» (73). Эта метафора вывернутого наизнанку, большого мира роднит «Сараевское Мальборо» с «Дневником переселения» Карахасана.

В центре внимания Ерговича частные истории из жизни обычных людей, оказавшихся заложниками событий; город для них превращается в тюрьму, из которой, однако, можно бежать, но ценой утраты дома, а вместе с ним и части собственной идентичности. И одновременно Сараево становится пространством, в котором на фоне страшного катаклизма, проявляются лучшие человеческие качества.



Карим Заимович (1971–1995) — боснийский писатель, журналист и публицист, считается одним из самых талантливых начинающих писателей бывшей Югославии времен войны 1990-х гг. Погиб в 24 года во время осады Сараева. С 15 лет Заимович пишет статьи о комиксах, в том числе для Радио Сараево, сотрудничает с газетами и журналами («Наши дани», «Лица», «Видици», «Кворум», «Квадрат», «Патак», «Слободна Далмация», «Недельна Далмация», «Книжевна ревия», «Вечерне новине», «Аваз», «Вэн», «Фантом слободе», «Дани»). После школы он поступает в Академию искусств в Сараеве, позже переводится на философский факультет Сараевского университета, где изучает сравнительное литературоведение. Известность ему принес посмертно изданный сборник рассказов «Тайна малинового джема».

■ «Тайна малинового джема»

Сборник «Тайна малинового джема», вышедший после смерти автора, составили рассказы, написанные в военное время. Некоторые сопровождаются подводкой, поскольку эти тексты он читал в радиоэфире: «Сегодня вечером в нашей программе мы займемся одним из аспектов сараевской реальности, который оказался вне фокуса внимания и СМИ, и общественности»⁴¹. По сути, это подборка мистификаций, фан-

⁴¹ *Zaimović K. Tajna džema od malina. Sarajevo, Zagreb, 2021. S. 134.* Далее книга с указанием страниц в круглых скобках цитируется по этому же изданию.

тастических историй, якобы имевших место в Сараеве: пытливый журналист расследует дело о генно-модифицированных (еще нацистами во время Второй мировой) крысах, ищет в тайниках рушащегося города вторую часть неопубликованной формулы Николы Теслы⁴², которая способна изменить мир, гоняется за разбуженным новыми взрывами сараевским вампиром, по крупицам собирает жизнь сарайлии, своим уродливым лицом вдохновившим У. Диснея на создание Гуффи и т. д. «Все эти истории — одновременно и чересчур сказочные, и чересчур реалистичные, слишком смешные и слишком серьезные, — выдают человека страстного, презирающего рамки. Мир интриг, шпионажа и расследований, придуманный почти еще мальчиком, ежедневно выходившим в город под опасностью минометного обстрела — вот что такое Сараево Заимовича. Он пишет азартно, и этот азарт заразителен. Он пишет смело, и эта смелость похожа на заигрывание с судьбой»⁴³, ведь в одном из рассказов он фактически предсказал свою смерть.

В «Тайне малинового джема» Сараево часто назван просто «этот город» или «наш город», а постоянное упоминание реальных точек на карте (улица Фехардия, районы Алифаковац и Мариин-двор, Камерный театр 55, здание издательства «Напредак», бывшая галерея «Роман Петрович», Городской парламент, клиника «Недо Зец», отели «Holiday Inn» и «Европа», Виечница, Восточный музей, школа Миленко Цвиткович и т. д.) создает эффект достоверности в заведомо фантастическом повествовании. Нарратор, журналист по профессии, в поисках информации для своих расследований обращается не только к коллегам, друзьям или, например, портье, но и просматривает документы в (реально существующих) архивах бывшего Музея революции, Городского суда, полиции, МВД, ежедневной сараевской газеты «Освобождение», журнала «БХ Дани» и др. Помимо этого он опрашивает соседей интересующих его объектов («Она и сегодня помнит тревожные рассказы из своей махалы о странном, нечеловеческом существе, кото-

⁴² Тесла Никола (1856–1943) — сербско-американский инженер и учёный-физик, изобретатель в области электротехники и радиотехники.

⁴³ Зеновская П. «Тайна малинового джема» Карима Заимовича. URL: <https://balkanist.ru/tajna-malinovogo-dzhema-karima-zaimovicha/> (дата обращения: 03.11.2022).

рое рыскало по темным садам и дворам в полнолуние, так что жители дальних улиц даже в ту эпоху, когда преступления Хиршфитца стали относительным прошлым, запирали ворота на двойной замок»).), копается в частных документах, проверяет гостиничные чеки, читательские билеты и даже сверяется с арабской картой Сараева 1578 г.

Время действия большей части рассказов — прошлое, это период рубежа веков («Через подругу из мэрии мне также удалось получить фотокопии книг умерших периода австро-венгерского правления» (70)), Первая и Вторая мировые войны, времена существования Королевства Югославии («После капитуляции Австрийской империи в Сараеве недолго царит хаос перед тем, как силы свежееорганизованного Королевства Югославии заняли наш город» (28)), НОБ, времена СФРЮ («После Второй мировой войны, поскольку власть узурпировали коммунисты, семья Ненада, обеспеченная и несклонная к марксистско-ленинистским проекциям будущего, свою новую жизнь начала с переселения в Америку» (82)); часть рассказов повествует о загадочной жизни того или иного сарайлии (например, рассказы «Человек с лицом Гуффи», «А годы шли»), часть — об истории тщательно хранимой тайны («Сараевский след», «Они среди нас», «Тайна Николы Теслы»), практически каждый рассказ охватывает значительный временной отрезок. На страницах сборника войны начинаются и заканчиваются, а люди (преимущественно, конечно, сарайлии) и тайны продолжают жить и, что самое главное, — удивлять (отвлекать от сараевской реальности, которая не только буквально тебя окружает, но и «прописалась» во всех СМИ). Интересно, что Заимович делает Сараево центром событий мирового масштаба. Глобальная значимость происходящего в городе проявляется не только опосредованно, но и напрямую: «Он решил доверить мне тайну, которую я после никому не раскрыл, но которая, по его мнению, была судьбоносной не только для нас, сарайлий, но и для будущего человеческой расы» (130). Только однажды в тексте встречается пренебрежительное отношение к жизни города в межвоенный период: «В то время Сараево представляло собой провинцию для большинства жителей Загреба, и именно так они относились к большинству пришлых, особенно к тем, которые, как и Амир, были

“турецкого происхождения”, как их насмешливо называли» (156). В город приезжают не только журналисты, работающие в горячих точках (хотя и они могут отвлечься от своей основной миссии и присоединиться к расследованию героя), но и бывшие оперативники МИ-6, ЦРУ, ГРУ и Моссад, многие из них под прикрытием ищут ответы на те же вопросы, что и протагонист, у которого, однако, явное преимущество: это его город. Город, в котором холмы «до сих пор сохранили тот же вид, что и на пожелтевших фотографиях начала века» (123), где можно «попить кофе вприкуску с легендарным сараевским лукумом “Сарко”» (136), город, над которым, будучи местным жителем, рассказчик имеет право иронизировать: «Из этого периода у нас крайне мало данных о дальнейшей судьбе Якоба, но, зная, какие тогда были условия в сараевском здравоохранении, сложно представить, что это пребывание в психбольнице Якобу принесло что-то хорошее» (28).

В «Тайне малинового джема», по сравнению с «Дневником переселения» и «Сараевским Мальборо», достаточно мало описаний города и рассуждений о его судьбе, его истории или своеобразии, однако здесь есть часто повторяющийся образ чаршии, метонимически воплощающий коллективное сознание горожан: «Уже только рождение Якоба вызвало огромное внимание сараевской чаршии...»; «... молодой Якоб, одинокий в своей изоляции и молчаливом изгнании, на которые его обрекла сараевская чаршия, нашел себя в живописи»; «Впрочем, после каждого нового трупа, найденного у берега Милячки или просто брошенного в чащу городского парка, вся чаршия шумела по этому поводу, каждый добавлял то версию, то мнение, так что неудивительно, что в этом сборище истина осталась нераскрытой»; «Ну, чаршая есть чаршия, спустя несколько лет просочились слухи о причинах его возвращения»; «Не надо обладать большим воображением, чтобы догадаться, что на фоне этой истории осталось скрытым и недоступным для глаз и ушей» (22, 25, 63, 83, 84). Иногда такое коллективное сознание Заимович называет «маха-ла», «сараевская толпа» или просто «соседи».

Несмотря на то, что многие сюжеты корнями уходят в далекое прошлое, есть в сборнике и современное автору Сараево, его осажденный город. Помимо яркого эпизода, когда герой об-

наруживает, что снаряд, упавший на здание, в котором долгие годы был заперт вампир, выпустил его на свободу, в тексте есть несколько указаний на реальное положение дел в городе, и чаще всего они связаны с возможностью или невозможностью получить необходимую информацию: «Однажды в самом начале декабря 1992 г., воспользовавшись появившимся электричеством в этом квартале, в сопровождении своего друга О. из республиканских спецподразделений МВД я посетил интересующий чердак» (73), «Если в архивах МВД и были протоколы, то представляется, что в вихре этой войны они точно утрачены» (83), «Сегодня отель “Европа” — снова пожарище. Нет больше ничего» (36), несколько раз упоминается и уничтожение Виечницы как причина, по которой невозможно найти ту или иную информацию. Отдельные детали реальности, не связанные с расследованиями, все же просочились в текст: это упоминание UNPROFOR⁴⁴, отъезд или смерть некоторых персонажей из-за «этой войны», необходимость ходить за питьевой водой и т. д.

Знаково, что повествователь в одном из рассказов прямо признается в том, что вся эта детективная лихорадка — способ уйти от реальности: «Расследование, начавшееся как способ избежать состояния военной нервозности и апатии, переросло в неоднозначное, некоторые коллеги сказали бы даже сенсационное, открытие, [...] в тогдашнем ожидании скорой военной интервенции и победы» (62). Та же мысль звучит в подводке к одному из рассказов, прозвучавших на радио, но на этот раз это стремление рассказчика отвлечь слушателя (и, в последствии, читателя): «Поэтому сегодня вечером в ожидании вмешательства сил НАТО мы рассказываем вам о, может быть, ничем не примечательном человеке, об одной из бесчисленных забытых судеб, которые, однако, несмотря на всю свою странность и причудливость, сделали этот город особенным» (152).

Только в последнем рассказе без названия действие происходит в условной современности; после изложения основ-

⁴⁴ United Nations Protection Force (UNPROFOR; Силы Организации Объединенных Наций по охране, СООНО) — миротворческая миссия Организации Объединенных Наций на территории стран бывшей Югославии, действовавшая в 1992–1995 гг.

ных вех взросления двух героев сюжет переходит в настоящее время: «Итак, в нашем обобщении биографий этих двух произвольно выбранных сограждан мы подошли к войне 1992 г. и началу сербской агрессии в Боснии и Герцеговине, что привело к столь резкому расколу жизненных путей Александара и Карима» (176). Раскол этот — тоже тайна, но уже не детективная, а болезненная и кровоточащая, отзывающаяся в сердцах многих, переживших эти (и аналогичные им) события: «Теперь, когда мы сопоставляем все имеющиеся данные, просто непонятно, как Александар, будучи уроженцем Сараева, городским ребенком, мог согласиться на уничтожение своего города, в котором, судя по всему, у него было очень счастливое детство» (176). И вот Александар переходит на сторону врага, в Пале, где располагается их штаб, а Карим остается в Сараеве: «Он часто заявлял, что остался, потому что так хотел и потому что не желал использовать все эти многочисленные возможности уехать из города. Можно предположить, что [...] несмотря на возраст, он не чувствовал себя достаточно способным начать новую жизнь где-нибудь за границей» (176–177). Совпадение имени этого героя и автора сборника не кажется случайным. Особенно если учесть, что это тот самый пророческий рассказ, завершающийся так:

«Ровно в ___ часов, когда Карим Заимович хотел закончить передачу, заставив Александара метнуть в сторону города случайную гранату, случайный снаряд, выпущенный Александаром, волею судеб попал в радиостудию. По странной случайности, никому не навредив, он влетел в кабину ведущего. Это конец передачи, восемнадцатой передачи “Иосиф и его братья”⁴⁵, в которой...» (182).

Заимович погиб от осколочного ранения в самом конце осады Сараева. А город остался в его рассказах пространством таинственным, притягательным, волшебным, почти сказочным и вместе с тем смертельно опасным. Сараево Заимовича — надстроенное над реальным осажденным городом пространство, практически повторяющее его, однако живущее по иным (нереалистическим) законам.

⁴⁵ Название передачи, которую вел на радио сам К. Заимович, отсылает к одноименному роману Т. Манна 1933 г.



Несмотря на то, что Карахасан, чей взгляд в большей степени сосредоточен на идеализируемом прошлом, Ергович, описывающий малые подвиги людей, вынужденных жить в нечеловеческих условиях, и Заимович, создающий нереальный город, в котором можно укрыться от реального, так по-разному видят Сараево, во всех трех проанализированных произведениях есть нечто общее. Город — это во многом люди, его населяющие. Сарайлии, описанные на страницах «Дневника переселения», «Сараевского Мальборо» и «Тайны малинового джема» (за редким исключением), сохраняют человечность в нечеловеческих условиях. Каждый из авторов выбирает свой путь в излечении травмы войны: Карахасан стремится найти причины происходящего в исторической ретроспективе, Ергович в антигуманных условиях ищет в человеке человека, и его малые дела дают надежду на будущее, а Заимович скрывается в мире фантазии, умело увлекая за собой читателя (или слушателя).

Все три автора концентрируют внимание на «сердце» Сараева, его историческом центре, то есть на его «турецкой» и «австро-венгерской» части, для каждого из них именно здесь наиболее ярко проявлен дух города, его специфика, эклектичность и вместе с тем единство. Однако если для Карахасана сосуществование разных культур — безоговорочный факт, обусловленный исторически, то для Ерговича это единство становится реальностью (а не иллюзорной мечтой) только перед лицом страшных событий. Заимович же совершенно не касается этой темы, для него Сараево — априорно город мультикультурный, так что говорить об этом нет необходимости.

Карахасан пишет «на экспорт»: его текст насыщен объяснениями сараевских реалий, прошлого и настоящего родного города. Ергович пишет для тех, кто переживал утрату дома, а потом и идентичности, что выводит его текст на более универсальный уровень: такие личные истории имеют место в любой войне. Заимович пишет для своих соседей, таких же как он, сарайлий, стремясь отвлечь их от ужасов окружающей реальности.

Топос города

**В контексте национального
восприятия**



ИЗДАНИЕ 1934 г.



Глава 5**Минск
в пространстве белорусской
истории и литературы**

*В середине Европы
На разломе геосфер —
Стоит город мой...¹*

Вадим Яр

Минск, основанный предположительно в XI в. — город со сложной исторической судьбой. Вследствие многочисленных набегов и войн он раз за разом значительно менял свой облик, приобретал индивидуальное лицо, накапливал исторические, политические и общекультурные значения. «С начала XIV века Минск как один из городов Великого княжества Литовского постепенно превращается в крупный центр ремесла и торговли. В 1499 году город получил Магдебургское право — право средневековых городов на самоуправление. К середине XVI века в городе возникают цехи (корпорации средневековых ремесленников). Купцы Минска вывозили лесоматериалы, смолу, воск, изделия из железа, стекла и кожи, меха. Привозили соль, вино, пряности, ткани, металлы и изделия из них. Минск имел торговые связи со многими городами Руси, Прибалтики, Восточной и Западной Европы. Как видим, с самого начала наш город развивался как один из центров цивилизации, таковым он остается и по сей день»².

¹ Яр В. Силуэты Минска. Минск, 2017. С. 17.

² Цит. по: URL: [https://thepresentation.ru/istoriya/minsk-gorod-geroy-istoriya-goroda#:~:text=C%20начала%20XIV%20века%20Минск,возникают%20цехи%20\(корпорации%20средневековых%20ремесленников\)](https://thepresentation.ru/istoriya/minsk-gorod-geroy-istoriya-goroda#:~:text=C%20начала%20XIV%20века%20Минск,возникают%20цехи%20(корпорации%20средневековых%20ремесленников)) (дата обращения: 30.11.2022).

Минск, его прошлое и настоящее — центральные темы многих произведений белорусских писателей, которые в значительной мере и образуют минский текст, обширный, изменяющийся многовекторный открытый комплекс, включающий в себя исторические, социокультурные, архитектурные, литературные, мифологические и многие другие уровни, которые взаимодействуют между собой. Архитектура города и люди, живущие в нем, с неизбежностью влияют друг на друга, своеобразным образом контактируют, сообразно сменяющимся временам и поколениям. Сначала человек входит в город, а затем город «входит» в человека, становится частью его жизни / судьбы, между ними рождается, как правило, не отрефлексированная эмоциональная связь — симпатия или неприятие, критическое отношение или восхищение и т.д. По родным местам тоскуют, их вспоминают, они — значимая для многих, близкая и незаменимая часть жизни. Ностальгические интонации, обращенные к определенному месту, городу, в котором человек когда-то родился или жил, — как известно, постоянный, неиссякаемый мотив художественной и документальной литературы, в том числе и белорусской.

■ XX в.: история и архитектура Минска

Советское время в истории Минска было отмечено кардинальными изменениями прежде всего его архитектурного облика. Наряду с другими городами на пространстве СССР город был фундаментально перепланирован и перестроен. По всей вероятности, можно говорить о том, что основные городские силуэты, доминантные точки и общий архитектурный стиль, соответствующий облику образцовой столицы социалистической республики и своеобразных парадных «западных ворот» СССР, были определены высшим политическим руководством страны в конце 1920-х гг. Подготовительные работы над проектом нового архитектурного облика Минска проводились в первое постреволюционное десятилетие в русле объявленного всесоюзного «гигантского строительства».

Принято считать, что в конце 1920-х — начале 1930-х гг. в СССР наряду с довольно популярным в архитектуре конструктивизмом формировался новый стиль, который значи-

тельно позже стал называться «сталинским ампиром» или «сталинским неоклассицизмом». По замыслу авторов, этот стиль был призван «продолжать, развивать и неизмеримо обогащать классические традиции. Эта традиция не имеет ничего общего с псевдомонументальной “классикой” [...]. Она является закономерным развитием принципов подлинной классики, принципов высокой простоты, технической целесообразности и ясной выразительности»³.

Несколько позднее, в 1939 г., на XVIII съезде ВКП(б), который вошел в историю констатацией «построенного в основном социализма», жестко критиковалась так называемая гигантомания, распространившаяся в работах отечественных проектировщиков, отмечавшаяся в том числе и в архитектуре Минска. Под острие критики и осуждение наравне с другими знаковыми объектами, попал, например, проект минского оперного театра. «К сожалению, — писал архитектор А. Е. Аркин, в работах многих наших “классиков” встречаются самые грубые нарушения... С излишеством фасадного порядка — ложной монументальностью форм, пышностью и помпезностью внешнего облика здания — сочетаются неразумно-преувеличенные объемы, расточительно построенные планы, неумеренно “роскошная” отделка. Достаточно назвать [...] строящийся театр в Минске (архитектор И. Г. Лангбард) и ряд других общественных и жилых зданий»⁴.

Динамичное строительство Минска было прервано в первые дни Великой Отечественной войны. В результате немецких бомбардировок город за несколько дней превратился в руины, но удивительным образом не пострадали главные правительственные и общественно значимые здания, выполненные в стиле конструктивизма, возведенные накануне войны, — Дом Правительства, Дом офицеров, Оперный театр и т.д. Впечатлением от страшной картины горящего Минска делился один из персонажей повести А. А. Станюты «Городские сны (2013), немец, участник тех событий: «Театр [тот самый Оперный театр, о котором говорилось выше. — Н. М.]

³ Аркин А. Е. О ложной «классике», новаторстве и традиции // Архитектура СССР, 1939, № 4. С. 19.

⁴ Там же.

стоит на высоком месте: с балконных площадок, из разбитых окон довольно далеко виден город. Правильнее, то, что осталось от города. Одни кирпичные развалины и обуглившиеся столбы труб, дымоходов. Как устоявшие колонны погибшей Помпеи. Тут пронесся огонь и пепельный дождь вулкана войны. Вокруг нашей “квартиры”, замечает Рупп, руины уже не полыхают. Только дымятся еще в некоторых местах. Черные облака дыма поднимаются в отдаленных местах города... Впервые мы видим такие страшные разрушения, думает Рупп. И на Западе мы видели разрушенные войной города. Но разрушения таких вот размеров — никогда»⁵.

На пространстве СССР Минск был единственной *столицей* республики, разрушенный во время войны едва ли не до основания. По некоторым данным эти разрушения составили до 85% жилого и нежилого фонда. Архитектор В. М. Волчек, увидевший Минск в 1945 г., записал по горячим следам: «Руины, руины, хотя уже почти два года минчане без устали трудятся на восстановлении города»⁶. Перед властями и проектировщиками стояла сверхсложная задача — в короткие сроки масштабно восстановить город с учетом фундаментально спроектированных и частично выполненных архитектурно-строительных планов предыдущего десятилетия, учитывавших административные функции и значимость государственного и национально-культурного статуса Минска. Восстановление и строительство города началось сразу после освобождения в июле 1944 г. Главную магистраль города, ныне проспект Независимости, возвели всего за пять лет (его длина составляет около 16 км). За свою историю эта улица неоднократно переименовывалась, что в значительной мере отразило зигзаги политической истории Беларуси. В течение XX в. она была улицей Захарьевской, проспектом Советским, Сталинским, Ленинским, Франциска Скорины, а с 2005 г. стала проспектом Независимости. Дважды переименовывалась эта магистраль и во время оккупаций Минска — в 1918 и 1941 гг.

⁵ Станюта А. А. Городские сны. URL: <https://www.litres.ru/aleksandr-stanuta/gorodskie-sny/chitat-onlayn/page-7/> (дата обращения: 26.10.2022).

⁶ Цит. по: URL: <https://www.sb.by/articles/palatki-stoyali-na-glavnoy-ulitse.html> (дата обращения: 25.10.2022).

Решение о восстановлении города в прежних довоенных границах было непростым, даже выдвигались поддержанное многими архитекторами предложение о переносе столицы на новое место. Окончательный вердикт о судьбе белорусской столицы вынесли 15 июля 1945 г. во время посещения Минска И. В. Сталиным по пути на Потсдамскую конференцию. В своих мемуарах П. К. Пономаренко, бывший в то время первым секретарем ЦК КПБ, вспоминал, что «для обсуждения был предложен, а затем и утвержден план по архитектурно значимому возрождению и возведению Минска с широкими и прямыми магистралями, а также его превращения в крупнейший индустриальный центр»⁷. Литературную интерпретацию одного из эпизодов этой поездки представил Станюта в документальном романе «Городские сны»: «И в то же лето тот же вид на Минск был перед Сталиным, ехавшим на Потсдамскую конференцию. Стоявший рядом Берия изводил Пономаренко, первого партсекретаря БССР, упреками в сплошных пепелищах. И это — героическое сопротивление? Царство партизан? Так кто кого здесь, грубо говоря? И мы тебе, Пономаренко, еще даем звезду Героя? Пономаренко робко заговаривал о возрождении, строительстве. Берия обрзал: а средства, чтоб поднять все это? Опять, Москва, давай? Пономаренко же боялся, что Берия съязвит сейчас для Сталина про улицу, что уходила от вокзала: у немцев она была не Кирова, а — ужас! — Гитлерштрассе»⁸.

По прошествии десятилетий, на переломе XX–XXI вв., стало очевидно, что центр Минска, построенный в 1930–1950-х гг. и сохраненный в основном без изменений, — это уникальный архитектурно-строительный артефакт и один из значимых историко-культурных символов советской эпохи, прежде всего, благодаря его эстетической ценности и ансамблевой цельности. (В СССР был еще один город — Сталинград, подобно Минску также почти полностью разрушенный, исторический центр которого в послевоенные годы также застраивался в стиле сталинского ампира.)

⁷ Пономаренко П. К. Страницы моей жизни: воспоминания и дневники. Минск, 1975. С. 192–195.

⁸ Станюта А. А. Городские сны. URL: <https://www.litres.ru/aleksandr-stanuta/gorodskie-sny/chitat-onlayn/page-7/> (дата обращения: 26.10.2022).

К доставшемуся от советской эпохи и сохраненному монументально-оригинальному облику Минска можно относиться по-разному, о его историко-политическом значении и эстетическом облике в белорусском современном обществе постоянно ведутся споры и дискуссии: «В каменной летописи центральной части проспекта Франциска Скорины в Минске кто-то видит демонстрацию тоталитарной власти, кто-то — силу духа прошедшего войну и разруху народа. Но те и другие сходятся в одном — в том, что эта архитектура красива»⁹.

■ Минск как образ и литературный персонаж

За последние три десятилетия Минск обрел множество новых смыслов, символов, знаков, закономерно нашедших отражение в национальной культуре. На переломе XX–XXI вв. литературный образ города формировался особенно интенсивно, что было связано со сменой поколений, новой общественно-политической и культурной парадигмой. Минск, стоявший в течение столетий на пограничье различных держав, неоднократно переходивший из одного государства в другое, — редкий городской агломерат столичного статуса, в котором крайне мало сохранилось аутентичных примет прошлого: общественных зданий, дворцов, конфессиональных архитектурных строений, типичных для своего времени. Наряду с этим удивляет и почти полное отсутствие для столь древнего города легенд, мифов, исторических преданий, непосредственно с ним связанных. Очевидно, что для зарождения и укоренения такого рода текстов необходимо длительное «историческое время», в течение которого накапливаются разнообразные сведения, оставляющие, как правило, фольклорные, исторические, литературные следы. Таких долгих стабильных периодов в истории Минска не было, поэтому формирование и пополнение минского текста происходило «не по правилам» — его творцами в течение XIX–XXI вв. в основном становились писатели, историки, краеведы. А. Н. Андреев в романе «Игра в игру» (2005), посвященном судьбе

⁹ Еременко Л. Ю. Архитектура и строительство Беларуси // Архитектура и строительство. Минск, 2004. № 2. С. 90.

минчанина средних лет, влюбленного в Минск, путешествующего по его символическим укромным местам, так много значившими в его судьбе, представил краткую историю белорусской столицы: «И что же поражает в ней больше всего? Нет, не отсутствие романтики и мифов, ее окружающих. Другое. [...] Нерассуждающая воля к жизни. Восстать из пепла и вновь устремиться в гонку за лидерами цивилизации. Догнать. Перегнать. Быстрее. Выше. Сильнее. В истории нашего города-героя, как в миниатюре, отражена история человечества, уверяю вас. Ничего другого в человеческой истории не происходило. Пришел, увидел, победил — погиб, ибо уже другой пришел, увидел, победил...»¹⁰.

Говоря об истории формирования «минского текста», в первую очередь необходимо упомянуть имя Владислава Сырокомли (1823–1862), польско-белорусского поэта, драматурга, историка литературы, который еще в 1854 г. в одном из вильнюсских журналов опубликовал краеведческий труд «Минск», посвященный истории города. Отвечая на критику по поводу выбора объекта для своего исследования, Сырокомля признавался в любви к Минску — столице губернии, где он родился. В этом небольшом очерке писатель исследовал доступные ему фольклорные источники, свидетельства современных минчан. Примечательно, что он был хорошо знаком с изданным в Минске в 1848 г. на русском языке «Собранием древних грамот и актов городов Минской губернии, православных монастырей, церквей и по разным предметам»¹¹.

«Минский текст» в кардинально иной исторический период пополнил молодой журналист Ян Скрыган, опубликовавший в 1934 г. рассказ «Падзяка» («Благодарность»), небольшой по объему, но новаторский по содержанию, в котором описал впечатления человека, посетившего Минск после многолетнего перерыва, связанного с участием в империалистической войне: «Он увидел город, которого не было в его памяти. Он и сейчас менялся на глазах. На улицах дымился свежий ас-

¹⁰ Андреев А. Н. Игра в игру. URL: www.4italka.ru/proza-main/sovremennaya_russkaya_i_zarubejnaya_proza/398208/fulltext.htm/ (дата обращения: 21.10.2022).

¹¹ URL: <http://inbelhist.org/uladzisla%D1%9E-syromlya-lirnik-zyamli-belaruskaj/> (дата обращения: 21.10.2022).

фальт и падали узоры булыжников. [...] Сапожник любовно прижал камень к камню и встал с колен, чтобы пропустить нашу повозку. За площадью возвели леса Дома Красной армии. В перспективе улиц над крышами возвышались надстройки. Осень раскинула по тротуарам пожелтевшие кленовые листья. Вместе с ним мы увидели будущее. Река плещется и блестит внизу. Зеленый, раскинувшийся парк дымится вдоль берега и, пересекая улицу Советскую, сливается с парком Профинтерна. По гранитному берегу движутся автомобили, а по каменным ступеням к водной станции спускается толпа молодежи. Лодки скользят по реке»¹². Этот небольшой художественный очерк — по существу, первое литературное произведение, посвященное образу нового Минска. В военные годы также появлялись произведения, в основном лирические и художественно-документальные, в которых Минск выступал в антропоморфном образе задушевного собеседника, близкого друга, свидетеля и хранителя мирной жизни. Так, поэт Аркадий Кулешов в своей знаменитой поэме «Знамя бригады» (1943), обращаясь к родному городу и улице, на которой жил, уходя на фронт, обещал вернуться и возродить его:

А тебе я скажу,
Нашей улице Ново-Московской,
Что с друзьями на фронт ухожу,
Где сражается красное войско.
Стерли всю тебя немцы,
Но память стереть невозможно.
И стучится, стучится мне в сердце
Твой пепел тревожный.¹³

Начиная с последней четверти XX в. Минск становится постоянным, существенным мотивом белорусской литературы самых разных жанров — традиционного реалистического романа, детективной повести, антиутопии, мемуаров, документально-художественной прозы, Город предстает перед читателями в самых разнообразных ипостасях: как место

¹² *Скрыган Я.* Падзяка. URL: https://knihi.com/Jan_Skryhan/Padziaka.html/ (дата обращения 18.09.2022). Перевод автора главы.

¹³ *Кулешов А.* Знамя бригады. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=175374&p=1> (дата обращения 21.10.2022).

действия, художественный образ, метафора, знак и символ старого и нового исторического времени.

Говоря о теоретических истоках исследований городского текста, в первую очередь следует назвать имя Н. П. Анциферова, автора поистине новаторского труда «Душа Петербурга» (1922) и многих других («Непостижимый город», «Проблемы урбанизма в русской художественной литературе: опыт построения образа города — Петербурга Достоевского — на основе анализа литературной традиции»), изменивших общепринятое представление о городе как «крупном населенном пункте». Под «душой города» Анциферов подразумевал «исторически проявляющееся единство всех сторон его жизни (сил природы, быта, населения, его роста и характера, духовное бытие его граждан)»¹⁴. Представляется, что «городской текст» и есть та самая универсальная «душа города», о которой писал Анциферов, отраженная, в первую очередь, в поэзии, прозе, драме. Очевидно, что для формирования всеобъемлющего городского текста требуется значительное время. По мнению В. Н. Топорова: «Около века ушло на появление, становление и развитие самой петербургской темы, введение основных объектов города как “природных”, так и “культурных”, связанных с цивилизационной деятельностью человека»¹⁵.

В наши дни «минский текст» интенсивно развивается и растет, в первую очередь за счет появления новых, разножанровых произведений, воссоздающих неповторимую минскую атмосферу — то наивно-провинциальную, то иронично-столличную.

Надо отметить, что классики белорусской национальной литературы в своем творчестве отношении к Минску выражали довольно скупо, возможно потому, что не были его уроженцами, «тутэйшмі». Воспоминаний детства и ранней юности, времени, когда, как правило, зарождаются первые эмоциональные привязанности к родному месту, у них не было. Хотя, например, «для петербургской укорененности» вряд ли значим факт рождения в этом городе»¹⁶. Возможно, что и

¹⁴ Анциферов Н. П. Душа Петербурга. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=104728&p=8> (дата обращения 18.12.2022).

¹⁵ Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы. СПб., 2003. С. 5.

¹⁶ Там же. С. 6.

«для минской укорененности» это так. Однако за последние три десятилетия именно уроженцами Минска был создан обширный, многоликий «минский текст», в котором отразились самые существенные отношения и связи — между белорусской столицей и ее обитателями, между столицей и провинцией, близкими и дальними соседями, одним словом, миром, простирающимся за границами города. В этих произведениях Минск узнаваем и необычен, наполнен вереницей своеобразных минских характеров, минских идеалов, минских настроений и взглядов, нередко нетипичных для жителей других местностей.

Так, в антиутопии В. В. Мартиновича «Мова» (2014) белорусская столица — диковинный футуристический китайско-русский мегаполис, где встречаются странно-загадочные жутковатые личности, сродни сказочным персонажам. Минск для этих странных минчан не только среда обитания, они знают его дворы и закоулки, умеют использовать разнообразные возможности этого города. Это «особые» люди, не по собственной воле лишенные родного языка. Однако они могут им насладиться и утешиться, но в малых дозах, как наркотиком, и только при одном условии — если им удастся раздобыть у контрабандистов небольшие «скрутки» («свитки») с текстом на белорусском языке.

Одно поколение минчан сменяет друг другое, но знаковые городские места остаются на прежнем месте. Представляется, что эта «архитектурная стабильность» и есть та константа, которая отличает Минск от других городов. Однако сам Мартинович в одном из интервью высказал диаметрально противоположный взгляд на Минск, объяснив, каким ему представляется родной город: «Просто любому персонажу нужна сцена. Минск в качестве сцены отличается тем, что его внешний вид постоянно меняется. Более того, меняется до такой степени постоянно, что, возвращаясь в него, ты его не узнаешь. И его изменчивость, склонность к метаморфозам и еще ряд поганых нюансов делает этот город не похожим вообще ни на что»¹⁷. Мартинович не объясняет, как и в чем изменяется Минск, можно предположить, что после весьма

¹⁷ *Мартинович Виктор*. Интервью Н. Сымановичу 07.06.2016. URL: <https://citydog.io/post/marcinovicz> (дата обращения: 21.10.2022).

длительных зарубежных поездок меняется он сам, другим становится его индивидуальный угол зрения. На вопрос, чем хорош лично для него Минск, писатель, подчеркивая уникальность белорусской столицы, с большой долей симпатии, как о родном человеке, отвечает: «Он не глобализованный, очень добрый и искренний. Он трагикомичный. А что может быть лучше для сюжета, чем трагикомизм? Здесь что ни сцена, то смесь анекдота с эпитафиями... И самое главное, что он не похож ни на что. Тот человек, который сформулирует закон этой непохожести, будет гением»¹⁸.

В 2006 г. в издательстве «Макбел» А. Н. Андреев опубликовал «Минский цикл», состоящий из нескольких романов и повестей («Легкий мужской роман», «Маргинал», «Для кого восходит Солнце?», «Мы все горим синим пламенем», «Игра в игру», «Срединная территория»). Их общим мотивом стал процесс осознания персонажами произведений невозможности жизни без Минска. Автор проникает в самые потаенные уголки души современных «лишних людей», которые совмещают привычно-доступные и странные пути обретения духовной опоры. Они пытаются через страдания и муки «нащупать» смысл своей быстротекущей жизни, которая проходит в пространстве белорусской столицы, странного антропоморфного объекта, «который представляет собой скорее отдельный живой организм, дающий пищу для размышлений и включенный тем самым в мыслительный процесс героя»¹⁹. Андреев связывает странности характеров своих героев и эфемерность, нечеткость отдельных минских силуэтов с особенностями минского климата — частыми сплошными туманами, опускающимися на город: «Говорят, что лондонские туманы создал Тёрнер. Положим, что так. Кто же тогда создал густые минские туманы?... Сальвадор, не ты ли руку приложил к возникновению этого роскошного молочного эфира, сомкнувшего небеса с мегаполисом? Само слово атмосфера в таком тумане теряет смысл, расплывается, ибо никакой

¹⁸ *Мартинович Виктор*. Интервью Н. Сымановичу 07.06.2016.

¹⁹ *Лепишева Е. М., Серeda И. А.* Герой и социум в современной русскоязычной драматургической прозе Беларуси (Е. Попова, А. Андреев). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/geroy-i-sotsium-v-sovremennoy-russkoyazychnoy-dramaturgii-i-proze-belarusi-e-popova-a-andreev> (дата обращения 21.10.2022).

воздушной среды уже нет, люди превращаются в амфибий, дышащих 100 %-ой влагой: взвесью молочных частиц. Улицы являют собой млечный путь, прохожие становятся призраками... Я даже подозреваю, что наши туманы куда туманнее их жидковатых альбионских смогов. Только мы не замечаем наших туманов. Потому что у нас нет своего Тёрнера»²⁰.

Автобиографические романы и повести А. А. Станюты («Сцены из минской жизни», 2010, «Минская любовь», 2011, «Городские сны», 2013) посвящены воспоминаниям о судьбах и юности рожденного накануне войны поколения минчан. Для них родной город в начале-середине 1950-х гг. не урбанистический фон, а с любовью выписанный оригинальный антропоморфный персонаж с «душой», сродни верному другу, имеющему собственную историю, характер, который растет и изменяется вместе с ними. «Все с тех же школьных лет в названиях минских улиц для Сергея Александровича, Сережи Кручинского, а потом Забеллы, слышалось что-то такое, что он не смог бы никому растолковать. Он понимал, что это странное, невыговариваемое вслух он сам и придумывал, оставлял эти выдумки в себе, повторял их, не мешая им звучать в голове, переделывал, пробуя и так и этак»²¹. Минск, по убеждению главного действующего лица романа «Минская любовь», обладает волшебным свойством возвращать прошлое, оживлять в памяти заветные места. На его окраинах можно наблюдать «темные пасти дворов, трущобы и полуподвалы, помойки, примусы на подоконниках. Каменный век. Не Минск, а еще Менск... запах опавших прелых листьев на асфальте и голоса, и хохотки, смешки, гудки машин, приглушенные в сыром воздухе, от перекрестка с Комсомольской долетает трель милицейского свистка регулирующего»²². Знаменательно и признание автора о неразрывной связи собственной судьбы и места, в котором прожита жизнь: «Чувство города определяется у меня радостью или горем, ко-

²⁰ Андреев А. Н. Легкий мужской роман. Минск, 2001. С. 54.

²¹ Станюта А. А. Городские сны. URL: https://bookz.ru/authors/aleksandr-stanyuta/gorodski_197/page-3-gorodski_197.html/ (дата обращения: 19.10.2022).

²² Станюта А. А. Сцены из минской жизни. URL: <https://www.libfox.ru/634600-aleksandr-stanyuta-stseny-iz-minskoy-zhizni-sbornik.html/> (дата обращения: 19.10.2022).

торые я в нем пережил»²³. Писатель принципиально не разграничивает правду и вымысел в своих произведениях, очевидно поэтому таким живым и реальным предстает Минск и жизнь в нем в произведениях коренного минчанина Станюты. Реальная топонимика, документально точное перечисление знаковых городских мест, где встречались и проводили время школьные друзья, означает не только стремление автора к маркированию подлинных мест, это несомненный знак сильного чувства и эмоциональной привязанности к определенным точкам Минска и память о них: «Под Новый год, в Майские и Октябрьские праздники его всегда можно было найти вечером в “Радуге” на Привокзальной площади, в левом высотном торте, десятиэтажном, кажется, со звездами и финтифлюшками цементными, со словами Ленин, Сталин, миру мир»²⁴. Архитектурные изыски создателей белорусской столицы, описанные Станютой, точны в деталях, в этих зарисовках чувствуется и гордость за родные места, непохожие ни на что виденное, и нескрываемая ирония по поводу художественно-архитектурных излишеств сталинской эпохи: «Выходим на балкон, капитальное сооружение, как и сам этот дом на Карла Маркса. Фигурные колонки, балюстрады, широченные перила, все каменное, на века. Последний, третий этаж, но этажи высокие, дом смотрится с улицы большим, солидным. Такой и весь квартал, с балкона видно хорошо. Вправо сперва идет партшкола, вернее, общежитие ее, можно подумать, что это Совмин или само Цека. Потом отличный рыбный магазин, в нем каменная лестница наверх под светло-черный мрамор; потом два зала, небольших, но аппетитных, с морскими разрисованными стенами, там водоросли, осетры, коралловые звезды, пузыри»²⁵. По мнению Станюты, даже погода в Минске особая: «Глухой, тяжелый март. Все говорят, уже весна, но белорусский март, март минский, всегда зимний; этого никто и никогда не помнит. Подваливает новый снег, наметает, кружит, воеет, свищет»²⁶. Описание природы, особенностей климата — органичная часть «минского

²³ Станюта А. А. Сцены из минской жизни.

²⁴ Там же.

²⁵ Станюта А. А. Минская любовь. Роман. Минск, 2011. С. 9.

²⁶ Там же. С. 16.

текста», «из элементов природной сферы формируются климатически-метеорологические знаки городского текста»²⁷.

В романах Станюты «Минская любовь», «Сцены из минской жизни» Минск его поколения — это бесконечные предчувствия новых знакомств, новых впечатлений, новой любви. Город с его бесчисленными невероятными по масштабам стройками, новыми районами тоже совсем новый, без истории. «Что ж такова минская селяви, минская жизнь пятидесятих. Кого только и где только не встретишь! Иной раз кажется, что все, не сговариваясь, только и делают, что рыщут, ищут, ищут друг друга, ждуть-не дождутся случая мелькнуть перед глазами, напомнить о себе, отметитья. Я тут, я тут!»²⁸.

Г. В. Гриневиц, автор романов «Путь молнии. (Книга Рожденного На Заре Уходящего Года)» (2006), «В тени молчания (книга Ноя)» (2007), представил Минск в необычной роли прибежища «неформалов» столичного андеграунда в «лихие 90-е». Писатель создал не только своеобразный гимн белорусской столице, но, по его же собственному признанию, и оригинальный «памятник своему городу. Минску 80-х — 90-х, но в этом памятнике городу есть и частица моей крови»²⁹. Несмотря на эзотерический характер романов Гриневица, событийная канва жизни персонажей, их размышления и поступки привязаны писателем к точным датам, значимым в его собственной реальной судьбе, к непридуманым состояниям природы: «По обыкновению, в октябре 1983-го осень сорвала горящую червонным золотом листву и бросила её к ногам ботанического сада. Деревья и кусты стали безжизненными, похожими на мокрые чёрные скелеты. Они призрачно шевелились, а между веток-костей гулял ветер и слышался оттуда заунывный вой, как в трубе перед смертью. Огромные стаи чёрных ворон кружили над просторами ЦБС (Центрального Ботанического Сада), разгуливали по его земле, каркали. В паре с ветром карканье ворон создавало гармонию, источающую минор воистину непрошибаемый. В душе росла тревога... Вялотекущее время по имени Осень я не очень люблю»³⁰. Гри-

²⁷ Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы. С. 261.

²⁸ Станюта А. А. Минская любовь. С. 25.

²⁹ Гриневиц Г. В. В тени молчания. URL: http://lit.lib.ru/g/grinewich_g_w/text_0020.shtml (дата обращения: 30.10.2022).

³⁰ Там же.

невич наполняет свои произведения знаковыми городскими объектами, известными каждому минчанину. Они расположены вдоль главного проспекта столицы: это «памятник Ленину у Дома правительства, Главпочтамт, художественный салон, бастион КГБ, ГУМ, магазин “Центральный”, консерватория, Белсовпроф, памятник-танк Т-34 у Дома офицеров, дом I съезда РСДРП, монумент Победы, Белгосфилармония, магазин “Природа”, Ботанический сад»³¹. Однако эти пафосные здания и памятники соседствуют с такими обыденными точками минской столицы, как «привокзальный сквер с подающими бомжами, платный туалет в арке против ГУМа, закрытый в самое напряженное время — с 17.00 до 19.00, Кафедральный собор, куда на всю ночь многие приходят просто развлечься, так как все остальное в городе после 12 ночи уже не работает»³².

Гриневиц на страницах своих романов представляет читателям два лика Минска, углубив тем самым общепринятые мнения и знание о подлинной, неприкрашенной душе своего любимого города в 1990-е гг. Минск, в котором Гриневиц родился, вырос и живет до настоящего времени, — своеобразное место силы, где он пополняет иссякающую жизненную и творческую энергию, здесь бурно, на грани между «есть» и «был» живут его трагикомические персонажи. «Разгуливая по местам личной боевой славы сдержанно-провинциального, такого родного и любимого Минска, я впитывал сквозь застилавшую пелену слез пейзажи, запоминал звуки и запахи»³³. В своих книгах Гриневиц не устает признаваться в том, что Минску нет замены на этой земле: «Невзрачно-серый, на географических картах затерянный, почти всеми забытый, но мной любимый... Метельщик-ветер заметал следы и препятствовал продвижению, поднимал пыль в человеческий рост и даже выше, покрывал общественный и личный транспорт, пешеходов, кустарники, скамейки, бездомных собак и прочих бомжей, салатную дымку флоры, выкрашенные вододисперсионкой здания, хмурое небо, воздух спокойствия... Мой город встречал меня ветром»³⁴.

³¹ Гриневиц Г. В. В тени молчания.

³² Там же.

³³ Гриневиц Г. В. Путь молнии. Минск, 2006. С. 377.

³⁴ Там же. С. 237.

А. А. Клинов «Малая падарожная кніжка па горадзе СОНца» («Минск. Путеводитель по городу Солнца»)

В первом десятилетии XXI в. самой необычной и знаковой не только для «минского текста», но и для развития нового нетрадиционного вектора белорусской литературы стало эссе «Малая падарожная кніжка па горадзе СОНца» (в русском переводе: «Минск. Путеводитель по городу Солнца». М., 2013). Его автор — А. А. Клинов, художник-авангардист, писатель, основатель и редактор альманаха «ПАРТизан». Первоначально это произведение было опубликовано в 2008 г. в Германии на немецком языке, а затем несколько раз дополнялось, переиздавалось на белорусском, русском и других языках. Клинов, по собственному признанию, создавал книгу для иностранцев, мало знакомых с историей и культурой Беларуси и ее столицы, которая, возможно, «единственное на Земле место, где хотя бы на архитектурно-постановочном уровне материализовались идеи утопической книги Томмазо Кампанеллы “Город Солнца”»³⁵.

Историческая судьба Минска и его архитектуры с начала 2000-х гг. стала центральной в творчестве Клинова. За это время он опубликовал фотоальбом объектов минской архитектуры, затем углубился в историю вопроса о рождении и формировании своеобразного нового облика Минска — города Солнца, проследил этапы его развития на фоне Большой истории Беларуси, что нашло отражение в вышеупомянутом эссе «Малая падарожная кніжка па горадзе СОНца». Представляется, что наиболее точно высказался по поводу характера и жанра этого произведения белорусский философ В. В. Акудович, считающий это произведение Клинова «уникальным, ибо в нем соединились лирическая исповедь, культурологическое эссе, метафизическое исследование, исторический очерк, геополитическая история [...] с туристическим путеводителем. Причем все это живет в синтезе и одновременно. Так получается редко у кого»³⁶.

³⁵ URL: <https://Интервью Нилу Сымановичу. 07.06.2016//citydog.io/post/martinovicz> (дата обращения: 21.10.2022).

³⁶ URL: https://naviny.by/rubrics/culture/2008/01/18/ic_news_117_284067/ (дата обращения: 28.11.2022).

Название эссе на белорусском языке (русский перевод выполнен автором со значительными купюрами политического и идеологического свойства), с одной стороны, отсылает просвещенного читателя к труду восточнославянского первопечатника, писателя и ученого Франциска Скорины (ок. 1470 — ок. 1551) — «Малой подорожной книжке» (ок. 1522), представляющей «Часослов для мирян», а с другой — к утопическому трактату итальянского философа, поэта и богослова Томмазо Кампанелла (1568–1639) «Город Солнца» (1623), посвященного основам жизнедеятельности коммунистической общины, в которой «упразднены собственность и семья, дети воспитываются государством; труд обязателен для всех; [...] огромное внимание уделяется развитию науки. Руководство коммунистической общиной находится в руках учено-жреческой касты»³⁷. Город Солнца, по мнению итальянской исследовательницы этого текста С. Риччи, «является одной большой метафорой, позволяющей через географические и архитектурные схемы представить город как средоточие смыслов, выражающих религиозные и политические взгляды автора»³⁸.

Поскольку заглавие «никогда не является простым индексом знакового комплекса, но всегда символом некоторого смысла»³⁹, можно предположить, что Клинов, давая такое «синтетически-собирательное» название своей книге, хотел натолкнуть читателей на мысль о непреходящей связи времен (надеемся, что это название носит характер своеобразного знакового заимствования).

В своей книге Клинов делает акцент на непреходящей значимости Минска как исторического феномена, в котором отразилась вся белорусская история, как архитектурного образца идеального города будущего, в котором, по твердому убеждению писателя, его создатели — архитекторы, проектировщики, скульпторы — зашифровали некие пока неразгаданные тайные смыслы, и как главного места в личной судьбе автора. Эссе начинается фразой: «Я нарадзіўся ў Горадзе

³⁷ Философский энциклопедический словарь. М., 1983. С. 241.

³⁸ Цит. по: URL: <https://multashka.ru/stati/2004-gorod-solnca.html> (дата обращения: 28.11.2022).

³⁹ Тюпа В. И. Аналитика художественного (Введение в литературоведческий анализ). М. 2001. С. 143.

Сонца», и заканчивается следующим предложением — «ў Горадзе Сонца нарадзіліся мае дзеці»⁴⁰, что возможно свидетельствует о несомненной вере писателя в будущее Минска.

Эссе Клинова — намеренный жанровый гибрид, в котором автор соединил черты автобиографической документальной прозы, оригинального исторического и художественно-архитектурного очерка, посвященного возникновению современного облика Минска. К сожалению, субъективная авторская интерпретация значительных исторических событий, как правило, не была подкреплена документальными источниками, личные размышления философско-идеологического характера соседствуют с преувеличенными, на наш взгляд, иронически-жесткими оценками современного состояния белорусского общества и его ближайших соседей, в первую очередь, России. Книга иллюстрирована фотографиями, выполненными автором с необычных ракурсов, соответствующих собственному видению архитектурных контрастов белорусской столицы. Клинов представляет / сталкивает два колористических кода Минска — парадного, солнечно-желтого и серого, периферийно-обыденного.

Клинову, дипломированному архитектору, художнику-авангардисту, присущ индивидуальный издательско-оформительский стиль, который сформировался, по всей видимости, под воздействием его профессиональных пристрастий, он приверженец концептуального искусства, которое, по его мнению, работает не с материалом, а с идеями. Очевидно, Клинов разделяет точку зрения о том, «что способ оформления текста оказывает непосредственное воздействие на построение смысловых связей»⁴¹. Нередко для углубления смысла и быстрого постижения читателем основной авторской идеи, он шрифтом или цветом выделяет часть названия. Например, выделение трех первых букв, составивших лексему СОН в названии эссе «Малая падарожная кніжка па горадзе СОНца» способствует расшифровке одной из основ-

⁴⁰ *Клінаў А.* Малая падарожная кніжка па горадзе СОНца. Мінск, 2021. С. 9, 191. Далее эссе с указанием страниц в круглых скобках цитируется по этому же изданию.

⁴¹ *Сергеев Д. В.* Текст как открытая структура // Уч. Записки ЗабГУ, 2014. № 4. С. 165.

ных идей этого произведения об иллюзорности, нереальности подобного города. К сожалению, при переводе использовать этот прием почти невозможно.

В своей книге Клинов довольно убедительно доказывает, что Минск — это оригинальная социалистическая аллюзия на утопический «Город Солнца» Томмазо Кампанеллы, с одной стороны, а с другой — памятник Большой Коммунистической утопии, сродни «Утопии» Томаса Мора. Главными авторами нового облика Минска на первом, начальном этапе в 1930-е гг. был архитектор Иосиф Григорьевич Лангбард (1882–1951), а в послевоенное время — Георгий Владимирович Заборский (1909–1999). К сожалению, подтверждения подобной цели у авторов проекта обновления Минска до сих пор найти не удалось. Однако, по мнению Клинова, концепция создания подобного города-столицы Белорусской Союзной Социалистической Республики могла принадлежать лично И. В. Сталину (документально подтвержденной информации на этот счет также нет). В то же время существуют воспоминания А. В. Луначарского о его разговоре с В. И. Лениным, который считал полезными некоторые идеи Кампанеллы для монументальной пропаганды. Таким образом, по мнению автора эссе, можно предположить, что образ нового Минска, непохожий ни на один город мира, был в определенной мере партийно-идеологическим заказом, с одной стороны, а с другой — отражал личные архитектурные предпочтения самого Сталина. В статье А. Е. Аркина «О ложной “классике”, новаторстве и традиции» приводятся соображения Сталина о людях науки, которые «имеют смелость, решимость ломать старые традиции, нормы, установки, когда они становятся устарелыми, когда они превращаются в тормоз для движения вперед...»⁴².

Характер довоенной постройки Минска значительно отличался от послевоенного, что было вполне закономерным, поскольку восстановление города проектировалось новым коллективом архитекторов, инженеров и строителей. «Довоенные здания-дворцы легко узнавались по серому цвету и приземистой монументальности. Они крепко стояли на зем-

⁴² Аркин А. Е. О ложной «классике», новаторстве и традиции. С. 14.

ле коренастыми лапами и смотрели на всех бультерьерами, готовыми прыгнуть и разорвать каждого проходившего мимо. В их осанке угадывалась скрытая сила того времени, когда страна Счастья была крепка своей верой...» (152).

Задачи, стоявшие перед проектировщиками послевоенного Минска, серьезно отличались от предыдущих. Почти полностью разрушенный город был значительно отстроен всего за несколько лет, что вызывало изумление многих, наблюдавших за его возведением. Здания-дворцы, строившиеся после войны, были другими. По мнению Клинова, «на фасады дворцов сыпалось все, сотворенное за предшествующие тысячелетия... Они представляли собой странные кружева, где в замысловатых узорах сплетались барочные фронтоны и пятиконечные звезды. Рог изобилия, античные вазы, коринфские, тосканские, ионийские ордера и египетские обелиски... Послевоенные дворцы, как и положено в Городе Солнца, были желтого цвета. Они несли различные его оттенки, начиная от едва заметного лимонного до насыщенной охры» (154). Во всевозможные оттенки желтого и сегодня покрашены здания самого разнообразного предназначения, в том числе и массовая застройка 1960-х гг., так называемые «хрущевки». Замысел у проектировщиков был прост, но результативен: «Когда в Минске шел дождь или наступала долгая зима, своим цветом здания все равно символизировали Солнце. Они словно утверждали, что это без сомнения — Город Солнца» (157).

Клинов на страницах эссе констатировал, что «Минск — подарок великой утопии, которая здесь была реализована... Этот город очень сценографичен, декоративен, он в принципе реализован так, как только можно реализовать утопию. Он не может считаться реальностью, он великолепно изображает себя» (156).

Образ Минска в «Малой падарожной кніжэ...» представлен читателям с разных позиций, можно сказать, дуалистически. Во-первых, через собственное, глубоко личностное восприятие самого Клинова — сначала глазами, эмоциями и ощущениями маленького мальчика, затем повзрослевшего юноши. Во-вторых, Минск возникает перед читателем как авторская интерпретация, своеобразная версия идеального

города Кампанеллы, находящаяся на белорусской земле, с белорусским своеобразием, историческими и современными особенностями. Первые воспоминания мальчика Артура — это одна из бетонных ступеней, которые кажутся ему огромной каменной пирамидой. По этим ступеням он хочет взобраться, чтобы встретиться со своим первым в жизни другом, живущим этажом выше. «Эта бетонная ступень, — пишет автор, — так и осталась первым воспоминанием образа этого Города, простым и загадочным, как черный квадрат Малевича» (10).

В своем эссе Клинов подробно, в остроумно-ироничной манере демонстрирует все наличествующие в Минске атрибуты идеального Города Солнца Кампанеллы, убедительно разъясняет смысл проводимых им параллелей. Для каждого приезжего знакомство с Минском начинается с Привокзальной площади — площади Ворот, состоящих из двух жилых башен, на крышах которых высятся фигуры Богов-охранителей города и государства — Воина, Рабочего, Колхозницы, Ученого. Следующая значимая для городского ансамбля площадь — площадь Ленина с Домом Правительства и фигурой вождя-Ленина перед ним. В представлении Клинова площадь Ленина — своеобразная копия площади Мудрости Кампанеллы, на которой заседает Метафизик (Вождь) и его окружение. Эта площадь — плод творчества Иосифа Григорьевича Лангбарда и его довоенной команды архитекторов, она представляет собой «образец объемного конструктивизма»⁴³. Основной облик этой площади был определен в 1929 г., когда эта работа победила в конкурсе на лучший проект самого главного здания БССР — Дома Правительства. В законченном виде это здание и площадь Ленина появились на всех картах города в 1934 г. В 1930-е гг. минский Дом Правительства признали самым большим зданием в СССР, по-видимому, одним из самых дорогих и трудоемких. В 1937 г. на Всемирной выставке в Париже И. Г. Лангбард получил гран-при за минские работы своей архитектурной мастерской, спроектированные и построенные всего за 8 лет — Дом Правительства, Дом офицеров, Большой Оперный театр, зда-

⁴³ Еременко Л. Архитектура и строительство Беларуси. С. 93.

ние Академии наук БССР, которые и сегодня имеют первоначальный вид, более того функционируют по определенному много десятилетий назад предназначению.

Центральная магистраль Города Солнца, уже упоминавшийся проспект Независимости, пролегает с запада на восток, по направлению к Москве, такая локация не случайна и глубоко символична, что неоднократно подчеркивается Клиновым. Прямая линия проспекта прерывается несколькими площадями, каждая из них имеет название, рожденное под впечатлением книги Кампанеллы. Площадь Ленина называется площадью Мудрости, площадь Победы — площадью Виктории, площадь Якуба Коласа, народного поэта Беларуси — площадью Колосса, площадь Калинина — площадью Любви. Клинов наделяет каждую из локаций скрытым сакральным смыслом. «Мне нравилось выискивать в тексте этого города странные, зашифрованные послания, отправленные неизвестно кем и неизвестно кому» (157). Эссе Клинова представляет, по существу, серьезное намерение автора расшифровать эти странные послания, оставленные потомкам авторами и заказчиками фундаментального культурно-идеологического архитектурного феномена.

Еще одна сюжетная линия «Малой падарожной кніжки па горадзе СОНца» — мемуарно-философская рефлексия уже взрослого человека, который проводит читателя по Минску, останавливаясь в любимых и памятных ему местах, сопровождая экскурсию рассуждениями о значительных событиях национальной истории, прошлой и настоящей, рассказами о событиях в собственной семье. Клинов предпринимает попытку проследить и процесс формирования белорусской идентичности. В течение пятисот лет жители Беларуси находились на территории войн, что, по его мнению (довольно спорному, на наш взгляд), не могло не сказаться на свойствах белорусского характера, в частности, на «фундаментальной для белорусов мифологеме “партизан и партизанство”, которая по сути есть ментальное тело каждого белоруса» (176). Кроме того, формированию этой мифологемы способствовало и многовековое нахождение белорусов на особой территории — пограничья, на границе двух цивилизаций — европейской и азиатской.

Вспоминая свое детство и юность, которые прошли недалеко от центра Минска, писатель делится и собственными эмоциями и размышлениями по поводу празднования разнообразных советских знаменательных дат. К каким-то из них он относился индифферентно, какие-то любил, а какие-то вызывали у него резкое неприятие. Описывая свои чувства, связанные с Днем Победы, он безапелляционно и жестко, если не сказать жестоко, утверждает, что «в этом празднике слишком многое напоминало о смерти. Задолго до Дня Победы начинали показывать фильмы про войну. В них все время кого-то закапывали, расстреливали, сжигали. На День Победы устраивали марш ветеранов. По проспекту к площади Виктории бесконечным потоком шли старики и старухи с кружочками и звездочками орденов на груди. Но мне почему-то всегда казалось, что от этой колонны веяло тяжелым трупным духом» (120–121). А для описания парадов автор прибегает к известному лексическому приему — использует уменьшительно-ласкательные суффиксы для обесценивания события, уменьшения его значимости — «проезжают ракетки, машинки и прочее» (120).

Вслед за Б. Гройсом Клинов разделяет мнение о романтической природе сталинской эпохи, времени, когда осуществлялся грандиозный проект — возведение нового Минска, Города Солнца. Представляется не случайным умолчание автора (в варианте, переведенном на русский язык) о влиянии социалистического реализма как нового типа культуры и большого стиля, распространившегося во всех видах искусств, в том числе и архитектуре в тот самый период, когда интенсивно менялось лицо Минска. Общеизвестно, что идеальной целью соцреалистического типа культуры среди прочего было возвышение народонаселения над скучной и тяжелой повседневностью, что достигалось разными средствами. Умолчание об этом феномене не случайно, так как подобная констатация могла бы нарушить стройную авторскую гипотезу о совмещении двух идей при проектировании белорусской столицы — концепции «Города Солнца» Томмазо Кампанеллы и талантливых, оригинально исполненных белорусскими архитекторами планов нового облика центральной части Минска. В своем нынешнем виде город, по мнению Клинова,

появился «[...] как декорация к возвышенной романтической пьесе. Мы (жители Минска) верили в эту чудесную сценографию, воздвигнутую на границе утопии и реальности» (91).

О коллективной вере самих создателей Минска в прекрасное будущее после страшной, безжалостной войны говорил и Г. Заборский, внук Георгия Заборского, главного архитектора послевоенной белорусской столицы: «У тех, кто создавал Минск после войны, перед глазами был образ идеального города, они верили в то, что этот образ куда-то ведет и будет иметь продолжение»⁴⁴.

«Малая падарожная кніжка па горадзе СОНца» дополнила «минский текст» еще одним оригинальным, полемически заостренным документально-художественным произведением. Ее автор, по существу, стал основоположником нового типа культурологического путеводителя, представив читателям глубоко личный взгляд на историю Беларуси и ее столицы. Профессиональный анализ особенностей и художественных достоинств архитектурных памятников Минска, созданных в социалистический период его уходящей в века истории, выполнен автором с глубоким уважением к его творцам и создателям. Как коренной житель, Клинов сумел точно и остроумно передать знаки повседневности и неуловимую духовную атмосферу Минска конца XX в.

«Минский текст», бесспорно, еще долго будет разрастаться, увеличивая свои семиотические возможности, демонстрируя жанровое многообразие, привлекая внимание новых авторов.

⁴⁴ Цит. по: URL: <https://citydog.io/post/ehkskursiya-zaborskij/> (дата обращения: 18.12.2022).

Глава 6**Братислава:
образ города и его функция
в произведениях словацкой прозы
XX–XXI вв.**

Пресбург, Прешпорк, Пожонь, Братислава — исторические названия города, сопутствовавшие его становлению как политического и культурного центра. Поселение на берегу Дуная близ его слияния с Моравой существовало с незапамятных времен, о чем свидетельствуют найденные здесь археологами многочисленные артефакты. На протяжении веков это место именовалось по-разному: Посониум (римский лагерь, располагавшийся на холме), Истрополис (греч. «город на Дунае»), Прессбург (нем.), Пожонь (венг.), долгое время бытовал словакизированный вариант его немецкого названия — Прешпорк. Город с преимущественно немецким и венгерским населением был частью Венгерского королевства и какое-то время даже выполнял роль его столицы (1541–1684). Варианты названия, близкого к современному (Бржетислава, Братислава над Дунаем, Татранская Вратислава), предлагали и использовали словацкие «будители»¹, последователи Людовита Штура в 1840-е гг. После образования Чехословацкой республики в 1918 г. город получил статус краевого центра, но его название не было еще официально утверждено; обсуждалось (преимущественно,

¹ «Будители» (слов. buditelia) — деятели словацкого национального возрождения конца XVIII — середины XIX вв., в их числе — А. Бернолак (1762–1813), Л. В. Штур (1815–1856), Й. М. Гурбан (1817–1888), М. М. Годжа (1811–1870) и др.

в среде легионеров²) даже название «Вильсонов» (или «Вильсоново») — в честь американского президента Вудро Вильсона, активно способствовавшего возникновению республики. И лишь в марте 1919 г. словацкая столица получила, наконец, свое окончательное название — Братислава.

Менялось не только имя города, но и его национальный и культурный облик; с образованием ЧСР и на протяжении последующих десятилетий Братислава, как и вся Словакия, переживала процесс активной «словакизации»³. Во многом благодаря поддержке чешских ученых и деятелей культуры был основан первый в Словакии Университет Коменского в Братиславе (1919), в историческом здании неподалеку от Дуная начал работу Словацкий национальный театр (1920), открылся Словацкий национальный музей (1925) и целый ряд других культурных институций. В благоприятных условиях новой республики, когда была снята угроза потери национальной идентичности и утратила актуальность национально-оборонительная позиция культуры, ускорилось и развитие литературы; именно межвоенное тридцатилетие стало периодом ее расцвета и многообразия художественных форм и направлений. Наряду с традиционной темой жизни словацкой деревни в произведениях писателей все чаще, причем в разных аспектах, стали звучать городские мотивы. В качестве места действия, играющего ту или иную роль в сюжете, характеристике персонажей, выполняющего функцию значимого фона событий, вполне закономерно оказывалась Братислава как новый центр общественной и культурной

² Легионеры — члены добровольческих военных подразделений Чехословацкого корпуса («легиона»), сражавшихся во время Первой мировой войны на стороне Антанты; приняли активное участие в Гражданской войне в России.

³ Об исторических причинах и предпосылках этого процесса пишет Л. Липтак: «Существенное изменение национального состава было вызвано неравномерным естественным приростом разных этносов, естественной ассимиляцией, но в немалой степени и вытеснением, высылкой, перемещением, обменом, недобровольной “ресловакизацией” и проч.» (*Lipták Ľ. Storočie dlhšie ako sto rokov. Bratislava, 2011. S. 14*). А М. Земко приводит данные переписи населения Пожони, проходившей в начале XX в.: «Город можно характеризовать как немецко-венгерский с относительно небольшим словацким элементом: из 65 867 жителей 50,41% представляли немцы, 30,52% — венгры и лишь 16,27% — словаки» (*Zemko M. Slovakizácia Bratislavy v 20. storočí podľa štatistik // Slovensko a svet v 20. storočí. Bratislava, 2006. S. 26*).

жизни, притягивающий к себе свежие силы из всех уголков Словакии.

В словацкой литературе конца XIX — начала XX в. образ столицы возникал чаще всего в плане противопоставления города, средоточия пороков и праздности, деревне с ее крестьянской моралью и честным, хотя и тяжелым трудом на скудной земле. Эта традиция нашла продолжение и в произведениях представителей неоромантического течения натурализма, героями которых были, как правило, независимые личности-одиночки, живущие во взаимодействии с силами и стихиями природы. В столкновении с городом они оказываются беззащитными и уязвимыми, утрачивают почву под ногами. Город «играет роковую роль в их судьбе»⁴, становится для них местом крушения надежд, нравственного падения и даже гибели. С такими испытаниями сталкиваются, например, персонажи Доброслава Хробака (1907–1951) из рассказа «Смекалистая Марта и заботливая Мария»⁵ (1937). Сельские девушки, сестры Марта и Мария, стремятся убежать от однообразного и безрадостного деревенского существования в далекий город, где каждая ожидает найти свое: расчетливая Марта — красивую жизнь и выгодного жениха, а несчастная Мария — возможность скрыть от всех свой «позор». В рассказе явственно присутствует эротический мотив в поведении героинь. Первая «разумна и осторожна»⁶, поэтому «остерегается думать подолгу» о щеголеватом местном учителе, при виде которого «у нее горят губы и подкашиваются ноги» (171). Вторая поддавалась влечению к красивому легкомысленному парню, который «силой вломился в ее светелку», и теперь она со страхом ощущает в себе «кровавый клин, который [...] растет, полнится, упрямо раздувается и не дает дышать» (174). Темной эротикой окрашено и описание мрачных вечеров накануне отъезда сестер, «когда месяц прятался за тяжелыми тучами, и пьяные парни шатались по дороге, словно призраки соб-

⁴ Машкова А. Г. Словацкий натурализм. (30–40-е годы XX века). М., 2005. С. 211.

⁵ В этих персонажах читается аллюзия на сестер Лазаря, Марфу и Марию, из Нового Завета.

⁶ Хробак Д. Дракон возвращается / Пер. А. Г. Машковой, А. Ю. Песковой, Л. Ф. Широковой. Москва, 2012. С. 171. Здесь и далее, если не указан переводчик, перевод цитат со словацкого сделан автором главы. Далее рассказ с указанием страниц в круглых скобках цитируется по этому же изданию.

ственных неудовлетворенных страстей» (170). Город, в чертах которого угадывается затем Братислава, видится Марии «незнакомым, далеким, милосердным в своем безразличии» (172) прибежищем, а Марте — местом осуществления ее планов, городом мечты, который «распахивает навстречу им свои тысячерукие объятия, зовет и манит» (171).

Городская суэта и обезличенность, чужая — часто венгерская или немецкая — речь поначалу приводят их в смятение: «Нужно быть очень осторожной, чтобы не заблудиться в этом лабиринте улиц, [...] сперва даже и спросить ни о чем не можешь: забредешь в другое место, скажешь людям, мол, мне туда-то надо, а они вылупят на тебя глаза, будто впервые человеческую речь слышат» (174). В своих персонажах Хробак воплотил два типа «нового горожанина» — ловкого приспособленца и потерянного в чуждой среде сельчанина. Если практичная Марта быстро находит себе место прислуги в богатом доме — «Город принял ее, городу она была нужна. Свежий глоток в пересохшую бездонную глотку улицы» (174), то боязливая Мария, вынужденная к тому же скрывать свою нежеланную беременность, выбивается из сил на грязной работе: «День-деньской ползаешь на коленях, трешь ветошью кафельный пол. Люди проходят мимо, тебе видны только ноги, но тебя никто не замечает. Лишь иногда кто-нибудь о тебя споткнется, наступит на руку, да тебя же еще и обругает» (174). По выходным сестры в своих лучших сельских нарядах «с широкими сборчатыми юбками, [...] по-праздничному неловкие, по-деревенски растерянные» бесцельно ходят по центральным улицам, «читают по складам рекламные вывески, оборачиваются за крикливо разодетыми дамочками, нигде не присядут, никуда не зайдут, ни с кем не заговорят» (175).

Переломным моментом в сюжете стала прогулка сестер через «страшно длинный мост» на противоположный берег Дуная, где Мария вдруг увидела «настоящий лес», который взволновал и приманил ее «забытыми воспоминаниями, знакомыми образами» (176). И даже испытав вначале разочарование при виде «леса», оказавшегося вблизи ухоженным парком с асфальтовыми дорожками — «Лес — не лес, и деревья — не деревья» (176), по которым чинно прохаживались

дамы и господа, Мария не смогла преодолеть соблазн возвращения к стихиям природы и устремилась дальше, на луг. Хробак, верный художественным принципам натурализма, в описании этой сцены мифологизирует природу, придает ей антропоморфные черты, вновь с явным эротическим оттенком: «Ветер задувает тебе под юбку, поднимает ее и пытается тебя раздеть. [...] Ты пускаешься от него наутек, а он догоняет, заигрывает с тобой, обвивает и облизывает со всех сторон, пока ты не станешь чистой, словно после купели, и не отдашь ему с неукротимой страстью» (177). Однако эти фантазии пробуждают в Марии и мрачные, навязчивые воспоминания: перед ней встает жуткий образ утопленника, увиденного когда-то в реке. Разочарование, тоска по «родным лугам» (177), безысходность и темные голоса подсознания приводят Марию к гибели — на обратном пути через длинный мост она заглядывается на блики на воде, видит в них свой давний кошмар и, не удержавшись, падает и гибнет в бурных водах Дуная. Город, Братислава, становится, таким образом, для этой героини (в отличие от ее благополучной сестры) местом тщетных надежд, обмана, фальшивых атрибутов взамен настоящих ценностей.

Вместе с тем, в межвоенный период в словацкой прозе появляются и произведения иного плана, с осмысленными по-новому обликом и сущностью города; в его изображении все чаще используются элементы и стилистика авангардных течений того времени. Контрастно и эмоционально изображает словацкие реалии и облик своего современника Иван Горват (1904–1960) в двухчастной книге «Человек на улице» (1928). В первой части, «Братья Юрги», писатель показывает «семейный портрет» представителей старинного дворянского рода — отца семейства, владельца родового поместья старого Юрги, и четырех его взрослых сыновей: банковского служащего Яна, художника Томаша, фермера Арне и нотариуса Петра — каждому из них посвящен отдельный рассказ с названием, выражающим его суть. У братьев разные характеры и занятия, но схожий темперамент: все четверо — интроверты, они находятся в состоянии внутреннего беспокойства и неудовлетворенности собой; при этом автор делает акцент на их отношении к городу (в противовес родному сельскому дому) и

к женщинам (представленным в рассказах весьма идеализированно). Ян тяготеет к бездушной городской жизни и бежит в деревню, но не решается сблизиться с встреченной здесь юной красавицей («История Яна Юрги»). Неудачник Томаш не в состоянии подолгу оставаться на одном месте и путешествует по городам Европы в поисках творческого вдохновения и «прекрасной дамы» своей мечты («Бродяга Томаш Юрга»). Для Арне город — совершенно чуждое пространство, единственный из братьев, он занимается хозяйством в родовом поместье и терпеливо ждет ответных чувств от молодой соседки («Свадьба Арне Юрги»). Властный и озлобленный Петер безразличен к родному дому и жесток с тихой безответной женой («Две жены Петера Юрги»). Эти два основных аспекта характеристики персонажей могут говорить о некоторой их смоделированности; автор словно представил эти типы как разные стороны и возможности поведения человека — уже немолодого, с определенным жизненным опытом и своими внутренними комплексами и разочарованиями; город в первой части книги Горвата не определен, это может быть и Братислава, и Париж (для Томаша), и один из словацких провинциальных городков.

Иным видится и герой, и город, к которому он стремится, во второй части книги — «Лацо и Братислава» с говорящим подзаголовком «Самая простая история». Обновленная столица становится источником вдохновения и любви, символом национальной весны для Лацо, представителя нового поколения словацких интеллигентов. Город выступает как живой персонаж, взаимодействующий с главным героем. Юный студент, приехавший из провинции, мечтает завоевать столицу, обрести здесь свободу от родительской опеки и найти новых друзей. У него, по сравнению с братьями Юргами, нет ни драматического прошлого, ни жизненного опыта, кроме учебы в провинциальной гимназии и чтения большого количества книг, о чем в начале новеллы свидетельствует подборка четырнадцати эпиграфов из разных источников, темы которых — любовь, творческий порыв, уход от обыденности. Цитируются здесь словацкие авторы С. Гурбан-Ваянский и Я. Смерек, а также О. Уайльд, К. Гамсун, Г. Апполинер, Лотреамон, Ницше, Шопенгауэр и сам Лацо со своей наивной

сентенцией «Женщины — как гордиев узел, их надо разгадать быстро и решительно»⁷.

Уже в начале повествования, на столичном вокзале, «Лацо восторженно приветствовал Братиславу, а она приветствовала его. Он махал ей рукой, как вновь обретенной возлюбленной. [...] Лацо был в восторге, все вокруг ему нравилось, он хотел обнять Братиславу и сказать ей: Я здесь, я — твой новый возлюбленный. Голос дорог вырвал его из старой среды, заманил в Братиславу и обручил с ней» (164). Город в новелле Горвата описан подробно, в узнаваемых деталях и образах; часто упоминаются братиславские реалии и топонимы — и менявшиеся на протяжении бурного XX в., и оставшиеся неизменными: «Штефаникова дорога была длинная и чистая»; «Студенты совершали свою ежедневную прогулку по Корзо» (променаду, ведущему по историческим улочкам к Дунаю); «Комната на Капитулской улице, вид из окна которой заслоняла величественная громада Дома» (собора св. Мартина); «Он шел по Дунайской улице и заглядывал в каждую арку»; «На Михалской башне часы отбивали полдень»; «Терраса кафе “Редута” притягивала его к себе»; «Град был прекрасен» (169–175) и др.

Свежий, восторженный взгляд на Братиславу, показанную через восприятие Лацо, «юноши понятливого, с душой, мягкой, как земля после дождя и с умом, как антенна радиотелеграфа» (167), сочетается с определенным «методом», который он для себя выработал: знакомство с городом проходит у него на разных уровнях. Сначала он исследовал его «в диахронии», по старинным памятникам архитектуры и новым современным постройкам: на улицах он «останавливался и смотрел на все очень долго», разглядывая исторические здания и необычные дома. Насмотревшись на Братиславу «из камня, кирпича и бетона, он решил познакомиться и с живым городом, со студентами, с политиками, с литераторами» (182), нашел здесь задушевного приятеля и встретил свою любовь — юную красавицу Желку. Картина столицы резко и контрастно изменяется в восприятии героя после размолв-

⁷ Horváth I. Dielo. Zv. I. Bratislava. 1964. S. 157. Далее новелла с указанием страниц в круглых скобках цитируется по этому же изданию.

ки с Желкой, что еще более усугубляется зимней непогодой: «Братислава словно поменялась. [...] На улицах полно грязи, у всех братиславских девушек лица стали вдруг некрасивыми. Михалские ворота, которыми он когда-то любовался, выглядели теперь неуклюжими и мешали ему» (203). Весенняя Братислава возрождает его оптимизм, город снова перевоплощается в светлое существо: «В Братиславе царила весна. Братислава была словно дева, ожидающая своего жениха...» (208). В финальной фразе сливаются обе женские сущности: «В конце пути стояла Желка, глаза ее были словно Дунай, на котором играли три лодочки — *молодости, надежды и любви*» (219). Новелла Горвата, с ее незамысловатым линейным сюжетом, привлекает к себе «эмпатией к переживаниям героя и одновременно мягкой иронией»⁸, экспрессивностью и тонкостью в передаче его душевных состояний (в том числе, благодаря ее автобиографической основе), с которыми резонирует и меняющийся образ Братиславы — при этом очевидна узнаваемость и фиксация реалий столицы конца 1920-х гг.

Сюрреалистическое изображение города военных дней мы видим в новелле Д. Татарки «Панна волшебница» (1944); писатель воплотил в ней свои представления о «поэзии сюжета», к которой он тяготел в этот период. Фабула новеллы расходится с сюжетом, выстроенным весьма причудливо. При всей фантастичности разворачивающейся картины, ассоциативности и прерывистости повествования, организующим началом здесь выступает идея свободного творчества, художественного вдохновения, интеллектуальной активности. Его носителем становится «молодая дружина» — подобие рыцарского Круглого стола, члены которого, начинающие поэты-«надреалисты»⁹, критики, художники, скульпторы, собираясь вместе «при дворе» то одного, то другого участника, не только предаются веселью за круговой чашей, но и обсуждают главные для себя вопросы — направления и предмета творчества, его форм в условиях угроз военного времени.

⁸ Šmatlák S. Dejiny slovenskej literatúry II (19. storočie a prvá polovica 20. storočia). Bratislava, 2001. S. 389.

⁹ «Надреализм» — литературное направление 1930–1940-х гг. в Словакии, разновидность сюрреализма.

Начало фабулы — уход центрального героя, художника Дурдика по прозвищу Тристан, с дружеской пирушки «в ночь», по зову «взятого на себя таинства производства»¹⁰, творческого порыва, священного и понятного для остальных друзей. Его блуждания по «темному, затемненному» городу спонтанны и кажутся бесцельными. Однако на своем пути герой ищет особые, привычные для себя места притяжения; при этом постепенно в неназванном пока автором городе проступают черты Братиславы. На первой своей остановке герой оказывается на заброшенном пустыре. В мрачных, неприглядных реалиях городской окраины с обшарпанными домами, уродливыми большими деревьями Дурдик находит созвучие своему настроению: «Он шел, куда глаза глядят, пока случайно не набредал на те места, где он, по его словам, “дистиллировал свой ужас и тревогу” и находил, что искал, [...] свои формы, свою атмосферу, пейзаж, который отвечал его мироощущению. [...] В кривых сучьях деревьев, в искореженных железных скелетах, в опустевших дворах он видел людей» (9).

Ко второй цели — главному городскому вокзалу — герой также устремляется интуитивно: «Странные мечты, непонятное влечение привели его будто бы случайно на вокзал, в большой зал ожидания. Здесь тоже было его пространство, «едва освещенное тусклыми синеватыми лампочками», где он разглядывал и старался запомнить «позы, группы, целые семьи поникших спящих людей» (10), среди которых внезапно увидел «черную даму», Анабеллу, ставшую вскоре музой и вдохновительницей, «панной волшебницей», и для него, и для всей «молодой дружины».

Сцена воздушной тревоги, когда Дурдик прячется вместе с Анабеллой в подземном помещении «огромного здания банка», повторяется затем в новелле многократно и с разной интерпретацией, перемежая последующее действие. В первый раз этот эпизод описывается кратко и стилистически нейтрально: «Им волей-неволей пришлось спуститься на два-три этажа под землю. Там они вместе просидели, вопреки всем ожиданиям, до самого рассвета» (12). Но уже наутро это

¹⁰ *Tatarka D. Panna zázračnica. Bratislava, 2010. S. 7.* Далее новелла с указанием страниц в круглых скобках цитируется по этому же изданию.

событие представилось Дурдику совсем в ином свете: «Все выделось ему настолько неправдоподобным, что он долго ни понять, ни допустить этого не мог. Мир дрожал перед ним, как пойманная птичка в сети, как сама эта сеть, как изумленная сетчатка светлых серых глаз Анабеллы. И рассыпался под ледяными флюоресцирующими сосульками бомб» (13). В минуту творческого кризиса, перед тем как броситься в Дунай, Дурдик еще раз переживает встречу с роковой красавицей уже в фантастическом ключе: «Глубоко под землей прождал я свой век. Со случайной женщиной по левую руку и случайным мужчиной по правую. Оба открывали передо мной ужасающие бездны сознания. [...] Меня жгло полуночное солнце, которое не забывает» (18). И в совершенно сюрреалистическое повествование превращается этот эпизод в здании братиславского банка, когда Дурдик рассказывает о нем своим друзьям, вытащившим его из реки; полет его художественной фантазии, его субъективное видение преобразует реальность до неузнаваемости: «Мы неслись, проваливаясь в недра земли [...]. Дорогу озаряла мне Анабелла. [...] Густой, упругий мох привел нас в помещение, в полость земли, оставленную, как роскошная берлога» (30). Образ и Братиславы, и героини новеллы постоянно меняется, обретая разное содержание, когда «в сюрреалистическом контексте перемежаются сон и действительность, галлюцинации персонажей и реальность, вымысел и правда, безумие и нормальность»¹¹.

Братиславские реалии возникают в новелле и в другом контексте. Так, Анабелла, студентка, бежавшая из Чехии и потерявшая там всех близких, приходит в Университет Коменского, чтобы продолжить учебу. Растерянная и подавленная, она, как и Дурдик, действует в новом пространстве интуитивно, «словно по памяти, держась только на силе воли»; гулкий вестибюль, лифт с его пугающим замкнутым пространством, встреча с профессором и ассистентом, беседующими о «витальном цикле последнего периода» — все это Анабелла «скорее угадывает, чем видит зрением, переполненным картинками из иной жизни» (13).

¹¹ Součková M. Podoby postáv v Tatarkových medzivojnových prózach // Texty Dominika Tatarku. Bratislava, 2013. S. 69.

Приятели Дурдика-Тристана, подшучивая над ним, рассказывают истории о его странном поведении в разных местах Братиславы, называя и описывая конкретные локации: «Он сидел, словно оцепенев, вот уже, наверно, несколько часов на свалке у Фрамбора»; «Иду я по Палисадам, и тут вдруг словно из-под земли — Тристан! Из рта пена, из глаз искры летят» (23).

Сквозь прихотливые изгибы сюжета просматривается дальнейшая фабула — знакомство Анабеллы с кругом братиславской богемы, творческие метания Дурдика в его работе над сюрреалистическим военным пейзажем, возникновение в их среде ревности и непонимания и, наконец, исчезновение Анабеллы. Реалистическое, точное описание Братиславы военных лет чередуется в новелле с картинами видоизмененной реальности города в сознании художника-«надреалиста» Дурдика, а в некоторых эпизодах — в болезненном восприятии травмированной трагическими событиями Анабеллы; все это создает объемный, многослойный образ описываемого времени и места.

В послевоенный период, и особенно в период внедрения в искусство канонов социалистического реализма, литература была нацелена, прежде всего, на практические задачи идеологии, которым отвечала тематика социалистических преобразований в обществе, воспитание нового человека, сознательного бойца и строителя. В произведениях тех лет картины города возникали лишь эпизодически, порой служа фоном при описании исторических событий.

Образ Братиславы как меняющегося современного динамичного города появляется в 1960-е гг. в прозе представителей «Поколения 56»¹² (или «Поколения “Младой творбы”»). Среди них — Ян Йоганидес (1934–2008), Ярослав Блажкова (1933–2017), Душан Митана (1946–2019), Павел Виликовский (1941–2020), в ранних (а затем и в более поздних, но уже в других аспектах) произведениях которых столица представлена как место самореализации, нравственных и

¹² «Поколение 56» — литераторы, группировавшиеся со второй половины 1950-х гг. вокруг журнала «Млада творба»; в своих произведениях вступили в полемику с каноном социалистического реализма, поднимая бытийные, этические, психологические проблемы своего современника.

идейных исканий их молодых современников. Наиболее ярким примером городской прозы 1960-х гг. может служить новелла Я. Блажковой «Нейлоновый месяц» (1961), где художественно переосмысленный писательницей образ Братиславы тех лет выполняет функцию не столько декорации, сколько «поля боя» в широко понимаемом конфликте отцов и детей. Центральная героиня новеллы, «длинноволосая Ванда представляла собой тип тогдашней братиславской молодежи, [...] людей в черных свитерах, эрудированных и самоуверенных интеллектуалов. [...] В новелле отражены их поведение и взгляды, атмосфера Братиславы»¹³.

Характерный для произведений Блажковой в целом, конфликт отцов и детей показан здесь как сознательное и активное отторжение молодыми героями — архитекторами Андреем и Вандой — атрибутов старого: это относится и к показной мещанской упорядоченности, и к архаичным правилам поведения, и даже к старомодным предметам обстановки. Недаром они выбрали для своего проекта горного отеля необычное название «Нейлоновый месяц», в нем выражено их новое, свежее видение вечного символа любви. Стихия бунтующей молодежи — это естественность, свобода, яркость и индивидуальность, и Блажкова использует для характеристик своих героев неожиданные сравнения и гиперболы, экспрессивные выражения и молодежный сленг, провокативные ситуации и ракурсы. Новелла изобилует предметными образами с описанием улиц, домов, жилищ, элементов быта.

Так, например, рисуется эклектичный дизайн братиславских зданий и интерьеров начала 1960-х: «Отель строили в те годы, когда роскошным считалось все архаичное, вследствие чего возникали причудливые комбинации синтетических материалов с тяжелым плюшем и гипсовыми веночками»¹⁴. Контраст вкусов и стилей в обстановке жилья подчеркивает и контраст характеров бунтарки Ванды и ее сестры Зоши, сторонницы старых взглядов: у Ванды «комната, выкрашен-

¹³ Dvořáková H. Jaroslava Blažková. Svietil jej nylonový mesiac // Pravda, 09.10.2018. URL: <https://kultura.pravda.sk/kniha/clanok/525526-jaroslava-blazkova-nylonovy-mesiac/> (дата обращения: 06.11.2022).

¹⁴ Blažková J. Nylonový mesiac. Bratislava, 1961. S. 9. Далее новелла с указанием страниц в круглых скобках цитируется по этому же изданию.

ная в желтое, на красном ковре — тахта, низкий столик и два кресла с металлическими ножками, [...] книги лежали на полу», у Зоши «Вся комната заставлена мрачной мебелью с резными ножками и балясинами. По темнокоричневым шпалерам зловеще вился плющ, а со стен исподлобья смотрели портреты усатых мужчин» (22).

Братислава предстает в новелле как живой обновляющийся город, тяготеющий к новым, западным, веяниям в моде и стиле жизни, особенно притягательным для молодых: «Кафе “Эспрессо” было пропитано апельсиновой интимностью, сигаретами, ароматом вермута. Юнец с голубым лицом и печально помятым пиджаком кормил автомат за песню “Parlez moi d’amor”» (17).

Картины Братиславы начала 1960-х у Блажковой — это мелькание кадров, динамичное чередование звуков и образов: «Около “Люксорки” шумела вечерняя Братислава, спешащая, переполненная. Река из детских колясок, машин, сумок с покупками, очередей за “Вечеркой”. Мигание неоновых ламп с выпавшими буквами, гудки и звонки, детские вопросы, переполненные трамваи, рев экскаватора, ползущего, словно усталый слон. Люди со шляпами, сражающимися с вечным ветром, люди в крутящихся дверях кафе-автоматов, люди, возбужденные свободным вечером, Братислава. Город, немного неотесанный, длинноногий, как школьник, плебейский, веселый»; «Они стояли на Корзо¹⁵ перед магазином грампластинок и слушали Армстронга. [...] Йозеф чувствовал себя свободным на этой мокрой улице, среди приятелей, музыки и девичьей реки, он счастливо улыбался и повторял про себя: Вот это жизнь!» (32, 58).

После 1989 г. в словацкой прозе возникают новые аспекты художественного видения Братиславы. Так, в трилогии Петера Пиштянека (1960–2015) «Реки Вавилонские» (1991, 1994, 1999) город представлен как средоточие «дикого капитализма» 1990-х; его персонажи — крупные и мелкие дельцы, «акулы» наживы в пору послереволюционного передела собственности. Гипербола и абсурд, стилистическая жесткость

¹⁵ О прогулочном маршруте Корзо и его роли в жизни Братиславы подробно пишет Ю. Шебо (*Šebo J. Bratislavské korzo, Bratislava, 2017*).

и эпатаж — таковы средства художественного осмысления этой реальности, которые использует здесь писатель. Во второй части трилогии с подзаголовком «Деревянная деревня» читается аллюзия на соцреалистический роман «Деревянная деревня» (1951) Франтишека Гечко. Но если одна из основных мифологем соцреализма — «коллективизация деревни», «перековка крестьянства» у Гечко трактуется в соответствии с требованием времени как светлая перспектива, окончательный уход от деревни деревянной к деревне кооперированной и механизированной, то в романе Пиштянека «Деревянной деревней» (с иронией над контрастом социалистического прошлого и капиталистического настоящего) называют буфет-забегаловку и кучку деревянных будок-киосков, оставшихся с прежних времен и служащих прибежищем бездомных, алкоголиков и прочих низов общества. На протяжении всего повествования упоминаются приметы этого и других «злчных мест» в центре столицы: «Кругом деревянные будки, благодаря которым буфет заслужил свое название "Деревянная деревня"»¹⁶; «В Братиславе полно массажных салонов, борделей и проституток» (23); «В "Деревянную деревню" заходят и постоянные "пивные патрули", состоящие из местных истопников и дикой шайки гопников из банды вечно пьяного Майерника, и самая разношерстная клиентура» (59); «Пару лет назад за одну ночь сколотили эту "Деревянную деревню", и она торчит здесь до сих пор, пугая народ. В центре столицы — деревянные сараи!» (101). Особенно контрастно выглядят эти трущобы на фоне расположенного по соседству роскошного отеля «Амбассадор-Рац», владельцем которого становится нувориш Рац, сумевший быстро разбогатеть в столице, занимаясь темными махинациями. Пиштянек переводит прежний идеализированный образ «деревни будущего», превращая его в гротескные картины-комиксы времен дикого капитализма 1990-х.

Один из бывших молодых «шестидесятников», П. Виликовский продолжал и в 1990–2000-е гг. обращаться к образу Братиславы, делая ее не только местом действия своих книг, но

¹⁶ *Pišťanek P. Rivers of Babylon 2. Drevená dedina. Bratislava, 2009. S. 9.* Далее роман с указанием страниц в круглых скобках цитируется по этому же изданию.

и их функциональным элементом, активным «персонажем». Братислава в его книгах выглядит порой как палимпсест; писателя привлекает историческая многослойность города, возможности восстановления его картин разных лет, пропускающих сквозь современную оболочку.

В романе «Первая и последняя любовь» (2013) Камил, центральный герой первой его части, художник-фотограф, получивший известность еще во времена социализма, пытается преодолеть творческий кризис, вызванный усталостью от ставшей рутинной работы и недовольством новой реальностью, «террором постоянных новшеств»: «Окружающий его мир менялся, просто-таки бежал сломя голову, и он опасался, что окажется вдруг в собственном городе изгоем»¹⁷. Накопившиеся в его архиве тысячи негативов и фотографий он считает теперь потерянными мгновениями своей жизни. Единственно возможную форму творчества он находит в наблюдении, видении, своего рода «моментальной фотографии» ярких эпизодов, лиц и композиций, которые останутся в его воображении и памяти: «Это будут кадры для альбома в собственной голове, предназначенные для собственных глаз и собственного удовольствия. [...] У него еще оставалась дурная привычка делать рамку из пальцев. Потом он обнаружил, что достаточно и рамки очков. И наконец, снимая однажды с Торговой улицы силуэт Града, забыл и про очки. Воображаемая картинка в воображаемой рамке. С этого времени он стал абсолютно свободен» (8). «Герой перешел на некое “ретрофотографирование”, менее обязывающий, но увлекательный мониторинг внутренних миров в себе самом»¹⁸.

Его моментальные снимки становятся «стереоскопическими», в них встречаются настоящее и прошлое. За видами современной, перестроенной до неузнаваемости Братиславы перед героем возникают кадры-воспоминания о городе его детства, «проявляются» молодые лица друзей. Не только острый профессиональный глаз, но и ностальгическая любовь к родному

¹⁷ *Vilikovský P. Prvá a posledná láska.* Bratislava, 2013. S. 11. Далее роман с указанием страниц в круглых скобках цитируется по этому же изданию.

¹⁸ *Halvoník A. Prvá a posledná láska — Pavel Vilikovský.* URL: <https://www.litcentrum.sk/recenzia/prva-posledna-laska-pavel-vilikovsky> (дата обращения: 06.11.2022).

городу позволяет ему увидеть скрытое не только за стенами домов, но и за толщей прошедших лет: «У него на пути встало здание городской библиотеки. Необычный свет или скорее — необычная тень, редкая, прозрачная сетка. И он вдруг увидел этот дом, распахнутый дырами дверей, через них открывался вид на самое дно помещения. [...] Там, где-то позади, хлопотала женщина с ребятишками, а впереди на ступеньках сидел усатый цыган, зажав между пальцами сигарету. [...] Луч солнца под острым углом, с противоположной стороны — какой-то давнишний летний вечер, который он не мог точно определить» (11).

Для героя эти «портреты мгновения» — еще и способ спора, личного противодействия ненавистным новациям, уродующим его любимый город. Старая Братислава словно отторгает чуждые архитектурные формы и грубое вмешательство в устоявшуюся сеть своих улочек. Бывшую улицу, а ныне «сумасшедший перекресток, лишь по нелепой инерции сохранивший название Сухое Мыто», герой старается обходить стороной, видя при этом «прежнее Сухое Мыто, это узкое горлышко между двумя большими площадями, олицетворявшее собой то, что он любил в Братиславе превыше всего: это был большой городок¹⁹» (20). В памяти героя оживают картинки, звуки, старые названия братиславских улиц, радость от былого общения с городом: «Большим он был благодаря своим одеждам, звенящим трамваям, гудящим машинам, пешеходам, лениво переходящим на людные тротуары, а городком его делали старинные уютные домики с магазинчиками, которые даже после национализации упрямо сохраняли свои имена — Галмош, Судек, Палленер и Грох... В этот густой поток вливались другие — улицы Ветерна, Древена, Высока, Конвентна. Он любил когда-то купаться в этих бурных, но дружеских водах...» (25).

Образы старинной Братиславы, тогда еще Прешпорка, возникают в книге Виликовского «Silberputzen. Чистка старого серебра» (2006). Повествование стилизовано под дневник братиславского гимназиста, который тот ведет накануне

¹⁹ Словаки с мягкой иронией называют свою столицу «malé veľkomesto» («маленький сити») или, как здесь Виликовский, «veľkomestské malomesto» («большой городок»).

Первой мировой войны. Юноша пишет обо всем, что его волнует: о своем взрослении, об отношении к женщинам, к родителям, к товарищам, а заодно и о впечатлениях от провинциального «пригорода» Вены — Прешпорка, куда его перевели на учебу из венской гимназии за плохое поведение. Герой снисходительно сравнивает маленький городок со столичной Веней: «Собор св. Мартина, конечно, нельзя назвать красивым, но с собором св. Штефана никакого сравнения; разве только дворец Грассалковича еще как-то похож на дворец; их славный Град — всего лишь развалина, куда им до Хофбурга или Шёнбрунна»²⁰. Впечатление антикварной подлинности книги усиливается визуальным рядом — сочетанием текста с многочисленными иллюстрациями в виде старинных открыток.

Эссе П. Виликовского «Моя Братислава» (2004) целиком посвящено родному городу, живому организму, менявшемуся с годами вместе со своим «наивным поклонником»²¹. Писатель стремится добраться до памятного лишь ему исконного облика города через наносы времени и напластования собственного опыта: «Моя Братислава уже не существует, сегодня ее уже наверняка нет... Но я никогда не жил в другом месте, поэтому здесь был для меня целый мир. [...] Я мог чувствовать Братиславу, как особое существо со своим характером. [...] И поскольку я не могу отойти от нее куда-то в пространстве, отойду во времени». Он пытается смотреть на прошлое без ностальгии: «Какая уж тут ностальгия, изменилась не только Братислава, изменилось все, да и я изменился, причем не в лучшую сторону»²².

В главках, названных как «Основные ориентиры», «Первые вылазки», «Двор», «Корзо», «Городской транспорт», «Трехязычный город», «Топография», «История» и «И теперь уже по-настоящему моя Братислава, наконец-то», Виликовский, глядя из настоящего, докапывается до самых первых, сокро-

²⁰ *Vilikovský P Silberputzen. Leštenie starého striebra. Bratislava, 2006. S. 44.*

²¹ «Признания наивного поклонника» (2004) — сборник кратких статей, заметок, писем П. Виликовского, где было опубликовано и эссе «Моя Братислава».

²² *Vilikovský P Vyznania naivného milovníka. Bratislava, 2004. S. 187.* Далее эссе с указанием страниц в круглых скобках цитируется по этому же изданию.

венных слоев памяти, сохранившей картины, краски, запахи и лица давно исчезнувшего города его детства и юности. «Двор был альтернативным миром, и с другим миром, по ту сторону дома, у него не было ничего общего. Там господствовала история, а во дворе царило безвремяе. [...] А потом [...] весь двор заасфальтировали; где раньше играли дети, там сегодня купаются и спят автомобили. Дети на улице, автомобили в безопасности, во дворе — вот так мы спонтанно, никем не принуждаемые, обустроиваем этот мир» (192).

В его юности, пришедшейся на конец 1950-х — начало 1960-х гг., традиционным вечерним занятием были встречи, беседы, знакомства молодежных компаний на Корзо, прогулки по центральным улочкам Старого города, а «теперешним молодым такое на вид бесцельное хождение туда-сюда показалось бы мало привлекательным», потому сегодня «братиславские улицы после захода солнца выглядят безнадежно мертвыми» (193).

Автор извлекает из памяти старые топонимы, перечисляет прежние названия улиц, площадей, зданий: «Верность старым названиям, кроме привычки, была и формой протеста против “новых порядков”, попыткой придать себе и городу больше уверенности». Так, он возвращается к прежним названиям Торговой (Обходной) улицы: «Шёндорфскую я уже не застал, моей первой была Угорская, такой она и осталась, хотя потом она была Молотова, а как нейтральную Обходную я до сих пор ее не воспринимаю» (197).

Писателя увлекают раскопки многослойной истории старых братиславских домов: «Обшарпанные, потрескавшиеся стены с серым налетом пыли указывают мне некую перспективу, пусть и в обратном направлении, дают немой комментарий к настоящему моменту. [...] И Град имел для меня куда большую ценность свидетельства, когда это были суровые руины с пустыми окнами, сквозь которые виднелось небо» (198). При этом новые жилые кварталы, по его убеждению, — это не город, а «дырявое пространство, которое не привязывает к себе; у панельного дома нет и не может быть своей истории, наоборот, он сам наложит печать обезличенности на своих обитателей». Эссе завершается на оптимистической, хотя и иронической ноте: столь любимая автором Братислава

все-таки существует, «стоит лишь задрать голову и посмотреть на дома, от талии и выше, или заглянуть в незнакомый двор; льет дождь, на небе облака, вверх торчит Град...» (201).

Образ Братиславы, выполняющий разные функции, мы находим и в произведениях других современных писателей; в их числе Михал Гворецкий (р. 1976), автор, отдающий предпочтение жанрам антиутопии и альтернативной истории. Братислава приобретает в его книгах весьма причудливые формы и очертания, выступает под тем или иным «псевдонимом» и не сразу поддается распознаванию. Так, в романе «Троль» (2017) действие перенесено в неопределенное мрачное будущее. Его герой живет на окраине Империи, в провинции, образовавшейся в результате мировой Гибридной войны из нескольких бывших центральноевропейских государств, захваченных агрессивным восточным соседом. По описанию, столица провинции, или Черная Дыра — это бывшая Братислава с некоторыми своими приметам: широкой рекой, крепостью Градом на холме и Старым городом, окруженным предместьями. Но остальное уже неузнаваемо: «Столицу покрыли дыры, щербатые обнесенные заборами площадки между домами. Промежутки зарастали бурьяном»²³; «Старый город остался маленьким, как когда-то. На двадцати главных улицах и пяти площадях располагались самые важные учреждения, магазины и органы власти. И дыры, где паслись гуси и козы. [...] Одичавший луг. Когда-то над ним возвышалась синагога»²⁴. Бывшая Братислава становится в романе символом общего одичания и местом, где герои ведут тщетную борьбу с бездушной машиной тоталитарного общества.

Экзотическая картина альтернативной истории разворачивается в романе Гворецкого «Таити» (2019): словаки, оставшись после I мировой войны в составе враждебной Венгрии вынуждены массово переселиться во главе со своим вождем, генералом М. Р. Штефаником, на Таити, где ценой огромных усилий создали собственное независимое государство; Братислава уже не имеет к Словакии никакого отношения и упоминается здесь как чисто венгерский «исторический ко-

²³ *Hvorecký M. Trol. Bratislava, 2017. S. 23.*

²⁴ *Ibid. S. 24.*

ронационный город Пожонь, где некогда заседал сейм и находилась резиденция королей»²⁵. А в сборнике детективных рассказов «Вильсонов» (2015) описывается расследование кровавых преступлений, случившихся в 1923 г. на улицах этого старинного города с новым названием (в честь президента Вудро Вильсона) со всеми приметами и топонимами Братиславы.

Реалии Братиславы возникают, выполняя те или иные функции, и в произведениях последних лет Вильяма Климачека («Горячее лето 68-го», 2011), Павла Ранкова («Это случилось 1-го сентября», 2008), Этелы Фаркашовой («Сценарий», 2017) и др. Однако чаще всего словацкая столица выступает в качестве места действия каких-либо эпизодов сюжета, фона событий.

В рассмотренном ранее эссе Павла Виликовского «Моя Братислава» есть подзаголовок «Методологические заметки». Это своего рода «раскопки в памяти», прежде всего — личной, снятие слоев забвения, нанесенных временем на изначальный образ города. И представляется весьма полезным воспользоваться предложенной писателем методологией раскопок, обратившись к исторической (XX–XXI вв.) ретроспективе художественного воспроизведения облика и духа Братиславы, создавшего уже к нашему времени объемный многоплановый образ словацкой столицы.

25 *Hvorecký M. Tahiti. Bratislava, 2019. S. 62.*

Глава 7

Пространство Праги как архитекткст в произведениях Д. Годровой

Даниэла Годрова (р. 1946) — чешская писательница и теоретик литературы, эстетические принципы творчества которой неразрывно связаны с постмодернистской традицией. Публиковаться начала достаточно рано: уже в 1960-е гг. выходят ее первые художественные произведения (стихотворения и отрывки так и не опубликованного романа «Правонин» («Pravonín», 1971)). Значительную часть работ Годровой в период 1960–80-х гг. составляют теоретические труды: статьи и эссе, посвященные теории романа, поэтике пространства, специфике нарратива (особенностям нарратива инициации, сумасшествия, одержимости персонажей и т.д.). Так, в 1973 г. создается рукопись «Романа-посвящения» («Román zasvěcení»), которая, однако, увидит свет только в 1993 г. В работе анализируется происхождение романа-инициации — ключевого, по мнению Годровой, для понимания эволюции жанра. В 1989 г. выходит первая литературоведческая монография Годровой «Поиск романа» («Hledání románu»), исследующая генезис романного жанра. В 1991 г. писательница публикует первую романную трилогию «Город мучений» («Trýznivé město») — «Куколки» («Kukly»), «Под двумя видами» («Podobojí»), «Тета» («Théta»). Повествовательная линия произведений Годровой отличается гетерогенностью, фрагментарностью, переплетением событийных линий отдельных персонажей, временных пластов, что

способствует созданию нарратива-ткани¹. В романах более позднего периода, 2000–2010-х гг., нарратив усложняется, переходы между событиями становятся более плавными, что подкрепляется распадом временных линий, созданием романного «безвременья». Все романы Годровой объединяет локализация нарратива: основным пространством произведений является Прага. Так, в интервью радиостанции «Влтава» в 2011 г. (после получения государственной премии по литературе в частности за роман «Вызываю») Годрова отметила, что все ее новые романы являются продолжением цикла «Город мучений»².

«Вначале для меня город был словом — Прага». Так начинается труд Годровой «Город вижу...» («Město vidím...»)³, опубликованный в 1990 г. Подобная стилистическая аллюзия одновременно на легенду о Либуше, первой мистической правительнице Чешских земель, а также на Библию не случайна сразу по двум причинам. Во-первых, слово само по себе, а с ним и создание текстового полотна являются для Годровой не только целью, но и предметом творчества, а также в некотором смысле объектом исследования. Во-вторых, город (Прага) выступает основным топосом произведений писательницы, а лабиринт — наилучшим пространством для реализации инициационного процесса персонажей, нарратора, читателя.

В исследованиях структуралистов город в художественном произведении рассматривается как отдельная коммуникативная система: «Город — это дискурс, и этот дискурс на самом деле язык: город говорит с его жителями, мы говорим о на-

¹ Повествование-ткань — термин, введенный самой Д. Годровой в теоретической работе «...на краю хаоса: поэтика литературного произведения XX в.» для обозначения типа сюжета, в котором отсутствует главная линия его развития, сюжет как бы разрастается сразу в нескольких направлениях (что в целом созвучно философской концепции ризомы Ж. Делёза и Ф. Гваттари). Повествование-путь — с одной стороны, иллюстрирует тривиальное развитие эпического события, с другой — служит метафорой аллегорического пути персонажа к познанию собственного «Я». См.: *Hodrová D. ...na okraji chaosu...: poetika literárního díla 20. století. Praha, 2001. S. 753–754.*

² *Rozhovor s Danielou Hodrovou, nositelkou Státní ceny za literaturu // URL: <https://vltava.rozhlas.cz/rozhovor-s-danielou-hodrovou-nositelkou-statni-ceny-za-literaturu-5123439>* Дата обращения: 12.12.2022

³ *Hodrová D. Město vidím... Červený Kostelec, 2009. S. 94.* Здесь и далее, если не указан переводчик, перевод цитат с чешского сделан автором главы. Далее книга с указанием страниц в круглых скобках цитируется по этому же изданию с пометкой Г.

шем городе, городе, в котором мы находимся, тем, что живем в нем, что передвигаемся по нему, видим его»⁴. Таким образом, формируется многослойная гетерогенная знаково-символьная структура города-текста как компиляции множества текстов, отображающих разного рода отношения (онтологические, социальные и др.). Тексты, посвященные конкретному городскому пространству, создают архитекст⁵. Принципиально важным в данном отношении является и то, что архитексты стремятся к выражению особых универсалий (на уровне тематическом — архетипические представления; на уровне стилистическом — обыгрывание определенной языковой модели; и на композиционном — опора на определенную текстовую структуру).

Не менее важное значение для представления о роли пространства (в том числе — топоса Праги) в произведениях Годровой имеет понимание концепции палимпсеста. Переплетаясь с понятием интертекстуальности⁶, но при этом обнаруживая с ним значительные различия, термин «палимпсест» приобретает во второй половине XX в. новое звучание: это такое наслоение текстов, которое не только имеет своей целью создание дополнительных смыслов, но и делает больший акцент непосредственно на процессе взаимодействия данных текстов с целью их переосмысления⁷. Заинителем исследований в данной области в отечественном литературоведении является Ю. В. Шатин, который дает следующее определение термину: «Палимпсест представляет собой иерархию просвечивающих друг через друга текстов вплоть до главного — архитекста»⁸. Акцент исследователь делает именно на продуман-

⁴ Barthes R. *Semiology and Urbanism* // *Architecture Culture: 1943–1968*, Columbia, 1993. S. 415.

⁵ Под архитекстом мы понимаем совокупность текстов, имеющих общий тематический центр или отображающих единую схему. Определение данного термина П. Билека несколько шире: «[архитекст] отношения текста к целому дискуру текстов, который представляет данный текст» (*Bilek P. A. Hledání jazyka interpretace k modernímu prozaickému textu*. Praha, 2003. S. 64).

⁶ См. подробнее: Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. М., 2000. С. 427–457 (здесь автор характеризует интертекстуальность как «пермутацию» текста — пересечение в рамках текста множества других текстов, сосуществование их в рамках единого текстового полотна).

⁷ См. подробнее: Genette G. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Lincoln, 1997. 490 p.

⁸ Шатин Ю. В. Минея и палимпсест // *Ars interpretandi*. Сб. статей к 75-летию Ю. Н. Чумакова. Новосибирск, 1997. С. 222.

ности выстраивания текстовых элементов, конструировании метатекста, коммуницирующего не только с читателем, но и с самим собой. Годрова в своих романах прибегает, на наш взгляд, к подобному способу организации произведения: тексты автора являются наложением друг на друга, на иные тексты с целью раскрытия цели письма в целом, приближения к истокам литературы, знания и познания: «Слово жаждет слова, предложение к предложению льнет, предложения — слов посвящение, неопознанное предсказание, среди слов — высказывание, ветвиться⁹, вещать, латинское — vox, voco, санскрит — vāka, vāc, как пишет Д. Ж. Бор¹⁰, взаимосвязь, в предложении скрываются все новые характеристики пространства, положенные одна возле другой, а иногда и одна через другую, чего уже нет, что есть, а что будет, время в моих предложениях возвращается к себе...»¹¹. Таким образом, для Годровой характерно не столько наложение текстов, сколько обнажение этих слоев; нарратив, пробираясь сквозь эти наложения, «возвращается к себе» — к условному эсхатологическому истоку. В художественном многослойном пространстве Праги, представленной палимпсестом, наложением исторических сюжетов, Годрова стремится, с одной стороны, обнаружить логические взаимосвязи сюжетов ее прошлого и настоящего, определяющие будущее; с другой — прослеживает вербальный характер памяти культуры в целом: поиски истока исторической памяти возможны лишь при помощи поиска истока слова, высказывания, рефлексии языка.

Таким образом, для анализа повествовательной структуры Годровой и понимания роли Праги в ней целесообразно

⁹ Здесь Годрова обыгрывает близость корней слов «предложение» («věta») и «ветвиться» «větvit se».

¹⁰ Владислав Задробилек (1932–2010) — чешский поэт, писатель и публицист, публиковавший свои тексты под псевдонимами, чаще всего под псевдонимом Д. Ж. Бор. Его творчество отмечено сильным влиянием герметизма, мистико-религиозного учения, близкого к гностицизму; целью учения является выявление законов природы, подчиненных великому тайному знанию первопричины вещей. Большая часть эссе Задробилека посвящена анализу эзотерических текстов, мистических и религиозных учений (например, «Алхимическая крепость» («Alchemická tvrz», 1992), «Зеркало алхимии» («Zrcadlo alchymie», 1994) и др.

¹¹ *Hodrová D. Točité věty*. Praha, 2015. S. 28. Далее книга Д. Годровой «Спиральные предложения» с указанием страниц в круглых скобках и пометкой С цитируется по этому же изданию.

но опираться на анализ конкретных **тематических** кругов (конкретных локусов), а также более глобальных способов организации пространства в текстах (**нарративный** уровень, архетипические символы организации хронотопа). В своем исследовании мы попытаемся охарактеризовать оба уровня.

1. Тематический дискурс

Локусы, которые создают тематическую основу пражского текста Годровой, можно условно разделить на две категории: локусы, отсылающие к конкретным историческим событиям или воспоминаниям, и локусы с архетипической семантикой. Рассмотрим в первую очередь «реальные» локусы «реальной» Праги.

Наиболее часто встречающимся из них является Ольшанское кладбище. Им открывается и заканчивается первый опубликованный роман Годровой «Под двумя видами»: окна детской комнаты главной героини, Алице Давидовичовой, выходят именно на Ольшанское кладбище. Кладбище становится непосредственно рассказчиком в одной из глав романа: «Я Ольшанское кладбище. Но когда-то я было Сыраньовским виноградником, кусочек за кусочком я уступал место мертвым. Вино глубоко пропитало ольшанскую землю, и мертвые вместе с землей вдыхают его аромат. Они пребывают в состоянии вечного опьянения, которое лишь на мгновение, когда проливные дожди смывают вино глубже в недра земли, переходит в похмелье, горькие минуты отрезвления»¹². Здесь разворачивается необычная сцена: пан Турек¹³ ожидает своего друга пана Клечку, с которым делит квартиру в доме с окнами на Ольшанское кладбище, в условленном месте — на могиле с фигурой меланхолического ангела, чтобы съесть хлеб

¹² *Hodrová D. Trýznivé mesto. Praha, 2017. S. 19.* Далее книга Д. Годровой «Под двумя видами» с указанием страниц в круглых скобках и пометкой П цитируется по этому же изданию трилогии.

¹³ Из текста выясняется, что это имя он взял для того, чтобы скрыть свое еврейское происхождение. Персонаж-лейтмотив произведений Годровой. Его наиболее частым локусом является непосредственно Ольшанское кладбище на протяжении всех временных отрывков, в которых разворачивается нарратив, что позволяет нам предположить, что пан Турек давно погиб и персонажем является воспоминание пана Клечки о нем или его дух.

и послушать, что там, за стеной кладбища, нового. Мы можем лишь догадываться, что это период Протектората Чехии и Моравии, на евреев идет охота, поэтому пан Турек прячется на кладбище в одном из склепов, а пан Клечка — единственная его связь с внешним миром и источник пропитания. Пан Клечка не приходит, пан Турек остается голодным в холодную ноябрьскую ночь. Могилы начинают превращаться в виноградные лозы, среди которых ходят сборщики винограда: «И вдруг виноградник полон света и людей. И пан Турек понимает, что началось время сбора винограда. Зрелые плоды лопаются, сок брызжет из них, впитывается в землю. Ангел поднимет голову и разом протрезвеет. Было бы неплохо, если бы ему возложили венок на голову, как Бахусу, думает пан Турек. Но что это за сборщики винограда, а не чумные ли это доктора, даже Меланхолический ангел не спасется, даже он» (II, 21). Когда пан Клечка наконец приходит, видение словно растворяется: у пана Турека горячка, он болен, а за стенами кладбища ходят домоуправляющий Шипек, который давно ищет пана Турека, чтобы сдать его, потому что «его беспокоит репутация дома, господин Хергезель¹⁴, только репутация дома» (II, 25). Однако видение пана Турека не случайно: оно отображает одновременно события давно минувшего прошлого (когда кладбище было виноградником) и является аллюзией на жуткое настоящее персонажей (пан Турек скрывается от опасности, которую несут с собой нацисты; он видит их в образах чумных докторов, окруженных кроваво-красным соком винограда).

Со временем «чумные доктора» возвращаются: пан Клечка встречает у стен Ольшанского кладбища пана Гавличека¹⁵, который предлагает тому послушать, как гудит земля

¹⁴ Персонаж романа, немец, сотрудник суда, один из жителей дома с окнами на Ольшанское кладбище, который вместе с супругой переехал в квартиру Давидовичовых, евреев, которые были из нее выселены. Примечательно, что в повествование как бы включаются рассуждения домоуправа Шипека, не маркированные знаками препинания.

¹⁵ Карел Гавличек-Боровский (1821–1856) — чешский поэт и публицист, автор сатирических произведений, один из ключевых представителей чешского национального возрождения; похоронен на Ольшанском кладбище. Его пан Клечка встречает именно у стен кладбища, и тот, «иронически улыбаясь», говорит о Возрождении, о пушках Виндшигреца и т.д., что является прямой отсылкой на события первой половины XIX в.

от пушек Виндишгреца¹⁶. Испугавшись того, что земля действительно гудит, Клечка бежит к пану Туреку, и вместе они встречают возвращение «чумных докторов»: «На Ольшанах светает, когда чумные доктора прибывают в город. Их повозки уже встали лагерем на Граде, они уже с грохотом проезжают по проспекту Сталина (теперь это Виноградская улица), на одной из них сидит Костя Сухоручков, а Шипковый Юра¹⁷ бежит ему навстречу [...]. Как раз мимо проходит дедушка Довидович, возвращаясь от пани Сошковой, и в голову ему приходит страшная мысль, как бы они снова не забрали его, как тогда, и не отвезли на Хагибор, и не скрутили в бараний рог» (П, 99). Данная цитата в совокупности с тем фактом, что события происходят в августе, раскрывает перед нами аллегорическое изображение другого травмирующего для чешского общества события — вторжения войск Варшавского договора в Прагу 21 августа 1968 г.

Таким образом, само Ольшанское кладбище в данной главе рассказывает нам, как оно было создано, что сформировало его таким, какое оно есть, — городом в городе, пространством со своими жителями, проходящими сквозь века, сливающимися воедино в его стенах, местом без конкретного времени и пространства. Во всем вышесказанном прослеживается ключевой для Годровой принцип изображения пространства: создание параллельных образов локусов — реальных и исторических, исторических и метафизических: «Есть два мира — внеольшанский и ольшанский — и два способа движения, которые в них правят — выход и спуск» (П, 135). Происходит «консолидация на Ольшанах» — метафоризация историче-

¹⁶ Альфред Виндишгрец — австрийский фельдмаршал, который командовал подавлением восстаний в Праге в 1848 г. Во время восстания была убита его жена, а сын был ранен, что считается одной из причин той жестокости, с которой было подавлено восстание.

¹⁷ Также персонаж-лейтмотив Годровой — сын домоуправляющего Шипека, причем его именование образовано не притяжательным прилагательным («Šipkův Jura») или формой родительного падежа («Jura Šipeka»), а формой относительного прилагательного, чтобы сделать больший акцент на особенности фамилии семьи: «šíp» — (чеш.) стрела, что становится ключевым мотивом. Домоуправляющий Шипек сыграет ключевую роль в гибели героев-евреев, проживавших в доме, а Шипковый Юра — в судьбе Алице: «У Шипкового Юры есть булавка, он воткнет ее в руку Алице. Ибо сын по примеру отца так же мечтает о собственном шипе» (П, 26). В дальнейшем рана от шипа Юры будет разрастаться, а «шипковый яд» проникать в тело Алице, что и приводит к ее самоубийству.

ских событий, наделение представленных символов вневременной семантикой позволяет создать схематичное изображение процесса жизни в целом: «Он [пан Турек. — С. К.] увидел то, что другие не видели, услышал то, что другие не слышали, потому как на Ольшанах все выступает в более ясных чертах и тот, кто хочет, кто отважится, может стать видящим. [...] И постоянным спутником этого процесса является то, что эта загробная жизнь (Какая жизнь, возразит Алице Давидовичова, это ведь прозябание, да и это не подходящее слово, вернее сказать — могильничество) выходит из берегов, постепенно переливается через стены кладбища, растекается по соседним улицам и улочкам. И наоборот, то, что до сей поры жило снаружи за стеной, постепенно умирает и переходит через стену. Это наивысший исход — Пасха — Песах¹⁸» (П, 138).

Религиозные коннотации играют в романах Годровой, в частности в романе «Под двумя видами», особую роль. Объединяющим произведение семантическим полем становится христианство, о чем говорят уже само название романа, наименования отдельных глав («Каин», «Варфоломеевская ночь», «Вечеря» и др.), а также аллюзии на библейские мотивы (например, поступки персонажей постоянно повторяются, принимая форму своего рода обрядов, таких как вкушение хлеба и кофе, где кофе очевидно заменяет собой вино). В своих теоретических работах Годрова отмечает особое влияние христианского сознания на восприятие пространственных и временных отношений, проводя параллели с языческими воззрениями (в первую очередь с кельтскими): «Кельтские божества не жили отдельно от людей, не существовало никакого Олимпа или небес, в которых в определенных условиях и в определенное время происходила коммуникация обоих миров. [...] в его [христианской. — С. К.] обрядности будто бы происходит проникновение миров друг в друга, мистикам и святым являются божественные создания, но эта коммуникация происходит только с посвященными и находится под строгим контролем»¹⁹. Годрова полагает, что христиан-

¹⁸ В оригинале «přechod» — переход, но в данной конкретной цитате обыгрывается этимология слова «Песах», а именно — с иврита «прошел мимо», актуализируется заложенный в праздник мотив движения, исхода иудеев из Египта: «pesach» (ивр.) на чешский переводится именно как «přechod».

¹⁹ *Hodrová D. Místa s tajemstvím (kapitoly z literární topologie)*. Praha, 1994. S. 8.

ско-ньютоновская философия сформировала представление о пространстве романа как об определяемом повседневными локусами, реальными и имеющими четкие границы. Однако, если в нем сосредоточивается большое количество людей или процессов, оно становится коллективным, местом диалога, даже если его протекание неконтролируемо, не до конца осознаваемо персонажем. Ольшанское кладбище как пространство ограниченное, сакрализованное, тесно связанное с миром мертвых, превращается как раз в своего рода святилище, где определенным персонажам, наделенным функциями посвященного в таинство, открывается хтоническая природа Праги.

Так, особую роль играют ворота Ольшанского кладбища, которые, однако, словно растворяются в пространстве и не имеют точной локализации: «Я хотела бы написать, что вхожу через ольшанские ворота, но сразу понимаю, что не знаю, где эти ворота находятся. Это точно не те же ворота, что ведут на Ольшанское кладбище. Сквозь эти ворота входят в смерть, но входят не только для того, чтобы навестить тех, кто давно уже умер, но и к тем, которые никогда не жили. Одновременно это ворота рождения или создания. Они находятся где-то в пространстве города печали. Возможно, нужно пройти весь город вдоль и поперек, чтобы однажды человек смог в них попасть. [...] Слова стремятся к своему истоку. Будущее и прошлое сплетаются словами. Сколько слов мне нужно написать, прежде чем врата откроются перед ними? Врата романа, в который я мечтаю войти, — романа-города...?» (II, 10). Подчеркивается важность разграниченности пространства, существования определенного локуса для перехода, что соотносится с христианским пониманием катабасиса. Инициационный процесс, однако, в данном случае переживает не персонаж, а текст, который стремится осознать сам себя, свой исток, коим является роман-город, несущий воспоминания о том, что было, и о том, что будет.

Мифологизация (или метафизация) пространства Ольшанского кладбища возрастает от романа к роману. Так, в произведениях XXI вв. («Вызываю» («Vývolávání»), 2010; «Спиральные предложения» («Točité věty»), 2015; «Эта близость» («Ta blízkost»), 2019) количество первостепенных пер-

сонажей, взаимодействующих напрямую с пространством, сокращается, ключевой остается фигура Даниэлы, которая проживает в доме с окнами на Ольшанское кладбище, а также ходит туда наблюдать за могилами умерших. Именно она позволяет оживать историям персонажей, сквозь призму ее восприятия происходит контакт с историческим прошлым места, а также с его мифологической функцией — места катабасиса, спуска в подземное царство мертвых, где происходит таинство инициации: «Я отправилась на Ольшанское кладбище. Меланхолический ангел у нижних ворот все так же опирал голову о руку, как ангел Дюрера, он сгорблен, наврное, из-за любви к каменотесу... он понял, что вечна только любовь, меня встречают безносые сестры Кленковы, которые попали под колеса телеги, поднимаются на локтях, хотя минуту назад играли с другими детьми и с Кристианом Лафонтеном, однофамильцем автора басен, с сыном Яна Есениуса, не того знаменитого анатома²⁰, а стоматолога Есениуса, который выдает себя за его потомка, Гонзик, может, и лежит без гроба — его пару лет назад сровняли с землей, а Франц Кафка, который хотел порадовать Милену, его безуспешно искал» (С, 97).

Ольшанское кладбище Годровой можно назвать примером гетеротопического пространства: оно отделено от внешнего мира, в нем действуют отличные законы функционирования времени, позволяющие создать иллюзорное разграничение человеческой жизни, своего рода обобщенную ее модель²¹. Гетеротопичность пространства актуализируется как способ изображения бегства человеческого сознания от травмирующей реальности или обобщенного топоса травмы (не случайно с данным понятием мы чаще встречаемся в контексте жанра утопии или антиутопии). Это особое пространство, наделенное сакральным смыслом — место контакта живых и

²⁰ Ян Есениус (1566–1621) — врач, философ и политик. Известен своими работами в области хирургии и анатомии (в частности, он первым провел на территории Чешских земель публичное вскрытие), а также своей трагической смертью: как участник сословного восстания в Праге был казнен — повешен вместе с 26 другими участниками на Староместской площади.

²¹ См. подробнее: Фуко М. Другие пространства // Фуко М. Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью. М., 2006. Ч. 3. С. 191–204.

мертвых. Для Годровой гетеротопия кладбища представляет собой место инициации: здесь персонажи выпадают из «своего» времени, попадают в «чужое», впадают в особое состояние, близкое к прозрению, раскрывают историю, обнажая стремление к истинному началу.

Важным местом контакта мира реального и метафизического (загробного, исторического) является комната в доме с окнами на Ольшанское кладбище. «Местом с тайной»²² является дом у Ольшанского кладбища, а именно — комната, которая говорит о себе следующим образом: «Мое единственное окно не ведет в этот мир. Если оно откроется, сквозь него летит пепел столетий, пепел чужих снов и жизней, покрывает облупившийся стол, на котором сложила голову бабушка Давидовичова. А после нее на нем же сложила голову служанка Цирила, а после нее — служанка Анежка с гербом, а после — служанка Марженка из деревни Каргуле под Блаником...» (П, 9). Она наделена характерными для подобного типа пространства атрибутами: воспоминаниями о прошлом, семантикой таинственности, мистическими существами (крыса или птица Камердинер²³), — а также она олицетворяет собой микрокосм: «Я народ. Живу в квартире напротив Ольшанского кладбища, в квартире, доставшейся мне после евреев и немцев. Живые в ней уступают место мертвым, которым уже становится тесно в комнате» (П, 113).

Второй по значимости и частотности обращения пражский локус романов Годровой — район Винограды. Примечательно, что в романах 1990-х гг. он практически не представлен,

²² Согласно Годровой, «место с тайной» («místo s tajemstvím») — «специфически литературное изображение сакрального места, является более выразительным, нежели носитель памяти». В исследованиях Годровой подобное пространство несет в себе воспоминания обо всех населявших его существах. К тому же оно несет в себе семантику индивидуального опыта, переживаемого персонажем наедине с самим собой или своими иными ипостасями (см. подробнее: *Hodrová D. Místa s tajemstvím. S. 10*).

²³ В оригинале — «krysa Komornice» / «pták Komorník», что является игрой слов: «комага» — в первую очередь означает келью, камеру (в том числе газовую), но так же и небольшое замкнутое пространство, комнату, таким образом, использование именно данного наименования жилого помещения создает дополнительную семантику его узости, затхлости, а также одновременно пробуждает ассоциации с Холокостом, газовыми камерами концентрационных лагерей; в наименованиях мистических существ корень так же сохраняется, к тому же «птица» и «крыса» в чешском языке — разного грамматического рода, что позволяет автору изобразить двойственную природу существа еще и с этой точки зрения.

зато последовательно реализуется в последнем романе трилогии — «Тете», где обращение к нему тесно связано с воспоминаниями об отце главной героини — актере Виноградского театра²⁴. Это, в частности, описание Виноградской больницы, где отец проходил лечение, но чаще всего — театра на Виноградах, где он играл. Локус Виноградского театра обычно встречается, характеризуемый при помощи ключевых символов как место инициации: «Я спускаюсь по уходящей вниз лестнице. Это лестница, которая ведет к шестой палате, в которой снова и снова, что возможно только в воспоминании или в романе, умирает моя мать, или это лестница, окружающая со всех сторон сцену Виноградского театра, где как раз идет „Ночь игуаны“ Уильямса, старенький поэт Джонатан Коффин (его играет мой отец) сидит в инвалидном кресле и сочиняет свое последнее стихотворение» (II, 10). Спуск вниз имеет для Годровой ярко выраженную семантику катабасиса, спуска в подземное царство мертвых, где в данном случае оживает воспоминание об умерших матери и отце. Способствует тому и пространство — театр: «Еще тогда [в детстве. — С. К.] для меня город был связан каким-то таинственным образом с театром, театр и город — единое целое, они образуют своего рода явление — *visio*, открывающееся зрителю, когда поднимается занавес» (Г, 14). Театр позволяет нарратору (а с ним и читателю) раскрывать картины прошлого, проводить повествование воспоминаниями.

В романах 2000-х гг. Годрова продолжает развивать данную семантику. Виноградский театр становится местом не только оживления индивидуальных воспоминаний, но и восстановления картин прошлого: «Нина залезла на круглый стол с львиными лапами, который когда-то вместе с сервантом и буфетом стоял в столовой моей бабушки, а потом, спустя годы, в ольшанской квартире, а потом в квартире на площади Иржи из Подебрад, а во время наводнения всплыл ногами вверх из мастерской Национального театра на Виноградском проспекте, не знаю, почему именно там, спустя годы его задвину-

²⁴ Актера зовут Зденек Годр. История, а также факты биографии говорят о том, что роман во многом автобиографичен, а прототипом персонажа (точнее, воспоминания о нем) является сам отец Даниэлы Годровой, актер театра на Виноградах — Зденек Годр (1908–1984).

ли подальше, в мастерских Виноградского театра, один из шести стульев лишился ноги, теперь он уже давно стоит на кухне у Нины, широким жестом она показала, как Гитлер в одном ее детском сне, ей еще и четырех не было, стоял на столе и мешал в тазу говно, действовал основательно и продуманно, как будто он замешивал не говно, а весь мир» (С, 132).

В монографии «Поиск романа» Годрова затрагивает события воссоздания и художественного воплощения обстановки в обществе в литературном произведении, отводя при этом важное место концепту театра как топоса, характерного для художественного изображения особенно некомфортных и неспокойных периодов исторического развития народа. По мнению автора, концепт театра хорошо характеризует и ситуацию чехословацкого общества 1980-х гг. Человеку в нем отведена роль слабой фигурки на сцене в неестественных и деформирующих условиях, заранее придуманных и навязанных ему третьей стороной. Таким образом, Виноградский театр становится топосом инициации, местом контакта прошлого и будущего.

Как большой театр изображается нередко и сама Прага. Так, в уже упомянутом произведении «Город вижу...» все историческое прошлое города сублимируется, сжимается до коротких сцен, которые демонстрируются как на театральных подмостках в разных локациях Праги: «Кулисы театра в городе находятся для меня где-то у Национального музея, там, где когда-то были Конные ворота» (Г, 14). Нарратив всего произведения протекает словно в двух плоскостях: первая плоскость представлена своего рода либретто (в нем изображены зарисовки сцен, исторических картин, разворачивавшихся на сцене театра-Праги); вторая — история взросления главной героини, наделенной автобиографическими чертами я-повествователя: «Когда я пытаюсь пробудить то первоначальное восприятие города, я делаю это, полагая, что город поднимался из небытия одновременно с тем, как я появилась на этом свете и приобретала знания о нем» (Г, 12).

Третьим важным локусом в романах Годровой выступает старое еврейское кладбище. Это территория, близкая к границе «своего» пространства, связь с которой осуществляется уже не физическим перемещением в него персонажа (что

характерно для романной трилогии 1990-х и «Спиральных предложений», «Вызываю» и «Этой близости») и тем самым воскрешением череды ассоциаций, а лишь упоминанием: «дорога через старое еврейское кладбище»²⁵, «парк, организованный на месте старого еврейского кладбища» (С, 274), «опирался о стену старого еврейского кладбища»²⁶ и т.д. Своего рода исключением является роман «Город вижу...», где главная героиня действительно оказывается в пространстве еврейского кладбища, а точнее — в пражском гетто, уже не существующем, но являющемся ей во сне. Примечателен акт «прорастания» исторической памяти в рамках гетто, который мы наблюдаем: главная героиня ищет табличку, шем²⁷, дотрагивается до нее и представляет, что оживает не существо из древнееврейских легенд, а дома, улицы, город начинает прорастать сквозь века: «И, возможно, так однажды прорвутся на поверхность романские дома, запертые в подземельях домов готических, которые заперты в подземельях домов барочных...» (Г, 37).

В этой связи нельзя не упомянуть локус, наделенный подобной же семантикой — травмой Холокоста, проносимой сквозь года. Хагибор — с иврита дословно «герой», место в Праге, где ранее локально проживало еврейское население; позднее, во время Второй мировой войны, его территория была превращена в трудовой лагерь. В произведениях 1990-х гг. чаще всего его окружает семантика боли (там мучают, ломают кости, избивают и т.д.), однако за этой болью просматривается и другое значение — это еще одно «место с тайной», подобное комнате в доме с окнами на Ольшанское кладбище. Для него характерны все присущие «месту с тайной» характеристики. Двойственность: «Пространство имеет в себе свои хорошие и злые места, места заброшенные и избранные. Однако есть еще места как бы между, места двойственные, места, колеблющиеся между добром и злом, где одно незаметно переходит в другое, превращается в свою противоположность.

²⁵ *Hodrová D. Vytváření. Praha, 2010. S. 39*

²⁶ *Ibid. S. 135.*

²⁷ «Šém» (чеш.), «шем» или «тетраграмматон» (рус.) — табличка или свиток, содержащий в себе имя Бога; служит в том числе для оживления голема (если вложить ему шем в рот).

Желательно избегать таких мест, где Павел превращается в Савла, а Савл в Павла²⁸. Это места под двумя видами» (П, 51). Сопроникновение временных пластов: «с запахом клея от кулис Виноградского театра, а также запахом влажной муфты из ягненка персидского, еще не рожденного, в котором закрутилось столько судеб, [...] куда нас судьба тянет, туда идем, туда идет, туда иду...» (С, 19). А также наличие мистического существа, *genius loci*: в случае Хагибора это Ланька из Вршвиц, мальчик, который работал на теннисных кортах болбо-ем и, вероятнее всего, погиб там же, оставшись в виде духа собирать мячи и надеяться, что один из них прилетит прямо из времен Первой республики, райского времени, и вернет рай на землю. Мистическими существами служат и лишь раз упоминаемые змеи, которые сторожат на Хагиборе²⁹ ворота в подземный мир.

2. Нарративный дискурс

Для произведений Годровой характерна особая организация текста, создание интертекстуального полотна внутри- и внетекстовых ассоциаций. Согласно характеристике самой писательницы, ее работы разрастаются подобно ткани (такая оценка дается чаще в ранних произведениях), и сворачиваются внутрь (что чаще встречается в более поздних). Подобный подход к организации текста, по нашему мнению, отвечает мифопоэтической структуре повествования: произведения Годровой опираются на миф не только тематически (автор, например, прибегает к аллюзиям и отсылкам на предания), но и на формальном уровне. Особую роль для понимания работ Годровой, играют представленные в них символы

²⁸ Апостол Павел — урожденный Саул, что в переводе с иврита означает «вымоленный». Автор снова прибегает к языковому ребусу: имя Павел имеет латинское происхождение, в то время как святой с рождения носил еврейское имя Саул или Савл (был назван так, вероятно, в честь библейского царя Саула — первого царя народа Израиля и основателя единого Израильского царства). Годрова, таким образом, актуализирует еврейские коннотации, сокрытые под латинским именем пророка и не очевидные, возможно, простому обывателю.

²⁹ Тут также важна игра слов: название Hagibor в речи детей трансформировалось в Nadibor и даже Nad'ak, что в переводе с чешского звучит как «Змеиный бор» или «Змеевник».

с архетипической семантикой. Ключевыми из них для характеристики пространства и, в частности изображения Праги, являются бинарные оппозиции *верх / низ*, *центр / периферия*, *свое / чужое*, память *коллективная / индивидуальная*, а также Лабиринт и Театр.

Наиболее простой для интерпретации является дихотомия *свое / чужое*. Чаще всего она соотнесена с обжитыми, знакомыми пространствами, противопоставляемыми необжитым, малознакомым локусам, наделенным семантикой инаковости, страха, чужеродности. Например, в качестве «своего» пространства выступают квартиры Йоски, где проживает Богунька³⁰, квартира Даниэлы на Жижкове у площади Иржи из Подебрад, больница на Буловце и т.д. Все вышеописанные пространства являются закрытыми, обособленными от внешнего мира пражских улиц. Взаимодействие персонажей с внешним, чужим миром происходит чаще всего посредством окна, играющего у Годровой особую роль. Окно выступает как способ нанесения закрытого пространства на карту открытого (квартира на Ольшанах — это именно «квартира с окнами на Ольшанское кладбище», что помогает разместить данный локус на семантической карте Праги), а также становится способом контакта с этим внешним миром: персонажи смотрят через окно, размышляют или даже совершают самоубийство, выпрыгивая из окна (Алице Давидовичова). Так, например, описывается детская комната Даниэлы в романе «Спиральные предложения»: «Вот опять Алице Давидовичова влезает на белую столешницу, пошарпанную и шатающуюся, которая осталась в моей детской комнате, ступает с нее на оконную раму, и моя мама снова стоит на окне в кухне, которое ведет на улицу Милешовску, машины проносятся по мокрому асфальту, до вечера падает дождь, [...] не прыгнет и в этот раз,

³⁰ Богумила Грёгерова (1921–2014) — чешская поэтесса, прозаик и переводчица, подруга Д. Годровой. В романах Годровой 2000-х гг. она, а также ее муж, Йозеф Гиршал (Йоска) (1920–2003), чешский поэт и переводчик, часто выступают в качестве персонажей; примечательно, что темой художественных произведений Грёгеровой часто становится память, о чем упоминает и Годрова, говоря не о просто схожести их художественной манеры, но и о «непрерывности» текстов, взаимном перетекании друг в друга так, что становится непонятно, «не писала ли это Богунька, или это писала я» (С, 126). Богумила Грёгерова похоронена на Ольшанском кладбище.

в тот момент, когда я пишу эти слова ручкой марки “Центрум”» (С, 12). Создается картина опосредованной причастности человека к окружающему его «чужому» пространству, в котором протекают великие события, гораздо бóльшие по масштабу, чем жизнь отдельного человека. Здесь также важно вспомнить, что комната с окнами на Ольшанское кладбище сама о себе говорит, что ее окно узкое, сквозь него проникает лишь тонкий луч света (пространство инициации всегда имеет очень маленький или узкий проход, что свидетельствует о его недоступности для человека; важна здесь, на наш взгляд, и аллюзия на философские воззрения о природе божественного в человеке Я. А. Коменского³¹, главный персонаж «Лабиринта света и рая сердца» оказывается в конечном итоге в маленькой каморке, куда пробивается сквозь дыру в стекле тонкий луч солнца).

С категориями *своего / чужого* пространства соотнесена характеристика пражских локусов с точки зрения оппозиции *центр / периферия*. Здесь возможны два подхода. В теоретических работах Годровой, таких как «Чувствительный город» («Citlivé město», 2006), представлена модель Праги как города с центрами эпического напряжения — пространства, где память об исторических событиях наслаивается, а локусы с наибольшим количеством наслоений становятся своего рода центрами памяти (см. прил. 1). Подтверждением является и изображение Праги как театра, где каждый конкретный локус сопряжен с воспоминаниями о нем, с картиной происходящих там событий (что характерно для произведения «Город вижу...»). Согласно изображению, в пространство Праги как бы вписано несколько треугольников, вершинами которых являются, например, Градчаны с Пражским градом, Старый город и Вышеград. Исторически это наиболее древние поселения на территории современной Праги, хранящие память о самых отдаленных событиях истории. Однако подобный подход сталкивается со второй интенцией творчества Годровой — изображением субъективной памяти и личных

³¹ Ян Амос Коменский (1592–1670) — чешский педагог-гуманист, философ, писатель, религиозный и общественный деятель. Помимо прямых отсылок к основным произведениям Коменского труды Годровой обнаруживают с ними структурное сходство (в частности, с романом «Лабиринт света и рай сердца»).

переживаний. Здесь точками эпического напряжения становятся те пространства, которые в предыдущем абзаце обозначены как «свои», обжитые и близкие: с ними у персонажей связано больше воспоминаний, ярких образов и ассоциаций. Таким образом, понятие о центре и периферии как минимум раздваивается, формируется «исторический» (объективный) центр Праги и субъективные центры, связанные с переживаниями персонажей (Ольшаны, площадь Иржи из Подебрад, Вышеградский театр, квартиры Йоски и Богуньки и т.д.).

С понятием центра тесно связана дихотомия *верха / низа*. Она выступает в произведении, во-первых, в качестве центральной оси, объединяющей пространственные, временные, семантические и метафорические пласты: «Иггдрасиль не является деревом познания добра и зла, а является осью вселенной, вечно зеленый возвышается он к небесам, а корнями уходит глубоко в недра земли, напрямик в подземное царство» (С, 167). Для характеристики данной оси актуализируются мотивы не только скандинавской, но и еврейской, египетской мифологии. Однако наиболее ярко выступает христианская философия, отображенная в традиционной семантике низа как пространства потустороннего, а верха — пространства, где обитают божественные сущности. В романах 1990-х гг. присутствует аллегорическое изображение подобного мироустройства в обычной ванне: «Я помню, как я с этими куклами, куклами Руди Хергезеля³², которые немцы не увезли с собой после войны, любила играть в ванной, а не на сцене театра с голубым занавесом. Мне это, наверное, больше нравилось, потому что они были как бы прикованы, не могли сами по себе спуститься со стола, на котором стоял театр. Хотя они иногда пытались и в ванной [...]. Иногда они начинали говорить об аде (с ними был когда-то Черт, но куда-то потерялся), который находился под их ванной. И ад казался им притягательнее невыносимой гладкости ванны, но слив был слишком узкий, чтобы они могли спуститься. И когда на них нападала грусть, они шептались о рае. Им казалось, что он начинается где-то там, где на веревках сушатся белье и поло-

³² Сын господина Хергезеля, немецкий мальчик, живший в квартире евреев в Праге и покинувший ее после Второй мировой войны вместе с ними.

тенца, запах которых казался им райским ароматом»³³. Ванна располагается в доме с окнами на Ольшанское кладбище, месте с тайной, где грань между временными пластами, как мы помним, особенно тонка, а исторические промежутки соприкасаются друг с другом. Следовательно, таким же местом контакта ада и рая, нижнего и верхнего пространств, становится и Хагибор: там ворота в ад охраняются змеями, о чем говорилось в первом подразделе главы. В романе «Город вижу...» к спуску вниз отсылает, а следовательно, наделено семантикой катабасиса пространство еврейского гетто в Старом городе.

Подобная характеристика соответствует образу, представленному в «Божественной комедии», где бинарная оппозиция верха и низа демонстрирует собой воплощение философской концепции жизненного и духовного пути личности. В произведениях 2000-х гг. погружение в воспоминания связаны со спуском по спирали, по кругам ада. При описании события у Годровой актуализируются глаголы с семантикой спуска или подъема: в романах 1990-х гг. очень явные (*sestoupit* — спуститься, *vystoupit* — подняться, выйти, *sejít* — спуститься и др.), а в романах 2000-х гг. могут встречаться и другие способы передвижения, например лифт, однако семантика движения вниз как движения в ад, где персонаж переживает лиминальную стадию перерождения — инициацию, и движение вверх как достижение божественного вознесения, сохраняются и в них. Подобной семантикой наделен и вышеупомянутый Иггдрасиль, который помимо уходящих в недра прошлого корней, стремится ветвями вверх. Примечательно, что так же, как при анализе оппозиций *центр / периферия*, налицо формирование как объективных, так и субъективных характеристик: персонажи сталкиваются не только с объективными «раем» и «адам», пугающими моментами истории и ожиданием прекрасного счастья для всех, но и с субъективными — болезненными личными переживаниями, смертью близких, одиночеством, сопряженные, однако с верой в выздоровление близких, возвращение их в новом статусе и др. Можно говорить о том, что рассмотренные выше оппозиции

³³ Hodrová D. Trýznivé mesto. S. 368.

являются концептами философских идей об устройстве мироздания как микрокосмического, представленного воспоминаниями одного конкретного человека, так и макрокосмического, связанного с общечеловеческими представлениями об устройстве Вселенной.

В работе «Город вижу...» все описываемые городские пространства наделены вертикальной характеристикой. Так, пространство «низа» — это пражское гетто: «Как это случается во снах, я знала, что это сон и гетто не существует, но в то же время у меня было ощущение, что я во сне спускаюсь в какое-то иное измерение, скрытое за реальностью. Гетто пробилось сквозь толщу города как гриб бесчисленными ложноножками, прорвалось на поверхность завешенного кулисами Парижского проспекта» (Г, 37). Мотив просачивания и прорастания исторической памяти (о котором речь шла выше в связи с пражским гетто), таким образом, становится отображением выхода катабасиса (который протекает, как мы помним, в «нижних» пространствах, при спуске) наружу, в реальное пространство как следствие процесса инициации. «Верхними» пространствами логично являются холмы (Вышеградский холм, Петршинский холм, Виткова гора и т.д.), которые рассказчик облетает на воздушном шаре. С ними также связано воскрешение истории, но между историческими событиями и нарратором наблюдается значительная дистанция, что словно бы снижает меру «правдоподобия»: «Мы пролетаем над вершиной Сион, по-другому — Страгов. Кажется, что на дворе, где вчера стоял ревущий лев, горит куча. Сквозь бинокль, который мне добродушно одолжил господин Бланшар³⁴, вижу, что там жгут книги. Монах время от времени наклоняется и бросает в огонь связки. Я хорошо вижу? Вот, он бросил туда “Постиллу” Гуса³⁵, огонь окрасился в желтый. [...] А теперь,

³⁴ Жан-Пьер Франсуа Бланшар (1753–1809) — французский изобретатель, наиболее известный как пионер воздухоплавания. В произведении мистическим образом оказывается вместе с нарратором в корзине воздушного шара, летящего над Прагой. Ф. Бланшар свой 37-й показательный полет совершил именно в Праге, а его компаньоном был Яхим Штернберг (1755–1809) — чешский дворянин, член Чешского королевского общества наук, минеролог и химик. В романе Годровой он так же оказывается на борту вместе с нарратором.

³⁵ «Постилла» («Postilla», 1413; с лат. «post illa verba», рус. «после сих слов») — сборник проповедей Яна Гуса, составленный им после вынужденного отъезда из Праги.

это возможно? — «Беседы с Т. Г. Масариком»³⁶ Чапека, они тоже оказываются в пламени, которое окрасилось зеленым» (Г, 70). Возрастает количество вопросов, оборотов, характеризующих неуверенность нарратора в описываемых событиях, так как его точка зрения и происходящие события разделены расстоянием.

Примечательно, что полет на шаре заканчивается катастрофой, после которой рассказчик оказывается на холме Шибеник, где в кустарнике скрывается вход в подземелье; на протяжении всего пути к выходу из него рассказчика сопровождает большая бессмертная собака. В этой части нарратор становится, во-первых, снова непосредственным участником событий, а во-вторых, именно благодаря этому переживает инициацию: «У меня глубокое чувство, что я повторяю чей-то путь, перестаю быть самой собой, именно сейчас, когда мое путешествие по городу, я так чувствую, подходит к концу, раздваиваюсь, как все в этом магическом пространстве» (Г, 72). Таким образом, повествовательная стратегия в отношении пространственной дихотомии верха и низа у Годровой характеризуется: во-первых, движением (спуск — личное переживание — катабасис, подъем — большая дистанция, отстранение³⁷), а во-вторых, сохранением архетипических представлений о них (низ — ад, хтонический ужас, эсхатологическое безвременье; верх — рай, вознесение).

Локусы с архетипической семантикой, о которых уже частично шла речь выше (например, о театре), несут то же значение — создание обобщенной модели мироздания, где взаимодействуют объективные и субъективные переживания и чувства людей. Для характеристики романов Годровой в целом мы предлагаем пользоваться словосочетанием «роман-лабиринт», которое, на наш взгляд, наиболее полно отображает композиционную структуру текстов. Речь идет о ризоматическом, разрастающемся в разном направлении нарративе, где

³⁶ «Беседы с Т. Г. Масариком» («Hovory s T. G. Masarykem», 1928–1935) — философско-политический труд К. Чапека, в основе которого лежат разговоры писателя с первым Чехословацким президентом Томашем Гарриком Масариком (1850–1937).

³⁷ Примечательно, что в романах 2010-х гг. можно встретить движение вверх, сопряженное с локусом больницы, куда нарратор сопровождает больных близких или где навещает их («Спиральные предложения»).

отсутствует эксплицитно выраженное событие. Объединяющим мотивом композиционной структуры становится мотив пути, путешествия, дороги, которая, однако, также не представлена напрямую, передает метафорическое значение вышперечисленных принципов. Второй важной отличительной чертой данных текстов является фигура путешественника, перемещающегося в пространстве лабиринта, не попадает в него извне (что было характерно для античной мифологии), а рождается в нем и на протяжении текста пытается найти логический вывод, выход из его перипетий, либо же пытается его «обустроить», приспособить для своего существования. Принципиально важным, однако, является наличие конечной цели, итога движения субъекта.

Для понимания того, как данные аспекты представлены в романах Годровой, обратимся к тексту ее статьи 1999 г. в журнале «Твар» «Испытание лабиринтом» («Zkouška labyrintem»). Исследовательница отмечает, что семантика лабиринта со времен мифа о Тесее претерпела формальную трансформацию: во времена средневековья практически утрачивается внешний облик лабиринта, он превращается сначала в храм, где «уже сам факт, что верующий касался ногами или коленями пола храма» вводит его в состояние «единения» с пространством, усиливающим силу литургии. Спиральный лабиринт по типу архимедовой спирали появился лишь во времена барокко, где символическая структура данного пространства расширялась семантикой пути не к некоему выходу во вне, а движением в центр, к познанию природы и самого себя. В современном романе аллегорическое путешествие перенесено в городское пространство. Город, как отмечает Годрова, превращается в своего рода мандалу (см. прил. 2): «тот, кто проходит через мандалу, при помощи медитации приходит к нирване, внутреннему освобождению. Кажется, что иногда прохождение через лабиринт или “игра в лабиринт” имеет то же значение: определенная манера движения, движение по кругу, приводит существо в “иное состояние”, позволяет соприкоснуться с иной формой пространства (димензия)»³⁸.

³⁸ Hodrová D. Zkouška labyrintem // Tvar, č. 1, 1999. S. 4. URL: http://old.itvar.cz/prilohy/364/T01_99.pdf (дата обращения: 12.12.2022).

Для Годровой таким лабиринтом становится Прага. Как пишет сама исследовательница в работе «Места с тайной»: «Прага своей топографией идеально демонстрирует восприятие города как лабиринта. В ее планировке присутствуют бесчисленные иррациональные черты, которые в ситуациях, кризисных для народа (война) или индивидуума (на грани самоубийства, раздвоения личности), начинают проявляться, вписываются в отражение пространства в романе и определяют его сюжет (блуждания, встреча с двойником)»³⁹. Литературный критик Н. Фрай относительно изображения городского пространства акцентирует семантику одиночества субъекта в нем: «При изображении города в качестве лабиринта, современной метрополии, эмоциональный акцент сделан на одиночестве, недостатке общения»⁴⁰.

Еще одним важным элементом, о котором уже шла речь выше, является мотив двойничества, реализуемый посредством Праги. В городе-лабиринте не просто субъект может столкнуться со своим двойником, но и сам город-лабиринт является таковым: «Если двойник является тенью “я” на пути к “я” — существующему, апокрифический город (точно так же, как город ночью или в тени) является “городом-тенью”, тенью города. В нем отражаются опасения и травмы, которые связаны с городом, точно так же, как и мечты о идеальном городе»⁴¹. В данном утверждении мы не столько наблюдаем продолжение тезиса исследовательницы о том, что для нее текст Праги — город-лабиринт, на очертания которого оказали непосредственное влияние травмирующие события прошлого, сколько сосредоточиваем внимание на параллелизме двух городов: двойник Праги в текстах Годровой выступает как субъект, персонаж, связующий прошлое и настоящее.

Объединяя архетипический символ лабиринта Праги у Годровой с вышеописанными бинарными оппозициями, можно попытаться еще раз очертить центр и периферию «пражского текста Годровой»: центром ожидаемо является район Жижков, площадь Иржи из Подебрад, Ольшанское

³⁹ Hodrová D. Místa s tajemstvím. S. 102.

⁴⁰ Northrop F. H. Anatomy of Criticism. New Jersey, 1957. S. 174

⁴¹ Hodrová D. Citlivé město. Eseje z mytopoetiky. Praha, 2006. S. 367.

кладбище, Винограды (театр, больница, кладбище), периферией — район Старого города. Данное смещение центра происходит не по объективным, а по субъективным причинам (возвращаясь к тому, о чем писала Годрова о Праге как городе-лабиринте). Согласно тезису самой Годровой, лабиринт города формируют иррациональные черты, определяющие его сюжет. Судьба Даниэлы и перипетии ее жизни и есть такие иррациональные моменты. Во-вторых, инициация посредством лабиринта современного романа происходит по спирали, направленной в центр, где центром является постижение некоего «Я». При этом наиболее ярко так называемое «*bytočné já*» или «личностное я» проявляется в местах, с которыми связано больше всего индивидуальных, личных воспоминаний. Для Даниэлы, таким образом, путь к «Я» лежит через Ольшаны.

Однако, возвращаясь к утверждению о тексте-лабиринте как повествовании с эксплицитно выраженным путем от исходной точки к цели, мы наблюдаем своего рода парадокс: Даниэла в исходной точке не отличается от Даниэлы в конечной точке ее пути (в конце «Спиральных предложений» слышится возглас «Это конец или снова начало?» (С, 344), подтверждающий это). Какого же рода инициация происходит в последних трех романах Годровой? Эзотерическому роману, характеризующемуся стремлением к постижению высшего таинства, не подвластному эмпирическому анализу (согласно концепции Годровой), присущ не эксплицитно выраженный переход субъекта через границу (событие), а факт получения таинства, знания. Выстраивая повествование так, что акцент смещен на восстановление исторической памяти, актуализацию символов и значений вплоть до архетипических представлений, связанных с конкретными локусами, Годрова, наделяет своего персонажа знанием, памятью, проводя его вглубь времен. Особенно важно также и то, что вместе с субъектами Годровой данное приобщение к таинствам переживает читатель. Таким образом, можно утверждать, что, поместив действие в пространство Праги, собравшей в себя невероятное множество исторических сюжетов, Годрова создает двойную инициацию: «приобщает к таинствам» как персонажа, так и читателя.

На примере работы «Грод вижу...» можно дать характеристику другому важному аспекту в творчестве Годровой: соотношению между понятиями *коллективной* и *индивидуальной* памяти. Автор не просто влетает воспоминания о ключевых объектах Праги в воспоминания о собственном детстве (процесс «узнавания» города протекает параллельно с процессом «узнавания» себя), но вписывает их в общую канву истории города. Так, например, в главе «Экзамен по кукольному театру» главная героиня (я-повествователь) оказывается в центре неожиданного события: во время экзамена одна из студенток попыталась покончить с собой, сначала предприняв попытку выпрыгнуть из окна, а затем, когда ей воспрепятствовали, приняв дозу барбитуратов. Студентка выживает, а рассказчик и ее подруга Нина В.⁴² оказываются в ее квартире. Девушка рассказывает им историю о себе, где реальные факты смешиваются с бредом и вымыслом: о том, что она является дочерью раввина, что ее похитил водяной царь, что она беременна и т.д. Примечательно, как нарратор делает для себя некоторые «открытия» (о еврейском происхождении девушки, о необычности ее истории): «Только в этот момент я заметила, что [...] окно кабинета ведет на Широкую улицу, откуда можно увидеть часть старого еврейского кладбища с наклоненными надгробиями, самое старое из которых, XVI века, принадлежит раввину Авидгору Кара⁴³, сочинившему элегию о погроме в гетто»; «Она очнулась уже в машине и смотрела на нас несколько удивленно семитскими глазами»; «Я не знаю, почему мне это пришло в голову, но мне показалось, что за какими-нибудь из этих кулис, расшитых цветами, вазами и таинственными знаками, находится приемная моего

⁴² За ней очевидно скрывается персонаж-лейтмотив Годровой, играющий значительную роль в частях произведений, посвященных театру. Прототипом послужила Нина Вангели (р. 1946) — теоретик литературы, специалист в области театрального и танцевального искусства, театральный и оперный режиссер, хореограф. Примечательно, что более подробно ее персонаж раскрывается в последнем романе Годровой — «Эта близость», где более подробно повествуется о непростой борьбе Нины Вангели с болезнью матери.

⁴³ Авидгор Кара (конец XIV — 1439) — пражский раввин и поэт, чье надгробие на Старом еврейском кладбище считается древнейшим. Известен также как автор теологических трактатов и элегии «Все это несчастье» («Et kol ha-tela'a»), написанной в память о еврейских погромах в Праге в 1389 г. (Кровавое Рождество), когда была уничтожена значительная часть населения Пражского гетто.

дедушки Иере (Иеремия. — С. К.), у него была, кажется, в начале 50-х гг. приемная как раз в Маиселовой улице⁴⁴, но я тогда была еще слишком маленькой, и дом я уже не помнила»; «Она погладила живот, и в тот момент мы заметили, что она беременна...» (С, 58, 59, 60). Неуверенность нарратора относительно достоверности описываемых событий нарастает к концу главы, где рассказ попытавшейся покончить с собой студентки вовсе начинает напоминать мифологические сюжеты: «Может, и меня одурманила эта необычная история, может, и мои мысли были немного сумасшедшими. Или на меня так действовала странная магия Ганины, которая время от времени словно в каком-то старинном ритуале разглаживала на животе юбку из скатерти для Шаббата и смотрела на нас темными семитскими глазами» (Г, 60). В заключении главы выясняется, что нарратор, уже забыв об истории Ганины Калмановой, вычитывает весь этот сюжет в книге «Пражское гетто»⁴⁵, написанной в 1902 г. Вопрос состоит в том, пересказала ли им сюжет Ганина, впечатленная мифическими историями пражского гетто, выдумала ли его вовсе, основывая повествование на синкретическом подсознании еврейского народа, «Или это я оживила весь этот сюжет, когда дотронулась платком шема на ее [Ганины. — С. К.] лбу» (Г, 61).

Происходит взаимопроникновение сюжетов (истории Ганины, истории из книги о пражском гетто, истории рассказчика о попытке самоубийства девушки в Карловом университете), каждый из которых является частью предыдущего и не существует без него (определить, что же было для нарратора первичным источником информации, в рамках текста не представляется возможным); взаимопроникновение воспоминаний, вплетение индивидуального воспоминания в канву всеобщей истории. Важно отметить соотношенность данного процесса с ритуалом. Как уже было отмечено выше, персонажи, перед которыми открывается возможность воскресить воспоминания, прикоснуться к исторической памяти, наделены атрибутами

⁴⁴ Известная улица в Праге; находится в центре бывшего Пражского гетто, где располагаются в том числе Маиселова синагога и Еврейский музей. Улица носит название в честь знаменитого еврейского банкира и торговца Мордехая Маисела (Mordechaj Maisel), который стал «придворным евреем» короля Рудольфа II.

⁴⁵ Herrmann I., Teige J., Winter Z. Pražské ghetto. Praha, 1902. S. 111.

«посвященного в таинство»: их инициация сопровождается мотивом путешествия в новое пространство, двойничеством⁴⁶, прикосновением к какому-либо мистическому предмету, маркирующему вход в инициационное пространство, предопределенностью судьбы, невозможностью влиять на таинственное и т.д. В случае пана Турека плохое физическое состояние становится способом проникновения в иное пространство Ольшанского кладбища, в случае с повествователем в анализируемом выше отрывке — прикосновение к шему на голове студентки (если о нем можно говорить), чтение рассказа о пражском гетто, ритуальное повествование Ганины. Подобные типы прикосновения к таинству: дурман, попадание в новое пространство, чтение или иной способ знакомства с историей места — всегда тесно сплетены с личным опытом — персонаж переживает «испытание таинством», после которого он понесет это знание дальше, его индивидуальная память навсегда сохранит отпечаток коллективной памяти об истории.

Понятия коллективной и индивидуальной памяти, однако, соотнесены также с дифференциацией пространства по принципу *свое / чужое*. В пространстве, маркированном как «свое» (дом, квартира, свой район и т.д.), инициационный процесс возможен, как мы отметили ранее, посредством контакта с «чужим» пространством (через окна, ворота, путем путешествия туда реального или метафизического, подсознательного), что соответствует утверждению Годровой об инициации как пути к неизведанному. Однако подобное путешествие часто носит не прямой характер: пан Турек попадает в мистическое Ольшанское кладбище, заболевая, София Сысллова — передвигаясь по Праге, рассказчик (Даниэла) — читая истории или вспоминая ранее услышанные. Маркер перехода границы может быть скрыт за символами: например, частым символом перехода являются ворота (для Софии Сыслловой), окно, двери, прикосновение к мистическим предметам (куклы, муфта, старая мебель и т.д.). Наиболее сильными пограничными предметами, однако, являются строения в городе, улицы, так как в них сохраняется наследие времени, память пространства.

⁴⁶ «Адепт, как тот, что входит, подобен двуликому Янусу с двумя лицами, богу входа и выхода: одно лицо все еще смотрит наружу, а второе уже смотрит внутрь» (*Hodrová D. Román zasvěcení. Praha, 1993, S. 144*).

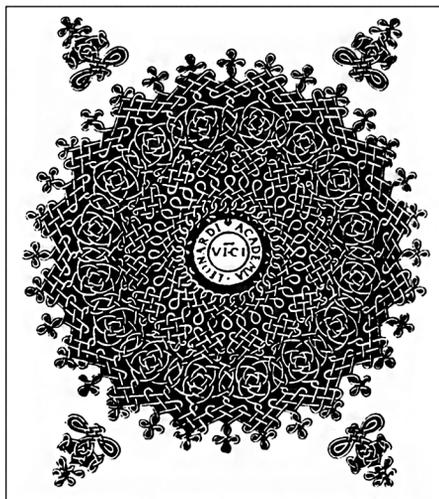
Оживление коллективной памяти Праги можно рассматривать как поток дискурса о городе, всех высказываний, речевых приемов и практик, характерных для данного пространства и во многом определяющих его природу⁴⁷. Происходит, с одной стороны, текстуализация городского пространства, актуализация текстовой природы города, вербализация исторической памяти, а с другой — приобщение персонажа к таинству городского пространства становится способом его инициации. В произведениях Годровой присутствует взаимопроникновение исторической и индивидуальной памяти. Попытка осмысления городского пространства — попытка осмысления себя, собственного «Я». Важную роль играет «наслоение» временных, событийных пластов, отображающих дискурс города. Пражский палимпсест, как отметил в своей работе «Пражский палимпсест: текст, память и город» А. Томас⁴⁸, является отображением постмодернистской структуры Праги. Томас посвятил значительную часть исследования ключевым мотивам пражского палимпсеста, к которым отнес, в частности, фигуру странника, открывающего для себя хтоническую природу города (данная идея тесно соотносится с характером инициационного процесса персонажа в теории Годровой), фантастических персонажей (голем, фигура мистической женщины⁴⁹ и т.д., которые в концепции Годровой являются символами пространства с тайной), поиск собственной идентичности. В Пражском палимпсесте Годровой все вышеперечисленные мотивы подчинены, на наш взгляд, основной идее — поиску собственного «Я», как персонажем, так и автором, и читателем. Постмодернистский дискурс Годровой вовлекает в инициационный процесс и реципиента текста, проводит его по пространству Праги, оживляет перед ним историческую память.

⁴⁷ См. подробнее Фуко М. Порядок дискурса // Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. М., 1996. 448 с.

⁴⁸ См. подробнее Thomas A. Prague Palimpsest: Writing, Memory, and the City. Chicago, 2010. 204 p.

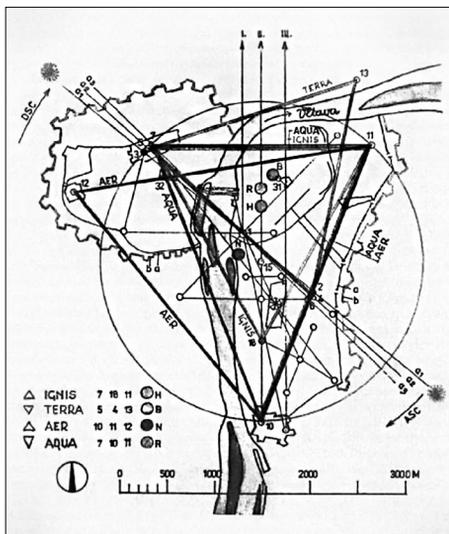
⁴⁹ Примечательно, что таинственная женская фигура, блуждающая по Праге, появляется и в поздних романах Годровой. Так, например, в романе «Спиральные предложения» персонажи встречают на улице женщину с лицом, поросшим шерстью. Природа этого хтонического существа не раскрывается, оно является лишь свидетельством таинственности пространства, маркером путешествия адепта в процессе инициации.

Приложение 1



„Uzeli Leonardo“ (libro L. da Vinci, fol. 1510)

Приложение 2



Глава 8

Антропология Бухареста в романах М. Кэртэреску и С. Сора: между периферией и центром

Бухарест — крупнейший город Румынии, основанный в XV в. Впервые под этим именем упоминается в документах Влада III Цепеша в 1459 г., как крепость для защиты столицы Валахии города Тырговиште от турок, а также как княжеская резиденция. В конце XVII в. господарь Константин Брынковяну перенес сюда столицу княжества, а с 1859 г. город стал и столицей объединенной Румынии. Повторяя сложную и запутанную историю страны, Бухарест всегда отличался эклектичной архитектурой: здесь можно встретить бульвары во французском стиле бозар, восточные (в основном, турецкие) постоялые дворы, советские многоэтажные здания, храмы всех основных религий.

Среди румынских интеллектуалов, с восхищением смотревших на Запад, примерно с середины XIX в. сложилось амбивалентное восприятие Румынии одновременно как центра и периферии, а Бухареста, соответственно, как столицы и провинциального города. Например, Эмиль Чоран, эмигрировавший во Францию в 1930-е гг., писал, что «Румыния — это география, а не история»¹, отказывая таким образом своей родине в праве на культурную самобытность и историческую роль: «У Румынии нет ничего оригинального, кроме крестьян, народного творчества и пейзажей (за которые она не ответствен-

¹ Cioran E. Schimbarea la față a României. București, 2007. P. 51. Здесь и далее, если не указан переводчик, перевод цитат с румынского сделан автором главы.

на). [...] Мы можем войти в историю только через черный ход»². Такое отношение к стране и столице превалировало примерно до середины 1990-х гг., когда на сцену вышли писатели нового литературного поколения, не всегда молодые, но начавшие активно публиковаться уже после революции 1989 г. Некоторые из них, например, Габриэла Адамештяну, Стелиан Тэнасе, Филип Флориан, Йоана Пырвулеску, Симона Сора и Мирча Кэртэреску сделали Бухарест центральным топосом своих произведений, а иногда — и всего творчества. Это может быть город реальный, «прожитый», как у Адамештяну, Тэнасе, Кэртэреску и Сора (в «современной» части романа), или «реконструированный», как у Пырвулеску, Флориана и Сора (в «исторической» части)³, но всегда описанный лирически: «Поэзия города — это чувство принадлежности к нему, органическое слияние твоего разума с его сущностью. Это воспоминания о “самом красивом городе в мире”, каким мы все видели свою родину в детстве. [...] Мы являемся свидетелями и жертвами ужасных времен, конца которым не видно. Не проходит и дня, чтобы я не проклинал себя за то, что не покинул эту страну, ежедневно пожирающую своих жителей. Сейчас я думаю, возможно, то, что всегда мешало мне сбежать, было именно ностальгией по бухарестским вечерам, когда я столько раз сидел в садах или в тени разрушенных купеческих домов, с моими немногочисленными, но дорогими друзьями. Эти часы восточной лени, проведенные в аромате липы, ни с чем нельзя сравнить, и никто не сможет отнять их у меня»⁴. Именно об антропологии Бухареста в романах Кэртэреску и Сора и пойдет речь в данной главе, описывающей то, как герои воспринимают городское пространство, их социокультурный опыт и взаимодействие с окружающей действительностью.

² Cioran E. Schimbarea la față a României. P. 49.

³ Эти два понятия предлагает А. Рэсучану в своем исследовании «Литературный Бухарест. Шесть возможных прочтений города». См. *Răsuceanu A. Bucureștiul literar. Șase lecturi posibile ale orașului. București, 2017. P. 17–18.*

⁴ *Cărtărescu M. Al patruzecilea criteriu // Evenimentul zilei, 30.06.2011. URL: <http://www.evz.ro/detalii/stiri/senatul-evz-al-patruzecilea-criteriu-936140.html> (дата обращения: 01.12.2022).*

Бухарест как центр и периферия: история национального восприятия

Город часто определяют как противоположность деревне, место, далекое от сельского мира. Город исторически представляет собой новый, альтернативный стиль жизни, он является источником власти и дохода, а кроме того — где-то более, где-то менее, но все же, несомненно, космополитическим обществом (даже в самых традиционных обществах город, особенно столица, значительно прогрессивнее и разнороднее деревни), предлагающим интенсивную социальную и культурную жизнь. Его тесное пространство открывает возможность для разнообразных впечатлений, поэтому город предоставляет куда больше возможностей для материальной и духовной самореализации человека. Играя главную роль в политической, экономической и культурной жизни страны, а также будучи двигателем прогресса, он всегда являлся центром притяжения для сельского населения. Тем не менее, особенно после индустриализации с ее ускоренной урбанизацией, в Румынии городское пространство воспринималось зачастую негативно и представлялось как противоположность идеализированному сельскому. Более того, будучи местом миграции чужаков, иностранцев в прежде однородное этническое пространство, город стал «инородным телом» внутри страны. Поэт Михай Эминеску в полемической статье 1880 г. написал: «Может ли кто-нибудь вспомнить, каким был Бухарест во времена господаря Кузы⁵? Это был румынский город. А что сегодня? Чужой город»⁶. Такое восприятие города было характерно для национальной литературы вплоть до начала XX в.

В межвоенный период отношение к городу среди румынских авторов и ученых-гуманитариев изменилось: индустриализация и урбанизация начали восприниматься как благо и прогресс. Западная Европа стала рассматриваться в первую очередь как городское пространство: «Европа — это конструкция с истоками, традициями и выражениями, характерными для города. [...] Только город в самой своей сути восприимчив

⁵ Первый правитель объединенной Румынии (годы правления 1859–1866).

⁶ *Eminescu M. Publicistică. Referiri istorice și istoriografice. Chișinău, 1990. P. 215.*

к европейской идеологии»⁷. Восточная же Европа для многих исследователей оставалась (а зачастую и по-прежнему остается) сельским регионом: «Городская цивилизация характеризует, прежде всего, цивилизацию Запада, сельская — цивилизацию Востока»⁸. По этой причине и город сам по себе, и «городская» литература исторически рассматривались в Румынии как средство модернизации и европеизации страны. Литературовед и философ Э. Ловинеску в 1925 г. интерпретировал этот процесс как подражание для синхронизации с более совершенной западной моделью: «Столицы, в частности порты, являются порами, через которые впитывается поток всех обновлений, поэтому современные цивилизации стали исключительно городскими: свет не исходит из деревень. [...] Повернуться спиной к городу, чтобы смотреть на деревню, — значит действовать реакционно»⁹. Позже, в 1936 г., Чоран связывал рост политического значения Румынии в Европе с наличием крупных городов: «Город и индустриализация должны быть двумя навязчивыми идеями народа, находящегося на подъеме»¹⁰.

Столичный и провинциальный город — это две возможные городские ипостаси, отличающиеся не только своей географией, но и разной степенью уважения, престижа, которыми они пользуются. Их можно рассматривать как выражение отношений между центром и периферией, где последняя считается «неполноценной». В румынской литературе вплоть до XXI в. (когда на сцену вышли такие писатели, как Петру Чимпоешу, Адела Гречану, Дан Лунгу, Ирина Джеорджеску Гроза) провинциальный город тоже часто представлялся негативно, рассматривался ли он как место рождения, политической ссылки или деятельности провинциального интеллектуала. Во всех случаях «не-столица» — это место «провала». По словам Элиаде, «все считают провинциальный город незавидной участью, которая, если ее не удалось избежать, ведет

⁷ Marino A. Idei 'simple' despre Europa // *Secolul 20*, 2000, № 1/3. P. 415–420.

⁸ Prus E. Dichotomie urbain / rural. Facteurs déterminants de l'interculturalité européenne // *Caietele Echinox*, 2001, № 1. P. 207.

⁹ Lovinescu E. Istoria civilizației române moderne, vol. II: Forțele reacționare. București, 1925. P. 174.

¹⁰ Cioran E. Schimbarea la față a României. P. 106–107.

к неудаче»¹¹. Это отношение к центру и периферии воспроизводится также внутри каждого города (центр и окраины), внутри страны и географического региона. Например, Восточная Европа является периферией по отношению к Западной, что приводит к парадоксальной ситуации: хотя Бухарест — столица Румынии, он в то же время расположен в периферийной зоне Европы и, таким образом, является одновременно и центром, и периферией. Даже сегодня сосуществуют два противоречащих друг другу взгляда на Бухарест. С одной стороны, это «маленький Париж» («micul Paris»), а с другой — большое село.

«Бухарест как был веками, так и остался большим селом или конгломератом сёл»¹²; «В этой большой деревне под названием Бухарест недавно шел сильный снег»¹³; «Под плащом из бетона современный город скрывает нечто сельское, трудно поддающееся определению, напоминающее торговое поселение, которое выросло слишком быстро, пристыженное и вынужденное носить одежду не по размеру. Сменяющие друг друга волны иммигрантов вытеснили из города его элиты, чтобы освободить место для крестьянских парвеню, которые его завоевали и начали подражать в стиле элитам. После окончания Второй мировой войны в Европе нет столицы, которая была бы подчинена деревне в такой степени, как современный Бухарест»¹⁴.

Вообще в румынских гуманитарных науках наблюдается тенденция рассматривать румынский город даже не как провинцию или колонию Европы, а как махалу — пригород юго-восточного европейского города, зону, где встречаются сельское и городское. Термин, изначально арабского происхождения, был заимствован в турецкий язык, а потом перешел в румынский. До XVIII в. слово «махала» (*mahala*) обозначало в румынских княжествах административную единицу, соответствующую волости города. С XIX в. до 1950-х гг. тер-

¹¹ Eliade M. Provincia “ratează”! // Eliade M. Lucrurile de taină. București, 1995. P. 212.

¹² Boia L. România țară de frontieră a Europei. București, 2005. P. 282.

¹³ Călinescu G. Țara lui “Las-o-n plata domnului” // Călinescu G. Cultură și națiune. București, 2002. P. 89.

¹⁴ Karnoouh C. Români. Tipologie și Mentalități. București, 1994. P. 41.

мин имел то же значение, что и слово «квартал» — «картьер» (*cartier*), которое является более поздним заимствованием из французского языка (*quartier*) и утвердилось в тех районах города, которые подражали западной модели. Однако в дальнейшем он все чаще сопровождался уничижительными коннотациями, и в итоге махалой стали обозначать периферийные, бедные районы. Это единственное значение данного слова на сегодняшний день. Ряд авторов, например социолог А. Мажуру или литературовед Дж. Сырбу, пытаются доказать, что румынские города перенасыщены махалой¹⁵.

Все эти нелестные характеристики махалы, которая считается символом китча, неэлегантности и отсталости, подтверждают присутствие в коллективной памяти воспоминаний об османском владычестве, которое находится в уничижительной оппозиции к западной цивилизации. Именно поэтому в большей части румынской литературы положительный пример для подражания и символ свободы — западный город. Эта тенденция еще более усилилась в социалистический период, особенно в эпоху Чаушеску, когда интеллектуалы стали ощущать, с одной стороны, разрыв с предыдущей исторической эпохой, а с другой, — несвободу из-за введенной цензуры.

Все это привело к тому, что в языке до сих пор существует метафора Бухареста как «маленького Парижа», призванная мифологизировать прошлое, вызвать определенные ожидания и прикоснуться к западному величию. Данная метафора, разумеется, не уникальна для Румынии, «маленьким Парижем» называли в свое время и Лейпциг, и Кейптаун, и даже Тайбэй¹⁶. Города обязаны этим сравнением не столько внешнему виду, сколько почти исключительно своей атмосфере, настроению, образу жизни и культурной среде, то есть своему обществу. Лишь во вторую очередь города сравнивались с Парижем на архитектурном уровне.

¹⁵ *Majuru A. Bucureștii mahalalelor sau periferia ca mod de existență. București, 2008. P. 236-237; Sârbu G. Istoriile periferiei. Mahalaua în romanul românesc de la G.M. Zamfirescu la Radu Aldulescu. București, 2009. P. 53.*

¹⁶ *Shih-Wei Lo. A Palimpsest of Faits Urbains in Taipei // Journal of Architectural Education, 1998, vol. 52, № 2. P. 71: «Цивилизация явно означала для японцев западную цивилизацию, и для них было более обычным называть колониальный Тайбэй “маленьким Парижем”, чем “маленьким Токио”».*

Бухарест получил титул «маленький Париж» с середины XIX в. благодаря тому факту, что румынская социальная элита приняла французскую цивилизацию и заметно отразила это в своем образе жизни. По мнению исследовательницы М. Спиридон, эта метафора отражает навязчивое стремление узаконить европейскую идентичность Румынии и / или Бухареста¹⁷. Французское влияние на румынскую столицу достигло своего пика в межвоенный период. Чоран описывает столицу, в которой в межвоенный период доминировала французская культура: «В Бухаресте, столице, все были офранцузены. Все интеллектуалы бегло говорили на французском»¹⁸. Н. Джуvara обосновывает это полное принятие французской культуры следующим образом: «Любая страна, которая меняет свою культурную среду, которая принимает новую культуру, инстинктивно выбирает модель. Примерно в 1800 году румыны естественным образом переняли французскую модель. Не обязательно из симпатии к Французской революции, но скорее из-за того, что французский язык и культура были доминирующими в Европе того времени, от Лиссабона до Санкт-Петербурга. Кроме того, у нас был неолатинский язык, так что новые понятия, которые были необходимы для политики, администрации, экономики, права, науки, философии, легко нашли образцы во французском»¹⁹.

Но не только из-за моды или необходимости поиска новых терминов румынская столица «офранцузилась» так быстро. По мнению исследователя Г. Ибрэиляну, многонациональная этническая структура социума городов тоже играла важную роль в том, почему румыны «обладали большей способностью и скоростью адаптации к иностранным культурам»²⁰.

Однако такое определение одного города через другой, более «престижный», приводит к отказу от собственной истории. Это признак желания забыть о том, что живешь в Бухаресте

¹⁷ *Spiridon M.* The Fate of a Stereotype: Little Paris // PMLA, 2007, vol. 122, № 1. P. 271–274.

¹⁸ *Cioran E.* Oeuvres. Manchecourt, 1995. P. 178.

¹⁹ *Djuvara N.* Amintiri din anii '20, impresii din anii '90 // Bucureștiul meu. București, 2016. P. 267–268.

²⁰ *Ibrăileanu G.* Evoluția literară și structura socială // *Ibrăileanu G.* Opere 1. București, 1974. P. 359.

(или в любом другом румынском городе). Метафора «маленький Париж» выражает попытку бегства от элиадовской «неудачи в провинции».

Таким образом, восприятие собственной столицы в национальной культуре и в среде интеллектуалов сложилось амбивалентным: одновременно центр и периферия, «лучшее» и «худшее», махала и «квартал», свобода и ограниченность, величие и китч. Есть, однако, в Румынии и писатели, которые предостерегают от «застывшего восхищения центром — т.е. великими культурами, великими столицами и т.д. — с сервильной позиции провинциального неудачника»²¹. Именно такими — наполненными любовью к Бухаресту во всей его самобытности, в противоречивом сплетении прошлого и настоящего, прекрасного и уродливого — и являются исследуемые произведения. Романы М. Кэртэреску и С. Сора очень непохожие, показывающие разные стороны столицы, однако оба они ищут и находят свой Бухарест, затерянный во времени и раскрывающийся только тем, кто готов к встрече с тайной и ощущает поэзию улиц.

Любопытно, что, когда речь идет о румынской литературе, Бухарест как топос всегда существует в виде метафоры о прошлом. Эту одержимость прошлым города можно интерпретировать одновременно как своего рода бегство от настоящего, переживаемого как болезненное, так и попытку восстановить утраченную идентичность²². Обращение к прошлому становится словно бы попыткой воскресить город, который исчез одновременно с его обществом, это субъективная интерпретация автора, позволяющая лучше раскрыть характеры персонажей. Если исходить из того, что литература выражает жизнь, вышесказанное доказывает, что для нее антропология города важнее топографии.

²¹ Patapievică H.-R. Dialog despre amestecul limbilor // Patapievică H.-R. Politice. București, 1996. P. 293.

²² См. Ассман Я. Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. М., 2004; Усачёва А. В. Воспоминания о «румынском коммунизме» в романе Дана Лунгу «Я коммунистическая старуха!» // ПАМЯТЬ vs ИСТОРИЯ. Образы прошлого в художественной практике современных литератур Центральной и Юго-Восточной Европы (по материалам II Хоревских чтений). М., 2019. С. 165–174.

«Ослепительный» Бухарест Кэртэреску

Еще в 1990-е гг. румынский писатель Мирча Кэртэреску (р. 1956) остроумно признался в любви к городу, пародируя детские школьные сочинения времен коммунистической диктатуры, в которых культивировался «деревянный язык» («limba de lemn»): «Как прекрасен город Бухарест, столица нашей страны, жемчужина Балканского полуострова! [...] Вот почему я люблю свой город, который считаю одним из самых красивых городов Юго-Восточной Европы и мира»²³. Поэтому неудивительно, что в его первом романе, написанном после революции 1989 г., Бухарест стал и метафорой, и местом действия, и образом, через который автор осмысляет коммунистическую эпоху.

Трилогия «Ослепительный» («Левое крыло», 1996; «Тело», 2002; «Правое крыло», 2007) стала финальным аккордом эпохи постмодернизма в Румынии²⁴. Она писалась 15 лет и на данный момент переведена на французский, немецкий, шведский, норвежский, нидерландский и арабский языки. Главной идеей является поиск героями места в этом мире, осмысление своего предназначения и течения жизни. В романе две основные линии повествования: одна рассказывает о Мирче (мальчике, а затем юноше — alter ego писателя: «...потому что я зрачок, потому что я — это я, потому что я — Мирча»²⁵), познающем историю своего рода через взаимодействие с городом и другими персонажами, реальными и вымышленными ребенком (преимущественно «Левое крыло»), вторая — о молодости его матери Марии и людях, с которыми ее сводила судьба (преимущественно «Тело»), а дальше истории всех, кого мы встретили в первых двух частях, переплетаются на фоне декабрьской революции 1989 г. («Правое крыло»).

²³ Cărtărescu M. Mangafaua // Cărtărescu M. Dublu CD, Antologie de poezie. București, 1998. P. 53.

²⁴ См. подробнее Усачёва А. В. Лучшие румынские романы «нулевых» годов // Художественный ландшафт «нулевых». Литературы Центральной и Юго-Восточной Европы в начале XXI века. М., 2014. С. 237–238.

²⁵ Cărtărescu M. Orbitor. Corpul. București, 2007. P. 42. Далее роман с указанием страниц в круглых скобках цитируется по этому же изданию с пометкой Т — «Тело».

Центральная метафора, нашедшая отражение в подзаголовках, — многозначный образ бабочки, олицетворяющий и смертельную тягу к огню, и скоротечность жизни, и красоту, и качественное изменение — превращение гусеницы в бабочку: «Мы гусеницы, зная это, мы уверены, что когда-нибудь превратимся в бабочек», — говорит один из главных персонажей, Герман, — «[...] Мы гусеницы и станем бабочками, вот и вся история нашей жизни, весь смысл нашего появления на свет. [...] Мы существа, которым подвластно преобразование, мы уже рождены с потенциалом к освобождению»²⁶. Это и аллюзия к часто цитирующейся в искусстве последних десятилетий концепции «эффекта бабочки»: Кэртэреску показывает, как события из прошлого влияют на настоящее. Кроме того, само слово встречается в каждом романе трилогии почти по сотне раз, а бабочки регулярно вылетают из каких-нибудь открывающихся дверей или парят над героями. В скобках заметим, что образ вызвал недоумение у некоторых исследователей. Во-первых, почему только два крыла, когда у бабочки их четыре? Во-вторых, Кэртэреску, только приступив в 1992 г. к написанию первого романа трилогии, заявил, что правое и левое крыло задуманы несимметричными. Но у какой же бабочки несимметричные крылья и как подобная бабочка вообще смогла бы летать?²⁷

«Ослепительный» — трилогия о поисках бога и божественного, внутри себя и во вселенной. Но это — в лучших традициях постмодернизма — не христианский бог. Вернее, не только христианский. Автор предлагает нам сплетение христианства с буддизмом. В представлении Кэртэреску, бог — высшее существо, бесстрастно взирающее на нас с высоты. В своем душевном поиске люди тянутся к нему, и когда шесть чакр, раскрываясь, достигают своего максимума, активизируется седьмая, Сахасрара. Все множество историй, вкрапленных в романы, — это как раз истории раскрытия шести чакр.

²⁶ Cărtărescu M. Orbitor. Aripa dreaptă. București, 2014 (электронное издание). Р. 209. Далее роман с указанием страниц в круглых скобках цитируется по этому же изданию с пометкой ПК — «Правое крыло».

²⁷ См., например: Burța-Cernat B. Caderea // Observator cultural, 2007, № 388. URL: <https://www.observatorcultural.ro/articol/caderea-2/> (дата обращения: 27.01.2023).

И поэтому окончательно смысл названия трилогии раскрывается только в конце третьей книги. В ней говорится, что «Сахасрара не была чем-то сияющим, это была просто дыра в покрове, в ткани иллюзии, через которую проник **ослепительный** [выделено мной. — А. У.] свет с другой стороны» (ПК, 515). Что касается христианской стороны божественного, то левое и правое крылья — это Евангелие и Апокалипсис соответственно, а тело — связующее звено между ними. Первый роман трилогии заканчивается благой вестью о том, что бог существует. И спором, направляет ли он людей или ему нет до них никакого дела. Третий роман завершается апокалипсисом, выраженным в революции («Шел 1989 год от рождения Господня. Люди слышали о войнах и восстаниях, но не боялись их, именно поэтому они должны были произойти» (ПК, 9) — самые первые слова этой части), однако, герои не исчезают, а воссоединяются и обретают счастье «в плотном мире, в плотном свете, сияющим ослепительно, ослепительно, ослепительно...» (ПК, 517).

В «Ослепительном», в лучших традициях литературы постмодернизма, много онирических мотивов и фантастических элементов, ярких и необычных поэтических метафор, так что зачастую невозможно точно определить, где реальность, где фантазии, а где приукрашенные выдумкой воспоминания. Помимо alter ego автора в романах появляется и дошпельгангер — брат-близнец Мирчи Виктор, исчезнувший, когда мальчишкам было по два года.

Первичный нарратор в трилогии — это взрослый «абстрактный автор», который всегда объемнее персонажей, в главах, написанных от лица мальчишка Мирчи, наблюдающего за Бухарестом из окна комнаты и исследующего его в стремлении написать историю рода, он выступает как диегетический и имеет автобиографические черты. Интересно, что Мирча, хотя и показан как ребенок / подросток / молодой человек, в повествовании от первого лица зачастую высказывает не по годам серьезные суждения, что подтверждает вышесказанную мысль о нарраторе-взрослом, вспоминающем свое детство. Кроме него присутствуют также вторичные нарраторы, для концепции данной главы интерес представляют те из них, чьими глазами показана столица: Мария и

Седрик, чернокожий музыкант из Нового Орлеана. Самый «надежный» из этих нарраторов, по-видимому, первичный, а самый «ненадежный» — Седрик, на что косвенно указывает его встреча в Амстердаме с темным двойником автора.

Бухарест глазами Мирчи

В части трилогии, рассказываемой от первого лица Мирчей, Бухарест — это мир, воспринимаемый через окно квартиры в многоквартирном доме. Мальчик, подросток, а затем молодой человек годами вписывает секреты расшифрованной им столицы в роман-дневник. Выбор вида с высоты птичьего полета, вид города сверху, т.е. целиком, позволяет получить целостное представление о Бухаресте и представляет собой один из двух способов представления города, теоретизированных М. Серто в главе «Прогулки по городу» книги «Изобретение повседневности». По его мнению, другой возможный способ представления города, на уровне улицы, дает лишь фрагментированный, дезорганизованный и хаотичный образ²⁸.

Когда Мирча был маленьким, он буквально и по-своему интерпретировал распространенную идею о том, что Бухарест особенный из-за своей атмосферы, а не архитектуры: «Прилив и отлив бабочек, подобный пене волн на морском берегу, сделал Бухарест самым красивым городом из когда-либо построенных, поскольку фасады из камня, штукатурки и стекла ежедневно полировались бархатистыми крыльями, а воздух всегда оставался пропитанным пухом крошечных чешуек. Когда их вдыхали в легкие, они освещали трахею и бронхи так, что их можно было видеть в груди, как скрученные неоновые трубки» (Т, 255). Процитированные строки, очень поэтические, также отражают восхищение городом и нежную любовь к нему мальчика, такое восприятие столицы как фантастического места сохраняется на протяжении всей книги.

Воздух, преломляющий свет, также создает неповторимую атмосферу. В глазах Мирчи город, пронизанный лучами, оживал: «В такие минуты, лишенный положенного сна, я однажды

²⁸ Серто М. Пешком по городу // Социологическое обозрение. Том 7, № 2, 2008. С. 24–25.

увидел самый прекрасный пейзаж в мире. [...] Когда дождь прекратился, пространство между черным небом и мокрым серым городом вдруг наполнилось светом. [...] Раскинувшийся на холмах, со шпилями “Метрополя”, будто облитыми ртутью, со всеми сияющими, словно крупинки соли, окнами, с радугой, обвившейся вокруг его тела, Бухарест казался алтарной композицией, нарисованной на трех створках моего окна, до нижнего края которого я едва доставал ключицей»²⁹. Эта игра контрастов, света и темноты, серости и яркости, холода и тепла не раз встречается в тексте трилогии. Находясь в детской фазе «почемучки», Мирча, сидя на ящике у окна и поставив голые ноги на батарею, задается множеством вопросов о Бухаресте. Ответы на них имеют больше общего с фантазией, чем с реальностью, и воссоздают волшебную столицу, в которой только район Флоряска остался живым, сохранив кусочек довоенного Бухареста. Ребенок, учивший в школе историю, в своих фантазиях так объяснил, почему именно их район не пострадал от градостроительной деятельности Чаушеску: «...во Флоряске всегда лето, лето с морозными, яркими и блестящими утрами, с прозрачными, словно окаменевшими полуднями под всепоглощающим солнцем, с розовыми вечерами, потому что весь район еще с 50-х годов был покрыт большой стеклянной полусферой. Это было одним из условий союзников, когда они уступили России страны Восточной Европы: вы разрушите там все, но сохраните хотя бы некоторые островки, которые спустя десятилетия будут напоминать вам, что вы когда-то были частью изысканности и очарования свободного мира. Такие купола, как сверкающие головки булавок, разбросанные по всему Востоку, от ГДР до Болгарии и Прибалтики, могли увидеть из космоса первые космонавты, [...] и эти пламенеющие купола складывались в буквы, прекрасно различимые с орбиты, составляющие слово **ORBITOR** [Ослепительный. — А. У.]» (ПК, 80–81).

Надо сказать, что знакомство с городом было не только результатом созерцания из окна многоэтажки (оттуда не видно лишь Дом народа, так как он просто слишком велик, чтобы

²⁹ Cărtărescu M. Orbitor. Aripa stângă. București, 1996. P. 14–15. Далее роман с указанием страниц в круглых скобках цитируется по этому же изданию с пометкой ЛК — «Левое крыло».

поместиться в раму окна), но и того, что город жил и сам тянулся знакомиться с мальчиком. В описании столицы, которая охватывает все разнообразие мира, соединяются каменное и витальное: «Насколько хватало глаз — залитый кровью стеклянный макет Бухареста с фантастическим пейзажем крыш: гигантские яйца, донжоны, шпиль «Метрополя», хрустальное брюхо Сберегательного банка, сферы на гребне отеля «Негою» и Экономической академии, перевернутые шляпки грибов Русской церкви, айсберг Телефонного дворца, усыпанный параболическими антеннами, воткнутыми в металлические рельсы, как нога ребенка, больного полиомиелитом, фаллическая водонапорная башня; и между ними, все густо населенное армией статуй» (ЛК, 25); «город стал бы моим собственным искусственным телом, я мог бы дать [ему] свое имя и увлажнить [его] своими желаниями» (ЛК, 212).

Много лет вид из окна создавал прочную, органичную связь между Мирчей и городом, Бухарест стал для мальчика защитной оболочкой, укрывая его своими домами и многоэтажками: «Словно драгоценный камень в оправе звездного кольца, ночной Бухарест красовался в моем окне, вливался в мою комнату и проникал в мое тело и мозг так глубоко, что еще в подростковом возрасте у меня возникла идея о меланже из плоти, камня, спинномозговой жидкости, стали и мочи, который — поддерживаемый архитравами и позвонками, оживляемый статуями и навязчивыми идеями, перевариваемый кишечником и теплоцентралями — мог бы сделать нас обоих единым целым» (ЛК, 12). Однако эта защита внешне исчезает, когда напротив окна Мирчи начинают строить огромный многоквартирный дом, заслоняющий собой все вокруг, бросающий тень на столицу и загораживающий вид на старый город. Таким образом, конец детства и юности имеет точное временное и пространственное соответствие. Это символическое исчезновение Бухареста детства описано как окончание любовной истории: «Плиты и арматура [...] — все это казалось видимыми признаками подставы, заговора с целью разлучить меня с Бухарестом, с самим собой, с пятнадцатью годами моей жизни, которые я провел, подперев ногами радиатор, сидя на ящике кровати и глядя на бескрайнее небо города» (ЛК, 13).

С этими описаниями контрастирует образ реального, современного действующего романа Бухареста, разрушающегося под воздействием самого коммунистического устройства общества. Этот реальный город Мирча исследует, выходя на прогулки. Художественное оформление рынка в стиле социалистического реализма контрастирует с реальной нехваткой продовольствия в последние годы режима Чаушеску (1965–1989): «В этих залах, которые должны были быть залами достатка и изобилия, уже много лет назад начался голод. Большая мозаика на стене изображала крестьян, борющихся с переполненными корзинами фруктов, ведущих богатые стада, как в Галааде, и уже не знающих, куда девать дары природы, подвязывая ветви фруктовых деревьев, которые ломались под тяжестью плодов» (Т, 250–251). Суровость и нищета настоящего не оставляют места для сохранения архитектурного наследия, и история Бухареста начинает растворяться в приметах нового времени, которые постепенно заполняют все свободное пространство: «...на террасах межвоенных многоквартирных домов, расположенных в центре, купола противовоздушной сигнализации и телевизионные антенны ржавели вместе, высясь над толстым слоем разбитой и осыпающейся штукатурки. Грязно-серый цвет окутывал самый уродливый город в мире» (ПК, 456).

Звание «самого уродливого города мира» соответствует репутации страны, известной благодаря знаменитому роману о вампире³⁰: «Я читал о Бухаресте, их столице, что он был основан самим Дракулой³¹, который, когда сердился, мог посадить на кол до двадцати тысяч человек и потом пировал под их разлагающимися телами — эта картина была мне знакома из моих еженощных путешествий Туда» (ПК, 477). Влад Дракула, однако, не оставил следа непосредственно в архитектуре Бухареста, в романе есть только одна отсылка к нему в этом контексте: Мирча считал, что во времена правления Влада Цепеша в городе преобладал запах тысяч тех, кто был посажен на колья. И даже «маленький Париж»

³⁰ Имеется в виду роман Б. Стокера «Дракула», 1897.

³¹ Это так же было прозвище господя Влада III Цепеша, означавшее «сын дракона» — отец В. Ц. состоял в рыцарском «Ордене Дракона».

в историческом центре был похож на «рот старика со сломанными и пожелтевшими зубами, а еще чаще вообще без зубов» (ПК, 230). Столица остается местом ужаса еще и благодаря зданиям другого правителя, Николае Чаушеску, которого в романе сравнивали с Дракулой: «Я видел в газете карикатуру на их нынешнего президента, у которого тоже были клыки вампира, что доказывает его связь со знаменитым трансильванским господарем. [...]» (ПК, 477). В фантазии Мирчи столица ассоциируется с Дракулой не только благодаря истории ее основания, но и потому, что жизнь живых в Бухаресте похожа на существование мертвецов, а также потому, что город все больше погружается во тьму из-за нормирования электроэнергии в 1980-х гг.: «В эти моменты Бухарест казался сверху, сквозь снежные облака, похожим на очень разросшуюся деревню, заметную только благодаря тусклому мерцанию светильников. В военное время бомбардировщики пролетали бы над Бухарестом, не замечая города. Город мертвых и ночи, руин и несчастий [...]. В семь часов вечера на западе, в заснеженной Европе, Вена, Париж и Рим, Стокгольм и Лиссабон сверкали, как множество фейерверков, выпущенных в небо, ряды машин двигались по улицам, как бесконечные черви, с красными огнями в одном направлении, сияющими белыми в противоположном. В то время, когда телевизионные реле и чрезвычайно высокие трубы теплоэлектростанций, реклама мотелей и прожекторы на углах футбольных полей превратили континент в электрический автомат для игры в пинбол, а прерывистые огни самолетов затмили звезды, Бухарест умер, и память о нем стерлась с лица земли» (ПК, 11–12). Рационализация потребления электроэнергии в стране заканчивается только в конце 1989 г., с революцией, в романе это происходит, когда огромная снежинка диаметром около тридцати километров накрывает, освещает и очищает весь Бухарест.

Важное место в описании столицы отводится зданиям, построенным во времена коммунистического режима. Например, в окна Мирчи каждый вечер красной звездой на шпигеле светит дворец «Дом свободной прессы», выполненный по образцу Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова. В реальности здесь находилась не толь-

ко редакция партийного издания «Скынтейя» («Искра»), но и штаб-квартира всей румынской коммунистической прессы и книгопечатания. В романе статуя Ленина ложится спать в здании перед Домом свободной прессы. Но только при режиме Чаушеску монументальная архитектура достигла своего расцвета. В коммунистическом городе, ориентированном на промышленность, все больше преобладают необитаемые памятники, напоминающие гробницы фараонов, построенные на месте жилых кварталов. Прекрасным примером является огромный Дом народа (Каса Попорулуй), который, по мнению Мирчи, даже привлекает духов из загробного мира. Однако важная роль, достойная для объекта, олицетворяющего коммунистическую архитектуру, в воображении героя отводится и ему: Дом народа символизировал «все здания вместе, из всех времен и со всех континентов. [...] Университет имени Ломоносова, Александрийский маяк, Эмпайр-стейт-билдинг, зиккураты и пирамиды, Рейхстаг, Вавилонская башня, даже циклопические здания на Канарских островах, которые являются остатками Атлантиды, даже гигантские гранитные цилиндры Тиуанако, даже скалы Кидонии: Марсианское лицо, Крепость и Пирамиды» (ПК, 477). Судьба Дома народа — стать конечным пунктом назначения для всех героев романа и помочь им пережить Апокалипсис в финале трилогии. Он оказывается энергетическим центром Земли, стены здания превращаются из каменных в хрустальные, столп света сжигает огнем и засыпает золой кварталы рабочих, пощадив только Флоряску, все еще защищенную огромным куполом. В этой сцене мы опять видим контраст света и серости, и свет побеждает: мама, «богиня этого храма», поднималась ввысь, «освященная молодостью и счастьем», «она снова была бабочкой, раскинувшей свои огромные крылья над миром, над Мирчей и Виктором, ее чудесными сыновьями, лучше которых не было на свете» (ПК, 515). Происходит воссоединение семьи, даже допельгангер Виктор меняется и возвращается к родным, в финале мы видим маленьких близнецов, спящих в одной кровати с родителями, и даже нарратор не может сказать, кто из них кто.

Бухарест глазами Марии

Поскольку Бухарест представляет собой живой организм, жизнь матери Мирчи можно рассматривать как притчу о самой столице: женщина застала превращение города из открытого, буржуазного, глядящего на Западную Европу, в замкнутый и разрушающийся коммунистический. Перед началом Второй мировой войны Мария, молодая крестьянка из Тынтавы, и ее старшая сестра Василика, переехав из сельской местности во все еще буржуазную столицу, наслаждались городской жизнью: «Сестры покупали по кульку воздушной кукурузы или по палочке леденцового сахара и радовались, как дети, красочному дню, собственной молодости, свежести мира. Что из всех этих чудес есть у жителей сельской местности? Ничего. Они знают, что вся жизнь — это только работа и еще раз работа. Не прошло и года после того, как они стали бухарестскими девушками, а они уже презирали крестьян, которые ходят по столице, разинув рот» (ЛК, 95). Вскоре, правда, первое очарование прошло, и Марию настигло разочарование, которое подкрепилось неприятным опытом. Девушка стеснялась и даже побаивалась соседей, пережила бомбежку во время Второй мировой войны, терялась в сплетении коридоров склепа на кладбище. Все это, разумеется, не способствовало любви к городу, Мария ощущала себя здесь чужачкой. Однако в один прекрасный день, через 12 лет после окончания войны, гуляя по городу с будущим мужем, в уцелевшей кабине лифта рядом с кнопкой она увидела надпись «МАРИЯ» (ЛК, 190). Эта кнопка предназначалась ей (спутник пробовал нажимать — и ничего не произошло), нажав ее, девушка обнаружила за открывшимися дверями «сидящую на стуле румяную голую женщину, ослепительную в молочной зрелости своей кожи». Женщина держала в руках «огромную, как лебедь, бабочку с толстым пухлым телом», и «крылья, которые не могли полностью раскрыться в тесном пространстве, заливали кабину электрическим синим светом, от которого глаза слезились так же, как от искр сварочного аппарата» (ЛК, 194). Она сказала Марии: «Радуйся!» — и растворилась в воздухе. Это происшествие примирило девушку

с Бухарестом, она поняла, что ее жизнь связана с городом, и не раз еще на протяжении романа вспоминала встречу и это то ли пожелание, то ли наказ.

Во взаимодействии Марии с городом, как и у Мирчи, присутствует двойственность. Однако если у мальчика она связана с амбивалентным чувством ужаса и восхищения, то у его матери — с диссонансом между нахождением в столице с ее возможностями и при этом жизни в замкнутом пространстве. Это и дань времени: в коммунистический период жизнь женщины, переехавшей из деревни в город, была очень ограничена, поскольку она была изолирована в своем районе, все свободное время стоя в очередях за продуктами. «Она словно превратилась в домохозяйку под грузом забот и была вынуждена ограничить своей странной мир в центре Бухареста треугольником трех кинотеатров, равноудаленных от жилого дома на Штефан-чел-Маре: “Волга”, “Мелодия” и “Флоряска”. Лишь очень редко она покидала эту территорию, где чувствовала себя в безопасности, и тогда маршруты по городу (если только это не было “к Василике” или “к крестной”) превращались в изматывающие приключения в местах, где повсюду таились опасности и приходилось преодолевать кошмарные страхи. Как будто три кинотеатра в вершинах треугольника защищали своими галлюцинаторными выделениями единственную реальную территорию вселенной, где находились дом, рынок, продуктовый магазин, магазин самообслуживания, газетный киоск, соседи, тогда как за пределами этого мудрого глаза, открытого в космос, мир распадался, наполняясь бледными демонами и дымом... Мария ходила в кино-театр так, как другие люди ходят в церковь» (ЛК, 158).

Однако эта замкнутость в одном районе является также и предпочтением, зоной комфорта жителей — выходцев из деревни, привнесшим свои привычки в новую жизнь. Таким образом, Бухарест, с массовым переселением из деревни в город в коммунистическую эпоху, возвращается к своему образу конгломерата сёл, сгруппированных вокруг церквей. Только на этот раз сёла называются рабочими кварталами, а церкви — кинотеатрами, распространяющими идеологию нового режима. Новоприбывшие горожане остаются крестьянами по менталитету, боятся людей, которые не принадлежат к их

общине. Они ограничивают радиус своего действия ближайшими окрестностями и маршрутами, ведущими к месту работы, а столица становится метафорической периферией.

В то же время интересно, что семья Мирчи все же противостояла этой зоне комфорта, она стремилась к лучшей жизни и медленно двигалась от края в центр. Предок, Василе, приехал в более богатую Румынию из Болгарии и осел в деревне в Трансильвании, Мария с сестрой переехали в столицу и поселились на тогдашней окраине, а потом, выйдя замуж, через несколько лет переселилась уже в центр, на улицу Штефан-чел-Маре.

Бухарест глазами Седрика

Печальная картина разрушающегося Бухареста, которую читатель видит глазами Мирчи и Марии, — лишь одна из его многочисленных граней. У Седрика, чернокожего из Нового Орлеана, который играл в бухарестских барах, складывается совершенно иное впечатление о городе, в том числе потому, что он знал румынскую столицу в межвоенный период. Переехав в Амстердам, он сравнивает толпы в квартале красных фонарей с центром Бухареста; однако румынская столица кажется ему более приятной: «Седрику он [Амстердам. — А. У.] напомнил об Оборе, об улице Мошилор, о качелях, на которых он качал Василику и Марийку, о тире, где целился в невесту, охотника и лесоруба. Но здесь, в квартале красных фонарей, народные развлечения были более угрожающими и мрачными» (Т, 400).

Отсылка западной столицы к румынской, а не наоборот, как это было принято в национальной литературе, говорит о своего рода эмансипации Бухареста, поскольку румынская столица теперь причислена к великим городам мира: «Иногда он видел свою музыкальную жизнь как пробирку, в которую декантируют жидкости разной плотности и цвета: Новый Орлеан золотой, как спинномозговая жидкость, Бухарест, где он играл в кабаке «Бисквит» в группе знаменитой Миоары Миронеску, зеленый, как абсент, а теперь, уже несколько лет, Амстердам. Рубиново-красный? Скорее, темно-оранжевый — цвета сумерек над шумными каналами» (Т, 363). Интересно, что Бухарест ассоциируется именно с абсентом:

это был знаменитый напиток парижских кофеен эпохи *fin de siècle*, он является тонкой аллюзией на «маленький Париж». Кроме того, абсент означает тайну и опасность, потому что стереотипное восприятие его: никогда не знаешь, вызовет он творческий порыв или психоз, страсть или агрессию.

В Амстердаме Седрик тоже обнаруживает защитный купол, как над центром Бухареста, но здесь, «казалось, что он охраняет все, что было механическим, декоративным и искусственным в городе полукруглых каналов» (Т, 352). В румынской же столице он помогает сохранить живое — архитектурное прошлое Бухареста, ту особую атмосферу, которую подмечал и Мирча. Благодаря этой пробивающейся жизни одна из героинь, эмигрировавшая в Голландию, не в силах разорвать связь с родиной: Седрик видит ее «порхающей с двумя разноцветными крыльями, прикрепленными к ребрам, под названием Бухарест и Амстердам» (Т, 406). Да и для самого чернокожего музыканта между Румынией и Голландией «простиралась по man's land, пустое пространство огромной важности, похожее на несколько микронов синапса между нейроном и клеткой», через которые «течет информация, являющаяся жизнью» (Т, 399).

Примечательно, что именно в Амстердаме Седрик встречает Виктора. Поскольку, как уже было сказано выше, это темный двойник Мирчи, можно утверждать, что Бухарест, ассоциирующийся со светом и жизнью, для Кэртэреску выигрывает у голландской столицы.

Таким образом, в трилогии «Ослепительный» Бухарест описывается с трех разных точек зрения: уроженца, провинциалки, переехавшей в столицу, и иностранца. Он познается героями через несколько оппозиций, в восприятии каждого, как правило, доминирует одна. Мирча, с его восхищением и ужасом, чаще говорит о контрасте света и тени, сияния и серости, жизни и разрушении. Для Марии определяющей является оппозиция *открытости / замкнутости*. Седрик же больше склонен к сенсорным образам: одорическим и визуальным, со статуями в Бухаресте общается тоже преимущественно именно он.

Убедительнее всего топос столицы раскрывается в главах, написанных от имени мальчика. Интересно, что неравномер-

ность представленности города в разных главах совпадает со снижением «надежности» вторичного нарратора: Бухареста глазами Марии ощутимо меньше, чем в повествовании ее сына, а для Седрика топоним города в принципе не является центральным — однако его взгляд чужака важен для более глубокого понимания авторской позиции. Сам же Кэртэреску считает, что в улицах Бухареста есть сердце и есть поэзия, которые существуют в любом родном городе. В одной из заметок про столицу Румынии он написал: «Я чувствую Бухарест так, как не чувствую ни одно другое место в мире, это мой личный город, в котором я живу не как турист, а как мечтатель»³².

Отель «Универсал» как *axis mundi* Бухареста

«Отель “Универсал”» (2012) — первый роман писательницы Симоны Сора (р. 1967), описывающий историю отеля, который находился в самом центре Бухареста, на пересечении улиц Липскань и Габровень, в некогда оживленном торговом районе. Реальное здание до сих пор стоит по адресу ул. Габровень, 12. Построенное в XVIII веке, оно словно бы прожило несколько жизней: сгорало, восстанавливалось и перестраивалось, пережило коммунистическую эпоху, а после 1989 г. стало студенческим общежитием, пока не было возвращено своим бывшим хозяевам и закрыто в начале 1997 г. Примечательно, что Сора сама жила в нем с 1991 по 1996 гг., будучи студенткой филологического факультета Бухарестского университета. По признанию писательницы, это было место, попав в которое, она сразу ощутила себя дома, почувствовала причастность к истории, несмотря на всю его специфику.

Город в романе существует в нескольких ипостасях: Бухарест прошлого и настоящего, художественно вымышленный (вопросом «а могут ли камни помнить?» постоянно задается главная героиня, Майя) и реальный (в произведении богатая историческая и географическая фактура), картинно-фасадный и честный в своей в том числе неприглядной действительности (побирушки, воры, пьяницы, разгульные студенты, само-

³² Cărtărescu M. Al patruzecilea criteriu. URL: <http://www.evz.ro/detalii/stiri/senatul-evz-al-patruzecilea-criteriu-936140.html> (дата обращения: 01.12.2022).

убийства и убийства). Связующим звеном всех этих планов являются отель и Майя, праправнучка первых постояльцев, живущая в мансарде в комнате номер 308 и пишущая семейную эпопею на основании рассказов бабушки.

В романе два основных нарратора: первичный, недиегетический, повествующий о жизни Майи и глядящий на нее со стороны, и вторичный — ее бабушка, являющаяся, рассказывая о себе, диегетическим нарратором, и одновременно недиегетическим, когда она излагает историю семьи и прародительницы рода Рады. В эпилоге также появляется третий нарратор: психоаналитик, работающая с Майей.

В книге сосуществуют три сюжетно-временных линии: первая — история Василе Капши (прототипом его стал реальный владелец самого модного в 50-е–60-е гг. XIX в. французского кафе в Бухаресте), привезшего из Болгарии Раду, прапрабабушку Майи; вторая — Майя в детстве и юности, слушавшая рассказы бабушки Марии о своей семье; третья — Майя, живущая после революции в старом центре Бухареста, в отеле «Универсал». Таким образом, это место становится своего рода особым пространственно-временным объектом, атипичным топосом, *mise en abyme*³³ хаотичного строения Бухареста и центром символической географии.

Постоялый двор Тудораке, позже ставший отелем «Универсал» — это Бухарест в миниатюре. Рада познавала столицу, глядя из окна своей комнаты, Майя — с балкона. Находясь в центре вселенной героев («Ночью, когда был заложен фундамент, [...] он оказался в самой сердцевине Бухареста, словно кто-то отмерил линейкой и компасом равное расстояние от Махалы Каличилор³⁴ до Рынка Кукулуй³⁵ и от Махалы Тэбэкарилор³⁶ до Дома Апэлор^{37,38}»), отель «Универсал» стал *axis mundi*, осью, вокруг которой вращается этот необычный перепутанный мир. При этом для части персонажей ме-

³³ В средневековой геральдике этот термин означал размещение геральдического элемента в центре герба.

³⁴ Calici — искалеченные, изувеченные.

³⁵ Cuc — кукушка

³⁶ Tăbăcaș — кожевник, дубильщик

³⁷ Ape — воды

³⁸ Sora S. Hotel Universal. Iași, 2012 (электронное издание). Р. 9. Далее роман с указанием страниц в круглых скобках цитируется по этому же изданию.

сто строительства было несчастливым, а отель впоследствии превратился в сцену то ли убийства, то ли самоубийства, расследованию которого посвящено несколько глав. Само странное здание отражало архитектурную и социальную несуразность румынской столицы, что, по признанию писательницы, ее и заворожило: «Это дом, составленный из разных кусков, с надстроенными этажами, с тайниками, о которых никто не знает, с подвалом, частично занятым теперь баром “Fire”, с несколькими металлическими столбами на террасе, не имеющих никакого практического смысла... Меня глубоко заинтересовала история этого здания; когда я уехала оттуда, оно мне снилось еще несколько лет подряд»³⁹.

Такой объект, сохраняющий историю города, был обречен превратиться в бухарестскую Вавилонскую башню. Глазами Майи мы видим публику, которую он притягивал: «эта пестрая толпа Бухареста 90-х: известные актрисы и начинающие эссеисты, рок-певцы, домохозяйки, архитекторы, настоящие монахи и прославленные художники, вовлеченные в восстановление и роспись церкви [Страврополеос. — А. У.]». «Говорили даже, что в “Универсале” время течет не так, как снаружи, люди менялись лишь неуловимо и не старели, и “преднастоящее”⁴⁰ было единственным возможным временем, как говорил профессор древнегреческого» (86). И, словно настоящая Вавилонская башня, отель загадочен, имеет тайные помещения и секретные уголки, появившиеся на разных этапах его истории: «Отель “Универсал” строился каждую ночь. Иногда работы начинались с лестницы. Здание выросло, главная лестница змеилась из подвалов на третий этаж. [...] Сверху отель казался скелетом какого-то мастодонта и бездонной пропастью, которая разверзалась прямо под его черепом»; «Отель “Универсал”, с его огромным подвалом, полным тайников, [...] первый этаж с высокими потолками, предназначенный для праздников тех времен, но при этом с прачечной, второй этаж, идентичный нижнему, но со слегка отремонтированными комнатами, третий этаж с мансардой и

³⁹ Interviu cu Alina Purcaru, цит. по Răsuceanu A. Bucureștiul literar. Șase lecturi posibile ale orașului. București, 2017. P. 173.

⁴⁰ Mai mult ca prezent — отсылка к грамматическому времени mai mult ca perfect (предпрошедшее).

балконами под раскаленной крышей, этаж, полный антенн и серебристых столбов, которые за сто лет не поменяли цвет и про которые никто не знал, для чего они». Картину дополняет отсылка к «Саду земных наслаждений» Босха, к расплескивающемуся и заразному эротизму, прорывавшемуся в экстаических криках жильцов отеля: «Майя смотрела с верхушки общежития на улице Габровень, с крыши, полной антенн, на несмолкающий сад наслаждений» (130).

Из этого клубка человеческих эмоций, надежд и отчаяния и тянутся нити истории, здесь встречаются желания прародительницы Рады с надеждами праправнучки, приехавшей в отель век спустя. От этой же прародительницы женщины рода унаследовали удивительный рецепт варенья из роз, во время варки которого Большая Мария, бабушка Майи, и начинает рассказывать внучке семейную историю о странствиях загрустившего Василе Капши, о его одержимости шоколадом, обо всех трудностях, легших на плечи женщин рода, символическим знаком которых стало родимое пятно на плече героини, похожее на карту Бухареста XIX в., «чтобы знать потом, куда возвращаться» (148). И Майя буквально возвращается в эпилоге романа: она приезжает в румынскую столицу после нескольких лет жизни во Франции и идет на психоанализ, выбрав аналитика, также жившую в студенческие годы в «Универсале». Возвращение выходит еще и символическим: оказалось, что на сессиях молодая женщина свободно может изъясняться только на французском, а на румынском она «была немой» (217) и о себе говорила в третьем лице. Таким образом, рассказ об отеле, себе и истории своей семьи становится для Майи способом снова обрести голос.

Периметр, в котором происходит действие романа, соответствует активному ядру города, он является центром коммерции и прогресса: зона «Липскань» — «одна из самых важных артерий Бухареста тогда и сейчас», «улица торговли и только торговли»⁴¹. Пространство, где с начала XVII в. появилось множество постоянных дворов, каждый со своей историей. Липскань была коммерческим сердцем города и одним из самых влиятельных районов, а также центром оккультной силы: не-

⁴¹ *Potra G. Din București de ieri. București, 1990, vol. I. P. 377.*

кие *братья* управляли экономическими интересами Бухареста, они же при помощи ритуалов выбрали подходящее место для нового постоянного двора, о них одна из героинь Большая Мария говорит, что это были «братья не по крови, а по власти и богатству, и это братство было крепче, чем родство и дружба, есть оно и сейчас, просто мы о нем не знаем, но те же “братья” превратили его в студенческое общежитие, а потом вам передали, чтобы вы успокоились» (192).

Живой центр города, где заключались самые крупные сделки и встречались самые важные персонажи, через сотню лет превратился в свою грустную тень, в грязный и всеми покинутый лабиринт, пристанище людей с дурной репутацией, мелких мошенников, подозрительных типов, побирушек — хорошо известной бухарестской публики переходной эпохи. Переносясь в сегодняшний день, писательница показывает вместо знаменитого двора «для изысканной публики и их подруг» ужасающий архитектурный гибрид, аляповатую конструкцию, место «испорченное и сырое, полное крыс, сновавших по коридорам, покрытым ковролином цвета засохшей горчицы, от которого летом исходил запах застоявшегося болота» (11). Отель «Универсал», совершенно не живописная руина, является тут двойной метафорой: с одной стороны, истории и проходящего времени, а с другой, — тщетности человеческих желаний и устремлений. Постоялый двор был воплощением мечты, которая пробудила Хаджи Тудораке, построившего его, от апатии и ненависти к своему старению, он обветшал и символически умер так же, как его создатель.

Вращение действия романа вокруг бывшего постоянного двора Габровень направляет внимание читателя в центр города, а адреса, упоминающиеся по ходу сюжета (более или менее точные), создают ощущение реальности описываемых событий. Одно из таких мест — Двор Рошу, построенный на перекрестке улиц Шеларь и Франчеза, рядом с ним находилась комната Василе Капши, в которой он ночами изобретал разные виды шоколада. Другое важное место — Двор Греков, старейшее и важное здание столицы того времени, снесенное в 1863 г. Через дорогу от него стоит небольшая церковь Страврополеос, единственное место, сохранившееся нетронутым и в XIX, и в XX вв., легко идентифицируемое в «старом» и «новом» Бухаре-

сте. Эту церковь до самого закрытия отеля «Универсал» каждое воскресенье посещала Майя, и внутри девушка вновь обретала то чувство внутренней тишины, которое она впервые испытала в детстве, погрузившись в чтение: «Теперь, войдя с яркого света в сухой полумрак Страврополеоса, Майя почувствовала в солнечном сплетении, а затем в голове, руках и ногах абсолютную тишину, слово внезапно смазали старый скрипящий механизм» (51). Ориентир с личной карты Майи, церковь, где хор поет псалом Давида «так, как Мария [бабушка Майи. — А. У.] представляла себе пение ангелов в Райском саду» (там же), находится рядом с постоянным двором — отелем «Универсал», в котором Василе Капша поселил привезенную из своей поездки в Крым болгарку Раду. Эта церковь — тоже одна из точек соединения в пространстве и времени жизней Рады и Майи.

Интересно, что обе главные героини, Рада и Майя, при первой встрече с городом ощущают антипатию, которую вызывает нагромождение зданий и грязь. Однако со временем, пожив в отеле, они начинают испытывать к Бухаресту щемящую нежность, понимая, что их судьба плотно переплетена. Как и в трилогии «Ослепительный», мы видим здесь два типа взгляда на город: Рада смотрит на него глазами чужачки, которой надо привыкнуть к новому месту жительства, а Майя, войдя впервые в отель, сразу же ощущает свою причастность: «Майя знала с полной ясностью, [...] что вернулась домой» (14).

В итоге Рада, после смерти Василе Капши, покидает город и переезжает в Констанцу (здесь примечательно, что для нее, просидевшей несколько лет взаперти с младенцем на постоялом дворе — нынешнем «Универсале», — порт, не являющийся столицей, стал миром свободы, в противовес Бухаресту). Таким образом, и в этом романе акцентируется двойственный характер города, он одновременно и центр (особенно по сравнению с деревней, где первые 22 года жизни прожила болгарка), и периферия (для ограниченного опыта Рады, замкнутой в комнате с дочерью). Первые годы отношений с Василе (кстати, писательница так и не проясняет, какого рода были эти отношения, — только упоминает, что болгарка не была его любовницей) женщина путешествовала вместе с ним и его торговыми караванами. Поэтому именно там, в странствиях, она видела свободу, от которой была вынужде-

на отказаться позже. Бухарест же, при всем блеске столичной жизни, не воспринимался ею как желанный пункт назначения. Майя, напротив, уехав на несколько лет после университета во Францию, возвращается в Бухарест и решает завершить начатый на филологическом факультете роман о женской истории своей семьи.

Для Сора, как и для Кэртэреску, Бухарест — сердце, но в ином смысле: «...Почему твой Бухарест — сердце? — Точно не из-за сентиментальности. Сердце — это мышца, без которой не обойтись и которая координирует кровотоки и воздухопоток. Это образ, который работает и в случае данной книги»⁴². Город и отель у Сора — преимущественно женские (в романе, помимо линии Рада-Мария-Майя, также множество ярких второстепенных женских персонажей), показаны глазами женщин и сплетаются с их судьбами. Как и в трилогии «Ослепительный», в романе можно найти оппозиции открытости / замкнутости и света / тени (темноты), но их оценка, у Кэртэреску однозначная, тут разнится в зависимости от точки зрения. Например, для Рады комната в постоялом дворе означала клетку, из которой она стремилась выбраться, а для Майи — дом, где нравилось проводить время, куда хотелось возвращаться и где она могла сутками напролет писать свою книгу. В описании улицы и отеля тень и темнота — характеристики отрицательные, синонимы затхлости и запустения, контрастные по отношению к свету и былому величию, а в церкви Ставрополеос полумрак — предвестник тишины и умиротворения. Бухарест Сора более приземленный и совсем не фантастический, однако, как показано выше, ее роман тоже изобилует яркими метафорами, а в финальной картине все же появляются отзвуки мистического города Кэртэреску: «Был туман, золотистый туман, который часто опускается на старый город апрельским утром, когда пыль поднимается с земли, а пар, идущий от мостовой, смешивается с первыми лучами солнца. Если бы Василе Капша видел когда-нибудь в своей жизни крокодила, он бы его, конечно, сразу узнал в красных облачках, которые плыли вдоль улицы Смырдан и висели холодными капельками на лучах, на километр расходившихся от отеля “Универсал”» (223).

⁴² См.: Răsuceanu A. Bucureștiul literar. Șase lecturi posibile ale orașului. P. 192.

■ Заключение

Анализ топоса Бухареста в романах «Ослепительный» и «Отель “Универсал”» показывает, что при наличии все той же дихотомии «центр–периферия», которая, по-видимому, еще долго будет существовать в национальном румынском культурном пространстве, обусловленная историческим опытом, в современной литературе возник новый нарратив, помогающий переосмыслить роль этого города в жизни его обитателей. Несмотря на все различия, в обоих произведениях присутствуют и общие черты. Во-первых, это взгляд извне и изнутри, который влияет на восприятие Бухареста героями. Во-вторых, это познание истории семьи через связь с судьбой города. В-третьих, наличие замкнутого пространства, комнаты, из окон которой преимущественно происходит наблюдение за жизнью. В-четвертых, герои, даже если решают уехать, не воспринимают отъезд как «бегство от неудачи» и почти всегда возвращаются (Седрик, Майя). Важно, что для молодого поколения (Мирча, Майя) Бухарест — город открытый, полный возможностей, несмотря на определенный упадок по сравнению с довоенными (и докоммунистическими) временами.

Кроме того, персонажи трилогии Кэртэреску, что редкость в национальной литературе, сравнивают не Бухарест с западными столицами, а наоборот, соотносят Амстердам с румынским городом, причем в пользу последнего, избавляясь таким образом от восприятия своей столицы как европейской провинции.

Существенно, что оба автора делают Бухарест (и отель как его олицетворение) не просто сценой действия романов, а живым пульсирующим организмом, на функционирование которого его жители влияют не меньше, чем город на них. Обращение при этом к теме прошлого является, вероятно, способом восстановления связи с историей собственного народа, нарушенной стремлением подражать Западу, желанием найти свою национальную идентичность. Учитывая, что другие авторы (например, С. Тэнасе, Ф. Флориан) тоже прорабатывают эту тему, можно сделать вывод об ее актуальности и продуктивности для современных румынских писателей.

Глава 9**Будапешт
как культурный феномен**

Рассуждая о Венгрии, о ее истории, о ее культуре, трудно, да и не нужно, наверное, забывать о том, что венгры (как союз кочевых племен, корни которых затеряны где-то в степных пространствах между Уралом и Тянь-Шанем) пришли в Паннонию и утвердились там, став ядром будущей европейской нации, всего тысячу с лишним лет тому назад, то есть по историческим меркам совсем недавно. Конечно, в ходе «обретения родины» они неизбежно контактировали и смешивались с народами, которые там уже обитали (главным образом со славянами). Подобные процессы чаще всего заканчиваются растворением пришельцев в среде аборигенов, особенно если пришельцы были кочевниками, аборигены же — оседлыми земледельцами. Однако в данном случае растворения не произошло — одним из очевидных свидетельств этого является хотя бы факт существования венгерского языка. А сохранив язык, народ сохраняет (по крайней мере, в основных чертах) и свое самосознание, свою культуру. Так что, если бы, допустим, мы искали материал для подтверждения теорий Льва Гумилева, в венграх можно было бы увидеть пример той «пассионарной» нации, мощная самобытность которой позволяет ей не только оставаться самой собой в непривычной, чуждой, враждебной среде, но и, если позволено будет так выразиться, подчинять себе, растворять в себе другие самобытности.

Разумеется, «пассионарность» венгров обернулась бы абсурдом, попытайся они, живя в Европе, практически в ее центре, изолироваться — в политическом ли, в культурном ли смысле — от европейского контекста. Такого желания у венгров

не было и не могло, видимо, быть, — принятие ими христианства (в конце X в.) представляет собой в этом плане один из самых убедительных аргументов. Тем не менее, образ жизни вчерашних кочевников, их обычаи, верования, весь принесенный ими с собой духовный багаж изначально были настолько особыми, что эволюция их в сторону «европейскости» шла очень и очень медленно. Во всяком случае, это можно утверждать относительно основной массы, «толщи» народа. Что касается его верхушки, аристократии, то она, как, вероятно, везде, отличалась большой подвижностью, переимчивостью. Недаром уже во второй половине XV в. столица тогдашней Венгрии, Буда, и прежде всего двор короля Матяша Корвина (1443–1490) становятся одним из очагов европейского Ренессанса (в такой активности, наверное, тоже можно видеть своего рода «пассионарность»): завязываются интенсивные контакты с западноевропейскими культурными центрами, главным образом, итальянскими, при дворе подолгу живут заезжие богословы, философы, поэты, художники, архитекторы, проводятся ученые диспуты, развивается книгопечатание. Знаменитая королевская библиотека Корвина по богатству уступает в тогдашнем мире разве что ватиканской. Матяш основывает университет в Пожони (Братиславе); правда, университет этот, названный Академия Истрополитана, просуществовал недолго, около четверти века. Ренессансная культура расцветает не только в столице, островки ее возникают и в других городах: Пожони, Эстергом, Пече и т. д., в основном на базе монастырей. В данный период эта культура носит, так сказать, привнесенный, чужеродный характер, почти не связана с национальной «почвой», с венгерским языком. Красноречивая деталь: первый венгерский поэт Ян Панноний (1434–1472) свои стихи, высоко ценимые современниками, пишет на латыни.

После смерти Матяша, предпринимавшего много усилий для укрепления централизованного государства, в Венгрии начались междоусобицы, государство запаталось. Но, конечно, роковую роль тут сыграло турецкое нашествие: в 1526 г. венгерское войско потерпело от турок сокрушительное поражение при Мохаче, в 1541 г. турки захватили Буду, и Венгрия надолго перестала существовать как самостоятельное

государство, став частью Османской империи или (Трансильванское княжество) попав в вассальную зависимость от нее. А когда турки — к 1700 г. — были изгнаны из этих краев (Османская империя слабела, зато быстро крепла и набирала мощь Австрия), венгры как бы автоматически оказались под властью Вены.

И здесь снова невольно вспоминается гумилевский термин «пассионарность»: венгерское национальное самосознание и венгерский язык устояли, выдержали три с лишним столетия прозябания под чужой властью. Совсем не лишним будет сказать в связи с этим, что в противостоянии завоевателям-мусульманам венгры успешно опирались и на христианскую веру, которая из навязанной, чуждой конфессии постепенно превращается в органическую часть национального самосознания. Так что, когда 15 марта 1848 г. Ш. Петефи, поднимая народ Пешта на восстание, читает с возвышения свою знаменитую «Национальную песню» («Nemzeti dal»), в которой рефреном повторяется:

Богом венгров покланяемся
навсегда
никогда не быть рабами,
никогда!¹

эта странная формула, «Бог венгров», не выглядит какой-то ритуальной фигурой речи, она синонимична понятию попранного, но не сломленного национального достоинства и подразумевает все, чем венгры считают возможным гордиться в своем прошлом и, следовательно, на что могут опираться в настоящем.

Продолжая сказанное выше, подчеркнем: национальное самосознание венгров за столетия национального унижения не просто сохранилось, но к началу XIX в. накопило огромную энергию, которая в общественно-политической и культурной жизни вызвала мощный всплеск активности. Активность эта и на сей раз подпитывалась общеевропейскими импульсами — в данный период это были идеи Просвещения; однако теперь духовный подъем был гораздо более органичным, го-

¹ *Петефи Ш.* Национальная песня. Перевод Л. Мартынова // Антология венгерской поэзии. М., 1952. С. 205.

раздо в большей степени, чем в XV в., выросал из национальной почвы. Недаром одним из самых значительных явлений первых десятилетий XIX в. стало движение за «обновление языка», возглавил которое поэт и публицист Ференц Казинци (1759–1831), одним из первых осознавший необходимость извращения родного языка от архаической грамматики, синтаксиса и особенно лексики, тормозящих полноценное развитие литературы, да и общественной коммуникации в целом. Огромная роль этого движения обусловлена была тем, что оно, в сущности, представляло собой одну из граней той масштабной борьбы за общественный и экономический прогресс, в которой участвовали самые деятельные, открытые к новому слою венгерского общества (в то время это было прежде всего образованное дворянство) и благодаря которой период с 1825 по 1848 г. получил в венгерской историографии название «Эпоха реформ». Имперское высокомерие и неуступчивость Вены, обостряя противостояние, довели ситуацию до взрыва, выразившегося в революции и национально-освободительной войне 1848–1849 гг.

Как известно, революция была разгромлена, война проиграна (в частности, и вследствие того, что на помощь Вене пришла Россия), но стремление венгров к независимости и прогрессу не угасло. У Вены на сей раз хватило здравого смысла пойти на разумный компромисс: в 1867 г. возникает двуединая Австро-Венгерская монархия. Да, независимость, обретенная Венгрией, была половинчатой, но и в этих условиях перед ней открылись пути к всестороннему развитию.

В 1873 г. происходит очень важное в символическом плане событие: Буда (оплот традиций, с королевским дворцом, с древней цитаделью и массой особняков-усадеб) и Пешт (с преобладанием торговых и промышленных предприятий, с кварталами доходных домов) объединяются в один город, Будапешт, который получает статус столицы Венгрии.

Кто был в Будапеште, тот, я уверен, ощутил его бросающуюся в глаза двуликость. Пешт и Буда разделены Дунаем, но в этом-то ничего необычного нет, таких городов по всему миру пруд пруди. Важно другое: один берег Дуная — плоский, плотно застроенный однотипными массивными зданиями, лишь изредка перемежаемыми тяжеловесной неоготикой;

другой — гористый, выходящий к реке крутыми скальными обрывами, вершины которых увенчаны крепостными стенами и башнями. Но не только рельеф — по двум сторонам реки как бы сама атмосфера разная. Плоский Пешт — упорядочен, геометрически выверен, спокоен. Гористая Буда — диковата, вздыблена, с путаницей улиц и улочек, вкривь и вкось разбросанных по склонам и напоминающих какой-нибудь восточный город.

Это сочетание противоположностей, воплощенное и в природном рельефе, и в архитектурном облике города, сторонний (но не равнодушный) наблюдатель ощутит и в сфере духовной культуры, уровень развития и своеобразие которой наиболее ярко демонстрируют во всем мире именно крупные города, то есть в данном случае Будапешт. С одной стороны, внимательное ухо не может не уловить подспудного, а иногда и довольно явного, присутствия исконной: степной, кочевнической, азиатской ментальности, которая в каких-то своих проявлениях ассоциируется с архаикой или с провинциализмом, чертой, в этом регионе Европы и без того воспринимаемой крайне болезненно. С другой же стороны, духовная культура венгров всегда, то с большей, то с меньшей интенсивностью, то с большим, то с меньшим успехом стремилась приобщиться к европейскому духу, к европейскому образу мысли, быть может, главным образом к немецкому, причем не в северном, прусском, а в южном, австрийском (даже, еще конкретнее, венском) его варианте. Это сочетание противоположных тенденций отнюдь не всегда переходит в единство, и степень слияния зависит как от исторических условий, так и от имманентных факторов.

Последняя треть XIX-го и начало XX-го в. — период, когда Венгрия, став (едва ли не) равноправной частью двуединой империи, двигалась по пути интенсивного развития, причем во всех сферах: и экономической, и общественной, и культурной. Апофеозом этого процесса можно считать Миллениум — пышные (вероятно, тут не будет преувеличением даже слово «помпезные») торжества по случаю тысячелетия венгерского государства, прошедшие в 1896 г. по всей стране, но главным образом, конечно же, в столице. От этого незаурядного события остались в Будапеште и первая в континентальной

Европе (вторая после лондонской) подземка, и величественная Площадь Героев, увековечившая память о вождях, приведших венгров в Паннонию, и многие другие сооружения, до сих пор играющие роль визитной карточки венгерской столицы.

Процесс этот, естественно, захватил и литературу, выразившись в обогащении ее жанровой системы, в стремительном умножении арсенала художественных средств и приемов, а главное, в углублении аналитического подхода в отражении и осмыслении жизни. Опираясь на заложенный в предыдущие десятилетия фундамент: лирический романтизм Михая Вёрёшмарти (1800–1855) и Даниеля Бержени (1776–1836), народность и радикальную общественную позицию, придавшие особую окраску яркому таланту Шандора Петефи (1823–1849), историческую романистику Йожефа Этвеша (1813–1871), в венгерской литературе описываемого периода формируется полнокровный критический реализм, в типологическом плане подобный западноевропейскому и русскому, но в чем-то очень своеобразный. Одну из специфических черт этого своеобразия как раз и представляет собой повышенное — и неоднозначное — внимание к той стороне жизни, которая воплощала в себе исконное венгерское начало, в условиях новой исторической реальности упрямо пытающееся сохранить свою цельность, игнорируя новые веяния, новые данности. Если снова вспомнить о типологии, то в этой особенности венгерской литературы можно увидеть параллель, например, с отношением русских писателей к той косности, к тому упорному нежеланию жить полной, активной, рационально построенной жизнью, которые были свойственны целым слоям русского общества, в какой-то мере осмысляясь как свойство русского характера (обломовщина), хотя «русскость» тут, скорее, метафора, выполняющая свою функцию главным образом в противопоставлении жизненной активности, деловитости, «немецкости» (Штольц). У венгерских писателей внутренняя потребность сохранить старое в новых условиях, воспринимая его, то есть старое, как истинное, самоценное, конечно, в большей степени связана с национальным, чем у русских; этим, видимо, объясняется и то ностальгическое любование стариной, которого в избытке у одного

из лучших венгерских прозаиков второй половины XIX в., Мора Йокаи (1825–1904), и которое, по-видимому, во многом, наряду с виртуозно-выразительным, сочным и в то же время точным языком его прозы, объясняет не слабеющую любовь современного венгерского читателя к романам Йокаи. Действительно, его герои, среди них особенно запоминаются помещики старой закалки, если и олицетворяют старые идеалы, если и держатся всеми силами за позавчерашние представления о чести и достоинстве, о том, как приличествует служить родине и ее будущему, то делают это так красиво и благородно, что осуждать их не за что: они же не виноваты, что созрели и сформировались как личности не в тех условиях, в каких живет новое поколение. В романах «Венгерский набоб» («Egy magyar nábob», 1853), «Золтан Карпати» («Kárpáthy Zoltán», 1854) и других Йокаи представляет целую галерею этих сильных, волевых, но не понимающих новых требований, выдвигаемых жизнью, людей. Они и в своем неисправимом консерватизме вызывают уважение, в отличие, скажем, от самодура Троекурова из «Дубровского» Пушкина, не говоря уж о «смиренном грешнике Дмитрие Ларине» или тем более о дяде Евгения, который (дядя) «лет сорок с ключницей бранился, в окно смотрел и мух давил»².

Характерно, что даже у такого обличителя «старосветскости», как Кальман Миксат (1847–1910), за беспощадной критикой тоже нет-нет да и мелькнет что-то вроде любования, умиления (напоминающего отношение Гоголя к его старосветским помещикам, но ведь у Гоголя подспудной роли национального фактора тоже, мне кажется, нельзя совсем исключать). В одном из своих последних произведений, романе «Новая Зриниада» («Új Zrínyiás», 1898), Миксат напрямую сталкивает старую (старинную, исконную) ментальность с новой, то есть современной автору. Для этого он прибегает к фантастическому приему, «оживив» героя венгерского сопротивления времен турецкого завоевания Миклоша Зрини, который со своим гарнизоном защищал от турок в 1566 г. крепость Сигет (находится на юге нынешней Венгрии, недалеко от города Печ); когда сил и средств для обороны не оста-

² Пушкин А. С. Евгений Онегин. URL: <https://ilibrary.ru/text/436/p.2/index.html> (дата обращения: 20.11.2022).

лось, Зрини и его соратники совершили подвиг отчаяния: вышли из крепости, чтобы прорваться или погибнуть, и все погибли, изрубленные неисчислимым турецким воинством. Этот подвиг описал в эпической поэме «Сигетское бедствие» («Szigeti veszedelem», 1651) правнук героя, тоже Миклош Зрини (1620–1664), поэт и военачальник. Сигетского героя вместе с его отрядом и воскресил в своем романе Миксат. (Незадолго до этого, в 1889 г., Марк Твен издал роман «Янки при дворе короля Артура», где использован тот же прием, но в «обратном направлении»: герой из современности попадает в далекое прошлое. А Герберт Уэллс в 1895 г. написал роман «Машина времени». Но свидетельств того, что Миксат позаимствовал находки американского и английского коллег, литературоведами не найдено, да и вообще такое маловероятно, если учесть, что в ту эпоху тесных культурных контактов у Венгрии с Англией, а тем более с Америкой не было. Надо думать, идея «путешествия во времени» тогда, что называется, просто носилась в воздухе).

Славного рыцаря Миклоша Зрини, известного каждому венгру не столько, может быть, по легендам, сколько по школьным учебникам истории, вместе с его дружиной везут, разумеется, в столицу, где ему готовится пышный прием (не забудем, что страна только что отпраздновала Миллениум, возможно, это тоже была не последняя причина, побудившая писателя воскресить одного из героев минувших столетий). Надо отметить, что Миксат не позволил себе увлечься эффектной, но слишком уж очевидной, а потому довольно дешевой с точки зрения литературного вкуса возможностью, описывая изумление людей XVI-го столетия перед чудесами цивилизации конца века XIX-го. Во всяком случае, он ограничился в этом плане минимумом, изобразив комические попытки воинов из далекого прошлого, впервые увидевших железную дорогу и пассажирский поезд, объяснить себе, каким образом летят по блестящим стальным колеям, дымя, грохоча и свистя, железные избы. Но, конечно, Миксат не мог не попробовать представить себе и передать читателю то впечатление, которое должен был произвести на Зрини и его соратников огромный, как раз находившийся в стадии быстрого расцвета Будапешт: почетных гостей почему-то доставили на гору

Геллерт. «Возглас потрясения вырвался у всех при виде развернувшейся перед ними величественной панорамы. Сказочно прекрасная лежала у их ног столица Венгрии: подобного не видели до сих пор их глаза, не слышали уши, — откуда же могло бы воображение показать им что-либо похожее? Словно щит на дворянском гербе, панораму эту делила на две части широкая серебряная лента — Дунай, с судами, на мачтах которых трепетали флаги, с большими и малыми пестрыми лодками, с ярким зеленым пятном посередине — островом Маргит, будто вышитым гладью на серебряном поясе. А в речном зеркале отражались дивной красоты дворцы, и далеко-далеко, сколько видит глаз, поднимались нарядные фронтоны, башни, купола... Господи Боже, сколько же королей тут живет?..»³.

При всем том каких-то непреодолимых ментальных различий между воскресшими воинами XVI в. и венграми конца XIX в., как их показывает Миксат, как будто не обнаруживается. Пришельцы из прошлого, кто с большими, кто с меньшими трудностями, находят себе место в общественном устройстве, для Миклоша Зрини благодарное потомство в лице городских властей, пораскинув мозгами, учреждает некий банк с невразумительным названием и еще более невразумительными функциями, специально для того, чтобы у героя был важный пост, соответствующий его историческим заслугам. Старый боец какое-то время пребывает в недоумении, но «не прошло и двух недель — человек быстро приспособливается к обстоятельствам, уподобляется окружению, — и он, познакомившись с аппетитной дамочкой, которая обожает цветы и всякие блестящие побрякушки, сам выражает готовность занять кресло председателя правления банка»⁴. Сюжет книги грозит утонуть в бесконфликтности, или, точнее, в мелких повседневных конфликтах, из которых состоит жизнь сословного общества, таких, как погоня за прибылью, чиновничьи склоки, подсиживание, закулисные интриги и т.п. Лишь постепенно и едва ли не случайно выходит

³ Mikszáth K. Új Zrinyiász. URL:<https://mek.oszk.hu/00900/00956/00956.htm> (дата обращения: 20.11.2022). Здесь и далее, если не указан переводчик, перевод цитат сделан автором главы.

⁴ Ibid.

все-таки на поверхность то, чем «исконный» венгерский нрав (правда, Миклош Зрини по крови — хорват, он носит титул хорватского бана, но у Миксата, следует, видимо, это признать, есть моральное право видеть в военачальнике, отдавшем жизнь за венгерское государство, представителя исторической венгерской нации) отличается от измельчавшего, «изнеженного» (возьмем у Рылеева этот уместный в данном контексте эпитет) потомства. Выясняется, что Зрини, следуя своей — XVI век! — системе понятий, воспринимает банковские авуары как свой личный кошелек, а тех, кто говорит ему об этом, сажает на цепь в подвале своего дома. В прессе, во властных кругах, в министерских кабинетах и канцеляриях, в парламенте начинается переполох: никто не знает, как выйти из сложившейся ситуации, не развенчав славу нации и в то же время не нарушив закон. Вот тут и встает во весь рост коренное различие между исконным и благоприобретенным: Зрини, как и его соратники, совершает *поступки*, пускай они не соответствуют этическим и правовым нормам данного исторического момента; в то время как окружающие лишь *говорят*. Миксат отводит много страниц изложению парламентских дебатов, посвященных *делу* Зрини: речи и выступления депутатов логичны, разумны, полны убедительнейших аргументов, но они ни к чему не ведут, так как с одинаковым успехом доказывают и *pro*, и *contra*. Поиски решения заходят в полный тупик: вероятно, в тупике находился и сам писатель, так что ему пришлось искать решения в постороннем вмешательстве, по схеме *deus ex machina*: в разгар парламентских дебатов приходит известие из Вены, что император Австро-Венгрии и король Венгрии всемилоостивейше амнистировал Миклоша Зрини. Далее Зрини и его команде поручают нести службу в старинной крепости Вайдахуняд в Трансильвании; вскоре на Венгрию идет войной Россия, и славным воинам приходится повторить свой давнишний подвиг.

Бросающаяся в глаза искусственность разрешения писателем конфликта в его романе объясняется не только фантастическим характером фабулы (к искусственной развязке прибегает и Марк Твен, да и какой могла быть эта развязка, если сама фабула — искусственна). Миксат в заметках, опу-

бликованных после выхода «Новой Зриниады», пишет, что его цель была в том, чтобы «охарактеризовать нынешние политические и общественные условия, показать современные институты, но — *через личность* Миклоша Зрини»⁵. То есть в фокусе его внимания находится не столько противостояние венгерского и европейского, сколько несовместимость (может быть, дремучей, но здоровой) старины и (может быть, утонченной, богатой нюансами, но измельчавшей) новизны. Правда, и это противостояние можно интерпретировать в какой-то мере как противоречие между исконным и наносным.

Во всяком случае, Будапешт здесь, у Миксата, предстает достаточно цельным, писатель еще не видит в нем насильственного — хотя и неизбежного — соединения двух разнородных начал. Это утверждение можно повторить и в более широком плане: во времена Миксата ареной основных боев за новые ценности, за современный взгляд на вещи, а значит, за будущее, является пока не столько Будапешт, сколько провинция. Ведь от огромной провинции, в те времена действительно, без преувеличения огромной: это понятие включало в себя, кроме собственно Венгрии, и всю Трансильванию, и Словакию, и Хорватию, и Закарпатскую Украину, зависело, не станет ли она неподъемным противовесом для Будапешта, не утянет ли его за собой в уютное, обжитое, но косное, самодовольное (причины для самодовольства были, но они все более отодвигались в историческую перспективу), замкнутое в самом себе прошлое.

Однако Будапешт, на стороне которого была сама история, да к тому же часть своей силы ему, плохо ли хорошо ли, отдавал имперский центр, Вена, с течением времени только креп, становясь средоточием центробежных сил всей страны. В Будапеште сплетаются в единый клубок силовые нити политической деятельности, торговли, промышленности, транспортной системы, культурной жизни. Пышное празднование тысячелетия венгерского государства стало знаковым событием и с этой точки зрения, так что к началу XX в. противостояние столицы и провинции закончилось полной победой столицы. Конечно, это не означает, что отныне Буда-

⁵ Mikszáth K. Új Zrinyiász.

пешт противостоял остальной стране качественно: в столице, как, вероятно, в столице любой страны, было и немало «провинции»; тем не менее именно здесь, в Будапеште, опробовалось, укоренялось (если укоренялось) все новое, приходящее из наиболее развитых регионов мира, хотя это новое было не обязательно со знаком плюс.

В 1913 г. (для Венгрии это еще был «золотой век», период процветания в составе двуединой монархии; приближения мировой войны пока не чувствовалось) венгры отмечали 40-летие Будапешта. Охоте к широкомасштабному празднованию юбилея, не очень даже и круглого, способствовало и приятное «послевкусие», оставшееся после Миллениума. Как водится, в столице состоялось торжественное собрание, в котором приняли участие все сколько-нибудь значительные представители властных структур и общественности. Творческую элиту представлял, среди прочих, молодой, но уже очень популярный писатель и драматург Ференц Мольнар (1878–1952), который в своем выступлении высказал следующее, не слишком-то подходящее к случаю утверждение: «Когда француз говорит: парижская мода, это значит: самая лучшая мода. Когда житель Вены говорит: венская элегантность, это значит: истинная элегантность. Но если венгр говорит: пештская мода, пештская элегантность, — это всегда критика, причем критика резкая, уничтожающая»⁶. Конечно, автором этих явно провокационных слов двигало, скорее всего, желание несколько скандализировать благостную юбилейную ситуацию: сам Мольнар всегда был представителем европейского, западного лагеря⁷. Тем не менее, здесь он четко выразил очень важную для понимания связанных с Будапештом коллизий мысль о наличии острого, в чем-то, может быть, даже антагонистического противоречия между столицей, с одной стороны, и глубинной, «почвенной» Венгрией, с другой. Не менее важно и то, что в этом высказывании отражено мнение тех слоев са-

⁶ Цит. по: «Kelet Párizsától» a «bűnös városig». Szöveggyűjtemény Budapest történetének tanulmányozásához. BFL-Budapesti Tanítóképző Főiskola, Budapest, 1999. I. k. 68. o.

⁷ Интересный, хотя и не совсем, может быть, относящийся к теме факт: Мольнар в 1940 г. эмигрировал в США и быстро вписался в тамошнюю культурную жизнь; по одной из его пьес, «Лилиом» (1909), в США был сделан один из первых, ставших знаменитыми мюзиклов «Карусель» (1945), который не сходит со сцены до сих пор.

могó будапештского населения, которые, будучи коренными жителями столицы или приехав в поисках работы из провинции, испытывали крайнюю нужду и жили подчас в ужасных условиях. Мольнар же в своей речи очень скоро переходит к защите Будапешта от несправедливых, поверхностных, как он считает, обвинений, от попыток заклеить столицу как воплощение зла, объявить, что «Будапешт — инородное тело, что Будапешт — не Венгрия»⁸; он доказывает абсурдность стремления «навязывать этому городу роль козла отпущения, виновного во всех громадных, давних бедах страны»⁹.

Независимо от того, как, с помощью каких аргументов Мольнар защищает Будапешт от мнимых или реальных обвинений, в его выступлении просматривается все тот же существенный момент: конфликт ментальный (национальным его едва ли можно назвать, хотя некоторые внешние признаки такого рода долго еще просматриваются), конфликт между «исконным, своим, чисто венгерским» и «привнесенным, чуждым, невенгерским» не то чтобы перерастает в конфликт социальный, но явно все более сочетается и срастается с ним, и они усугубляют, усиливают друг друга. Недаром, как мне кажется, именно Будапешт наиболее ярко и яростно (по сравнению с другими городами этого региона, да и Европы в целом) полыхнул в 1919 г. социальной революцией, стимулом для которой стал российский 1917 год.

Но это другая тема. А здесь речь идет о том, что писателей (и не только их, конечно) в двуликом Будапеште продолжает особенно сильно волновать, интриговать и раздражать его «чужеродность», его упорное (пускай неосознанное) стремление заслонить, оттеснить исконные духовные и нравственные ценности. Видимо, по этой причине столица с тем образом жизни, с тем стилем поведения, которые свойственны ее подлинным хозяевам, воспринимается многими, в том числе многими творческими людьми, писателями как олицетворение лживости, цинизма. Двуликость Будапешта, увиденная сквозь призму творческого воображения, трансформируется в двуличие.

⁸ Цит. по: «Kelet Párizsától» a «bűnös városig». Szöveggyűjtemény Budapest történetének tanulmányozásához. 70. о.

⁹ Ibidem.

Эту тему — Будапешт как апофеоз двуличия — ставит в центр своего внимания один из очень заметных в то время прозаиков, Тамаш Кобор (1867–1942). В его романе «Будапешт» («Budapest», 1901), повествующем о разных сторонах столичной жизни, город представлен в основном одной улицей — улицей Коронахерцег (улицей Кронпринца), знаменитой своими модными магазинами. Писателя занимает мысль о том, что девушки, молодые женщины, глядя на сияющие витрины, которые тянутся по обеим сторонам улицы, проникаются неодолимым желанием, независимо от степени своего достатка, выглядеть так же, как покупательницы всех этих нарядов и аксессуаров, и любой ценой стремятся достичь этой цели, отодвигая на задний план традиционные ценности: семью, работу, нравственность. В этом писатель склонен видеть суть Будапешта, который в его глазах представляет собой одну сплошную улицу Коронахерцег. И делает такой, несколько обескураживающий своим пессимизмом, вывод: «Что будет с этим прекрасным, молодым городом, когда вся его мораль, вся его жизнь просочится через эту волшебную, эту влекущую, эту изысканную, эту богатую, эту нищую улицу?»¹⁰.

Интересно, что спустя семь лет другой писатель, вернее писательница, Терка Лукс (1873–1938) издает свою книгу с названием «Будапешт» («Budapest») и говорит в ней о той же улице Коронахерцег (насколько я мог убедиться, прямой связи — переклички, заимствования, полемики между книгами нет; возможно, впрочем, что за сто с лишним лет следы подобной связи просто стерлись, были занесены пылью времени). Но в более позднем варианте пейзаж улицы Коронахерцег оживает благодаря героине романа, девушке из нищей семьи, Фани Шнейдер. В детстве она, босоногая, играла в замусоренных дворах, когда подросла, пела в дешевых пивных, а потом стала, как выражается автор, кокоткой и прониклась идеей мести: она заставит всех, кто попадетс ей под руку, расплатиться за все, что ей пришлось перенести. «Этот город меня развратил, этот город меня ограбил, теперь я ограблю его!»¹¹, — таково ее кредо. Город таков же, как она, Фани, и поэтому она бросает ему вызов.

¹⁰ Kóbor T. Budapest. Budapest, 1993, 17. o.

¹¹ Lux T. Budapest. Budapest, 2011. 53. o. URL: <https://mek.oszk.hu/17500/17520/17520.htm> (дата обращения: 20.11.2022).

Несмотря на то, что произведение Лукс давно забыто, имя его героини Фани Шнейдер стало нарицательным: легкомысленные, залихватские куплеты и песенки о ней до сих пор звучат со сцен кабаре, их не составляет труда найти на YouTube. Правда, мотив мести, угрозы в них отсутствуют.

На долю Восточной Европы в XX в. выпало невероятное количество тяжелейших испытаний. Венгрия по числу обрушившихся на нее катастроф оказалась отнюдь не на последнем месте; Трианонскому мирному договору, вследствие которого она лишилась двух третей прежней территории и трети (только чисто венгерского) населения, нелегко найти аналогию в мировой истории. Так что «пассионарность» (пожалуй, тут более подошло бы слово «живучесть») венграм опять весьма пригодилась. В перипетиях отчаянной, порой безнадежной борьбы, не ведавшей различий между центром и периферией, противостояние столицы и многократно сократившейся провинции отошло на второй план или еще дальше. Правда, эта же борьба замедлила развитие провинции, заморозив ее практически в том виде, в каком она находилась к моменту создания Австро-Венгрии. Неудивительно, что этот факт просто шокировал венгерскую интеллигенцию, когда у нее появилась возможность, несколько придя в себя от потрясений, взглянуть окрест себя. И вполне закономерно где-то во второй половине 1920-х гг. возникает движение «народных писателей», которые поставили своей целью открыть общественности глаза на ужасающее положение венгерского крестьянства и других, забытых в прошлом социальных групп. Писатели эти, среди которых были такие выдающиеся художники слова, как Дюла Ийеш (1902–1983), Ласло Немет (1901–1975), Петер Вереш (1897–1970), стали издавать серию книг, содержащих художественные очерки (социографии, по изобретенному ими слову), максимально объективно показывающие жизнь народа, серия эта носила красноречивое название «Открытие Венгрии».

Но я здесь возьму объектом для краткого анализа не социографию, как бы великолепны, не только с познавательной, но даже с художественной точки зрения, ни были многие из них, а один из романов Немета, «Вина» («Vín», 1936). По той причине, что в этом своем произведении писатель напрямую

сталкивает провинцию и столицу, рассматривает этот конфликт под микроскопом художественного анализа душевной жизни героев, их радостей и бед, их недоумений и напряженных попыток понять друг друга, понять, как устроен окружающий их мир и как нужно жить, чтобы преуспеть в нем и в то же время сохранить себя.

Фабула романа в общем незамысловата. Лайош, деревенский парень, трудолюбивый, простодушный, но в то же время не лишенный любознательности, в один прекрасный день, движимый непреодолимым желанием приобщиться к чему-то большему, чем извечный круговорот крестьянского бытия, отправляется в Будапешт искать счастья. То есть искать работу: для его неискушенной природы счастье — это хорошая, по душе, работа, которая даст и какое-никакое благополучие, со всеми его нехитрыми компонентами. Бросаемый случаем то туда, то сюда (сюжет мог бы стать прекрасной основой для плутовского романа, не будь герой так безнадежно простодушен, да еще и невыносимо совестлив), Лайош в конце концов прилепляется на некоторое время к семье горожан из среднего класса, с достатком чуть выше среднего, выполняя всякого рода тяжелую и неприятную работу за неопределенное обещание какого-то, почти символического вознаграждения.

Следить за его попытками реализоваться, найти применение своей силе, выносливости и смекалке интересно, но куда интереснее следить за его робкими и в то же время настойчивыми попытками понять людей, которым он пытается служить. Понять, чтобы более осмысленно работать для их же блага, а тем самым для блага всего этого города, потому что в его глазах они олицетворяют город, даже все общество (хотя Лайош, конечно, далек от того, чтобы мыслить подобными категориями). Иногда ему кажется, что он уловил, угадал их логику, мотивы их решений и поступков, научился понимать, что последует в ответ на те или иные события, в том числе на его промахи или, наоборот, успешные действия; но почти всегда выясняется, что он снова попал впросак. Без нажима, как бы под сурдинку, в романе проводится еще одна тема: в доме, где служит Лайош, часто звучит немецкая речь; даже горничная, в которую неуклюже влюблен герой, по рождению немка и охотно, особенно в присутствии Лайоша, болтает с барыней

по-немецки, усугубляя его беспомощность. Собственно говоря, иноязычие господ не такой уж редкий момент в литературах стран Восточной Европы, присутствует он и в русской литературе (вспомним, как в «Горе от ума» негодовал Чацкий, требуя от господского сословия вести себя и разговаривать так, «чтоб умный, бодрый наш народ хотя по языку нас не считал за немцев»¹²). Но понятно, что в Венгрии и в других странах, долгое время находившихся под властью Вены, вопрос этот был особенно болезненным. Так что у автора романа этот мотив появляется не случайно.

Таким образом, и образ жизни господ, и их общение между собой, и среда их обитания — огромный город-лабиринт с его дворцами, мостами, особняками — все это для Лайоша остается материями, не поддающимися пониманию. Ему даже не хватает разумения подивиться великолепию и роскоши отдельных деталей: скульптур, фасадов, орнамента; все, что он видит, сливается в некое загадочное пространство, в котором нет единой идеи, единого смысла. Поэтому герою больше по душе окраинные пустыри и заросли на холмах, откуда он взирает на город, словно из другого измерения.

«Далеко внизу сиял город. Во тьме от него ничего не осталось, только окна и фонари, но эти бегущие вдаль, извивающиеся, перепутанные цепочки напоминали о многом: о витринах мясных лавок, о женских чулках, автомобилях, официантах в кафе, о постельном белье, отделанном кружевами, о высоких зданиях, садах с лампами, высвеченных синеватыми огнями дорожках, вечерних киосках. На крыше какого-то дома мигала и прыгала световая реклама — то гасла, то вспыхивала, словно билось сердце в груди невидимого человека»¹³.

Эта панорама Будапешта и в целом, и в мелочах отличается от того, что увидели привезенные в столицу Миклош Зрини и его соратники. И все же сквозит в них нечто общее: может быть, ощущение, что перед твоими глазами оказалось что-то неведомое, что-то такое, чего ты и не ждал, что-то прекрасное и в то же время непостижимое.

¹² Грибоедов А. С. Горе от ума. URL: <https://rvb.ru/19vek/griboedov/lp/text/gore-ot-uma-full.html> (дата обращения: 20.11.2022).

¹³ Немец Л. Вина / Перевод Ю. Гусева. М., 1982. С. 282.

В романе «Вина» есть еще один очень важный персонаж — хозяин (если быть точным, муж хозяйки) того дома, где служит Лайош. Эндре Хорват, один из тех интеллигентов, которые и создали движение «народных писателей» (возможно, в какой-то степени это для Немета автобиографический образ); при этом Хорват не писатель, а то ли социолог, то ли этнограф, служит в каком-то научном институте, совершая выезды в разные области Венгрии. Он своеобразный антагонист Лайоша: с такой же энергией, с какой Лайош пытается постичь господ, Хорват жаждет постичь народ. Он подолгу беседует с Лайошем, спрашивая его мнение о разных абстрактных вещах, чем повергает беднягу в недоумение и досаду; он пробует уподобиться «простому народу», забирая у Лайоша лопату и принимаясь перекапывать землю в саду. Оба терпят фиаско: понять им друг друга невозможно, как невозможно, по мнению Немета, во всяком случае, на момент создания романа «Вина», достичь взаимопонимания господского сословия и народа. Финал романа изображает жизненный крах обоих: барин (для Лайоша этот человек — барин, и никак не иначе), не сумев справиться со своей совестью, с сознанием непоправимой вины за то, что господа отняли у народа страну, отгородились от людей труда, своих кормильцев во дворцах и виллах Будапешта (понятие «Будапешт», конечно, подразумевает не только столицу), совершает попытку самоубийства, и его увозит карета скорой помощи. Лайош же, обманутый в своих надеждах, оставшийся без работы, без денег, без единой близкой души, уходит со своей тощей котомкой в зимнюю неизвестность, видимо, назад, в деревню, к батрацкой судьбе, которую пытался стряхнуть со своих плеч. Последнее, что видит герой, покидая Будапешт, придорожное распятие: «под засыпанным снегом навесом нагой висел на кресте ржавый жестяной Иисус. Он искупил вину, что лежала на мире. Но, должно быть, то была другая вина, не та, о которой говорил барин; Лайош поправил под распятым Иисусом свой груз и зашагал дальше»¹⁴.

Для сравнения возьму еще одно художественное произведение, написанное практически в то же время, что и «Вина»,

¹⁴ Немет Л. Вина. С. 510.

но совсем иное и по форме, и по содержанию. И, главное, по выводам, которые из него следуют; или, точнее сказать, по впечатлению, которое оно оставляет. Это стихотворение Агилы Йожефа (1905–1937) «У Дуная» («A Dunánál», 1936).

В Будапеште, совсем близко от Парламента, чуть в стороне, этому великому венгерскому поэту, прожившему короткую и несчастную жизнь, поставлен необычный памятник (скульптор Ласло Мартон). Правда, слово «поставлен» в данном случае совершенно не подходит — уж скорее «посажен», что ли. Никакого постамента у памятника нет: Агила Йожеф в усталой позе, свесив с колен кисти рук, сидит на спускающихся к реке ступеньках набережной, в Будапеште такую картину можно видеть в хорошую погоду очень часто. Перед ним Дунай, справа и слева мосты, на другом берегу Буда, обрывы, королевский дворец и цитадель наверху. Кто знает, может быть, поэт как раз здесь и сидел, когда ему в голову приходили строки этого стихотворения; или в другом месте, но это неважно. Важно, что перед ним был Будапешт с его прошлым и настоящим, перед ним был Дунай, медленное течение которого для поэта олицетворяет ход истории, и панорама эта, протяженная в пространстве и во времени, противостояла ему как личности, его конкретной судьбе¹⁵. Созерцание больших, полноводных рек (таких, как Волга, Рейн и т.д.) вообще предрасполагает к задумчивости, к размышлению над судьбоносными проблемами («на диком бреге Иртыша сидел Ермак, объятый думой...»¹⁶). В отличие от Ласло Немета, у Агилы Йожефа перед мысленным взором не народ, не венгерское крестьянство с его незавидным уделом, с его исторической обделенностью, а он сам, живой человек с конкретной биографией, наверное, тут одно из коренных различий между аналитической прозой и лирикой, пускай даже лирикой философской. Это не значит, конечно, что художественный анализ проблемы, предпринятый Неметом, неэффективен: изображенный им неуклюжий, незадачливый молодой крестьянин, попытавшийся

¹⁵ О жизни и творчестве А. Йожефа см. подробнее: Шакирова Е. З. Агила Йожеф (1905–1937) // История венгерской литературы в портретах. М., 2015. С. 284–297.

¹⁶ Рылеев К. Ф. Смерть Ермака. URL: <https://www.culture.ru/poems/31421/smert-ermaka> (дата обращения: 20.11.2022).

найти свое место в большом городе, — образ невероятно живой, трогательный, он оставляет глубокий след в душе читателя. Но у поэта решение проблемы, несмотря на несравнимо меньший объем словесного материала — каких-то шестьдесят восемь строк! — можно считать более конструктивным. Может быть, по той причине, что Йозеф сочетал в себе и представителя самых низов тогдашнего венгерского общества (вполне под стать Лайошу) и интеллигента (зачерпнул немного высшего образования, побывал, хотя и недолго, в Вене, в Париже, вращался в литературной среде), то есть он способен был, плохо ли хорошо ли, объединить в себе несовместимые, казалось, крайности. Даже печальный опыт недолгого пребывания в нелегальной компартии (печальный — потому что в один прекрасный момент поэта сочли чуждым элементом и, по обычаю тех лет, перестали иметь в виду как «товарища»), хотя и привел к дополнительным душевным травмам, однако все-таки расширил его кругозор, усилил чувство сопричастности истории.

Словом, вглядываясь в неостановимое, незаметное и в то же время очевидное течение великой реки, соединяющей страны и эпохи, слушая, «как лепечет поверхность вод, а глубина молчит»¹⁷, поэт как бы растворяется в этом всеохватном движении, ощущает себя как личность, как субъект итоговым продуктом многих и многих свершений, действий, повседневных дел.

Вот так-то — сто веков глядел я между делом
на все, что есть, и вдруг, — достаточно одной
секунды — и готово Время в целом,
сто тысяч предков зрят его со мной¹⁸.

А, следовательно, конкретная нынешняя работа его — в данном случае стихотворчество — является и новым свершением, и продолжением всего того, что создавали (от выпечки хлеба до ваения монументальных скульптур) поколения предков.

¹⁷ Йозеф А. У Дуная / Перевод Л. Мартынова // *Аттила Йозеф*. На ветке пустоты. Статьи, письма, документы. М., 2005. С. 252.

¹⁸ Там же. С. 253.

Как радость и печаль мы знаем друг о друге;
 мне — прошлое, им — явь. Мы пишем стих,
 а карандаш они мне дали в руки.
 Я чувствую, я вспоминаю их¹⁹.

В ранней поэзии Йозефа можно встретить и (позаимствованный, конечно, у других, у воспевателей прекрасной старины, когда венгры проводили жизнь в седле, совершая разбойные набеги на ближних и дальних соседей) пафос степной вольницы:

О, Венгрия, лихих парней деревня!²⁰

«Песня про Дюлу Юхаса»
 («Juhász Gyuláról való nóta», 1923)

Очень много у него стихотворений, от которых веет тревогой, которые полны боли, дурных предчувствий, ощущения безвыходности. «У Дуная» — один из немногих примеров, когда поэт приходит к спокойному осознанию необходимости упорно, последовательно, уравновешенно, опираясь не на спонтанные порывы, а на накопленный за века и освоенный, эмоционально и интеллектуально, исторический опыт, строить жизнь, достойную человека.

...Трудиться я хочу. Не так уж просто, знаю,
 признать своей всю тьму былых времен.
 Друг к дружке волны ластятся Дуная.
 Он — быль и явь, и день грядущий он.
 Борьбу, в которой наши предки бились,
 в мир претворяет память, чтобы тут
 мы все же наконец в делах объединились —
 вот в чем наш труд, весьма нелегкий труд!²¹

Так Дунай, символизирующий Будапешт, превращается в символ и залог всеобщей, глобальной (пользуясь таким популярным сейчас словом) гармонии.

Конечно же, то, что виделось в редких прозрениях поэту, совсем не было столь же очевидным для большинства его читателей, тем более для людей, которые не то что стихи Ат-

¹⁹ Йозеф А. У Дуная. С. 253.

²⁰ Там же / Перевод Н. Чуковского. С. 29.

²¹ Йозеф А. С. 254.

тилы Йозефа, но вообще стихи не читали и не понимали, зачем они; да и прозу читали не очень. Так что Будапешт еще долго оставался и остается сочетанием несочетаемых начал: низины и скалистых обрывов, дворцов, бастионов и однообразных кварталов доходных домов, перемежаемых закопченными промзонами, соединением богатства и нищеты, надменной гордости великим прошлым и унижительных поражений в едва отошедшем во вчерашний день настоящем. Правда, эти поражения, о которых уже говорилось, но череду которых можно продолжить: участие во Второй мировой войне на стороне Гитлера, гибель многих тысяч венгерских солдат на восточном фронте, многомесячная осада Будапешта советскими войсками, установление коммунистической диктатуры, разгромленное восстание 1956 г., «мягкая» кадровская диктатура, волей-неволей сплывали будапештцев, поскольку в катастрофах этих почти всегда страдал прежде всего именно Будапешт, усиливая фактор единения.

На новейшем, нынешнем этапе истории Будапешт как средоточие духовной жизни венгерской нации может мыслиться как динамическое единство двух начал: исторического сознания, вырастающего еще из азиатской древности, из кочевых времен, включающего в себя память о былых взлетах, и сознания современного, когда венгры ощущают себя, без каких-либо скидок, европейской нацией.

Вероятно, есть какая-то закономерность в том, что, чем дальше отстоят друг от друга противоположности, тем более своеобразным получается их синтез. Порождения венгерского духа, как я убеждаюсь на протяжении многих лет, занимаясь венгерской литературой, подтверждают эту закономерность. К сожалению, литература слишком привязана к языку, поэтому показать ее своеобразие, особенно это касается поэзии, очень нелегко. По этой причине на русский язык, да и на другие языки, насколько мне известно, не переведены (не переведены *по-настоящему*, адекватно, потому что переводов формальных, кое-как передающих содержание, но совсем не передающих поэтического своеобразия, сколько угодно) стихи многих виртуозов поэтического слова.

Зато своеобразие это хорошо видно в тех сферах искусства, где перевод не нужен, например, в скульптуре. С этой точки

зрения Будапешт — истинный кладезь шедевров. Я уже говорил о памятнике Аттиле Йожефу. Огромное впечатление на меня произвел памятник Ленину, его убрали со сменой политического курса, но мне кажется, сделали это зря: как раз в данной ситуации памятник был бы уместен. Памятник (автор — скульптор Имре Варга) представляет собой следующее: на возвышении развевается, потрепанный, кое-где прорванный, стяг с портретом Ленина, а сбоку сходит по ступенькам сам Ленин, маленький, усталый, ссутулившийся.

В заключение хочется привести стихотворение о Будапеште, относящееся к недавнему времени. Автор его, Лаура Янку, родилась и выросла в Трансильвании и принадлежит к венгерскому субэтносу чанго. Небольшой по численности, этот субэтнос много столетий жил в отрыве от основной массы венгров, вследствие чего, во-первых, сильно румынизировался (о чем свидетельствует и фамилия Янку — Iancu), а во-вторых, сохранил в языке и образе мысли много старинных, исконно венгерских элементов. Приводимое ниже стихотворение «Волхование, или Будапешт» («Ígéző avagy Budapest»), как и все творчество Янку, может в какой-то мере служить подтверждением этого факта; скажем, упоминаемая в нем сказочная «огненная птица» — это, по-видимому, легендарный тотем древних венгров-кочевников, птица Турул. В тексте, посвященном современному Будапешту, эта птица, как и строка о руинах замка Вышеград (Visegrád), который когда-то служил летней резиденцией короля Матяша I, создают особый, неявный, но значимый для нынешних венгров слой смысла, усиливая, так сказать, стереоскопический эффект.

Тот, кого ты родил, оказался незрячим, —
ты нежданно его ясновиденьем стал.
Кто тебе посвятил жар души нерастраченный, —
ты тому запечатал навеки уста.
Сбой программы творенья?
Гримаса истории?
Как ни силься понять, не поймешь все равно...
Пост Великий настал. Голубые, просторные,
небеса над тобой — словно в вечность окно.

По Дунаю
от круч и руин Вышеграда,
скрежеща, громыхая, идет ледоход.
Божий храм обступило язычников стадо,
кто спасения ищет, кто взыскует награды,
и, тоскуя, гадает: грядет, не грядет?..
Я тебе свое сердце открываю с любовью,
я с горячей мольбою обращаюсь к тебе:
научи их, убогих, жить и ладить с тобою,
читать всё то, что сберег ты в непосильной борьбе!
Много было нас, сирых, готовых смириться,
видя дым, закрывавший ночами луну.
Я готова взлететь древней огненной птицей
и гортанно кричать, полыхая зарницей:
просыпайся, приветствуй весну!²²

Существует довольно банальное, но, кажется, не поддающееся научной проверке и подтверждению мнение: чем более непохожи (по внешности, по темпераменту, по национальной принадлежности) друг на друга родители, тем значительнее шанс, что ребенок у них будет способностями, складом ума, отношением к жизни не похож ни на одного из них, а представлять собой нечто третье, своеобразное, причем нередко будет отличаться от них в лучшую сторону. Хотя почему не поддающееся научному подтверждению — подобная закономерность, кажется, лежит в основе научной теории об эволюции всего живого.

Вероятно, примерно то же самое можно сказать и о народах (нациях). Чем дальше по происхождению, темпераменту, духовному складу друг от друга народы (племена), сливающиеся в одну нацию, тем неожиданнее, интереснее, если, конечно, один народ не истребит другой, результат. Мне кажется, финно-угорские племена венгров, пришедшие в Паннонию и смешавшиеся с местным славянством, могут служить убедительным подтверждением этому. Во всяком случае, в плане творческого потенциала. И Будапешт, не только как столица, но и как средоточие творческих сил, особенно наглядно показывает оправданность такого мнения.

²² *Iancu L. Míg kabátot cserél Isten. Budapest, 2014. 49–50. o.*

Топос города

■ в перцепции «чужого»



Глава 10

Топос советской Москвы 1930-х гг. в романе Иржи Вайля «Москва — граница»

Введение

Роман чешского писателя первой половины XX в. Иржи Вайля (Jiří Weil, 1900–1959) «Москва — граница» (1937) является одним из немногих чешских художественных текстов, где появляется образ Москвы. С некоторой долей смелости можно утверждать, что топос иностранного города, не чешского, в чешской литературе встречается довольно редко — привычным городским пространством для чешских писателей является Прага, вокруг нее, начиная с XIX века, формируется так называемый «пражский текст»¹. Москва же, далекая и ментально чужая, чаще фигурирует в документально-публицистической прозе: очерках, путевых заметках, эссе, репортажах и воспринимается разными поколениями чешских интеллектуалов вплоть до конца XIX в. как экзотическая славянско-азиатская территория, а затем, уже в XX столетии, — как сердце русской революции и лицо нового коммунистического государства. Однако попытки сделать Москву особым художественным пространством в чешской литературе почти не предпринимались, если она и появляется у отдельных чешских авторов, то лишь в качестве далекого фона,

¹ См.: Бобраков-Тимошкин А. Е. «Пражский текст» в чешской литературе конца XIX — начала XX веков: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 Москва, 2004. URL: <https://www.dissercat.com/content/prazhskii-tekst-v-cheshskoi-literature-kontsa-xix-nachala-xx-vekov> (дата обращения: 28.01.2023).

элемента исторического контекста, упоминания о ней имеют чаще всего стереотипный характер: Москва-матушка; Москва, сожженная во время похода Наполеона; Москва — символ революции в чешской коммунистической левой поэзии; или Москва, олицетворяющая всю Россию, политику Кремля, что характерно для прозы второй половины XX — начала XXI в. Определенно можно сказать, что роман Вайля «Москва — граница» выделяется в этом ряду, потому что образ советской столицы здесь является центральным, ключевым, скрепляет собой все повествование и несет важную смысловую нагрузку. Однако, при нарастающем интересе к творчеству Вайля в Чехии, московский текст в романе «Москва — граница», пока не стал на его родине предметом самостоятельного изучения.

Обращение Вайля к образу советской Москвы было неслучайным, для самого писателя город стал особым местом, с которым оказалась тесно связана его биография и где обострились многие его собственные жизненные вопросы и противоречия. Осмыслению этих противоречий и посвящен роман, вобравший в свою художественную структуру множество личных наблюдений писателя и его опыт советской жизни. Поэтому перед тем, как начать говорить о запечатленном в романе образе советской столицы, необходимо остановиться на том реально-биографическом субстрате, который этот образ преопределил.

■ Предыстория: Иржи Вайль и СССР

Годы личностного становления Вайля были тесно связаны с русским языком, дискуссиями о коммунизме, изучением русской и советской литературы. Это и не удивительно, ведь в Чехословакии того времени СССР и все в нем происходившее вызывало живой интерес, а быть коммунистом во многом означало быть в центре социально-политической и культурной жизни. В своих воспоминаниях о Вайле «От заморозков до оттепели» Ярослава Вондрачкова, его подруга и коммунистка, так описывает это время: «Русские преподаватели и Винценц Червинка верят в Россию как в страну будущего с героем-Лениным во главе. И Йирка [Иржи Вайль. — А. Г.] тоже поверил и записался на русский язык. И сразу начал перево-

дить. Он стал встречаться в “Унионке” [кафе «Union». — А. Г.] с анархистской молодежью, начал сотрудничать с С. К. Нейманом², ходить на собрания молодых коммунистов, которые встречаются где-то в районе Виноград. Переводит Ремизова, редактирует перевод “Двенадцати” Блока»³. В Карловом университете, где Вайль изучает славистику, он становится учеником профессора Ф. К. Шальды, который, хотя и не был членом компартии, но тяготел к левому крылу чешских интеллектуалов и являлся одним из наиболее авторитетных литературных критиков. Не удивительно, что научные и литературные интересы Вайля в это время обращаются к России. В 1928 г. он пишет диссертацию «Гоголь и английский роман XVIII века». Овладев русским языком, начинает активно переводить русских и советских авторов. На протяжении 1920-х — 30-х гг. публикует по-чешски таких писателей и поэтов, как В. Маяковский (известно, что Вайль был знаком с Маяковским, встречался с ним в Москве в 1922 г., а во время приезда поэта в Прагу был его гидом)⁴, Б. Пастернак, М. Цветаева, В. Луговской, М. Горький, М. Зощенко, Ф. Сологуб, В. Брюсов, С. Кирсанов, Э. Багрицкий, А. Ремизов. Вайля интересуют русский авангард и «формальная школа»: он переводит тексты В. Шкловского, Вс. Мейерхольда, Вс. Иванова, Ю. Тынянова, является одним из чешских знакомых Р. Якобсона⁵. Свои наблюдения над современной советской литературной и культурной жизнью, о которой в Чехии было тогда мало что известно, Вайль объединяет в трех составленных им антологиях: «Русская революционная литература» («Rus-

² Нейман Станислав Костка (1875–1947) — чешский поэт, один из основателей КПЧ.

³ *Vondráčková J. Mrazilo-tálo (O Jiřím Weilovi)*. Praha, 2014. S. 10. Здесь и далее, если не указан переводчик, перевод цитат с чешского сделан автором главы.

⁴ О первой встрече с Маяковским в его московской квартире Вайль упоминает в статье «Первые переводы советской литературы» (*Reportáže a stati 1920–1933: Spisy Jiřího Weila*, sv. 1. Praha, 2021. S. 706); о визите Маяковского в Прагу см. репортаж «Гости в Праге: Владимир Маяковский» (*Ibid*, S. 75).

⁵ «В соответствии с логикой первых постреволюционных лет среди первых контактов Якобсона были, кроме Вилема Матезиуса и Станислав Костка Нейман, Иржи Вайль, позднее — Ярослав Сейферт, Карел Тейге и другие члены левого авангарда». См.: *Toman J. Angažovaná čítanka Romana Jakobsona (články, recenze, polemiky 1920–1945)*. Praha, 2017. S. 254.

ká revoluční literatura», 1924), «Культурная работа Советской России» («Kulturní práce sovětského Ruska», 1924), «Сборник советской революционной поэзии» («Sborník sovětské revoluční poezie», 1932). Публикация этих книг была чрезвычайно важна в Чехии для расширения знаний о Советской России.

В 1921 г. Вайль становится членом левой фракции молодежной социал-демократической партии, которая вскоре была преобразована в комсомол⁶ (Коммунистический союз молодежи Чехословакии), начинает сотрудничать с официальной газетой Коммунистической партии Чехословакии⁷ «Руде право» («Rudé právo») а также в качестве редактора работает в партийном издательстве «Борецкий», отвечает за серию «Советские авторы». Уже в 1922 г. Вайль первый раз едет в СССР и участвует в IV съезде Коминтерна в качестве корреспондента «Руде право». В 1923 г. он начинает работать в Отделе Печати Полпредства СССР в Праге, представительство которого находилось на Итальянской улице (вилла «Тереза»)⁸. В 1925 г. Вайль вступает в Коммунистическую партию Чехословакии. В это же время он сближается и с авангардной творческой группой «Деветсил», в которую входили левоориентированные чешские поэты и писатели⁹.

⁶ Организация являлась молодежным крылом Чехословацкой социал-демократической рабочей партии. В 1921 г. она была преобразована в Коммунистический союз молодежи Чехословакии (Комсомол).

⁷ Коммунистическая партия Чехословакии (КПЧ) образовалась на базе марксистского левого крыла Чехословацкой социал-демократической партии. Видную роль в создании КПЧ сыграли Б. Шмераль и А. Запотоцкий. Партия сразу стала секцией Коммунистического интернационала и имела прямое отношение к коммунистической политике СССР. Компартия Чехословакии являлась третьей по величине после советской и немецкой и имела довольно большой общественный вес, о чем говорят выборы в парламент 1925 г., на которых она заняла второе место. Однако президент Чехословакии Т. Г. Масарик старался сохранить демократический, республиканский характер государства и оградить Чехословакию от влияния коммунистических революционных сил. См. об этом: Чехи и Словаки. 1914 — середина 40-х годов // История южных и западных славян: в 2 т. Т. 2: Новейшее время: учебник / под ред. Г. Ф. Матвеева и З. С. Ненашевой. 2-е изд. М., 2001. С. 122–156.

⁸ См.: РГАСПИ. Ф. 495. Оп. 272. Д. Ед. хран. 3544. Л. 52 (автобиография Вайля). Этому месту, которое служило объектом притяжения для чешских и словацких левых интеллектуалов, даже посвящена поэма словацкого поэта Ладислава Новомеского «Вилла Тереза» (Ladislav Novomeský «Vila Tereza», 1963).

⁹ «Деветсил» (Devětsil) — чешское авангардное творческое объединение, в рамках которого сформировался «поэтизм» — особое направление чешского авангарда, отчасти близкое к искусству сюрреализма. Группа «Деветсил» возникла в Праге 1920 г. и просуществовала до 1934 г. Основные представи-

В 1931 г. в результате конфликта с полпредом А. Я. Аросевым Вайль теряет работу в Полпредстве СССР. В своей автобиографии он пишет: «В качестве переводчика с русского языка я был послан партией в отделение печати советской миссии, где работал до 1931 года. Ушел я оттуда из-за конфликта с Аросевым, в котором партия меня поддержала, и я стал редактором “Творбы” в издательстве “Борецкий”»¹⁰. В 1933 г. Вайль теряет и это место. Ему предлагают поехать в СССР в качестве литературного редактора и переводчика марксистской литературы. Надо сказать, что это предложение с самого начала не слишком привлекает его¹¹, однако он не может отказать партии. Кроме того, в Европе в это время все сильнее ощущается кризис, растет безработица, и бурно развивающаяся Советская Россия на этом фоне представляется местом, где можно найти применение своей творческой энергии. В Москве Вайль работает до начала 1935 г. на Никольской улице в Издательском товариществе иностранных рабочих в СССР (при Коминтерне) вместе с другими чешскими левыми интеллектуалами — Я. Прохазкой, Э. Урксом, Л. Штоллом¹². Продолжает переводить русскую литературу, пишет рецензии, статьи для левых чешских журналов и газет, таких как «РЕД» («RED»), «Творба» («Tvorba»), «Руде Право» («Rudé Pravo»), «Панорама» («Panorama»), «Свет труда» («Svět práce») «Наступление» («Útok»), «Право народа» («Právo lidu»)»¹³.

Однако уже в начале 1935 г. Вайль попадает в жернова московских политических процессов, начавшихся после убийства С. М. Кирова. По-видимому, Вайлю повредило письмо, посланное им из Москвы в Прагу, адресованное Дези Гиршман или Славке Вондрачковой¹⁴ (его постоянные корреспондентки),

тели: В. Ванчура, В. Незвал, К. Тейге, Я. Сейферт, Ф. Галас, А. Гоффмейстер, Тойен (М. Черминова), Й. Штырский.

¹⁰ Цит по: *Vondráčková J. Mrazilo-tálo* (O Jiřím Weilovi). Praha, 2014. S. 12.

¹¹ Я. Вондрачкова так комментирует этот эпизод: «... он остается без места. Тогда ему предлагают поехать в СССР. Ему туда сильно не хочется, но быть при этом кризисе безработным?» (*Vondráčková J. Mrazilo-tálo*. S. 46).

¹² *Hrubeš, J., Kryl, M. Ještě jednou Jiří Weil* (O jeho životě a díle) // *Tereziánské listy*. 2003. № 31. S. 19.

¹³ Репортажи Вайля 1920–1930-х гг. объединены в двух книгах: *Reportáže a stati 1920–1933: Spisy Jiřího Weila*, sv. 1. Praha, 2021. 1008 s.; *Reportáže a stati 1933–1937: Spisy Jiřího Weila*, sv 3. Praha, 2022. 960 s.

¹⁴ Эти имена упоминаются в «Заявлении», написанном группоргом Прохазкой (РГАСПИ. Ф. 495. Оп. 272. Д. Ед. хран. 3544. Л. 46.).

в котором он жаловался на материальные неудобства московской жизни. Именно это обвинение мы находим в протоколе заседания балкано-балтийской партгруппы Издательства «Инорабочий» от 20 января 1935 г., в ходе которого было принято решение об исключении Вайля из Коммунистической партии Чехословакии: «Вайль писал письмо за границу о том, что ему здесь очень плохо живется, но он утешается мыслью, что если бы он попал в концентрационный лагерь в Германии, то там ему было бы еще хуже. Когда мы спросили его, писал ли он это письмо, он заявил, что это провокация и т. д. Наш группорг [Прохазка. — А. Г.] был в Чехословакии и слышал там об этом письме, но здесь в СССР мы точно установили, что такое письмо было написано. Когда мы второй раз поставили перед ним этот вопрос, он признался и заявил, что он был тогда болен, ему не дали медицинскую карточку, и он был огорчен и написал такое письмо, но в то же время он написал редактору “Руде Право” о том, что ему живется здесь хорошо и т.д. Группа постановила исключить его из партии и снять с работы»¹⁵.

Трудно сказать, в чем доподлинно был обвинен Вайль, было ли дело в письме или истинной причиной стала тайная поездка в Европу, куда он был отправлен советскими спецслужбами с целью передать по назначению какие-то сведения¹⁶. Тем не менее, архивные данные свидетельствуют о том, что это злополучное письмо действительно было написано. Например, это подтверждает признание, сделанное по-чешски самим Вайлем (оно же, сохранилось, напечатанное по-немецки)¹⁷.

Как отмечают в своей статье Я. Грубеш и М. Крыл¹⁸, а также в другой статье — Я. Вогрызек¹⁹, Вайль избежал ареста, а может быть, и смертной казни, благодаря ходатайству свое-

¹⁵ РГАСПИ. Ф. 495. Оп. 272. Д. Ед. хран. 3544. Л. 55.

¹⁶ О том, что такая поездка действительно была совершена Вайлем, свидетельствуют архивные данные: РГАСПИ. Ф. 495. Оп. 272. Д. Ед. хран. 3544. Л. 174.

¹⁷ РГАСПИ. Ф. 495. Оп. 272. Д. Ед. хран. 3544. Л. 31; Л. 32.

¹⁸ *Hrubeš J., Kryl M. Ještě jednou Jiří Weil (O jeho životě a díle) // Tereziňské listy. 2003. № 31. S. 22.*

¹⁹ *Vohryzek J. Bezvýznamnost učiněná významem // Vohryzek J. Literární kritiky. Praha, 1995. S. 251–254.*

го друга, Юлиуса Фучика. После исключения из компартии Вайль был выслан из Москвы, отправлен на «перевоспитание» в коммуну «Интергельпо» близ города Фрунзе (Бишкек) в качестве журналиста, затем в исправительно-трудовой лагерь недалеко от озера Балхаш в Казахстане, где он также был репортером, работником печати. К счастью, этот опыт Вайля оказался непродолжительным: в декабре 1935 г. ему было разрешено вернуться в Чехию.

Свои русские впечатления Вайль обобщил в трех книгах, написанных сразу по возвращении. Первая из них, сборник репортажей «Чехи строят в стране пятилеток» («*Šeši stavějí v zemi pětiletok*», 1937), была написана по совету Фучика, и, по-видимому, стала своеобразной платой за освобождение. Две другие книги, образующие дилогию — «Москва — граница» («*Moskva — hranice*», 1937), и «Деревянная ложка» («*Dřevěná lžice*», 1938)²⁰, которая была издана в Чехии только в 1992 г., — являются художественным обобщением «советского» опыта Вайля, в них практически отсутствуют какие-либо конъюнктурные соображения, в обоих произведениях можно обнаружить глубокую личную рефлекссию относительно советской действительности.

Сюжет романа «Москва — граница» связан с жизнью в советской Москве иностранных специалистов, для которых Москва, с одной стороны, становится точкой притяжения, ведь здесь они могут найти достойную работу, открыто выражать свои левые политические убеждения, но и проблемным, конфликтным центром, поскольку Москва для них является все-таки территорией чужой, кроме того — идеологически неоднозначной. Проводниками в московский мир служат два главных героя, которые ментально близки автору. Так, первая часть романа связана с судьбой героини по имени Ри, немецкоязычной чешки, представительницы разорившейся буржуазной семьи; она приезжает в Москву вслед за своим мужем, инженером Робертом. В отличие от многих других европейских женщин,

²⁰ «Деревянную ложку» Вайль уже не решился или не мог опубликовать, поскольку роман был закончен в 1938 г., когда тучи фашизма сгустились над Европой, а роман, описывающий трудовой лагерь, мог повредить СССР. В годы социалистической Чехословакии он также не мог быть опубликован по цензурным соображениям, поэтому первый раз эта книга Вайля была издана только в 1992 г.: *J. Weil. Dřevěná lžice. Praha, 1992.*

Ри недолго остается в стороне от советской жизни. Переборов свой страх перед Москвой и коммунистическим строем, она, в конце концов, становится полноправным членом советского общества, проходит путь от простой работницы до ударницы на Шарикоподшипниковом заводе. Работа, участие в жизни советского общества, почти лишает героиню ностальгического взгляда на Европу, придают ее жизни смысл, делают ее более уверенной, энергичной. Во второй и третьей частях романа внимание автора переключается на нового героя, коммуниста Яна Фишера, работающего в качестве корреспондента и переводчика марксистской литературы и испытывающего симпатию к Ри. Его жизнь в советской Москве развивается по строго противоположному сценарию: будучи изначально встроена в советское общество и заранее его приняв, Фишер постепенно с ним расходится. В конце романа, когда Ри становится ударницей, Фишера осуждают на «чистке», исключают из компартии. Но, несмотря на всю разность, главные герои, как и герои последующих романов Вайля²¹, лишены схематичности, они сомневаются, испытывают страх, надеются — словом, переживают всю гамму человеческих эмоций, характерных для ситуации столкновения с неизвестным. Именно сквозь призму восприятия этих героев в романе раскрывается и оценивается московская жизнь первой половины 1930-х гг. Благодаря передоверенной героям точке зрения на Москву, Вайлю удается создать интереснейшую, уникальную панораму советской столицы конца первой — начала второй пятилетки, а затем и атмосферу тотальных «чисток», последовавших за гибелью одного из известнейших советских руководителей того времени С. М. Кирова в 1934 г.

Второй роман дилогии, «Деревянная ложа» является продолжением «Москвы — границы», в начале романа тоже фигурирует Москва, однако основное действие связано с Азией: читатель вместе с репрессированным героем, Яном Фишером, переносится в Казахстан на озеро Балхаш, где тот работает в качестве журналиста на грандиозной стройке медеплавильного комбината Балхашстрой. Отдельную сюжетную линию, вплетенную в основной сюжет романа, составляет история

²¹ Романы «Жизнь со звездой» (1949), «На крыше Мендельсон» (1960).

чехословацкой коммуны «Интергельпо», которая была основана в 1923 г. чехословацкими поселенцами и находилась в Киргизии близ города Фрунзе (сейчас — Бишкек). В главе предполагается сосредоточиться на романе «Москва — граница», в котором Москва занимает центральное место, однако в целях полноты и убедительности анализа будут привлечены эпизоды из романа «Деревянная ложка».

«Москва — граница»: художественный роман или политическое высказывание?

Показательно, что роман начинающего писателя И. Вайля, который в 1930-е гг. был больше известен как корреспондент левых газет, был поспешно отнесен чешскими критиками и идеологами к документальной литературе об СССР. О стране, строящей коммунизм, в 1920–30-е гг. действительно писали многие европейцы, среди них французы А. Жид и Л.-Ф. Селин, Р. Роллан, англичане Г. Уэллс, поляк А. Слонимский, венгерский писатель И. Дюла, немец Л. Фейхтвангер, чешские писатели-коммунисты, например, И. Ольбрахт, М. Майерова, Ю. Фучик, авангардисты В. Незвал, А. Гофмейстер и др.²²

Быть может, поэтому на первый план критиками-современниками была выдвинута не художественная сторона романа, а его идеологическая направленность. Неоднозначная оценка советской действительности в романе вызывала резкие оценки коммунистов. Тон дискуссии задал Фучик, кото-

²² Г. Уэллс «Россия во мгле» (Russia in the Shadows), 1920; А. Жид «Возвращение из СССР» (Au retour de l'URSS), 1936; Л.-Ф. Селин «Моя вина» (Mea Culpa), 1936; А. Слонимский «Мое путешествие в Россию» (Moja podróż do Rosji), 1932 (см.: Ндьяй И. А. «"Человек советский" глазами польского писателя А. Слонимского: "Мое путешествие в Россию"» // Человек советский: за и против = Homo soveticus: pro et contra: монография / В. М. Амиров, В. И. Бортников [и др.]; под общ. ред. Ю. В. Матвеевой, Ю. А. Русиной. Екатеринбург, 2001. С. 270–277); И. Дюла «Россия. 1934» (Oroszország Utijegyzetek), 1934; Л. Фейхтвангер «Москва 1937. Отчет о поездке для моих друзей» («Moscau 1937. Ein Reisebericht für meine Freunde»), 1937; И. Ольбрахт — «Картины современной России» (Obrazy ze soudobého Ruska), 1920; В. Незвал «Невидимая Москва» (Neviditelná Moskva), 1935; А. Гофмейстер «Образ пятилетки — репортажи из СССР» (Povrch pětiletky reportáže z SSSR), 1931; М. Майерова «На следующий день после революции» (Den po revoluci), 1925; Ю. Фучик «В стране, где наше завтра стало вчерашним днём» (Země, kde zítra již znamená včera), 1932.

рый по заказу главы компартии К. Готвальда написал разгромную рецензию «Роман сплетен о Москве»²³, где осудил за малодушие не только героя романа, Яна Фишера, но и самого Вайля. Другие критики, менее пристрастно относящиеся к СССР, наоборот, нашли в романе Вайля подтверждение своим сомнениям в возможности идеального коммунизма. Наиболее близким текстом, с которым сравнивали Вайля, стал скандальный очерк А. Жида «Возвращение из СССР», изданный за год до появления романа «Москва — граница». Это желание включить роман Вайля в контекст нелитературных свидетельств об СССР можно было бы объяснить еще и использованием автобиографического материала, который узнавался современниками, привыкшими отождествлять Вайля с обликом коммуниста-интеллектуала, автора многочисленных репортажей о культурной и политической жизни СССР.

Однако очерковая манера, которую критики К. Й. Бенеш, Ф. Гётц и К. Сезима определили как «фактомонтажную»²⁴, являлась на самом деле не неспособностью Вайля оторваться от журналистского опыта, не недостатком художественности, в которой Вайля часто упрекали. Напротив, монтажная поэтика, близость фактам, использование в повествовании несобственно-авторской речи, которая позволяла плавно переходить от одной точки зрения к другой, скреплять воедино авторскую позицию, персонажей и «голоса эпохи» — все это являлась новаторством, результатом увлечения ЛЕФом, теоретическими работами В. Шкловского, статьями и экспериментальными романами Ю. Тынянова. Таким образом Вайль пытался ответить на деформацию романного жанра, о которой сам много думал, пытался выработать новую поэтику, отвечающую времени²⁵.

Рассматривая сейчас роман Вайля «Москва — граница» с позиции временной и идеологической вневходимости, мож-

²³ *Fučík J. Pavlačový román o Moskvě*// Tvorba 13, č. 3, 21. 1. 1938. S. 34–35.

²⁴ *Kosáková H., Kosák M. Ediční poznámka* // Weil J. *Moskva — hranice*. Praha, 2021. S. 371–426.

²⁵ О ЛЕФе, литературе факта, изменении романного жанра Вайль много пишет в своих репортажах. См.: *Reportáže a stati 1920–1933: Spisy Jiřího Weila*, sv. 1; *Reportáže a stati 1933–1937: Spisy Jiřího Weila*, sv. 3.

но сказать, что он, конечно, в значительной степени представляет собой автодокументальное литературное свидетельство, где автор пытался отразить свой личный опыт соприкосновения с миром коммунизма. Однако прежде всего — и это особенно ценно — перед нами роман, который является попыткой художественного, идейно-философского осмысления советской Москвы. Судьбы героев-иностранцев вплетены в советскую действительность, подчинены ее логике и позволяют автору обнажить глубинные противоречия советского мира, выйти на его философское и художественное осмысление. Задача автора данной главы — выявить основные смысловые планы, из которых в романе формируется образ советской Москвы и сделать выводы о его специфике.

I. Москва в описательно-бытовом аспекте

Прежде всего, Москва 1930-х гг., изображенная в романах Вайля, является реальным городом, который писатель воспроизводит достаточно точно и детально. Поэтому первый план восприятия города можно условно назвать физическим, реальным, объективным и бытовым.

В романе делается попытка охватить почти весь город, показать его масштабы, его динамику, обозначить основные всеми узнаваемые ориентиры. Знакомство с городом происходит в романе постепенно — пространство знания о Москве расширяется вместе с сюжетом, согласно которому Москву узнает главная героиня чешка Ри. В самом начале романа читатель вместе с ней осваивает исторический центр — это улицы Тверская, Мясницкая, Красная площадь, где располагаются сакральные объекты: Кремль, храм Василия Блаженного, мавзолей Ленина. В процессе развертывания действия романа география Москвы расширяется, выходит за туристические пределы — упоминаются даже городские окраины, которые позволяют очертить масштабы непрерывно строящейся столицы: новый район Хамовники, в котором живет главный герой второй части романа Ян Фишер, Лефортово, где обитает советская героиня, студентка Поля, Сокольники, где проживает парторг Тронин, Люберцы, куда герои отправляются на прогулочном теплоходе.

Неотъемлемым урбанистическим локусом Москвы 1930-х гг., конечно, становятся заводы. Там трудятся не только советские люди, но и большая часть работающих в столице иностранцев. Так, например, Ри становится полировщицей на знаменитом московском Шарикоподшипниковом заводе; ее муж Роберт работает на Кабельном заводе; немка Грюбхен, знакомая Ри, — на Текстильной фабрике; главный герой Ян Фишер, хотя и является переводчиком и журналистом и его основная работа не связана с производственной жизнью, ведет политический кружок на заводе «Каучук». Описаны в романе и некоторые городские службы, которые делают Москву похожей на любой другой город и помогают иностранцам начать ориентироваться в ней. Например, подробно представлен почтамт на Мясницкой улице, куда Ри приходит, чтобы отправить телеграммы в Европу. Хотя почтамт кажется героине неухоженным, производит на нее «запущенное, неряшливое» впечатление, она без труда находит правильное окошко: «Окошки выглядели так же, как на всех почтах во всем мире, Ри безошибочно угадала, где здесь телеграф, а где отдел заказных писем и спешной почты»²⁶. Также в Москве представлены и места развлечений — театры, кинотеатры, парки — например, знаменитый Парк Горького, где Ри, Роберт и Фишер видят массу молодых смеющихся людей на коньках и посещают танцевальный павильон. Отличительной чертой, которая бросается в глаза иностранцам, является быстрый темп жизни советской столицы: множество людей повсюду, переполненные трамваи, вечная стройка на улицах. В целом Москва Вайля является вполне узнаваемой, именно такой она осталась в многочисленных свидетельствах, научной литературе, посвященной жизни столицы²⁷, а также в советской художественной прозе 1930-х гг.

²⁶ Вайль И. Москва — граница / Перевод с чешского Ю. В. Преснякова. М., 2002. С. 49. Далее роман с указанием страниц в круглых скобках цитируется по этому же изданию.

²⁷ См. монографии: *Фицпатрик Ш.* Повседневный сталинизм. Социальная история Советской России в 30-е годы: город. М., 2001. 336 с.; *Козлова Н. Н.* Горизонты повседневности советской эпохи: Голоса из хора. М., 1996. 215 с.; *Бойм С.* Общие места: Мифология повседневной жизни. М., 2002. 320 с.; *Андреевский Г.* Повседневная жизнь в сталинскую эпоху. 1930–1940-е годы. М., 2008. 448 с.; *Человек советский: за и против = Homo soveticus: pro et contra: монография / В. М. Амиров, В. И. Бортников [и др.]; под общ. ред. Ю. В. Матвеевой, Ю. А. Русиной.* Екатеринбург, 2001. 412 с.

Кроме привычных московских локаций, появляются в романе и особенные — непосредственно относящиеся к жизни иностранцев в Москве. Так, например, Ри с Робертом живут в центре города на Мясницкой улице в новом доме, построенном специально для иностранных специалистов, их квартира почти не отличается от квартиры европейской, и в ней есть основные привычные для европейца удобства — кухня, ванная комната, добротная мебель. Все эти чудеса цивилизации отнюдь не характерны для среднестатистической советской квартиры того времени, не случайно они вызывают невероятное восхищение у советской студентки Поли, встретившей Ри на вокзале и проводившей их с Робертом до дома. Особое место в романе занимают и специальные магазины для иностранцев — это Инснаб²⁸, который с точки зрения советских людей олицетворяет продовольственный рай, где «горы продуктов по фантастически дешевой цене» и «столько прекрасных вещей» (37), и Торгсин²⁹, где все можно купить за золото. Хотя эти магазины мало напоминают европейские, в них иностранцы находят дефицитные товары (например, кофе, белый пшеничный хлеб, мыло, масло и др.), которые почти недоступны в советской России.

Культурным центром жизни иностранцев в советской Москве является клуб Дзержинского, который представляет собой весьма фешенебельную площадку для встреч и коммуникации: «Клуб располагался неподалеку, на Мясницкой улице, в бывшем дворянском дворце [скорее всего речь идет об усадьбе Черткова на Мясницкой. — А. Г.]. Эберхард³⁰ объяснил Ри, что это клуб специалистов, заграничных и советских инженеров, там организуются концерты и танцы, у клуба есть свои теннисные корты, он [клуб. — А. Г.] заказывает билеты в театры, сам устраивает концерты и специальные представ-

²⁸ Всесоюзная контора Инснаб была создана в период ухудшения продовольственной ситуации в стране в 1932 г. для снабжения товарами и продовольствием иностранных рабочих и инженеров участвующих в советской индустриализации, она просуществовала до 1935 г.

²⁹ Всесоюзное объединение по торговле с иностранцами, существовало с 1930 по 1936 гг., занималось обслуживанием иностранцев и советских граждан, имеющих «валютные ценности» (золото, серебро, иностранную валюту, драгоценные камни, предметы старины), которые они могли обменять на пищевые продукты и другие потребительские товары.

³⁰ Персонаж романа, американский инженер.

ления и считается центром общения иностранных инженеров в Москве. В клубе есть также политический кружок, на который ходит Роберт, там изучают марксизм на иностранных языках» (59). Второе элитарное, не по-советски буржуазное место, где бывают иностранные граждане, — кафе в гостинице «Метрополь» («резервация, которую советская власть выделила иностранным фирмачам, инженерам и туристам, чтобы они жили в ней, как им нравится» (86)). Именно там можно выпить привычный кофе, послушать джаз, а на входе посетителям вежливо кланяется швейцар.

Таким образом, становится ясно, что у иностранцев в Москве существует свой особый мир, который включен, конечно, в мир советский, но в нем есть и определенная элитарность, таинственная закрытость. Герои Вайля почти не сталкиваются ни со знаменитыми коммунальными квартирами, описанными М. Булгаковым, И. Ильфом и Е. Петровым, Ю. Олешей, ни с фанерными перегородками между комнатами, ни с приготовлением пищи на примусе. Единственный герой, который проживает в коммунальной квартире, — Ян Фишер, однако и его квартира — особая, в новом доме на Усачевке, из числа «наградных», ему в ней полагается отдельная комната, в квартире есть нормальная ванная комната, а на кухне — газовая плита. О том, как живут своей гораздо более скромной бытовой жизнью «советские» персонажи — студентка Поля, молодой инженер Миша Стаканчик, парторг Тронин с женой, можно догадаться из других литературных источников, заглянув, например, в общежитие имени монаха Бертольда Шварца из романа «12 стульев», вчитавшись в письма героя рассказа С. Кржижановского «Штемпель — Москва», вспомнив многочисленных обитателей «нехорошей квартиры» из романа Булгакова «Мастер и Маргарита». Всего этого Вайль не показывает, но его героиня, умная и проницательная Ри, которая сначала удивляется восторгам Поли («Поля сияла, говоря о еде и о вещах, и Ри никак не могла понять, почему об эдамском сыре и бюстгальтерах нужно говорить, как о чудесах, как о метеоре, упавшем с неба» (138)), со временем понимает, что обычные советские люди живут как-то иначе. Она отмечает, что им нельзя поселиться и даже прийти без надзора в дом иностранных специалистов, они

терпеливо ждут в любую погоду общественного транспорта, стоят в длинейших очередях, обходятся без тех многочисленных предметов комфорта и продуктов питания, без которых жизнь любого европейца просто немыслима³¹.

II. Москва — «азиатский» город

Важным механизмом создания образа Москвы в романе является оппозиция «Европа-Азия», которая проходит лейтмотивом и соответствует архетипической оппозиции «свое-чужое». Это восприятие московского мира как «чужого», с одной стороны, подчеркивает объективные отличия от европейского городского пространства, а с другой стороны, мифологизирует, деформирует, искажает московскую реальность, делает ее пугающим воплощением европейских стереотипов. Именно поэтому в начале романа Москва ассоциируется у главной героини Ри с чужим, азиатским миром. Уже собирая вещи и делая стратегические покупки в Праге, она думает о том, что будет тщательно оберегать свой личный европейский мир от «Азии»: «Да, Ри уже все решила, пусть люди там ходят грязные, нечесаные, невымытые и оборванные, пусть едят странную пищу, о которой она читала в романах, “борщ” и “щи”, но она будет отстаивать Европу, дорогую, утраченную Европу...» (9); «Ри запрет свой мир на десять замков, чтобы Азия не проникла в него через щели и трещины» (32). Это чувство чужого, враждебного пространства не покидает Ри и в поезде по дороге в Москву: «И вот она едет в незнакомую страну,

³¹ Наиболее обеспеченными в Москве были те иностранные специалисты, с которыми заключали договор за границей, именно они имели право на получение отдельной квартиры, пользование Инснабом. Иностранцы же, приезжавшие в СССР по партийной линии или политэмигранты, имели меньше имущественных прав. О программе привлечения иностранных специалистов и быте иностранцев в СССР см. подробнее: Постановление по вопросу привлечения иностранных специалистов, мастеров и квалифицированных рабочих в СССР (Утверждено Политбюро ЦК ВКП(б) 5.IV.1930 г.). Приложение № 1 к п. 16, пр. ПБ № 122; Журавлев С. В. Иностранцы в советском обществе 1920–1930-х годов // Труды Института российской истории РАН. 1999–2000. Вып. 3 / Российская академия наук, Институт российской истории; отв. ред. А. Н. Сахаров. М., 2002. С. 186–209; Павлова В. В. Повседневность и быт иностранных рабочих и специалистов в Союзе ССР (конец 1920-х — 30-е годы) // Известия ПГУ им. В. Г. Белинского. 2012. № 27. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/povsednevnost-i-byt-inostrannyh-rabochih-i-spetsialistov-v-soyuze-ssr-konets-1920-h-30-e-gody> (дата обращения: 19.12.2022).

скоро кончится Европа, а потом будет граница. За границей ее ждет что-то, о чем она боится подумать, то ли Азия, то ли еще не Азия...» (8). Первые впечатления Ри в Москве подтверждают ее тревожные предчувствия и стереотипные представления: «Первое, что ощутила Ри: все было совершенно чужое. Она знала вокзалы почти всех европейских больших городов, но ведь это вообще не было похоже на вокзал. Скорее это напоминало восточные базары с их шумом и гамом...» (36).

Чувство ужаса, которое героиня в начале романа испытывает перед чужой азиатской Москвой, Вайль описывает, пользуясь приемом остранения. Москва не воспринимается героиней как нормальное городское пространство, хотя и является таковым, город искажается, превращается во что-то почти нереальное, метафизическое. В тексте повторяется мотив «страшного» «кошмарного» сна, «безумной» сказки, возникают образы фольклорного «кромешного мира» (которые использовал, например А. Ремизов): «Ри невидящими глазами глядела в окошко на Москву, ей все еще не хотелось верить, что здесь она будет жить; она думала, что это не более чем продолжение кошмарного сна, после которого ей предстоит проснуться» (39); «Осмотревшись, она впервые увидела Москву, собственно, лишь часть Москвы, незначительную ее часть, но для нее это и была Москва. Сказка о девочке, заблудившейся в лесу и окруженной страшилищами, продолжалась, перед Ри выросли замки великанов и разбойников, в которых наверняка прятались драконы, все производило впечатление неправдоподобного сна, ночного кошмара, византийские купола были непохожи ни на что на свете, они торчали в небе как бы сами по себе и вообще не относились ни к городу, ни к вокзалу, а рядом стояли дома в стиле ампира, но какие-то мрачные, с серыми колоннами и облупившейся штукатуркой. Эти дома показались Ри чужаками среди византийских куполов-луковок, незванными гостями, усталыми и безразличными иностранцами, которые уже смирились с грязной и отвратительной нереальностью безумной сказки. Затем Ри заметила другие здания, обычного вида, похожие на европейские доходные дома и все же чем-то они от них отличались» (38). Великолепная экспрессивная метафора передает ощущение метафизического ужаса, который

испытывает Ри при виде Красной площади и собора Василия Блаженного: «...драконий замок из страшной сказки, ночной кошмар, полыхающий всеми красками [...]. Он кричит на нее всеми красками мира в кричащих, немислимых, чудовищных комбинациях, Ри кажется, что он затягивает ее куда-то в пропасть, где приходит конец всякой гармонии и наступает хаос...» (53).

Обостренное ощущение Москвы как враждебного азиатского пространства особенно характерно для начала романа, когда героиня еще не научилась ориентироваться в столице, не проложила свои собственные маршруты. В процессе же повествования Москва превращается для Ри и одновременно для читателя в город все более реальный, не искаженный сказочными сюрреалистическими образами, однако дихотомия «Европа—Азия» лейтмотивом проходит через весь роман. Москва, ее быт воспринимаются европейцами остраненно, постоянно оцениваются, сравниваются с неким, как бы мы сейчас сказали, «евростандартом», и все отличия от него ощущаются ими как чужое, почти азиатское. Так, например, героиня отмечает, что центральные московские улицы не соответствуют европейским и больше напоминают пригород, ведь в центре люди должны чинно прогуливаться, а не прокладывать себе путь в толпе. В кафе гостиницы «Метрополь», где Ри удастся по старой доброй европейской традиции выпить кофе, она тоже улавливает несоответствие: само кафе кажется ей немодным, устаревшим, безжизненным, совсем не так оно бы выглядело в центральной гостинице любой европейской страны. Замечает Ри и странный анахронизм — в спешащем, бегущем вперед городе люди одеты по моде, давно устаревшей в Европе. Одежда, которую советские граждане надевают в театры, обычная, поношенная, резко контрастирует с богатым убранством самих театров. В этих странных несоответствиях героиня ощущает какую-то маскарадность, искусственность, они заставляют ее думать о Москве как о пространстве, которое представляет собой лишь «отблеск Европы» (175).

Точно так же ощущает бытовую и ментальную непривлекательность, психологическую чуждость Москвы и эпизодическая героиня романа «Деревянная ложка» француженка

Марцела, которая, даже будучи женой высокопоставленного функционера и обладая всеми возможными советскими удобствами, воспринимает московскую жизнь с брезгливостью и ждет, когда ее мужа, Александра Александровича, вновь отправят за границу с дипломатической миссией. В отличие от героини Ри и подобно женам чешских инженеров, описанным в романе «Москва — граница», Марцела не старается переступить через свой страх и неприязнь, выйти из своего изолированного мира, понять советскую московскую реальность. По отношению к Москве героиня остается «посторонним зрителем», отсутствие привычных удобств и привычного образа жизни, чужой менталитет превращают в восприятии героини этот большой, динамичный, спешащий вперед город, за которым с напряжением и любопытством следит весь мир, в какое-то периферийное, глубоко чуждое, мрачное, отталкивающее пространство: «День Марцелы начинался с завтрака с Александром Александровичем в Доме правительства. Собственно говоря, даже еще раньше, когда Марцела просыпалась на современном диване, сделанном в Москве по заграничному образцу. Подобные диваны были во всех квартирах в Доме правительства. Марцеле хотелось бы что-то более особенное, что-то, что делает квартиру похожей на дом, ей нет дела до самовара, она не любит Россию, русский язык, мягкий и певучий, ей противен, противны ей и неотесанные, невоспитанные, грубые русские. Они пышут физическим здоровьем, хвастают своими мускулами, нет здесь места мягкости, остроумному слову, словесной игре, светской уклончивости, все сливается в огромную серую глыбу ночного кошмара, в подавляющую каменную громаду. Да, мир Марцелы пока устроен на третьем этаже Дома правительства, но только на время, потому что отсюда дороги поведут к границам и к Европе, а пока мир Марцелы маленький, неудобный и ограниченный, как если бы она поселилась в маленьком городе, где все более грубое, некрасивое и карикатурное. Да, Марцела жила, если жизнью можно назвать центральное отопление в Доме правительства и газовую плиту, если жизнь — это поездки на автомобиле по азиатской Москве, если жизнь — это рев грубого русского джаз-бэнда в ресторане “Националь” или “Метрополь”. Она жила как бы в ожидании, что завтра

все пройдет как злой сон, как только она пересечет границу, все сразу изменится, и она вздохнет с облегчением»³².

Ментальную и бытовую чуждость Москвы подчеркивают и использованные автором в романе «Москва — граница» многочисленные сенсорные образы: одорические, цветовые, звуковые. Именно с запахами связаны первые отрицательные впечатления Ри в советской столице: «Ри хотела вдохнуть аромат осеннего воздуха, об этом она мечтала еще в поезде во время долгой поездки, но вместо этого она вдохнула лишь запах кислой капусты и тухлой рыбы, на сырой улице запах был таким пронзительным, что Ри опять достала носовой платок, смоченный в одеколоне» (39). То же отторжение возникает у Ри и в очереди на почтамте, где она чувствует «запах немых тел и верхней одежды, воняющей нафталином» (50). В Клубе Дзержинского от европейской и советской хорошо одетой публики она ощущает «запах крепких духов» (63), непривычный, слишком резкий.

Цвета в романе тоже способствуют созданию образа чужеродного пространства. В одежде, предметах быта подчеркивается пестрота, яркость, безвкусица: «предметы были ни на что не похожи, какие-то отвратительно грубые, они раздражали глаз крикливыми цветами...» (48); «И потом, эти немислимые, неестественные цветовые сочетания и слишком пестрый, дешевый блеск провинциальной конфекции» (62). При этом цвета в романе связаны не только с реальными предметами быта. Так черный цвет на протяжении всего произведения помогает автору создать образ толпы, нерасчлененной массы людей, встречаются такие определения, как «черный фон человеческих фигур», метафора «черная человеческая река» и др. Странность советского быта подчеркивается с помощью контраста бытовой пестроты и черной обезличенной массы людей: «Она [кушетка. — А. Г.] была обита красным ситцем с крупными желтыми цветами и выглядела странно среди черных пятен людей на грязном снегу...» (82).

Большую роль в романе играет и звуковой ряд. С одной стороны, звуки Москвы здесь не представляют что-то особенное и скорее говорят о ней как о большом промышленном мегаполисе, в котором слышится дребезжание трамваев, гул

³² Weil J. Dřevěná lžice. Praha, 1992. S. 76.

автомобилей, вой заводской сирены. Однако характерно, что этим звукам, в которых героине Ри тоже слышится враждебность, противопоставлены «европейские» звуки. Главным союзником Ри в сопротивлении всему азиатско-московскому становится европейская музыка, и, в частности, любимый музыкальный шлягер на немецком языке «Сто тысяч раз» («Hunderttausendmal»): «Мутный московский день, ручейки воды на асфальте, зябкое кутание в теплое пальто, сырой воздух, полный отвратительных запахов, замызганный пол почта-тамта, гул человеческих голосов на незнакомом языке — все это заглушается музыкой модного шлягера “Сто тысяч раз”. Сто тысяч воспоминаний стучат в виски, Ри опять видит европейские столицы в осенние дни, Москва исчезает, становится ночным кошмаром, сном, а Европа — это действительность, сладкая и победная; над черной пропастью смутных и темных теней, над византийскими куполами, торчащими в сумрачном небе, музыка гремит свое стотысячное “нет”. Нет! Ри будет бороться. Она победит Азию, коварную Азию, ленивую, нечистую, уродливую Азию...» (60). Особую европейскую атмосферу героине помогают создать также интимные бытовые звуки: «Шум душа — еще одно напоминание о Европе, далекой, дорогой, утраченной; да, это конец пути, Ри снова в Азии, но душ победоносно заглушает все, душ звучит сладкой музыкой в затихшем доме...» (91). Еще один такой звук — свист чайника: «Ри выходит из ванной в халате, чайник уже вскипел. Ри привезла из Европы замечательный чайник со свистком: когда закипает вода, он издает низкий гудящий звук, как сирена...» (44). Символично, однако, что свист европейского чайника сливается с сиреной, которая «доносится в открытое окно с завода по соседству» (44). Точно так же в конце концов сольется с московской жизнью и сама Ри, почти отказавшись от своего европейского мира и превратившись в ударницу Шарикоподшипникового завода.

III. Москва — столица коммунизма

Однако кроме бытовых проявлений азиатского мира — грязи, многолюдности, неприятных запахов — герои романа сталкиваются в московском пространстве с чем-то таким, что не получается уместить в концепт «Азия». Еще находясь

в Европе, главная героиня предчувствует, что ей предстоит столкнуться не только с бытовыми трудностями, чужим менталитетом, но и с особым миром чуждых ей идей: «Она ехала в Азию политических лозунгов и коллективизации, в холодную Азию, объявившую войну Европе, в страну окровавленного Айзенфуса [первый коммунист, которого героиня видела еще в Палестине и которого жестоко избили англичане. — А. Г.] и промышленно-финансовых планов» (33). Конечно, героиня отдает себе отчет, что едет в страну, где строят социализм, в страну, «которая раньше была Россией» и которая теперь превратилась в аббревиатуру СССР, однако сначала она не понимает, насколько глубоко идеология пронизывает московский мир. Только увидев своими глазами грандиозную демонстрацию рабочих в честь революционного праздника, она понимает, что самые глубокие отличия мира европейского от советского определяются не бытовым менталитетом, а идеологией.

Именно коммунистическая идеология является настоящим двигателем советского мира, структурирует московское пространство, деформирует его, рождает его неузнавание у европейцев, но она же делает Москву и символом надежды для всех страждущих, ищущих справедливость. Не случайно Вайль показывает, что символом прекрасного будущего Москва является, например, для левых революционеров Германии, Румынии и других стран. В изгнании, в тюремных стенах они верят, что «есть еще Москва»: «Даже когда все потеряно, когда уже остается только смерть или пожизненное заключение, на свете есть город Москва, где сбылось все, о чем они мечтали, за что боролись и ради чего лишали себя права на жизнь. В тюремных камерах узники перестукивались сквозь стены: “Что нового в Москве? О чем последняя резолюция Коминтерна?” Москва приходила к ним в маленьких брошюрах, отпечатанных на шелковой бумаге и тщательно укрываемых от полицейских обысков. Через несколько рук проходили эти брошюрки, через руки скольких людей, которым грозил арест, а может, и смерть? И все же они приходили, все же рассказывали о далеком городе и о стране, окруженной тысячами опасностей, стоящей непоколебимо, как стена, день и ночь строящей социализм» (171). Символическая значи-

мость Москвы очевидна и главному герою Яну Фишеру, именно поэтому он не позволяет себе усомниться в советской Москве и свой разлад с советским миром переживает как личную трагедию. Примечательно, что фраза «но есть еще Москва», которая лейтмотивом повторяется в романе, была изначально предложена Вайлем в качестве заглавия романа³³.

Во внешней, декоративной жизни Москвы идеология наминает о себе плакатами с лицами вождей, лозунгами, мавзолеем Ленина на Красной площади — в сакральной, центральной точке города. Перед 7 ноября, праздником победы революции, меняется образ улиц, они превращаются в музей осуществленных и предстоящих народных достижений: «Каждая из центральных улиц была посвящена какой-то отрасли промышленности или искусства»; «Люди уже не спешили, а прогуливались и разглядывали витрины — место галантерейных товаров и консервов заняли за стеклами диаграммы, статистические данные, фотографии и макеты» (84); «На Центральной площади народа было больше всего, в сквере перед театром стояла гигантская модель Беломорканала, освещенная прожекторами и лампами...» (85). Упоминаются в романе и специфические московские учреждения, связанные с идеологией. Некоторые из них имеют определенное название, как «пресловутое ГПУ» (40), на которое Роберт указывает только что приехавшей Ри, или пансион для политэмигрантов, которых посещает румынский революционер Герцог. Какие-то из этих связанных с идеологической жизнью мест в романе не названы, но подразумеваются, как, например, работа Яна Фишера — она всегда фигурирует в романе только как «учреждение», однако нетрудно догадаться, что имеется в виду переводческое бюро Коминтерна, где работал сам Вайль. Символично при этом, что располагается оно в старом купеческом квартале в доме бывшей церковной школы.

Особым признаком советской коммунистической Москвы в романе является масштабность и устремленность в будущее. Это чувствуется в макете Беломорканала, им москвичи

³³ До этого у романа было еще два рабочих варианта названия — «Инснаб» и «Москва слезам не верит». См. об этом: *Brunová M. Ke genezi názvu románu Moskva — hranice českého spisovatele Jiřího Weila // Slovanský literární svět: kontexty a konfrontace I. Brno, 2015. S. 31–38.*

любуются несмотря на мороз; в грандиозной стройке метро, в которой все, даже иностранцы, принимают участие и которая превращает центральные улицы в сложную полосу препятствий; в рассуждениях парторга Тронина, мыслящем только в «мировом» масштабе. Эта устремленность в будущее и грандиозность планов часто контрастирует с архаикой и бедностью — их иностранцы тоже замечают, и, не обладая способностью советских людей смотреть в будущее поверх настоящего, воспринимают Москву как город, располагающийся в особой системе пространственно-временных координат: «Они перешли на другой берег по узкому железному мосту с пешеходными дорожками по краям и дощатой проезжей частью посередине. Река замерзла, по обе стороны набережной были разбросаны деревянные домишки, спускавшиеся к самой реке, и от этого она становилась похожей на деревенскую речушку, хотя Роберт объяснял Ри как-то у модели Беломорского канала, что Москва будет портом пяти морей. Деревянные домики с резными наличниками на страже порта пяти морей — это было что-то совсем уж нереальное, так же как этот железный мост на каменных опорах, так непривычно упирающихся в глинистый берег» (111). Это ощущение Москвы как особого, надреального пространства постоянно подчеркивается в романе, советская столица часто определяется автором как «город, простирающийся в бесконечность».

Неотъемлемой частью образа коммунистической Москвы в романе оказывается неповоротливая советская бюрократическая машина, не принимающая во внимание «никакие доводы рассудка» и добавляющая в советскую жизнь элементы абсурдного. Каждый из иностранцев так или иначе пытается ей противостоять, подойти со своей «европейской» логикой к устройству советского мира, но неизменно терпит поражение. Так немка Грюбхен, работая на Текстильной фабрике, безуспешно борется за новые красивые узоры для тканей; муж Ри Роберт поражается отсутствию единых каталогов продукции заводов и сталкивается с нежеланием руководства их создавать; Ян Фишер не может объяснить начальству, что журналистам не обязательно целый день проводить в конторе, ведь они отчитываются объемом и качеством печатной продукции, а не количеством присутственных часов. Это про-

тивоедействие советского государства здравому смыслу вызывает у европейцев негодование, разочарование или иронию, которая ярко проявляется, например, в философском вопросе бразильца, коллеги Фишера: «Интересно, у цикады бывает промышленно-финансовый план? Участвует ли она в социалистическом соревновании?» (163)

Еще одна характерная черта московского топоса, которую замечают иностранцы, — это то, что идеология в Москве пронизывает не только город, социальные учреждения, но и личную жизнь людей, проникает из внешнего пространства во внутреннее, человек не может спрятаться от нее. Героиня Ри это тоже вскоре понимает: «Она может откупиться от своего одиночества только смирением, спрятаться или запереться невозможно, нет такого укрытия, такой норы, куда не проникли бы эти прищуренные ястребиные глаза с бесчисленных портретов» (99). О том, что в Москве все личное подчинено коллективному, говорит и немка Грюбхен: «Все масштабы сдвинуты и расширены, личной жизнью жить невозможно — жить можно только заводом, стройкой, бригадой, промышленно-финансовым планом» (96). Вся жизнь человека в Москве расписана, она подчиняется четко выстроенному плану: работа — политические собрания — клуб — дом. Именно это отсутствие личного времени и пространства наиболее остро ощущают иностранцы, несмотря на то что сами отнюдь не живут в коммунальных квартирах.

IV. Москва — ментальное, экзистенциальное пограничье

Чужой и чуждый русско-«азиатский» менталитет, коллективистская марксистско-ленинская идеология сливаются в сознании героев-иностранцев и образуют в интерпретации Вайля мистическое полуреальное пространство. Человек в этом городе оказывается в пограничном состоянии между европейским и азиатским, между одними ценностями и другими, между добром и злом, настоящим и будущим. В московском пространстве, отчасти мистическом и сверх всякой меры идеологически заряженном, он вынужден сам определять и идентифицировать себя. Москва, ее ритм жизни, ее жители

представляются в романе некой нерасчлененной массой: «Толпы движутся навстречу своей судьбе, шагают сквозь сумерки и мутный туман, преодолевают все препятствия как слепая сила, неподвластная морозу, времени, заносам» (99); «...вожди стояли на трибуне неподвижно и глядели вниз, на черную человеческую реку, толпы текли молчаливо, улицы отражали эхом топот огромного множества людей» (252). Часто в описаниях московской жизни автором используется метонимия, которая объединяет в одно целое и Москву, и ее жителей, и всю страну, например: «Москва строит метро», «страна все время шагает вперед», «Москва жила в горячке, кричала о мести и разоблачала врага» (219, 218, 253). Мистические очертания Москвы постоянно подчеркиваются в описаниях погоды: на протяжении всего романа акцентируется дождь, серая муть, снежные заносы. Москва воспринимается героями и автором как «город, где может произойти все что угодно» (217), откуда люди исчезают, не простившись ни с кем, как исчез однажды коммунист Герцог, отправленный с секретной миссией в нацистскую Германию и вернувшийся в Москву умирать после пребывания в немецкой тюрьме.

Чрезвычайно важно, что с первых страниц романа в нем появляется образ границы: поезд, в котором едет Ри, постепенно приближается к польско-советской границе, и атмосфера внутри поезда, как и состояние самой Ри, становятся все более напряженными. Преодолев границу, героиня оказывается в коммунистической Москве, где постоянно должна делать выбор, то есть решать проблему границы теперь уже внутри самой себя. Второй главный герой романа, Ян Фишер, тоже преодолевает географическую и аксиологическую границу: с опасным политическим заданием он едет в Берлин и возвращается в Москву, где его ждет «чистка» и полное одиночество. В качестве некой символической границы можно рассматривать и Москву-реку, она присутствует во всех значимых для главных героев эпизодах: ее видит Ри в первый же день своего знакомства с городом; на прогулочном теплоходе Ри и Ян Фишер решаются признаться в любви друг к другу; на мосту Ри принимает важное для себя решение стать работницей Шарикоподшипникового завода; к реке идет Фишер после того, как его осудили на собрании трудового коллекти-

ва. Да и само название романа — «Москва — граница» — видится не случайным, оно отражает основное свойство топоса советской столицы — его высокую экзистенциальную напряженность.

О том, что в романе присутствует обращение к проблемам не только идеологическим, но и к экзистенциально-философским, свидетельствуют и надвременные вечные образы: над Москвой, ее идеологическими и политическими страстями светят «чужие, равнодушные звезды, не красные и не пятиконечные» (224).

Вывод

Подводя итог, можно сказать, что Москва мыслится в романе Вайля как модель русско-советского коммунистического мира. Топос Москвы сочетает в себе сразу несколько смысловых планов: физический (предметно-осязаемый); ментальный; идейно-политический; экзистенциально-символический. Московский мир в целом показан как узнаваемый, но ментально чужой европейскому наблюдателю. В то же время он является притягательным для тех европейцев, которые ищут ответы на важные экзистенциальные вопросы. Однако советская Москва не дает на них ясных и определенных ответов, всякий раз оставляя человека наедине с самим собой, в ситуации пограничья, внутреннего выбора. Любое преодоление этой границы ведет человека в ту или другую крайность — к буржуазной бездуховности или лишенной индивидуальности коллективистической жизни. Удержаться посередине пытается герой Вайля Ян Фишер, однако ему это не удастся, ведь границы существуют для того, чтобы их преодолевать, и человек в любом случае обязан совершить свой выбор.

Сам автор при этом до последних страниц романа старается сохранить дистанцию по отношению к московской реальности, удаляясь от нее на безопасное философское расстояние, пользуясь иронией, вводя надвременные вечные образы, прибегая к приему остранения. В целом Вайль создает сложный, неоднозначный образ советской Москвы 1930-х гг., уникальный для чешской литературы и представляющий немалый интерес в русском литературном контексте. Роман Вайля

с его экзистенциальным звучанием органически встраивается в ряд текстов о советской Москве таких русских писателей, как Б. Пильняк, Ю. Олеша, А. Платонов, М. Булгаков, Г. Кржижановский. Вместе с тем, Вайль не повторяет русских писателей, его особая «иностранная» точка зрения, выхватывающая из московского пространства совсем другие смыслы и бытовые детали, оттеняет русский и советский менталитет, делает образ Москвы для читателя новым и неожиданным.

Глава 11

Американский мегаполис в романе Д. Янчара «Насмешливое вожделение»: партитура художественной репрезентации

Введение

«Насмешливое вожделение» (1993) — автобиографический роман Д. Янчара (р. 1948), «одного из самых авторитетных и переводимых словенских писателей»¹, основан на впечатлениях от пребывания автора в Америке во второй половине 1980-х гг.: получив стипендию Фулбрайта, он жил и работал в Новом Орлеане, а затем в Нью-Йорке. «Переживание пространств»² двух этих мегаполисов во многом обусловило поэтику романа. Оба города и воспринимаются обществом, и действительно являются символами Америки, носителями и трансляторами определенного социокультурного сознания, отличаются особой мифологией и культурным ландшафтом, были и остаются источниками тем и сюжетов мировой литературы. Примеры их художественного воплощения обладают основными свойствами топоса городского пространства как места развертывания смыслов и места реализации модальностей

¹ Album slovenskih književnikov. Ljubljana, 2006. S. 259. О Янчаре по-русски см. также: Бершадская М. Л. Янчар Драго // Лексикон южнославянских литератур. М., 2012. С. 555–556; Вирк Т. Литература 1990-х годов. Проза // Словенская литература XX века. М., 2014. С. 241–244, 265–266; Старикова Н. Н. Литература в социокультурном пространстве независимой Словении. М., 2018. С. 127–132, 140–148.

² Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства. М., 2004. С. 16.

«человек — пространство — культура»³ — **изменчивостью и динамичностью**. Эти мегаполисы, являя собой два неповторимых облика Америки: окутанный легендами город Луизианы с его уникальной биографией и культурой и символизирующая саму идею Нового Света вавилонская башня «Большого яблока», реализуют в романе авторскую модель американского городского бытия. Их географическое, топологическое и ментальное пространство является одним из структурообразующих элементов произведения. Налицо своеобразный «феномен Вайля», согласно которому «на линиях органического пересечения художника с местом его жизни и творчества возникает новая [...] реальность»⁴. В случае с Янчаром это пересечение высекло искру свежего, нестандартного, ироничного и, как свойственно этому писателю, экзистенциального⁵ восприятия иной / американской действительности, причем в то время, когда Америка была невероятно популярна в только что провозгласившей независимость Словении, служила образцом политической (демократические свободы) и экономической сфер жизни и интеллектуальной мысли. Часть словенской интеллигенции, в том числе творческой, была ориентирована на США как на наиболее прогрессивную и процветающую во всех отношениях страну. Для Янчара же эта мировая сверхдержава — прежде всего объект иронии, она показана как неестественное и неуютное для жизни место, все обитатели которого — эмигранты, поэтому никто не ощущает его своим домом по-настоящему. Очевидно, что именно это несовпадение оценок писателя и общественного мнения стало причиной довольно сдержанного приема «Насмешливого возжелания» словенскими читателями. Чего нельзя сказать о критиках: по мнению Т. Вирка, этот роман Янчара, синтезирующий кафкианские и кундеровские мотивы, являет собой один из наиболее интересных примеров современного романного жанра⁶, Х. Глушич нашла в нем переклички с прозой М. Фриша и П. Хандке⁷.

³ Мартин Б. Рингхэм Ф. Словарь семиотики. М., 2009. С. 256.

⁴ Вайль П. Л. Гений места. М., 2019. С. 3.

⁵ См.: Моругина А. С. Экзистенциальные черты в образах главных героев романов Драго Янчара «Галерник», «Северное сияние» и «Звон в голове» // Славянский альманах 2017, вып. 1–2. С. 294–302.

⁶ Virk T. D. Jančar. Posmehljivo poželenje // Literatura, 1993, let. 5, št. 26–27. S. 91.

⁷ Glušič H. Slovenska proza v drugi polovici dvajsetega stoletja. Ljubljana, 2002. S. 280.

Главный герой произведения и повествователь — известный словенский писатель, родом, как и Янчар, из Марибора, Грегор Градник (собрательное имя, знаковое для словенской литературы, составлено из фамилии поэта с трагической судьбой Алойза Градника (1882–1967) и имени другого талантливой и преждевременно ушедшего из жизни поэта Грегора Стрниши (1930–1987)), приезжает в Америку, получив писательскую стипендию, одним из условий которой является чтение лекций студентам новоорлеанского Колледжа Свободных Искусств. Согласно концепции учебного заведения, научиться писать может любой, писатель — такая же профессия, как врач, адвокат или продавец, надо лишь знать методологию и не ставить восклицательный знак в конце финальной фразы. Эта идея тиражирования «мастеров слова» вызывает у Градника саркастическое недоумение, однако отступить ему некуда. Вообще-то он хотел попасть в Нью-Йорк («туда хотят все»⁸, но стипендия есть только в Новом Орлеане. Одновременно герой борется с обуявшей его на родине меланхолией, вызванной кризисом среднего возраста: «Если ты в тридцать пять не попал в Америку, можно повеситься. Или отправиться в морскую кругосветку. Сжечь свои картины. Или каждую ночь торчать на вокзале, провожая поезда, идущие в Венецию вслед за Томасом Манном. А утром напиться в хлам со всякой швалью. Есть, конечно, и другие варианты, так или иначе связанные с какой-нибудь формой агонии или падения: сознательное прозябание, движение вниз по наклонной, мучения в браке, каторга на престижной работе. И не за горами момент, когда вы проклянете место и час своего рождения. Словению — за то, что она мала и потому люди в ней ничтожны. Европу — за то, что она старая напудренная карга» (14). Лекарством от депрессии становится знакомство с новым менталитетом, формирующим иной тип личности — антипода загадочной «славянской душе», а также фиксация новых впечатлений: «В центре точки, которая на карте обозначает город над дельтой, есть невидимая движущаяся точка — он, невидимый наблюдатель. Неслышный слушатель, незнающий знаток. Точка»;

⁸ Янчар Д. Насмешливое возделение. Перевод Надежды Стариковой. М., 2020. С. 13. Далее роман с указанием страниц в круглых скобках цитируется по этому же изданию.

«Я наблюдатель [...], наблюдаю за тем, что со мной здесь, на другом конце света происходит...»; «...он оказался абсолютно вне всего происходящего. Просто наблюдатель. Существо живое и неживое. Не связанное ни с чем, связанное с ничем. В состоянии до Сотворения» (10, 12, 41). Градник умен, наблюдателен и самоироничен, его насмешка над собой — средство самообороны, защитная реакция, способ ухватиться за что-то в своем душевном опустошении. Чего стоит «настоящий луизианец», «красивый, упитанный и шустрый» (37) таракан, «сосед» по квартире, в чем-то, как полагает Ф. Задрavec, даже двойник героя⁹, в котором тот находит «родственную душу». Чтобы закрепить их с насекомым экзистенциальную близость, Градник дает черному таракану имя Грегор Замза.

Пробыв в городе на Миссисипи более полугода, герой все же получает возможность на некоторое время поселиться в Нью-Йорке, однако вынужден спешно вернуться на родину из-за болезни матери. В Новом Орлеане он быстро обрастает американскими знакомыми весьма разнообразного социального положения и жизненных принципов: от представителей новоорлеанской интеллигенции руководителя Колледжа Свободных Искусств профессора Фреда Блауманна, влюбленного в свою студентку Мэг Холик и пишущего трактат о меланхолии, и популярного молодого писателя-велосипедиста Питера Даймонда до порнофотографа и афериста Ористида Ланьяппе по прозвищу Гамбо и мафиози Тонио Гомеса, начинает осваивать принятый в южных штатах свободный и по большей части ночной образ жизни: перемещение по барам, джаз-клубам, знаменитой Бурбон-стрит, влюбляется и переживает полноценный роман с девушкой Питера Ирэн Андерсон, чьи предки когда-то приехали в Индиану из Дании. Центральное городское событие, свидетелем и участником которого становится Градник, — карнавал Марди Гра, ему в романе посвящена отдельная глава. Рассказ о жизни героя в двух крупнейших мегаполисах США перемежается с материалами из рукописи профессора Блауманна, который трудится над монографией о меланхолии, в жанре «чего-то среднего между прозой и эссеистикой. Между фикшн

⁹ *Zadravec F. Drago Jančar Posmehljivo poželenje // Slovenski roman XX. stoletja. Prvi analitični del. Ljubljana, 1997. S. 374.*

и нонфикшн [...]. О меланхолическом веществе и его связи с селезенкой» (19). «Профессор, исправляющий студентам запятые, направляющий их к рефлексии повседневности, к самовыражению, к исповедальности, каждую ночь просиживает за компьютером, поглощенный своей грандиозной, космической, своей блауманнской темой. Днем он занимается бегом трусцой, а ночью пишет великую книгу алхимика, которая объяснит меланхолию *in substancia*¹⁰» (32). В своей работе американец опирается на обширный труд английского протестанта Роберта Бёртона «Анатомия меланхолии» (1621), где сделана попытка под медицинским, психологическим и религиозным углом зрения проанализировать данное состояние человеческой души и организма, его причины, симптомы, последствия, способы лечения и разновидности. «Сразу после выхода одни восприняли его как шарлатанство, другие — как гениальный труд, впрочем, споры об этой книге и по сию пору не утихли. Фред Блауманн был убежден, что правы последние. Это действительно потрясающая, грандиозная работа. В трех объемистых частях автор исследует причины и этиологию меланхолии, описывает ее симптомы и последствия, к которым она приводит человека, подробно останавливается на методах лечения этой древнейшей болезни человечества. После определения понятия, которое начинается с божественного провидения, ввержения человека в мир и в грех, с его грехопадения, “Анатомия меланхолии” развивается в структурированную и сложно организованную концепцию причин и следствий. Симптомы, проявляющиеся в душе, и симптомы, характерные для тела, сверхъестественные и естественные причины, меланхолия в голове и меланхолия в печени, меланхолия, спровоцированная бесами и ведьмами, мыслями и сексом, едой и знаниями, меланхолия науки и меланхолия любви, телесных жидкостей и грешных мыслей, симптомы любовной болезни, симптомы ревности, ипохондрическая или меланхолия ветров, меланхолия возделения, меланхолия одиночества...» (28). Произведение английского священнослужителя в романе дается опосредованно, через вольный пересказ и рассуждения персонажей, собственно прием интертекстуальной иронии (текст в тексте)

¹⁰ По существу (лат.).

используется только в справочных таблицах. Включенные в роман в виде вклеек, они прямо заимствованы из классификации Бёртона и содержат списки видов меланхолии различной этиологии, на отдельной вклейке изображен анатомический атлас уязвимых точек человеческого организма, на котором ярко красным фломастером указано место самой опасной для индивидуума точки хандры, именуемой «spleen». День за днем Градник знакомится с материалами профессорской рукописи, черпая из нее всё новые исторические свидетельства, статистические данные, сведения о других видах искусства, касающихся предмета исследования (например, о полотнах «Меланхолия» Лукаса Кранаха Старшего и Корнелиса Антониса, картине А. Дюрера «Меланхолия I», труде «Меланхолия» Томаса де Ли, стихотворении «Меланхолия» австрийского поэта рубежа веков Г. Тракля). Собранное Блауманном попадает в резонанс с внутренними ощущениями героя и влияет на оптику его восприятия окружающего. Вернувшись домой и уже не застав мать в живых, Градник предаётся размышлениям о своей американской жизни, после далекой чужбины острее и глубже ощущая близость к родному дому. Родные места, а также недавние любовные переживания наводят его на мысль о том, что меланхолия является неотъемлемой частью душевного состояния жителя современной Центральной Европы. Ироническое повествование о приключениях словенца в Америке заканчивается на неожиданно высокой ноте, усложненной экзистенциальным обобщением: герой едет в деревню, откуда ведет начало его род, разыскивает в лесу древние могилы, которые знал с детства, и там вдруг ощущает всю брэнность и уязвимость человеческого бытия: «Между топорщившимися ветками и черной листвой открылись широкие, до самого горизонта, просторы. Оттуда, с самого края земли, струился сквозь расселину сияющий сноп света. По нему наверх отбывали жизни и в самом святейшем месте встречались с бесами меланхолии, стремительно падавшими вниз. Кто-то засмеялся, ему показалось, что совсем рядом. Потом он заметил, что смех исходит оттуда, из места низвержения [...]. Владычествующий там насмехается над всеми, и над ним тоже, над тем, как он распластался на влажной земле, на лесной опушке [...]. И теперь он знал

о себе, что и его эхо и образ, как тот звук, тоже отправятся за тем неумолимым смехом» (299–300).

Роман состоит из 34 глав, его композиция подчинена длительности пребывания героя в каждом американском городе: большая часть текста (25 глав) повествует о визите в Новый Орлеан, который длился около восьми месяцев, с февраля по август, Нью-Йорку, где герой пробыл чуть менее двух месяцев, отведено шесть глав, действие трех заключительных глав происходит во время его полета в Словению и на ее территории. Представление о феномене американского мегаполиса складывается у автора под влиянием трех опорных дискурсов: геопоэтического, психологического и литературно-культурологического. Первый связан с географическими и историко-культурными характеристиками, формирующими облик новоорлеанского и нью-йоркского городского пространства, второй — с личным опытом, основанным на субъективных переживаниях, оценках, рефлексиях и типизированном в главном герое и других персонажах, третий развивает традицию художественной репрезентации Нового Орлеана и Нью-Йорка в литературных, музыкальных и кинематографических произведениях. При этом для янчаровской транскрипции американской урбанистической действительности, опирающейся на ироническую тактику повествования, характерно ясное понимание специфики ментальности жителей большого города, их «повышенной нервности жизни, происходящей от быстрой и непрерывной смены внешних и внутренних впечатлений», и как следствие — рассудочности горожанина, использующего здравый смысл, а не чувства в качестве «средства самозащиты против угрожающих его существованию течений и противоречий внешней среды» (Г. Зиммель¹¹), а также подчеркнутое внимание к «опознавательным знакам», штампам, клише, символизирующим Новый Орлеан и Нью-Йорк в массовом сознании. Для южной агломерации это бобы с рисом, тараканы и джаз, для северной — мусор, небоскребы и зрелища. Принцип быстрого обогащения («американская мечта»), а также обилие толстяков

¹¹ Зиммель Г. Большие города и духовная жизнь // Логос, 2002, № 3. URL: <https://magazines.gorky.media/logos/2002/3/bolshie-goroda-i-duhovnaya-zhizn.html> (дата обращения: 01.11.2022).

и джоггеров представлены в романе как неотъемлемая эмблематика американского мегаполиса, его, так сказать, сущностные характеристики, сквозные стереотипы восприятия американской городской повседневности.

■ I. Новый Орлеан

*И как писатель ты обнаруживаешь,
что есть определенные места на планете,
где пишется лучше, чем в других.
Новый Орлеан — одно из них.*

Джимми Баффет¹²

Своеобразие Нового Орлеана, этого особенного места Америки, определили три группы факторов: физические — географическое положение, ландшафт, климат; социо- и этнополитические — смена колонизаторов, многообразие и смешение этносов; историко-культурные — диахроническое сосуществование и взаимопроникновение нескольких культурных традиций. Новый Орлеан расположен на юго-востоке Луизианы на обоих берегах реки Миссисипи вблизи ее впадения в Мексиканский залив, основополагающей частью городской инфраструктуры всегда был порт (сейчас самый большой в США), неотъемлемыми природными условиями — субтропический влажный климат с ливнями и ураганами, заболоченная дельта Миссисипи, отсутствие своей питьевой воды. Город был основан французами в 1718 г. как важное стратегическое укрепление и назван в честь регента Франции герцога Орлеанского. Затем король Франции Людовик XV передал удаленную и неприбыльную колонию в дар своему испанскому кузену Карлу III. Сорокалетнее с 1762 по 1801 год испанское владычество вновь сменилось французским правлением, но в 1803 г. Наполеон Бонапарт продал французскую Луизиану, только что полученную обратно от испанцев, правительству Соединенных Штатов. Толчком к этому решению послужила неудачная кампания подавления восстания в островной колонии Гаити и гибель французского гарнизона. Перед надвига-

¹² URL: <https://ru.wikiquote.org/wiki/> (дата обращения: 01.11.2022).

ющейся новой войной с Англией и ее союзниками Наполеон не мог оттягивать войска и вооружение на заштатное Гаити и держать солдат в дальней Луизиане. После сделки в город хлынула волна американцев английского происхождения и во французский уклад Нового Орлеана влилась североамериканская протестантская традиция.

За три столетия город пережил взаимодействие и смену нескольких мощных культурных влияний, при этом французская культурная струя доминировала до второй половины XIX в. В итоге культурный феномен Нового Орлеана, именуемый «новоорлеанским плавильным котлом», соединил в себе франко-испанские и англосаксонские культурные составляющие, обогащенные индейскими и негритянскими наслоениями, а также элементы креольской и каджунской культур. Носителями двух последних являются представители субэтнических групп креолов и каджунов, потомков европейских переселенцев, ассимилировавших неевропейские этнокультурные особенности, с которыми они столкнулись в Новом Свете. Термин «*créole*» стал использоваться для описания людей, рожденных в Луизиане, чтобы отличать их от европейских иммигрантов и импортированных рабов, он не является расовым ярлыком. Самоназвание каджунов (англ. «*sajuns*–кейдженз»; фр. «*sadiens*–кадьён») возникло в среде осевших в Луизиане нормандских и бретонских поселенцев, в середине XIX в. изгнанных британцами из Аркадии, французской колонии в Северной Америке (ныне территория Канады). Многие из них смешивались с черными рабами: Новый Орлеан был крупнейшим невольничьим рынком. Сюда французские аристократы бежали от Французской революции, съезжались авантюристы всех сортов и оттенков, здесь останавливались для передышки пираты, поделить и продать награбленное, любители азартных игр и работорговцы. Здесь в конце XIX в. зародился джаз. При таком коктейле южного местоположения, французско-испанского происхождения и американского бытового темпоритма в Новом Орлеане особенно остро чувствуется стремительная краткость человеческого бытия, здесь очень нагляден жизненный цикл, представленный тремя его важнейшими составляющими: кабаками, борделями и кладбищами (три столетия основны-

ми городскими профессиями остаются повара, проститутки и музыканты, в том числе играющие на похоронах). Отсюда разгульный дух распада и сексуальной свободы: от истерического веселья и карнавального безумия до жестокой меланхолии. Не случайно одно из многочисленных прозвищ города — «Big Easy» — «Великая легкость» или «Большой расслабон».

Весь этот пестрый конгломерат породил характерную новоорлеанскую атмосферу, благодаря ей этот город принадлежит к числу тех особых топосов на культурной карте США, которые на протяжении своего существования неизменно становились объектом активного мифологизирования и художественной рефлексии, привлекали и будоражили воображение деятелей литературы и искусства. Среди тех, кто попал под его обаяние, У. Уитмен и Марк Твен, М. Митчелл и У. Фолкнер, Дж. Дос Пассос и Теннесси Уильямс.

Геопоэтика

Основное место действия новоорлеанской части романа — Французский квартал («Он жил в том самом квадратном модуле улиц, основы которого два столетия назад заложили французы, — La Nouvelle Orléans. Добавить тут нечего. Этим все сказано...» (13)), откуда герой совершает локальные выезды на местные красоты: в бухту Баратория и на пляж Билокси. Vieux Carré или French Quarter — это пятнадцать улиц с северо-запада на юго-восток от парка Луи Армстронга к Миссисипи, а под прямым углом к ним — семь улиц с юго-запада на северо-восток вдоль реки, где фоном является круглосуточно и круглогодично несмолкающий джаз, запах острой каджунской и пряной креольской еды, влажный горячий воздух с Мексиканского залива, а декорациями — невиданный в остальной Америке городской пейзаж: опоясывающие дома французские балконы и веранды с узорчатыми коваными решетками. Названия улиц здесь английские, испанские, французские, менявшиеся в зависимости от того, какой флаг реял над городской ратушей. Автор строго следует реальной картографии «Города Полумесяца» (еще один ник Нового Орлеана), адреса и места передислокаций его героя абсолютно конкретны: Градник живет на Сент-Филип-стрит 18, наблю-

дает за карнавальным шествием с веранды дома на Сент-Питер-стрит, шатается по ночам по Бурбон-стрит, ради соблазнения джоггерши Ирэн совершает марш-бросок по парку Одюбон, пьет кофе в Кафе дю Мон, заглядывает на Французский рынок, гуляет возле собора Св. Людовика, утром с бодуна оказывается на Джексон-сквер и т.д. Отдельного внимания в романе удостоивается инфраструктура новоорлеанских питейных заведений: с одной стороны, ряд ключевых эпизодов (например, несколько объяснений Градника и Ирэн) происходит именно в этих пространствах, с другой — регулярные перемещения героя по кабакам весьма напоминают туристический путеводитель, которому внимательный читатель, оказавшись в Новом Орлеане, вполне может следовать: британский бар «Ригби», завсегдаем которого становится герой, джазовый бар «Снаг Харбор», французский Бар «Лафитт», где поет туристам старая русская эмигрантка Леди Лили, каджунский бар «Мейпл Лиф», ресторан «Сторвилль» — место последнего объяснения Градника и Ирэн, ресторан Пэта О'Брайена, локация встречи геев — бар «Наполеон» и т.д.

«Соседнее питейное заведение подобно многим другим во Французском квартале. Нечто среднее между английским пабом и южной неразборчивостью, клубной чопорностью и потной расслабленностью. И еще с чем-то, неуловимо особенным. Люди здесь особенные, как и во всех других заведениях Квартала.

У входа в бар «Ригби» каждый вечер большеголовый пес лежа грызет кубики льда. Бар «Ригби» не для художественных натур и меланхоликов. Они сюда ни ногой. Здесь татуировки на руках и язык, на котором они не говорят. Художественные натуры и меланхолики, создатели сбалансированного чеснока и бестселлеров о велосипеде выстаивают на вечеринках, держа в руках бокалы, поглощают бобы с рисом, и *vice versa*, и дискутируют об алиенации. Иногда в «Ригби» играет Иисус. Иисус — чернокожий, иногда он играет на губной гармонике. Когда играет, что случается довольно редко, то все его слушают. Потому что Иисус играет божественно. В «Ригби» то и дело раздается громкий смех официантки Дебби, которая носит зеленые подтяжки. Она носит зеленые подтяжки, чтобы при-

влечет внимание к тому, что находится между ними. За барной стойкой сидят Боб и Мартин. Боб сильный и хитрый, Боб здесь правит, Мартин старый и мудрый, Мартин здесь философствует. Гамбо размышляет, Иисус играет, Лиана, красивая блондинка, ждет туристов из Техаса. Боб — сутенер, Мартин — бывший актер, Лиана — девушка легкого поведения, Гамбо — художник-фотограф. Бар “Ригби” работает круглосуточно. Пес Мартина иногда всхрипывает, тут все смеются» (34–35).

Новоорлеанская свобода нравов оказывает на Градника сильнейшее воздействие: сначала он цепенеет от наглого бесстыдного эротического напора этого города, а потом пускается во все тяжкие, триггером сексуального раскрепощения героя становится Марди Гра, «бешеный, стремительный, знойно-распутный [...], это не просто “жирный вторник” или маскарадное шествие, или латиноамериканский карнавал. Марди Гра, черный и белый, креольский и каджунский, хвастливый и криминальный. Он отдает духами и потом, виски и мочой. [...] Раз в год [...] здесь все слетают с катушек» (78). К этому грандиозному событию луизианцы готовятся заранее: «Двигаясь вдоль реки в город, в это теплое и мягкое подбрюшье Америки валили толпы *бродяг* и устраивали становища на заброшенных складах и в готовых к сносу заводских цехах Французского квартала. Прибывали торгаши и перекупщики, гуляки и карманники. Прибывали проститутки обоих полов. Приезжали богачи на огромных автомобилях, в барах яблоку негде было упасть» (63). Глава, посвященная Марди Гра, имеет показательное название: «Схватка с бесом». Общая картина городской вакханалии складывается из отдельных фрагментов, воспроизводимых в технике «рваной киноплёнки»: вот компания костюмированных интеллектуалов (вампир, куколка, эсэсовка, велосипедист) наблюдает с балкона квартиры Питера на Сент-Питер-стрит, как внизу «гигантский фаллос врежется в толпу. [...] Вся улица хочет, когда фаллическая гусеница врежется в народ. Ног у нее — пар двадцать. Неуклюжая конструкция медленно поворачивается, красная головка члена подбирается к женщинам, которые с визгом бросаются врассыпную. Черные маски скачут вокруг толстого червя, направляя его. Вдруг женщина в джинсах разбегается и вскакивает на него, как раз за крас-

ной тыковкой. Кто-то из толпы кидает ей шляпу. Теперь это родео, фаллос скачет, женщина крепко обхватывает его ногами. Молотит его шляпой, потом неожиданно сваливается на землю. Хохот, возгласы. Фаллос врежется в полицейского, тот теряет солнечные очки и фуражку. Его заталкивают в вестибюль, толпа визжит от восторга» (79–80). Потом герой вместе с профессором Блауманном оказываются на Бурбон-стрит, где сборище громким ревом и улюлюканьем приветствует оголяющих грудь женщин, стоящих на балконах: «Ревущая толпа мужиков скандирует, требует, бросает на балкон монеты — покажи сиськи. Одна задирает майку, и темная мужская масса внизу взывает, другая снимает блузку и размахивает ею, разгоряченная толпа пытается выломать входную дверь» (81). Следующий кадр — опять квартира на Сент-Питер-стрит: кто-то, сильно перебрал, спит, кто-то шмальнул косяк и ловит кайф, кто-то блюет на головы туристов, свешиваясь через балюстраду, потом герой едет с Гамбо в «Мейпл Лиф» слушать каджунскую музыку, а на обратном пути мафиози Тонио Гомес высаживает Градника из машины и тот бредет в темноте по незнакомой улице вдоль кладбищенской стены, натываясь на старых безобразных проституток, дальше темп смены уличных эпизодов, свидетелем которых становится герой, учащается: вот две шлюхи на улице обкрадывают толстого провинциального коммивояжера: пока одна разрешает тому залезть под юбку, вторая хватает чемодан и убегает, вот центральный перформанс карнавала — «“The Rex Parade”[...]. Град пластиковых золотых монет и море голов на Канал-стрит» (89), дальше площадка перед баром «Наполеон», на ступеньках которого геи и трансвеститы выясняют отношения с реднеками¹³, потом крыша дома на углу Филипп-стрит и Роял-Стрит, с которой герой едва не падает. Утро Пепельной среды он встречает в постели с чернокожей незнакомкой под рокот мусоровозов и звуки репортажа о последствиях общегородского веселья: «...двое убитых, двадцать три изнасилования, сто тридцать семь краж со взломом, семьсот двадцать семь нападений и

¹³ Реднеки (*англ.* rednecks, буквально — «красношее») — жаргонное название белых фермеров, жителей сельского юга США, может использоваться и в сниженном значении: «жлоб», «быдло», и как исполненное достоинства самоназвание.

грабежей. Статистика была удовлетворительная, в этом году Марди Гра прошел относительно спокойно, по сравнению с годом...» (96). Карнавальная энергия Нового Орлеана, «родины вождельний», превращает «альпийского меланхолика», уютно устроившегося в роли наблюдателя, в активное действующее лицо разыгрывающегося на его улицах спектакля, лицо, способное совершать спонтанные, безрассудные, даже непристойные поступки.

Обнаруживаемые в тексте романа зарисовки, наблюдения и детали дают представление о том, какое влияние на образ жизни и нравы новоорлеанцев оказывают характер естественного ландшафта и климатическая активность природной среды (соединение здесь жары и влажности). Арендovanную квартиру на Сент-Филипп-стрит номер 18 герой в сопровождении профессора Блауманна и его студентки ищут «под струями воды, стекавшими с крыш»; в течение всего пребывания в Новом Орлеане Градник испытывает на себе воздействие природных катаклизмов: «Несколько дней пáрило, потом хлынул ливень. Вроде бы, обычный ливень. Но благодатные небесные воды просто оросили город. Весенний дождь — это время, когда совершенно особая *тристиция* орошает душу [...]. Благой небесный катаклизм, заставляющий память вернуться к ощущению первобытного чуда, в хижину, в пещеру, в детство, в защищенность ласточкиного гнезда, лисьего логова»; «Дождь не прекращался. Во второй половине дня по улицам уже текли целые потоки. Люди у дверей баров и магазинов в ожидании поглядывали на небо. Словно тараканы, высывали локаторы из своих темных убежищ. Потом отодвинулись дальше внутрь и скрылись, наконец, в своих жилищах. По улицам текло так, словно дамба Миссисипи не выдержала, и буро-желтые речные воды затопили Французский квартал и запенились на тротуарах. Возможно, древняя память о паводковых водах, которые здесь свирепствовали когда-то, держала город в безмолвном напряжении»; «Над городом навис купол раскаленного неба. Лето застыло, воздух застыл, пульсирует влажная жара. Небесный купол пропитан влагой, духотой, которая проникает в поры кожи и зловонно сочится из них [...]. Влажный воздух пульсирует, жара плывет, лето застыло, история остановилась» (9, 146, 147, 200).

Географически топос Нового-Орлеана неразрывно связан с рекой Миссисипи, которая в романе представлена и как своеобразный топографический водный хронотоп, метафорирующий время, и как один из главных факторов индустриализации города-порта. Неспешность городской жизни писатель сравнивает с ритмом Миссисипи, течению желтых вод которой подчиняются история и современность: «Река течет, тараканы шныряют, воздух теплый и густой, кофе благоухает, над утренними бобами поднимается пар» (40). На гул «великой реки» ориентируется герой, заблудившись во время велосипедной прогулки в лабиринтах промышленного порта «среди куч металлолома и демонтированных контейнеров» (165). С самим фактом существования Миссисипи связаны надежды и мечты персонажей: бармен из «Ригби» Мартин, по основному образованию инженер, изобрел устройство для очистки грязи с судов, ходящих по реке, и даже имеет патент. И теперь часто видит во сне, как плывет вместе со своим псом по Миссисипи, управляя механизмом, который делает реку, а вместе с ней и весь мир чище. В сцене расставания ранним утром в джазовом ресторане «Сторвилль», Градник и Ирэн символически пьют водопроводную воду (т.е. грязную воду из Миссисипи), отдавая дань городу, в котором были счастливы и куда хотят когда-нибудь снова приехать: «Говорят, — произнесла она, — тот, кто выпьет воду из реки, обязательно сюда вернется. В других местах бросают монеты в фонтаны, здесь пьют воду из Миссисипи». Эту, буро-коричневую, которая, случалось, приносила желтую лихорадку [...]. И оба выпили до дна» (178).

Еще один хронотопически важный локус Нового Орлеана, принципиальный для воспроизведения духа этого города, — новоорлеанские кладбища, прежде всего находящееся в черте Французского квартала старейшее в городе кладбище Св. Людовика (St. Louis Cemetery), открытое в 1789 г. Заболоченная почва усложнила похороны в земле, после каждого ливня грунтовые воды буквально выталкивали гробы, так что они всплывали. Тогда новоорлеанцы начали строить склепы с высокими стенами и глубокими нишами, и кладбище Св. Людовика превратилось в белый город с улицами и кварталами. Поначалу гробницы ставили беспорядочно —

кладбищенское пространство было похоже на мудреный лабиринт. Позже мертвых стали разделять по религии и расе. Рассуждая об антропологии погостов, этих «островков сгустившегося и застоявшегося времени», Г. Чхартишвили в своих «Кладбищенских историях» заметил: «Если день, погода и ваше душевное состояние окажутся в гармонии с антуражем, вы ощутите себя частицей того, что было прежде, и того, что будет потом. И, может быть, услышите голос, который шепнет вам: “Рождение и смерть — это не стены, а двери”»¹⁴. Траектория перемещений находящегося в поиске выхода из экзистенциального тупика Градника постоянно выводит его на территорию St. Louis Cemetery: вдоль кладбища он совершает свои велосипедные прогулки, каменные бело-серые кладбищенские склепы, «высотой в несколько метров, напоминающие дома», ненадолго укрывают его от стихии Марди Гра, наконец, «бесконечные аллеи новоорлеанских кладбищ, похожих на маленькие сонные города» (68, 71) становятся завязкой и местом действия одной из сюжетных линий, сатирически интерпретирующих характер жителей Нового Орлеана. При этом классические функциональные значимости хронотопа кладбища (гетеротопичность, граница двоемирия, диалоговое пространство) отходят на второй план, уступая место иронической перспективе.

Новоорлеанские типажи

Особенная стихия новоорлеанской жизни формирует новоорлеанские типажи: стремящегося к быстрому обогащению, достижению «американской мечты» маргинала, использующего для этого местные обычаи, нескромно эксплуатирующего туристическую картографию успешного писателя, мечтающую построить свой Новый Орлеан официантку. Первый тип — сосед, собутыльник и наперсник главного героя, не ведающий меланхолии персонаж по имени Гамбо: все изобретенные им абсурдные способы быстрого обогащения оказываются так или иначе связаны с природным и культурным ландшафтом новоорлеанского мегаполиса, а их фиаско — с менталитетом изобретателя, истинного новоорлеанца, жизненная установ-

¹⁴ Акунин Б., Чхартишвили Г. Кладбищенские истории. М., 2004. С. 9.

ка которого — пофигизм и расслабуха. «Гамбо чем-то напоминал джамбалаю. Джамбалайя — блюдо из морепродуктов, креветок, маленьких омаров, риса и разных приправ; иногда в него добавляют рыбу, иногда бобы. Вот и Гамбо такой, и одновременно не совсем такой. В чем отличие, знают там, откуда Гамбо родом, в болотистых местностях дельты великой реки, в Каджун Кантри. На самом деле его имя было Ористид, но все звали его Гамбо, чем, он, казалось, был вполне доволен. На его округлом, но гибком теле располагалась крупная — обломовская, как у пса Мартина, — голова. И весь он был округлый, но двигался быстро, а мысли его шныряли как луизианские тараканы [...]. Грегор Градник не был уверен, что Гамбо всегда, в каждый момент жизни, говорит правду. Собственно говоря, дело даже не в правде, а в его неограниченных изобретательских способностях. [...] Гамбо был творцом всё новых и новых идей, философом успеха. Философии обогащения. *Enrichissez-vous*¹⁵. Гамбо был на пути к великому успеху. Он еще не знал, в какой области это произойдет, но произойдет обязательно» (37–38). Поскольку занятия порнофотографией не приносили ни эстетического удовлетворения, ни достаточно денег, Гамбо попробовал мыслить нестандартно. Первый проект — открытие школы креативного смеха — был призван научить городского обывателя, как правильно смеяться тогда, когда ему вовсе не до смеха: «Градника заинтересовала программа открывающейся школы. “Программа? Например, у тебя только что умерла мама и ты, войдя в офис, не можешь удержаться от слез. Здесь тебя научат, на практике. А не хочешь, иди в школу драматического мастерства. Таких, сколько угодно. Теория потом”» (66). Несмотря на то, что главный упор Гамбо собирался делать на практической стороне обучения, открытию школы предшествовала основательная теоретическая проработка проблемы. Разработчиком был собран обширный материал: «Эссе о смехе» Бергсона, «вырезки из газет, фотографии улыбающихся людей, эскимосов, чернокожих представителей народности банту, кондитеров и кандидатов в президенты. Так смеялся Кларк Гейбл, а так

¹⁵ Обогащайтесь! (*франц.*) — призыв к французскому народу министра иностранных дел Франции Франсуа Гизо, произнесенный 1 марта 1843 г. в парламентском выступлении.

Джон Кеннеди, а так Мэрилин Монро, а так Элла Фицджеральд. Вся смеющаяся Америка была здесь, и вся остальная часть земного шара вместе с ней [...]. В одиночку смеются редко, смех — это единство: театральный зал, полный смеющейся публики; баварские выпивохи с кружками в руках, побагровевшие от хохота; рота солдат, у которых от смеха ружья выпали из рук; пациенты в больничной палате, хохочущие над кем-то, только что привезенным на каталке; парижские проститутки с выпавшими зубами; участники англо-бурской войны, улыбающиеся рядом с мертвым туземцем; бразильские охотники за человеческими головами с трофеями в руках; альпинисты на покоренных вершинах... Широкая улыбка триумфа и горькая усмешка поражения, ухмылка зубных паст и оскал при пожирании добычи. Интерактивность процесса: симультанный смех победителя и побежденного, врача и эпилептика, старика и юной девушки, грусть и смех, гнев и смех, бизнес и смех. Жест и характер. Смех и успех. Андерсон, «Мрачный смех». Марк Твен. Улыбка Моны Лизы» (66–67). Успешной реализации смехообучающего курса помешало кладбище: первый (и как вскоре выяснилось, единственный) появившийся на горизонте клиент школы, пожилой вдовец, действительно, разучившийся смеяться после смерти супруги, оформил кладбищенскую ипотеку на каменный склеп и пока был не в состоянии внести предоплату за обучение. Гамбо разбрасываться своим талантом в благотворительных целях не собирался, поэтому указал посетителю на дверь, однако через пару дней спохватился, что прогнал единственного человека, поверившего в его компетентность. Он бросился на кладбище Св. Людовика, два дня с утра до вечера слонялся по лабиринтам города мертвых, но Джозефа (так звали мужчину) не обнаружил. Тогда он понял, что единственно правильный путь — искать могилу жены, ибо, как известно, долгие годы совместной жизни делают лица супругов похожими. После многочасовых поисков фарфоровый медальон с изображением крепкой женщины, черты лица которой напоминали его посетителя, был на одном из склепов обнаружен. В течение нескольких суток горе-коуч караулил это надгробие, ожидая появления безутешного вдовца, но, увы! напрасно. Больше желающих овладеть техникой креативного смеха по методу

доктора Орестида не нашлось. Серьезные барыши, казалось, сулило следующее изобретение Гамбо — привораживающий порошок «Poudre de Perlainrainrain», который «изменит жизнь в этом городе. А возможно, и во всей Америке» (136). Его готовят для женщин, желающих удержать мужчин, по старинному рецепту из цветка плавающего чертополоха болот Байю Кантри. «Нужно сорвать семнадцать головок в ветреную погоду. Нижнюю часть удалить, верхнюю растереть с пчелиными сотами, накрыть цветками клевера, потом тщательно перемешать с тремя зернами бобов, до этого три дня пролежавшими под слоем соли. Добавить три щепотки соли из черного наперстка, все перемешать. Потом можно использовать. И это работает» (138). Граднику этот бизнес-план показался вполне реалистичным: «Во Французском квартале есть как минимум несколько тысяч женщин, которые плачут у барной стойки или хотят броситься в воду к аллигаторам. Если каждая купит хотя бы один пакетик порошка, возможно, и больше, и если каждый пакетик будет стоить всего один доллар, тогда... Тогда Орестиду не составит труда нанять в “Сторивилль” “Грязную дюжину” [джазовый оркестр. — Н. С.] и пригласить тетю Онесию, сестру Одетту и всех остальных» (там же). В том, что привораживающее зелье действует, герой вскоре убедился сам: в Ирэн, выпившей бокал со снадобьем Гамбо, проснулась невиданная ранее страсть. Однако полномасштабное производство волшебного продукта так и не было начато, потому что алхимика быстро арестовали: одновременно с любовным порошком Гамбо занимался распространением героина и однажды перепутал пакетики, после чего взбешенный клиент-наркоман анонимно заявил на него в полицию. Два полицейских из отдела по борьбе с наркотиками заказали у порнофотографа большую партию и взяли с поличным. Последнее, что стало известно Граднику о новых замыслах приятеля: тот, находясь за решеткой, обдумывает план романа со счастливым концом на основе сюжета пьесы «Трамвай “Желание”».

Если Гамбо так и не удастся покорить Новый Орлеан, то Питеру Даймонду, жениху Ирэн, это оказывается под силу, причем средством в достижении успеха служит само городское пространство — его роман «По Новому Орлеану на вело-

сипеде» — уже бестселлер. Питер («...друзья зовут его Педро. Даймонд — это псевдоним, на самом деле у него другая фамилия, кажется, Хуарес») — «писатель нового направления, автор востребованной книги, почти полностью распроданной, получившей превосходные отзывы в газете “Пикаюн”» (11, 44). Переквалифицировавшись благодаря методике Блауманна из спортсмена-велосипедиста в художника слова, Даймонд успешно эксплуатирует массовый туристический спрос на оригинальные путеводители — его литературное произведение предлагает описание велосипедных прогулок по разным районам Нового Орлеана с добавлением легкого слоя «серьезной» информации об истории, ботанике, этнографии агломерации. Практическое применение художественных маршрутов не всегда отвечает ожиданиям велотуристов: Градник, получивший авторский экземпляр с дарственной надписью, пытается следовать имеющимся в нем указаниям, но безнадежно запутывается и, проколов шину, с трудом выбирается из лабиринта прибрежных улиц и портовых закоулков. Авторская ирония распространяется как на саму идею обучения писательству (в Америке, что «статистически доказано, писателем является каждый третий обыватель. С тех пор, как появились мастерские креативного письма, мы приближаемся к этому стандарту»), так и на «новаторский», «спортивный», «суперпровокационный», но чрезвычайно примитивный подход к творчеству, ибо, уверен герой, «поэт и атлет из “Портрета художника” Джойса — две взаимоисключающие личности. Атлет с молочной кислотой, циркулирующей в крови, и поэт, который напоминает миру о “чем-то еще”, это два космоса, между которыми пропасть из световых лет» (24, 62, 122, 107). Питер, чья профессиональная любознательность сводится к поиску фактов о велосипедах в жизни классиков (Фолкнер в преклонных годах катался на двухколесной машине), — продукт американских стандартов, сформированных масс-медиа, гедонистический стиль жизни пропагандируемый ими, ведет к потребительскому отношению ко всем видам искусства, в том числе к литературе. Найдя свою «золотую жилу», — велосипедную тему — Даймонд, влекомый литературным честолюбием, едет в Нью-Йорк, где начинает работу над следующим бестселле-

ром под названием «По Нью-Йорку на тандеме». На новом месте писатель-велосипедист цинично предает своего соавтора и главного героя, свой старинный, хромированный велосипед, принесший удачу, которого он «трепал по шее как коня» (166). В маленькой квартирке на верхнем этаже многоквартирного дома на 6-ой Улице не хватило места, и велосипед был безжалостно отправлен на помойку, где и нашел свой конец: «Перед домом с грузовика в кучу мусора тянулась железная челюсть, она вгрызалась в отходы и утаскивала добычу в разверзшуюся наверху бездну. [...] челюсть с хрустом зажала хромированный, слегка заржавевший велосипед и вместе с кучей мусора подняла в воздух. Мгновение он висел там, под сводом облаков с торчащими сломанными спицами и искореженными членами, потом сорвался и стинул в разверзнутой пасти» (224).

Гамбо и Даймонд — персонажи, раскрывающие разные стороны аутентичных новоорлеанских будней, тогда как официантка из бара «Ригби» Дебби лелеет в душе город-идиллию. Утром после тяжелой смены она устраивается по ту сторону стойки и из персонала превращается в посетительницу, спуская на выпивку все, что заработала за ночь. Ее мечта — купить землю в районе Байю Кантри, то есть ниже дельты Миссисипи, там, где расположены болота, осушить их и построить свой Новый Орлеан, который «будет совсем другим. Это будет маленький город. Прямо в центре будет кладбище с каменными склепами и цветами, кладбище Сан-Луи. Там будет тихо. Вокруг Французский квартал, но без Бурбон-стрит, и туристам вход воспрещен. Будут балконы, маленький собор, рядом “Презервейшн Холл”. Никакой Канал-стрит не будет, бизнеса не будет, полиции не будет, футбола не будет, памятника Эндрю Джексону не будет. Будут маленькие каджунские домики, одна старая креольская вилла, барак, который строили на плантации. В бараке по вечерам будут стучать в барабаны, проводить ритуалы вуду и рассказывать о старых временах. Диксилендов будет много, блюзы тоже будут играть» (217). Эти нехитрые фантазии — результат соединения массовых стереотипов туристического восприятия «Города Полумесяца» с личными переживаниями, которые город-«праздник» провозирует у простых обывателей.

Литературный контекст

Главный литературный бренд Нового Орлеана — драматург и прозаик Теннесси Уильямс (1911–1983). Один из самых коммерчески успешных американских авторов, названный критиками «выдающимся мастером драматургии США XX века»¹⁶, он был типичным аутсайдером, бросившим вызов нормам общества, художником с тягой к саморазрушению, которого обвиняли в патологичности и порнографичности. Контекстуально и интертекстуально нарратив новоорлеанских глав «Насмешливого вожделения» связан с пьесой «Трамвай “Желание”» (1947), первой «серьезной» американской драмой, получившей мировое признание. В ней «Уильямс запечатлел, точнее, предвосхитил противостояние двух видов ценностей на историческом переломе: слабости против силы, убожества против полноценности, греховности против добродетели, индивидуальности против гордого индивидуализма»¹⁷. Трагическая история разорившейся дочери плантатора Бланш Дюбуа, которая приезжает в Новый Орлеан к своей сестре Стелле и ее мужу Стэнли Ковальскому за помощью и которую в финале увозят в сумасшедший дом, история об одиночестве, столкновении мировоззрений и конфликте между данным и желанным — один из самых востребованных на мировой сцене второй половины XX в. сюжетов. Дом Ковальских для героини — последнее пристанище, в прошлом — лишь бестолковая, трудная, несчастная жизнь. Позади годы борьбы за родовое поместье, неудачное замужество (муж оказался гомосексуалистом, покончил с собой, узнав, что Бланш раскрыла его тайну), потеря честного имени. Надежды на устройство личной судьбы почти нет. Сестра стала чужой. У ее мужа героиня вызывает раздражение: она становится для Ковальского символом того «шикарного» образа жизни, которого ему никогда не достичь, поэтому он одновременно и презирает ее и желает, жаждет и ненавидит.

¹⁶ Хассан И. После 1945 года // Литературная история Соединенных Штатов Америки. Т. 3. М., 1979. С. 583.

¹⁷ Джебрайлова С. А. Американская драма XX века: (разработка концепции современной трагедии). URL: <http://american-lit.niv.ru/american-lit/dzhebrailova-amerikanskaya-drama-hh/vvedenie.htm> (дата обращения: 01.11.2022).

Когда Стелла уезжает в родильный дом, Стэнли насилует Бланш и та сходит с ума.

Атмосфера этой пьесы, ее художественная интонация, действующие лица, мотивы, даже форма диалогов отчетливо «проступают» в репрезентации топоса Нового Орлеана в романе. В поисках жилья герой сталкивается с тем, что само имя драматурга развязывает руки арендодателям и они взвинчивают цены: «Это же *Vieux Carré*, Французский квартал, здесь жил сам Теннесси Уильямс. «Трамвай „Желание“» и все такое, будьте любезны» (12). Ведь Теннесси — «настоящий писатель, не фуффло, не подделка, таких больше нет. Он писал о страстях, в его пьесах пахло духами, виски, мочой и кровью» (197). Время пребывания героя в Новом Орлеане совпадает с сезоном действия пьесы, жара, духота и влажность вносят свои коррективы в поведение действующих лиц обоих произведений: Градник так же, как Ковальский и Митч, изнывает от жары, потеет, его накрывают истома, страсть. Очевидна смысловая переключка названий: «Трамвай “Желание”» («*A Streetcar Named Desire*») и «Насмешливое возжеление» («*Posmehljivo poželenje*»). В обоих случаях смысловая нагрузка связана с глаголом «желать», причем, в его земном, чувственном наполнении. Хотя, само название трамвайного маршрута не имеет отношения к желанию, какому бы то ни было. Трамвай когда-то ходил до улицы Дезире, названной так в честь некой Дезире Монтре. Французское имя *Désirée* превратилось в английское *Desire* — желание. У Янчара же в любовной сцене словенское слово обыгрывается в диалоге героя и героини: чуждый американскому уху шумный зубной, оказывается, звучит необыкновенно соблазнительно и эротично:

«”Ž”, — сказал он, — желание.

Она, ломая язык, повторила: жже-ла-ние.

Желание. Возжеление.

Экзотические словенские слова обладали удивительным воздействием. Они заклинали. Зачаровывали...» (125).

В янчаровском тексте так или иначе появляются все четыре главных персонажа пьесы: Стелла и Стэнли Ковальские, Харольд Митчелл (Митч) и Бланш Дюбуа. Чертами первой пары автор наделяет пожилых новоорлеанцев, соседей Градника, за которыми тот периодически исподтишка наблюдает

из окна своей квартиры: «К окну на противоположной стороне время от времени подходит мужчина в майке, с банкой пива в руке. Его мощная мускулатура перекачивается под тканью. Он постоянно вытирает пот со лба. Порой с постели встает блондинка. Когда-то она была красива, теперь спутанные пряди закрывают лицо. Оба постарели, из комнаты больше не выходят, на улице он их никогда не видел. Это Ковальский и Стелла. Они тоже ждут весны»; «На другой стороне улицы, на втором этаже, у окна стоят мужчина в майке и женщина со светлыми спутанными волосами, свисающими вниз [...]. Оба заливаются громким смехом, Стелла и Ковальский»; «На другой стороне улицы у окна стоял Ковальский. Его дородное тело выпирало из майки. Он медленно поглаживал свое небритое лицо, снизу вверх, до редких волос на висках. Позади Стелла встала с кровати и пристально на него смотрела. Что-то спросила, он неслышно ответил»; «Он сидел рядом с широко открытой дверью, откуда было видно окно на другой стороне улицы. Рыхлый мужчина с татуировкой на плече обнимал светловолосую женщину. Ее локти упирались в его торс, а голову она откидывала назад, так что спутанные волосы ходили ходуном. Потом Стелла положила голову ему на плечо, убрала локти и несколько раз стукнула его кулаком по спине. Ковальский разевал рот от смеха, правда, как он смеется, слышно не было. Все зубы у него еще были целы, но он слегка располнел и волосы поредели»; «На той стороне улицы Стелла и Ковальский. Постаревшие, но все еще желанные друг для друга. Вокруг волны желания, неутомного человеческого вожделения» (9–10, 34, 43, 128–129, 205). Реинкарнировать эту пару собирается и Гамбо, когда у него возникает идея с учетом популярности экранизаций, в частности фильма 1951 г. с Вивьен Ли и Марлоном Брандо переработать пьесу Теннесси Уильямса в роман, чтобы просветить невежд и адаптировать великий сюжет к вкусам современных американцев:

«Держу пари, — сказал он, — они [туристы. — Н. С.] всегда спрашивают, что же на самом деле произошло в том трамвае».

Почему он называется *“Желание”*. *“Трамвай “Желание”*. Водитель и пассажирка любили друг друга на конечной остановке? На трамвайных сиденьях? Что произошло во время

езды, и как это случилось? На этот вопрос ответит его книга, если он получит год. Водителя будут звать Ковальский, пассажирку Стелла. Ночь будет жаркой. Книга будет называться "Трамвай, конечная остановка". Луиза [возлюбленная Гамбо. — Н. С.] будет одета, как Стелла из фильма, и будет продавать книгу возле трамвая» (195).

Этот последний проект Гамбо осуществится только в части продажи: выйдя из тюрьмы, куда попала как соучастница сделки с наркотиками (помогала распространять «Poudre de Perlainrainrain»), безработная Луиза начнет бродяжничать, способом отвлечься и получить хоть какие-то гроши станет для нее творчество Теннесси Уильямса: «"Я продаю пьесы, — сказала она. — Пьесы? — В маленькие тетрадки она переписала диалоги из произведений Теннесси Уильямса. — Это одноактные пьесы. Иногда кто-то покупает. Человек благодаря им духовно обогащается [...]". И дала Грегору крошечную тетрадку, в которой красивым почерком был переписан короткий диалог Стеллы и Ковальского» (226).

Образ Бланш возникает опосредованно: находясь в разных местах — дома, в баре, на улице, герой слышит ее смех («Грегор часто слышит Бланш, ее смех... она все еще должна быть где-то рядом»; «Откуда-то донесся смех, поток хрустального истерического смеха. Это была Бланш. Она смеялась из какой-то стеклянной клетки»; «...он встал. Пошатываясь, отправился в ванную и сунул голову под струю воды. Звенящий, дребезжащий трамвай. Истерический смех какой-то женщины, Бланш» (36, 221, 223)). С Бланш ассоциирует себя светловолосая галеристка, слушательница курса креативного письма, которая, не понимая разницы между миметическим и реальным, в выпускном сочинении банально фиксирует поток людей за окном своей галереи: «Люди [...] проходят мимо, словно тени быстротечной жизни, а она просто кукла в витрине. Они ничего не чувствуют, она тоже почти ничего не чувствует, она же кукла в витрине. Короче, она как Бланш из "Трамвая «Желание»". Жизнь проходит мимо. И красота» (99). В «Ригби» подпольно играют в покер, среди игроков Градник замечает «опухшего от бессонной ночи Митча» (221).

Ключевой для пьесы Уильямса мотив насилия (потасовки Ковальских, изнасилование Бланш) обыгрывается Янчаром

и буквально в сцене, где Гамбо избивает Луизу («Вдруг его правая рука поднялась и молниеносным коротким выпадом ударила ее по лицу. Раздался звук пощечины, волосы упали ей на лицо. Он тут же ударил еще раз. Тут она пошатнулась [...] и схватилась за уличный фонарь. [...] Мужчина шагнул к ней [...]. Его руки в опасном спокойствии висели вдоль тела. Она подняла руки над головой. Он стоял и ждал, когда она их опустит. Дождавшись, ударил снова»), и фигурально, с явным ироническим подтекстом. Последнее связано с переживаниями Ирэн по поводу ее соития с Градником: как юрист-стажер она много раз участвовала в судебных разбирательствах об изнасиловании и после роковой ночи «никак не могла понять, произошло ли все с ее согласия или против ее воли?» (150–151, 127). Вызывающий эротический антураж Нового Орлеана, размах сексуальной индустрии, обилие туристов и доступного алкоголя — все это делает самую добропорядочную женщину уязвимой, а когда она пытается отстоять правду в суде, возникает призрак «молчаливого согласия» — соглашаясь сесть ночью в машину, выпить кофе в доме, она, мол, понимала, на что шла. Такая трактовка событий была Ирэн понятна. Но вот теперь «рядом с ней лежал мужчина, бог знает, откуда приехавший и, в сущности, ей незнакомый. Что-то такое было в его глазах, опасное, неистовое [...]. Но начинать сопротивляться, если бы она *хотела сопротивляться* [курсив мой. — Н. С.], ей следовало задолго до этого, много раньше [...]. Почему после того, как в ней все взбунтовалось из-за лежащей на столе книги Питера с его фотографией на обложке, после душа она вернулась к нему в постель по простому его требованию? Какому судье в мире она смогла бы доказать, что насильник с помощью простой команды второй раз уложил ее в постель, и что до полудня она отдалась ему еще и в третий раз. Что она опоздала на работу, что бродила вокруг в замешательстве...» (127–128). Довольно скоро героиня найдет ответ, который, в общем-то, и так очевиден: «Этой весной я влюбилась. Впервые в жизни [...] в тебя» (175). В этом смысле Ирэн — антипод Бланш, ее рефлексии обусловлены не социальными противоречиями, как у героини Уильямса, а несходством ее и Градника жизненных установок и темпераментов.

В отдельных главах Янчар использует рваный, кинематографический ритм повествования, присущий пьесе. У Теннесси он подчинен ходу движения трамвая, остановкам трамвайного маршрута, отсюда — короткие сцены и лапидарные реплики в диалогах. Монтажность, фрагментарность, отсылающая к аранжировке «Трамвая “Желание”», лежит не только в основе передачи вакханалии Марди Гра (глава «Схватка с бесом», о которой речь шла выше), но и депрессивного состояния героя после расставания с Ирэн (глава «Лето с тараканами»). Глава построена как череда сцен, сохранившихся в памяти героя после того, как он пустился во все тяжкие, и до окончательной отключки: вот пес Мартина, бармена из «Ригби», лежащий у входа, громко грызет лед и крутит «огромной обломовской головой» (218); вот к напившемуся чернокожему джазовому музыканту Иисусу пристаёт белая проститутка; вот безумная бездомная старуха, когда-то королева округи, достопримечательность квартала, расчесывает пшеничные, без единой сединки, волосы; следующий кадр — героиня сражается с игровым автоматом; дальше — оказывается дома в горизонтальном положении и чувствует, как по его лицу ползет таракан Замза.

Диалоги Градника и Ирэн в главе «Фрагменты подслушанных разговоров» по алгоритму и синтаксису очень напоминают обмен фразами Бланш и Митча:

Трамвай «Желание»

Насмешливое вождение

МИТЧ (вставая с постели).
Что ж мы всё сумерничаем?

БЛАНШ. А мне так больше нравится. В сумерках как-то уютней.

МИТЧ. Да я, кажется, так ни разу и не видел еще вас при свете.

Бланш беззвучно рассмеялась.

МИТЧ. Ну да, ни разу.

БЛАНШ. В самом деле?

И.: Держись от него подальше.
Г.: Что ты говоришь?

И.: Я сказала только,
держись от него подальше.

Г.: Тебя же тоже можно
каждый день увидеть в суде.

И.: И от меня можешь
держаться подальше.
Молчание.

Г.: Это что сейчас?

Продолжение таблицы

МИТЧ. Днем — ни разу.

БЛАНШ. И по чьей же вине?

МИТЧ. Днем вы не желаете показываться — все время так¹⁸.

И.: Иди, давай. Я устала.

Г.: Нет, что-то другое.

И.: Конечно, другое.

Питер будет звонить.

Г.: Ясно.

И.: Ничего тебе не ясно.

Иди, давай.

(157–158)

Темпераментный образ жизни новоорлеанцев, диаметрально противоположный повседневному укладу «альпийского меланхолика», безусловно, повлиял на восприятие и воссоздание облика мегаполиса. Присущая городу контрастность настроений: от азартного, страстного карнавального ликования до не менее страстного уныния, очевидно, подтолкнула Янчара к созданию «меланхолического» пласта романа. При этом процесс «считывания» новоорлеанского пространства обостряет у героя чувство времени, особое экзистенциальное ощущение, с одной стороны, всеобщности и цикличности бытия, с другой, — бренности, конечности отдельной человеческой юдоли: «Реальность этого города, который изменил его жизнь, где его жизнь наблюдает за другими жизнями, теперь простирается во времени и пространстве. Реальность растворяется в шуме дождя, в этом круговороте земли и неба. И человеческие судьбы, их хитросплетения здесь и там: Анна, Ирэн, Фред, Мэг, Гамбо, он сам, все остальные приходят и уходят с круговоротом воды. И всех их, вместе с их тревогами, в конце концов, тихо унесет вода. Вода бытия, вода быстротечности» (148–149).

¹⁸ Уильямс Теннесси. Любовное письмо лорда Байрона. Пьесы / пер. П. В. Мелковой, Г. П. Злобина, А. Н. Дорошевич. М., 2011. С. 140.

II. Нью-Йорк

*Когда я думаю об этом городе,
городе, где я родился и вырос,
о Манхэттене, который воспел Уитмен,
пламя дикой злобы облизывает мне кишки.*

Генри Миллер¹⁹

Один из крупнейших городов США, город иммигрантов и небоскребов, Нью-Йорк располагается на побережье северо-востока Соединенных Штатов в устье реки Гудзон на месте ее впадения в Атлантический океан. В массовом сознании он олицетворяет могущество и приоритет США в современном мире и при этом реально является важнейшим финансовым, политическим, экономическим и культурным мировым центром. Международный статус город приобрел после Второй мировой войны, когда на его территории разместилась штаб-квартира ООН. Как и Новый Орлеан, Нью-Йорк обязан своим появлением эпохе Великих географических открытий. Первым в истории европейцем, увидевшим остров Манхэттен, был итальянец Джованни да Верраццано служивший на французском флоте. 17 апреля 1524 г. его корабль бросил якорь в узком проливе, который сегодня отделяет Бруклин от Стейтен-Айленда. В 1609 г. англичанин Генри Хадсон, нанятый Голландской Ост-Индской компанией для исследования новых морских путей, проплыл дальше по реке, которую позже назовут в его честь Гудзоном, осваивая неизвестные европейцам территории. Вернувшись в Европу, он доложил работодателю, что нашел подходящее место для нидерландской колонии в Америке, после чего обследованные англичанином земли Голландия объявила своим владением, получившим название Новые Нидерланды. Первое европейское поселение возникло в устье Гудзона в 1613 г., для защиты от индейцев там был вскоре возведен форт Амстердам, затем переименованный в Новый Амстердам. В 1626 г. губернатор колонии купил остров Манхэттен у местного племени индейцев за 60 гульденов. Так история впервые символически

¹⁹ URL: <https://ru.wikiquote.org/wiki/> (дата обращения: 01.11.2022).

закрепила один из будущих основополагающих принципов американской жизни — торговлю. Англо-голландская война середины XVII в. принесла победу англичанам, им досталось восточное побережье Северной Америки. Новый Амстердам был переименован в Нью-Йорк в честь Джеймса Стюарта, герцога Йоркского, будущего короля Джеймса II и VII, а в 1664 году лорда верховного адмирала британского флота, под флагом которого были отвоеваны голландские колонии в Новом Свете. Англичане продолжили успешно развивать начатую голландцами работорговлю: в первой трети XVIII в. британский Нью-Йорк занимал второе место в североамериканских колониях по числу чернокожих рабов, завозимых с африканского континента. Во время войны за независимость (1775–1783) Нью-Йорк сыграл важную роль в организации сопротивления британским властям в Северной Америке и формировании Континентальной армии — первого ополчения американских колонистов. И довольно сильно пострадал: американские войска под командованием Вашингтона не смогли удержать город под натиском 32-х тысячной английской армии. Англичане завладели Нью-Йорком и удерживали его до окончания войны, используя городские пространства как концентрационный лагерь для пленных американских солдат, 11 тысяч из которых умерли от голода и антисанитарии. За время оккупации Нью-Йорк дважды горел и сильно обезлюдел. Открытие в 1825 г. судоходства по каналу Эри, связавшего Великие американские озера через реку Гудзон с Атлантическим океаном, имело огромное экономическое значение, благодаря которому торговля между Средним Западом и восточным побережьем возросла, а стоимость жизни в Нью-Йорке снизилась. С этого времени рост благосостояния становится важным фактором повышения к городу иммигрантского интереса. Первую большую волну иммиграции спровоцировал в середине XIX в. Великий картофельный голод в Ирландии. С ирландских переселенцев, осевших в Нью-Йорке, начинает складываться система расселения по этническим кварталам, повлиявшая на особенности формирования мультикультурной среды будущего мегаполиса. Во время гражданской войны (1861–1865) город Нью-Йорк в составе одноименного штата входил в Союз, федера-

цию 24 северных штатов. После того, как война завершилась победой северян, темп и объем иммиграции из Европы увеличился в разы, а Нью-Йорк превратился в первую остановку для миллионов людей, прибывающих в Соединенные Штаты в поисках новой жизни. Очертания современного Нью-Йорка сформировались к 1898 г., когда Бруклин, Манхэттен, Бронкс, Куинс и Стейтен-Айленд, существовавшие до этого как независимые города, слились в единое муниципальное образование. В новых границах, когда на рубеже XIX–XX вв. население города достигло 3,5 млн человек, он стал вторым по величине в мире после Лондона.

Топографическая навигация городского пространства довольно проста: двенадцать широких продольных авеню пересечены под прямым углом 220 поперечными маленькими улицами. Город представляет, таким образом, сплошную прямоугольную сетку, в центре которой расположен Центральный парк. Главная улица — Бродвей — пересекает весь город по диагонали. Этот градостроительный план восходит к 1811 г., когда отцы города в целях упрощения продаж земельных участков приняли решение упорядочить застройку. Тогда же возник принцип называть улицы порядковыми номерами. Изобретением и визитной карточкой Нью-Йорка являются небоскребы, первый — Тауэр-билдинг — был возведен на Бродвее в 1889 г. Сейчас Нью-Йорк — одна из главных информационных площадок мира, здесь находятся штаб-квартиры главных телевизионных компаний США — CBS и NBC, действуют более 100 зарегистрированных радиостанций, вещающих в средневолновом и ультракоротком диапазонах, огромными тиражами выходят газеты и журналы с международной репутацией («Нью-Йорк таймс», «Дейли ньюс», «Нью-Йорк пост», «Ньюсуик», «Тайм», «Форчун», «Уолл-стрит джорнэл»). В современном массовом сознании вся система представлений о «Большом яблоке» сложилась уже в мультимедийной культуре: словесные, визуальные и музыкальные элементы тут равноправны, на восприятие образа города большое влияние оказывает и киноиндустрия. Зрелище, аттракцион, шоу — типичная метафора нью-йоркской жизни. В американской культуре этот город может символизировать всю Америку, саму идею Нового Света — и в то

же время его положение исключительно, и простая поездка в Нью-Йорк из любой другой точки США в литературе и кино превращается в пересечение границы между мирами. Этот мегаполис практически никого не оставляет равнодушным, всегда провоцирует сильные эмоции, вызывает и восхищение, и ненависть, что наблюдается в творчестве целого ряда авторов, среди которых О. Генри, Ф. Скотт Фицджеральд, Дж. Дос Пассос, Э. М. Ремарк, Дж. Сэлинджер, Г. Миллер, М. Пьюзо, Т. Моррисон и др.

Геопоэтика

Перемещение героя по Нью-Йорку в романе в основном связано с Манхэттеном: в доме «Уитби» на 45-й Улице находится квартира бывшего однокурсника профессора Блауманна, где Градник остановился, в гости к Питеру и Ирэн он приходит на 5-ую Улицу, ищет Мэг Холик на Сент-Маркс-Плейс, коротает время в кинотеатрах на Таймс-сквер, гуляет по Юнион-парку и Бэттери-парку, посещает Эллис-Айленд, встречает самолет в аэропорту Кеннеди, наблюдает пожар на пересечении 10-й и 45-й Улиц, отдыхает на скамейке возле универмага «Мэйсис» на 34-й Улице, желая забыться, погружается «в лютое месиво 42-й Улицы»²⁰ (261).

Самое первое впечатление от Нью-Йорка у словенского провинциала вполне стереотипное: город поражает масштабом («огромный [...], самый могущественный, самый прославленный»), контрастами («культурным шоком были бездомные, которые грелись над паром из канализации, и черные лимузины, которые пришвартовывались к театрам, как корабли») и кинематографической узнаваемостью, ощущением, что ты попал на съемочную площадку: «Вдруг оказываешься в кадре, знакомом зрителю любого провинциального кинотеатра в большой деревне, под названием планета Земля. Силуэты небоскребов и мостов, черные лица и желтые такси, Эмпайр Стейт Билдинг и Универмаг “Мейсис”, река огней и светлое небо; все это просто декорации какой-то студии, где

²⁰ Расположенная в центре Манхэттена эта улица, на которой находятся штаб-квартира ООН, Крайслер-билдинг, Центральный вокзал, филиал Нью-Йоркской публичной библиотеки, во второй половине 1980-х гг. (время действия романа) была местом секс- и наркоиндустрии.

для тебя тиражируют образы, и в стенах которой ты внезапно оказался» (260, 228). В Нью-Йорке особенно остро проявляется установка американского постиндустриального общества, где «действительностью становится исключительно социальный мир, [...] апробированный скорее взаимным осознанием людей, чем внешней реальностью»²¹, на консьюмеризм. Стандарты поведения и привычки горожан формируют кинематограф и телевидение, они прививают гедонистическое отношение к жизни, ведущее и к потребительскому отношению ко всему, включая искусство. Телевизор — часть любого интерьера, кинотеатр — главный способ провести досуг. Ньюйоркцы, по наблюдениям Янчара, испытывают колоссальное влияние телевизионной субкультуры. Средства массовой информации диктуют «художественный» вкус, моду, определяют интересы людей. Телевидение и кино становятся суррогатными заменителями реальности, они вторгаются во все сферы частной жизни человека. В одном из эпизодов компания собравшихся на вечеринку людей смотрит телевизионное «интеллектуальное» реалити-шоу. В финале его участник не может ответить на вопрос, где находятся Дельфы, и теряет две тысячи долларов выигрыша. Публика в студии смеется, ведущий издевается над неудачником, тот в ответ достает пистолет и застреливается в прямом эфире на глазах миллионов телезрителей. Рейтинг передачи мгновенно взлетает вверх. Телевидение угрожает самоидентификации личности, ощущению реальности собственного существования. С социологической точки зрения в группе зрителей индивидуум чувствует себя в большей безопасности, часто теряя при этом индивидуальность. Люди, сформированные в условиях экранной субкультуры, нередко утрачивают способность к сопереживанию, присущую нормальному человеку, чувство милосердия, желание помочь другому. Всё происходящее вокруг воспринимается ими как экранные кадры, виртуальная реальность. Несколько недель в Нью-Йорке, и Градник, оказавшись свидетелем пожара, ловит себя на том, что сам становится заложником такого зомбирования: «На пересечении 10-й и 45-й Улиц его остановил

²¹ Белл Д. Культурные противоречия капитализма // Современная философия: словарь и хрестоматия. Ростов на Дону, 1995. С. 351.

громкий вой сирен. Из темного кирпичного здания, окруженного железными пожарными лестницами, шел дым. Из окна второго этажа полетело постельное белье. Кто-то спасал свое имущество. По пожарной лестнице с помощью пожарного слезала толстая, неуклюжая, явно больная немолодая женщина. Он посмотрел вокруг и обнаружил, что окружен одними старухами. Одна рядом с ним молилась, другие совершенно равнодушно, без эмоций смотрели на огненные языки, которые начали вырываться из окон. Горел женский дом престарелых. Никакого заламывания рук, никакого уныния. Молчаливая преданность зрелищу — горит их последнее убогое пристанище. И сам он тоже, тоже, при виде этой сцены ничего не ощущал, никакого сочувствия. Он знал, что здесь он только потому, что ему нужно убить еще полчаса. Женщина, стоящая рядом с ним, та, которая молилась, начала смеяться. Ни молитва, ни смех ни на кого не подействовали. Это было кино» (278–279). Экранная реальность входит в сознание американцев, вытесняя и замещая настоящую жизнь. Градник, вынужденный по просьбе Блауманна освобождать жилье для встреч профессора с Мэг и коротать долгие часы на киносеансах, воочию сталкивается с этой подменой: «Однажды на дневном субботнем сеансе группа молодых ковбоев по сюжету фильма безжалостно расправлялась со своими противниками. Повод был праведный и кровавый: у них убили отца. Но молодые люди расстреливали врагов в упор, в спину и в живот. Кого-то застрелили, когда он справлял малую нужду, другому, лежащему на земле, прострелили голову. Атмосфера в зале накалялась. Молодые чернокожие все чаще что-то выкрикивали и вскакивали на ноги. Вскоре весь зал был вовлечен в этот вихрь. Каждое новое праведное убийство сопровождалось общими воплями и хохотом. На экране была настоящая жизнь, жизнь безумного мегаполиса за пределами кинозала» (278). Эта однотипная модель перцепции мира как кинопродукта не может не сказаться на нью-йоркском социуме: представления горожан о нормах поведения, морали, культурных ценностях размываются, нивелируются. Не случайно типичная реакция, с которой сталкивается герой при первых контактах с ньюйоркцами — агрессивное недоверие с их стороны. Так, случайно наткнувшись в телефонной книге на свою фами-

лию, Градник наивно набирает номер, чтобы выяснить, не из Словении ли абонент-однофамилец, однако дама на другом конце провода принимает его за ненормального и грозит полицией.

Другой деталью нью-йоркского и вообще американского образа жизни, символизирующей сумасшедшее движение мегаполисов и одновременно выступающей в качестве своеобразного суррогата настоящих действий и поступков, является джоггинг, чему способствуют как длинные прямые магистрали, так и парковые зоны в центре города. Обращая внимание на неистовую увлеченность американцев здоровым образом жизни на фоне массового употребления в США фастфуда, следствием чего становится постоянный рост числа нездорово тучных людей, герой сравнивает повальный бег трусцой с эпидемией: «Утром, днем, вечером и ночью, стар и млад, здоровые и больные, все они оставили свои прежние привычки и припустились бегом. Некоторые ломали кости, другие вывихивали лодыжки, третьих настигал инфаркт, собаки кусали четвертых, но толпа продолжала нестись дальше. В разгар полуденной жары офисный люд не отдыхал в тени, а выскакивал на раскаленный асфальт проспектов и бежал по нему с пеной у рта. Женщины в сумочках носили не пудру, а тапочки для бега, автобусы опустели. Племя американцев бежало: толпы неслись по мостам Нью-Йорка...»; «Внизу по дорожке бежали чернокожие парни. Бежала молодая женщина с ребенком на спине. Бежал с пиджаком над головой высокий мужчина, похожий на Блауманна. Бежали спортсмены с бейсбольными битами под мышками. Бежал конь под полицейским»; «...бегун с выпученными глазами, сумасшедший утренний *джоггер* со вздувшимися венами и пульсирующем сердцем на висках, пыхтя, проследовал мимо, как будто по ошибке откололся от этой ночной массы и забрел в неизвестные края, по которым теперь бежит бессмысленно и бесцельно, в поисках дороги назад, в стадо...» (103, 245, 262). При этом, несмотря на саркастическое отношение к одержимым бегом жителям американских мегаполисов, Градник сам оказывается жертвой этой эпидемии: марафон от Французского квартала до парка Одюбон помогает завоевать сердце очаровательной Ирэн, отчаянный забег по Нью-Йорку после

последней встречи — пережить расставание с ней: «...он бежал, вдруг стало легче, он бежал по 1-й, повернул налево к Юнион-парку, бегом спустился по лестнице в метро и запрыгнул в открытую дверь вагона. Вышел на перекрестке 57-й, вверх по лестнице выбежал наружу, побежал по тротуару, потом по обочине, увернулся от тележки с салатом и овощами, человек одержимый, перепрыгнул бездомного, лежащего на земле, мимо текла и гудела автомобильная река; свернул к Центральному парку, побежал по дорожке для верховой езды, ноги увязали во взрытой копытами земле, поскользнулся на кучке лошадиного навоза...» (244). Это стремительное движение в унисон с ритмом большого города — по сути, попытка героя убежать от себя, от чувства собственной уязвимости, потому что надежные, как ему казалось, доспехи наблюдателя, служившие защитой от душевных переживаний, после нескольких месяцев жизни в Америке окончательно прохудились.

Нью-йоркское пристанище героя — дом «Уитби», старое, хорошо сохранившееся здание на западе Манхэттена с потускневшей бронзовой табличкой над входной дверью. Здесь доживают свой век вышедшие в тираж деятели искусства, известные в прошлом актеры и музыканты: бывшая звезда бродвейского мюзикла Уолли Рэдоу, игравший в оркестре «короля свинга» Бенни Гудмена саксофонист Нунцио Монделло, старый слепой барабанщик Вилли. Богемная (с поправкой на возраст основного контингента) обстановка этого места вкуче с относительной дешевизной аренды привлекает артистическую молодежь, в основном ту, что бегает на прослушивание и живет на пособие: «В Нью-Йорке [...] около десяти тысяч актеров, ждущих своего шанса» (230). Вот и хозяин квартирки бросил науку ради искусства и теперь все время рыщет в поисках ангажемента. Условия жизни в его берлоге почти спартанские: зарешеченные окна «в полуподвальном этаже» (272) выходят на воняющую помойку. Однако по-настоящему, что такое вонь в городском масштабе, герой понимает, лишь когда в Нью-Йорке начинают забастовку уборщики мусора, и город оказывается на осадном положении. Неделя забастовки — и все пешеходные зоны превратились в баррикады. «Мусорный» эпизод предстает в двух ракурсах:

непосредственно через описание перемещения героя, направляющегося в гости к Ирэн и Питеру по необузданным улицам, и телевизионный репортаж о событии. Путь к их дому превращается для Градника в настоящий квест: «Ист-ривер-парк напоминал разоренный горный район. Среди куч мусора копошились группы бездомных и спрессовывали в пакеты еще пригодные к употреблению предметы. Он прищурил глаза: увиденное было похоже на развалины Дрездена после бомбежки. От станции метро он пробирался к 6-ой Улице, по мусорному лабиринту добрался до большой воды: Ист-Ривер. Перепрыгивал через мусорные баки и пластиковые пакеты, демонстрировавшие свои растерзанные внутренности. Обходил кучи мусора, которые в некоторых местах доходили до окон первого этажа. Это напомнило ему одну суровую зиму его детства. Тогда копали проходы сквозь снежные заносы» (236). В квартире беседа хозяев и гостя проходит под мелькание телевизора — на экране все время движется панорама заваленного мусором Нью-Йорка: 5-я Авеню, площадь перед мэрией, Бродвей, далее камера фиксирует крупный план крысы, карабкающейся по фасаду дорогого особняка. Вскоре картины мусорного апокалипсиса сменяются кадрами, на которых колонны мусоровозов стройными рядами движутся по центральным улицам, встречаемые ликованием пешеходов, приветствующих своих освободителей.

Нью-йоркские типажи

В восприятии героя Нью-Йорк в прямом и переносном смысле холоднее и безразличнее знойного и темпераментного Нового Орлеана: особенно отчетливо он ощущает это в аэропорту Кеннеди, куда приехал встречать жену, которая в итоге не прилетела. В ожидании информации на табло прилета Градник обнаруживает, что остался без курева, и тут неожиданно незнакомый «черноволосый южанин» протягивает ему сигарету. «Благодаря этому радушному и естественному жесту, на который способны только выходцы с юга, те, кто ничего не требуют взамен, ибо главное воздаяние — это взаимное понимание мира, взаимопонимание, благодаря этому естественному жесту, последовавшему за тем, как он захло-

пал по своим пустым карманам, он вдруг... вдруг оказался сидящим совсем в другом месте. На скамейке какой-то сельской железнодорожной станции на юге Сербии...» (252–253). «Город больших возможностей», его сумасшедший ритм, столпотворение людей, скопление машин, нагромождение офисов, где «повсюду контактные лица, влиятельные лица, очень важные лица, особые лица. И ни одного человека, с которым можно пойти выпить пива», обостряют в Граднике чувство одиночества и экзистенциального сиротства, отягощенное тревогой за здоровье матери, осознанием своего бессилия и отчасти вины («...штормовой фронт переместился из Флориды на восточное побережье — твоя мама умирает, сказал какой-то голос, — незначительный штормовой фронт влажного воздуха, для этого сезона неожиданный и всегда непредсказуемый» (233)). В Нью-Йорке, в отличие от Нового Орлеана, он ни с кем не сближается, представления о нравах и психологии нью-йоркцев у героя более поверхностны. Сильное впечатление производят на него две случайные встречи: с нью-йоркским соседом Мэг по квартире и с человеком, зараженным чумой. Эти эпизодические персонажи приоткрывают завесу менее известных иностранным обывателям сторон жизни «клокочущего котла мегаполиса» (279). Первый эпизод связан с сюжетной линией, развивающей тему меланхолии любви: роман профессора и студентки закончился ее отъездом в Нью-Йорк, Блауманну кажется, что с работающей в справочной службе City Never Sleeps (Город Никогда Не Спит) Мэг что-то случилось, он звонит Граднику среди ночи и просит срочно найти девушку. Тот едет по указанному адресу и выясняет, что квартиру на четвертом этаже в обшарпанном доме на Сент-Маркс-Плейс в Ист-Виллидж (один из районов, где компактно проживают сексуальные меньшинства) она снимает совместно с молодым мужчиной-бисексуалом, с которым состоит в интимных отношениях. Так, в романе пунктирно намечено еще одно из «лиц» Нью-Йорка — его специфически гендерно и сексуально ориентированные обитатели. Молодой человек в розовом халате поверх волосатой груди ведет себя уверенно и агрессивно, что объяснимо. Нью-йоркское ЛГБТ-сообщество — одно из самых влиятельных не только в Америке, но и в мире, оно имеет свои общественные организации, печатные

органы, институции, медиа. Второй эпизод — случайный разговор, состоявшийся в центре Нью-Йорка возле универмага «Мейсис», наводит героя на мысль о неотвратимости смерти, сущность которой — «пустое насилие вечности» (280). Присевший на скамейку незнакомец с «абсолютно белыми губами» (279) признается Граднику, что заражен чумой. Тот факт, что в конце XX в. в одном из центров мировой цивилизации можно столкнуться с болезнью, которая когда-то опустошила Европу и изменила ход мировой истории, сам по себе поразителен. Десятилетия прошли с тех пор, как американцы высадились на Луне, а в Америке люди по-прежнему умирают от «черной смерти», хотя, конечно, в совершенно иных масштабах. Чума — зараза-эмигрант, ее возбудитель, бактерия *yersinia pestis*, впервые была завезена в США в 1900 г. европейскими торговыми судами, на борту которых находились чумные крысы. Так что реплика инфицированного персонажа «...над этим городом властвует чума» (280) имеет помимо метафорического — проклятый город — еще и буквальный смысл.

Культурный контекст

Для передачи культурной атмосферы «Большого яблока» автор обращается к общеизвестным музыкальным и кинематографическим брендам: так, первое упоминание Нью-Йорка в романе связано с одноименной песней из фильма М. Скорсезе «Нью-Йорк, Нью-Йорк» (1977), которую «хрипловатым старушечьим голосом» (52) поет для туристов в новоорлеанском баре старуха-эмигрантка русского происхождения Леди Лили. Какую версию²² этого музыкального произведения она исполняет, неизвестно. Кинематографический бэкграунд представлен введением в ткань повествования устойчивого словосочетания «city lights» («огни большого города»), ассоциирующегося с одноименным фильмом Чаплина 1931 г., и обращением к актерской судьбе Дастина Хоффмана²³, чья фото-

²² Песня была написана композитором Дж. Кандером и автором стихов Ф. Эббом специально для фильма и прозвучала с экрана в исполнении Л. Минелли. В 1978 г. ее исполнил Ф. Синатра, использовав свою новую аранжировку и изменив текст.

²³ Хоффман Дастин (р. 1937) — американский актер театра и кино, кинорежиссер и продюсер. Двукратный лауреат премии «Оскар» («Крамер про-

графья украшает скромное жилище немолодого безработного актера в доме «Уитби»: «В центре увеличенный групповой снимок, тоже из какого-то бара, который пересекала размашистая подпись. Постаревший светловолосый актер стоял во втором ряду с трубкой в руке. За столом среди большой группы было лицо, которое Грегор Градник сразу узнал: Дастин Хоффман. В углу стояла дата и несколько неразборчивых закорючек, видимо, посвящение. Дастин Хоффман улыбался» (230). Путь к успеху этого оscarоносца, как у большинства провинциалов, приехавших в Нью-Йорк делать карьеру, начинался с амплуа статиста, а теперь он наглядная иллюстрация воплощения «американской мечты», прямое доказательство того, что этот город работает как колесо фортуны.

В нью-йоркских главах практически нет явных переключек с известными художественными произведениями, в которых фигурирует город на Гудзоне, лишь пунктирно намечены многократно «обкатанные» литературой тематические узлы: уже упомянутая «американская мечта» и ее крушение (Ф. Скотт Фицджеральд «Великий Гэтсби», 1925), социальные контрасты (Дж. Дос Пассос «Манхэттен», 1925), отчуждение как форма мировосприятия (Г. Миллер «Тропик Козерога», 1939), иммигранты (Э. М. Ремарк «Земля обетованная», 1971²⁴). Некоторые интонационные, семантические и стилистические схождения обнаруживаются при сравнении пассажей из произведений Янчара и Ремарка, связанных с «пропускником мира» островом Эйлис-Айленд. Ремарк в романе «Земля обетованная» делится личным опытом переселения в США²⁵, его восприятие этого места симультанно и во многом обусловлено конкретным европейским историко-политическим контекстом. В свою очередь, Янчар с помощью ретроспективы пытается эмпатически передать ауру и энергетику пространства, через которое проходили те, кто впоследствии составил американскую нацию.

тив Крамера», 1980; «Человек дождя», 1989; номинировался еще 5 раз), шестикратный обладатель премии «Золотой глобус» (1968, 1980, 1983, 1986, 1989, 1997; номинировался еще 7 раз).

²⁴ Роман не был завершен, сокращенная версия рукописи под названием «Тени в раю» вышла в ФРГ в 1971 г., полная — в 1998 г.

²⁵ Ремарк переехал в США в 1939 г., в 1947 г. получил американское гражданство.

У Ремарка:

«Из всех лагерей для интернированных лиц, какие мне доводилось видеть, Эллис-Айленд был самый гуманный. Тут никого не били, не пытали, не истязали до смерти непосильной работой и не травили в газовых камерах. Здешним обитателям даже предоставлялось хорошее питание, причем бесплатно, и постели, в которых разрешалось спать. Повсюду, правда, торчали часовые, но они были почти любезны. Дело в том, что одной только въездной визы, выданной американским консульством в европейской стране, для Америки было недостаточно — для въезда в страну надо было еще раз пройти проверку нью-йоркского иммиграционного бюро и получить разрешение. Только тогда тебя впускали — либо, наоборот, объявляли нежелательным лицом и с первым же кораблем высылали обратно. Впрочем, с отправкой обратно все давно уже обстояло совсем не так просто, как раньше. В Европе шла война, Америка тоже увязла в этой войне по уши, немецкие подлодки рыскали по всей Атлантике, так что пассажирские суда к европейским портам назначения отплывали отсюда крайне редко. Для иных бедолаг, которым было отказано во въезде, это означало пусть крохотное, но счастье: они, давно уже привыкшие исчислять свою жизнь только днями и неделями, обретали надежду хоть какое-то время побыть в Эллис-Айленде еще [...]. Город, лежавший столь близко и при этом столь недоступный, становился чем-то вроде морока — он мучил, манил, издевался, всё суля и ничего не исполняя. То, окруженный стайками клочковатых облаков и сиплыми, будто рев стальных ихтиозавров, гудками кораблей, он представал громадным расплывчатым чудищем, то, глубокой ночью, ошетиливаясь сотней башен бесшумного и призрачного Вавилона, превращался в белый и неприступный лунный ландшафт, а то, поздним вечером, утопая в буране искусственных огней, он становился искрометным ковром, распростертым от горизонта до горизонта, чуждым и ошеломляющим после непроглядных военных ночей Европы, — об эту пору многие беженцы в спальном зале вставали, разбуженные всхлипами и вскриками, стонами и хрипом своих беспокойных соседей, тех, кого все еще преследовали во сне гестаповцы, жандармы и головорезы-эсэсовцы,

и, сбиваясь темными людскими горстками, тихо переговариваясь или молча, вперив горящий взгляд в зыбкое марево на том берегу, в ослепительную световую панораму земли обетованной — Америки, застывали возле окон в немом братстве чувств, в которое сводит людей только горе, счастье — никогда»²⁶.

У Янчара:

«Он встал на мыс, пытаясь определить, где находится самая крайняя точка острова, и добраться до нее, долгими часами простаивал там и бездумно смотрел на паромы с туристами, курсировавшими на все три островка, эти парящие кусочки суши. Поплыл на Эллис-Айленд, и там, почувствовав странную тяжесть в груди, на мгновение вышел из своей невесомости. Почувствовал еще на пароме, где фотографировались счастливые старики, а потом и на острове. Даже ветер Атлантики не смог развеять атмосферу жесточайшей стесненности души, той огромной концентрации надежд, счастья, ужаса, которые оставили люди на этом пропускном пункте, откуда они потом растекались по всему просторному континенту [...]. Если верно, что в особенных для человечества местах, на маршрутах паломников накапливается особая энергия: надежды, вздохи, молитвы, желания толпы и каждого человека в отдельности передают пространству неведомую человеческую силу; если верно, что именно в таких местах от сильных желаний и надежд воздух сгущается в особенный туман, тогда утренний туман здесь — это души, не унесенные ветром, останки того времени, когда миллионы простых смертных с их желаниями протискивались через эти тесные двери» (259–260).

Одним из важнейших ресурсов художественной репрезентации городского топоса является в романе мотивная структура, прежде всего, парадигма мотивов, связанных с цветовой гаммой, звуками и запахами: «То, что происходило с ним в этой истории, едва ли будет иметь отношение к реальности.

²⁶ Ремарк Э. М. Земля обетованная Роман. Перевод с немецкого и вступление М. Рудницкого // Иностранная литература, 2000, № 3. URL: <https://magazines.gorky.media/inostran/2000/3/zemlya-obetovannaya.html> (дата обращения: 01.11.2022).

Оно станет частью повествования вместе с красками, запахами и звуками, разноцветными, изменчивыми» (14). Звуковая фактура Нового Орлеана в романе основана на взаимодействии широкой музыкальной полифонии: «Тромбоны, резкий звук медных духовых. Барабаны!», «блюз и диксиленд», «музыка кантри», «французский шансон», «скрипки и аккордеон», «тягучие негритянские мелодии» и городских шумов-камертонов: «дребезжание вагона, идущего в сторону Елисейских Полей», шелест деревьев, которые «шумят в парке Одюбон», «гул великой реки», «хриплый гудок парохода по имени “Нагчез”» (9, 12, 46, 50, 86, 172, 40, 103, 159, 43). Через звуковой ряд передается и специфическая чувственная энергетика «Big Easy»: «Отовсюду слышны голоса, ночные голоса, бормотание толпы, голоса во сне, звуки губной гармоники Иисуса, играющего в дверях бара, хриловатый голос Леди Лили, слова, стенания, приглушенные стоны в подушку, в два, в три часа, тихий ночной гул» (154–155). В Нью-Йорке акустическая гармония сменяется какофонией, уровень децибелов увеличивается, здесь то и дело с улицы слышится «крик», «адский шум», «вой сирен» (243, 244, 278), а новоорлеанские ароматы кофе и чеснока вытесняются дымом марихуаны и запахом гнили. Синестетическая техника передачи обонятельных ощущений через цветовые ассоциации делает городские зарисовки более эффектными и фактурными. Говоря о Новом Орлеане, «труднее всего будет описать запахи, ароматы этих комнат, улиц, зеленых *патио*, деревянных домов в пригородах, воды великой реки, рынка, кабаков, куда утром заваливаются пьяные моряки со своими женщинами. Цвета более представимы, звуки тоже. У каждого на слуху какой-нибудь блюз и диксиленд, попсовые песенки и мелодии кантри — стаккато американского аудио-пространства универсально. И цвета южного неба можно передать. А вот запахи! Как можно передать запахи, которые сопровождают тебя на каждом шагу? Может, их нужно описывать красками: *патио* — зелено-синей, запах коридора — темно-серым, теплым, влажным тоном; улицу по утрам, — разбавленным оттенком желтого, а запах кафе, где черные люди играют джаз, — розовым, пожалуй, даже лиловым. Повсюду переливающийся, приторный, радужный калейдоскоп красок» (12).

В третьем часу утра на Сент-Маркс-Плейс, где кипит нью-йоркская жизнь, «в осенней ночной сырости краски и запахи смешались в густую массу розоватого цвета» (249).

Репрезентация американского мегаполиса в романе Янчара «Насмешливое вожделение», представленная обликами двух крупнейших городов США Нового Орлеана и Нью-Йорка, несет в себе ряд элементов топоса городского пространства как «пространственного континуума текста, в котором отображается мир объекта»²⁷: городские образы, типажи, реалии, мотивы, артефакты концентрируют в себе основную идею произведения, определяют движение фабулы и поведение персонажей, становятся метафорами авторского отношения к миру и бытию. При этом партитура изображения мегаполиса **синкретична**: с одной стороны, налицо классический хронотоп, где «приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем»²⁸, с другой — урбанистическая топика становится объектом авторской иронии. Благодаря важнейшим составляющим авторской художественной оптики — геопоэтической, экзистенциальной и контекстуальной — пространство американского мегаполиса приобретает в романе аутентичность и стереоскопичность, захватывающе вовлекает читателя в американскую одиссею героя романа, вновь подтверждая тезис, что «ценность и конечный смысл путешествия [в том числе литературного. — *Н. С.*] — в его развивающем воздействии на самого путешественника»²⁹. Роман Янчара, своим новаторским топографическим дискурсом, без сомнения, расширяет национальные художественные горизонты, что, по мнению К. Михурко-Пониж, отражает одну из тенденций развития современной словенской литературы³⁰.

²⁷ Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970. С. 280.

²⁸ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 235.

²⁹ Сид И. О. Уголки шара: задача для Homo vagabundus // Введение в геопоэтику. Антология / сост. И. О. Сид. М., 2013. С. 58.

³⁰ Mihurko Poniz K. Mesto kot literarni lik v treh sodobnih slovenskih romanih // Obdobja 29: Sodobna slovenska književnost (1980–2010). Ljubljana, 2010. S. 210.

Глава 12

Топос Парижа в хорватской литературе: к вопросу о предпосылках формирования «парижского текста»

Понятие сверхтекста и «городского текста» в семиотике

В своей работе 2003 г. «Сверхтексты в русской литературе» Н. Е. Меднис определяет главный термин следующим образом: «сверхтекст представляет собой сложную систему интегрированных текстов, имеющих общую внетекстовую ориентацию, образующих незамкнутое единство, отмеченное смысловой и языковой цельностью»¹. При этом исследовательница выделяет ряд общих признаков сверхтекста. Во-первых, «каждый сверхтекст имеет свой образно и тематически обозначенный центр, фокусирующий объект, который в системе внетекстовые реалии — текст предстает как единый концепт сверхтекста. В роли такого центра для топологических сверхтекстов выступает тот или иной конкретный локус, взятый в единстве его историко-культурно-географических характеристик [...]. Для именных текстов определяющими оказываются характеристики культурно-биографические»².

¹ Меднис Н. Е. Текст и его границы // Сверхтексты в русской литературе. Новосибирск, 2003. URL: <http://rassvet.websib.ru/text.htm?no=35&id=3> (дата обращения: 01.12.2022).

² Там же.

Примерами топологических сверхтекстов могут послужить «петербургский» или «московский текст» русской литературы, а примерами именных — «пушкинский текст» или «дантовский текст», в центре которых находятся личности авторов.

При этом Н. Е. Меднис также уточняет, что возможность или невозможность возникновения сверхтекста напрямую зависит от внетекстовой реальности и ее «степени устойчивости» и «общекультурной значимости»: «Здесь важную роль играют также особенности метафизической ауры текстообразующего города и специфика менталитета нации или лица-реципиента, но ясная, устойчивая очерченность основания остается моментом большой важности»³. Это наглядно демонстрируется на примере русской литературы, так как некоторые локусы, такие, как Петербург, обладают достаточной культурной значимостью для того, чтобы сформировать вокруг себя сверхтекст, однако существует в русской литературе большое количество других локусов, которые такой возможностью не обладают.

Во-вторых, в отличие от гипертекста, сверхтекст предполагает наличие и узнавание читателем определенного относительно стабильного круга текстов, в целом наиболее репрезентативных для данного сверхтекста. Они определяют законы формирования его художественного языка и тенденции его развития. В любом сверхтексте реализуется структура «центр — периферия», в рамках которой ядерные субтексты определяют интерпретационный код, а периферийные тексты могут варьироваться — исключаться или заменяться.

В-третьих, необходимым условием восприятия (а также изучения, воссоздания) определенного сверхтекста является синхроничность: «В синхронически представленном, как бы развернутом в пространстве полотне сверхтекста порой только и обнаруживаются важнейшие штрихи, не актуализированные в частных, отдельных субтекстах, и благодаря открытию и осознанию этих конституирующих черт сверхтекст начинает влиять на рецепцию внетекстовых реалий (а иногда и на сами реалии)»⁴.

³ Меднис Н. Е. Текст и его границы.

⁴ Там же.

Четвертый критерий — смысловая цельность сверхтекста, единения текста и внетекстовой реальности, которые в сочетании являются, по сути, его фундаментом.

Пятым критерием является общность языкового кода, «которая, складываясь в зоне встречи конкретного текста с внетекстовыми реалиями, закрепляется и воспроизводится в различных субтекстах как единицах целого. [...] Применительно к локальным сверхтекстам это будет выделенная В. Н. Топоровым система природных и культурных образов (знаков) плюс предикаты, способы выражения предельности, пространства и времени, фамилии, имена, числа, элементы метаописания (театр, декорация, роль, актер и т.п.), единый лексико-понятийный словарь, мотивы и другое»⁵. Как отмечает В. Н. Топоров в отношении «петербургского текста», в сверхтексте создается «столь сильное энергетическое поле, что все “множественно-различное”, “пестрое” индивидуально-оценочное вовлекается в это поле, захватывается им и как бы пресуществляется в нем в плоть и дух единого текста [...]. Именно в силу этого “субъективность” целого поразительным образом обеспечивает ту “объективность” частного, при которой автор или вообще не задумывается, “совпадает” ли он с кем-нибудь еще в своем описании Петербурга, или же вполне сознательно пользуется языком описания, уже сложившимся в Петербургском тексте, целыми блоками его, не считая это плагиатом, но всего лишь использованием элементов парадигмы неких общих мест, клише, штампов, формул...»⁶.

Наконец, в качестве последнего признака Н. Е. Меднис выделяет устойчивость и, одновременно с этим, динамичность границ сверхтекста: «У большинства из них более или менее ясно обнаруживается начало и порой совершенно не просматривается конец».⁷ Таким образом, сверхтекст оказывается «открытым в будущее», он обладает достаточным потенциалом для того, чтобы в различных формах и вариациях продолжать существовать на протяжении относительно продолжительного времени.

⁵ Меднис Н. Е. Текст и его границы.

⁶ Топоров В. Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» // В. Н. Топоров. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С. 261.

⁷ Меднис Н. Е. Текст и его границы.

В своем исследовании Н. Е. Меднис отмечает, что «наиболее проработанными в научном плане являются на данный момент свертхтексты, порожденные некими топологическими структурами — так называемые “городские тексты”⁸». Начиная с 1980-х гг., в рамках семиотического подхода⁹ город рассматривается как текст и как механизм, способный текст породить. В 1984 г. публикуется сборник статей «Семиотика города и городской культуры. Петербург»¹⁰, в котором представители тартуско-московской семиотической школы (Ю. М. Лотман, В. Н. Топоров, М. Л. Гаспаров, Ю. Г. Цивьян и др.) рассматривают город в литературе с точки зрения теории знаков и знаковых систем. В данном сборнике в своей статье «Петербург и петербургский текст русской литературы» В. Н. Топоров впервые использует термин «петербургский текст». Несомненно, огромный вклад в изучение проблемы «городских текстов» внес и Ю. М. Лотман. В своей работе «Символика Петербурга и проблемы семиотики города», опубликованной в том же сборнике, он рассматривал город как знаковую систему и пришел к выводу, что «в системе символов, выработанных историей культуры, город занимает особое место»¹¹, а «наличие истории является непрямым условием работающей семиотической системы»¹². Обобщающим трудом по проблеме «петербургского текста» и в целом городского свертхтекста стала монография В. Н. Топорова 2003 г.¹³

Лотман говорит о городах концентрического и эксцентрического типа: «Концентрическое положение города в семиотическом пространстве, как правило, связано с образом города на горе (или на горах). Такой город выступает как посредник между землей и небом, вокруг него концентрируются мифы

⁸ Город в этом случае понимается как сложный топос, состоящий из множества других топосов [— П. К.].

⁹ Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2000; Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства / Предисл. С. М. Даниэля, сост. Р. Г. Григорьева. СПб., 2002.

¹⁰ Семиотика города и городской культуры. Петербург. Труды по знаковым системам XVIII. Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 664. Тарту, 1984.

¹¹ Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Семиотика города и городской культуры. Петербург. С. 30.

¹² Там же. С. 35.

¹³ Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы. СПб., 2003.

генетического плана (в основании его, как правило, участвуют боги), он имеет начало, но не имеет конца — это “вечный город” [...]. Эксцентрический город расположен “на краю” культурного пространства: на берегу моря, в устье реки. Здесь актуализируется не антитеза *земля / небо*, а оппозиция *естественное / искусственное*. Это город, созданный вопреки Природе и находящийся в борьбе с нею, что дает двойную возможность интерпретации города: как победы разума над стихиями, с одной стороны, и как извращенности естественного порядка, с другой. Вокруг имени такого города будут концентрироваться эсхатологические мифы, предсказания гибели, идея обреченности и торжества стихий будет неотделима от этого цикла городской мифологии. Как правило, это потоп, погружение на дно моря»¹⁴. Эти типы городов, как отмечает Н. Е. Меднис, имеют «свою специфическую образность, мифологию, систему ценностей и смыслов, свой язык, а, следовательно, и метаязык описания и текстовые дефиниции»¹⁵.

В. Н. Топоров выделяет тексты «города-девы» и «города-блудницы». Язык описания и первого и второго органически связан у него с языком культуры: «И сознанию вчерашних скотоводов и земледельцев преподносится два образа города, два полюса возможного развития этой идеи — город проклятый, падший и развращенный, город над бездной и город-бездна, ожидающий небесных кар, и город преображенный и прославленный, новый град, спустившийся с неба на землю. Образ первого из них — Вавилон, второго — Небесный Иерусалим»¹⁶.

На протяжении почти четырех последних десятилетий в рамках семиотической школы ученые пытались обосновать такие понятия, как «московский текст»¹⁷, «пермский текст»,

¹⁴ Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Семиотика города и городской культуры. Петербург. С. 31.

¹⁵ Меднис Н. Е. Городские тексты // Сверхтексты в русской литературе. Новосибирск, 2003. URL: <http://rassvet.websib.ru/text.htm?no=35&id=5> (дата обращения: 01.12.2022).

¹⁶ Топоров В. Н. Заметки по реконструкции текста: текст «города-девы» и «города-блудницы» в мифологическом аспекте // Исследования по структуре текста. М., 1987. С. 121–132. URL: http://ec-dejavu.ru/p/Publ_Toporov_Babilon.html (дата обращения: 01.12.2022).

¹⁷ Люсьи́й А. П. Московский текст: Текстологическая концепция русской культуры. М., 2013; Москва в русской и мировой литературе. Сб. статей. М.,

(В. В. Абашев¹⁸), «венецианский текст» (Н. Е. Меднис¹⁹), «крымский текст» (А. П. Люсьи²⁰) русской литературы, «пражский текст» чешско- и немецкоязычной литературы (А. Е. Бобраков-Тимошкин²¹) и др. Как нам представляется, правомерной является и постановка вопроса о формировании «парижского текста» хорватской литературы.

Париж как текстообразующий город

Приведем небезынтересное и отчасти провокативное замечание Н. Е. Меднис, которое наталкивает на ряд размышлений в рамках гипотезы о формировании «парижского текста»²²: «В отличие от самого сверткста, его централизующий внетекстовый фундамент, как правило, имеет пространственно-временное обрамление, ибо он выступает как *данность*, более того, — нередко как данность, не подлежащая или слабо поддающаяся изменениям: Данте, Пушкин, Толстой, Венеция. Степень устойчивости этого фундамента во многом определяет возможность или невозможность возникновения восходящего к нему сверткста, разумеется, при его (фундамента)

2000; Москва и «московский текст» в русской литературе XX века. Материалы междунар. науч. конф. (Москва, 15–17 ноября 2007 г.) / Ред.-сост. Н. М. Мальгина. Вып. IV. М., 2007; Москва и «московский текст» русской культуры / Под ред. Г. С. Кнабе. М., 1998; Меднис Н. Е. Проблемы Московского текста // Свертксты в русской литературе. Новосибирск, 2003; Селемнева М. В. «Московский текст» в русской литературе XX в. (на материале художественной прозы 1910–1950-х гг.) // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение и журналистика. Вып. 2. 2009. С. 20–27. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/moskovskiy-tekst-v-russkoy-literature-hh-v-na-materiale-hudozhestvennoy-prozy-1910-1950-h-gg/viewer> (дата обращения: 01.12.2022).

¹⁸ Абашев В. В. Пермь как текст. Пермь в русской литературе XX века. Пермь, 2000.

¹⁹ Меднис Н. Е. Венеция в русской литературе. Новосибирск, 1999; Меднис Н. Е. Венецианский текст русской литературы // Свертксты в русской литературе. Новосибирск, 2003; Уварова И. П. Венецианский миф в культуре Петербурга // Анциферовские чтения. Материалы и тезисы конференции (20–22 декабря 1989 г.). СПб., 1989. С. 135–139.

²⁰ Люсьи А. П. Крымский текст в русской литературе. СПб, 2003.

²¹ Бобраков-Тимошкин А. Е. «Пражский текст» в чешской литературе конца XIX — начала XX веков: Дис. ... канд. филолог. наук. М., 2004. URL: <https://www.disscat.com/content/prazhskii-tekst-v-cheshskoi-literature-kontsa-xix-nachala-xx-vekov> (дата обращения: 29.01.2023).

²² Безусловно, обоснование понятия «парижский текст» французской, русской и др. литератур является задачей больших самостоятельных исследований.

общекультурной значимости. Это очень хорошо видно на примере “городских текстов” русской литературы. Важную роль здесь играют также особенности метафизической ауры текстообразующего города и специфика менталитета нации или лица-реципиента, но ясная, устойчивая очерченность основания остается моментом большой важности, подтверждением чему может служить проблема существования в русской литературе Парижского текста. Для прорастания его, как нам кажется, не хватает прежде всего объективных, основополагающих факторов, ибо Париж динамичен, центрически неустойчив, в том числе и в плане семантики, что крайне затрудняет формирование единого для сверхтекста интерпретирующего кода. Даже те художники, которые воспринимают Париж текстово, не отвергая историю, признают его сиюминутность, перегруженность “обертонами настоящего, тяжелой, богатой, густой аурой сегодняшнего дня”, как точно заметила Н. Берберова, относившаяся к Парижу любовно-трепетно²³.

Сама Н. Е. Меднис подчеркивает, что ее идея — это лишь предположение, и предположение это касается парижского топоса в русской литературе. Действительно, в какой мере «объективные» характеристики города — его история, урбанистика, культурный ландшафт и т.д. должны быть «устойчивы», являются ли наличие слишком большого количества прецедентных исторических вех и динамизм настоящего помехами для формирования сверхтекста этого города, насколько узнаваемый «интерпретирующий код» должен быть обращен непременно в прошлое? И насколько каждая отдельная национальная литература, опираясь на богатый семиотический потенциал определенного города, самостоятельна в конструировании определенного «городского текста» и исходит в этом отношении из собственных задач, потребностей и внутренней логики развития? На наш взгляд, изучение «парижской темь» хорватской литературы с учетом ее задач в те периоды, когда эта тема по каким-либо причинам становится актуальной, способно определенным образом приблизить нас к ответам на данные вопросы.

²³ Меднис Н. Е. Текст и его границы.

Исторический и культурный контекст появления первых произведений о Париже в хорватской литературе

Литературный процесс в Хорватии в последней четверти XIX в. становится заметно динамичнее по сравнению с предшествующими периодами его развития. Окончательно завершился период национального возрождения, в целом было преодолено отставание от других литератур, значительно вырос интерес к достижениям не только славянских и немецкоязычных, но и иных европейских писателей, прежде всего французских. Большой отклик находит творчество французских реалистов, а также французский натурализм, поэзия парнасцев (прежде всего Т. Готье)²⁴; впоследствии хорватский модерн окажется чувствительным и к французскому символизму, декадансу, импрессионизму, неоромантизму, неоклассицизму.

То же самое можно сказать и о других областях искусства. В этот период роль Франции и ее столицы как центра культуры для всего мира невозможно переоценить, хотя к рубежу веков Париж перестает восприниматься как единственный такой центр. Конечно, в области архитектуры хорваты ориентируются прежде всего на австрийские и венгерские образцы, в хорватских землях традиционно работало множество австрийских и венгерских архитекторов и скульпторов, а хорватские студенты обучались прежде всего в Вене и Будапеште, однако на искусство Австро-Венгрии в это время большое влияние оказывает именно Франция. В области урбанистики и архитектуры для многих европейских городов важным оказывается опыт перестройки Парижа Ж. Э. Османом в 1850–60-е гг. Для хорватских художников главными центрами притяжения были Вена, Будапешт, а также Рим (и Италия в целом — прежде всего в отношении изучения творчества мастеров эпохи Ренессанса) и Мюнхен²⁵; теперь

²⁴ Подробнее см.: История литератур западных и южных славян: в 3-х тт. / Ред. совет: Л. Н. Будагова, А. В. Липатов, С. В. Никольский. Том 2. М., 1997. С. 536–569.

²⁵ В этом отношении классическим для своего времени можно считать путь Изидора Кршняви (1845–1927) — хорватского художника, историка ис-

же к ним присоединился, а через некоторое время вышел на первый план Париж. Именно французский импрессионизм и постимпрессионизм, а позднее пуантилизм и живопись П. Сезанна оказали влияние на творчество самых ярких художников Сербии, Хорватии, Словении — Н. Петрович, В. Буковаца, представителей словенского «Свободного сообщества группы художников Сава». В разные годы в Париже обучались Влахо Буковац (1855–1922, мастерская Александра Кабанеля), Менци Клемент Црнчич (1865–1930), Йосип Рачич (1885–1908), Марта Эрлих (1910–1980) и многие другие.

На литературный процесс решающее влияние оказали события 1895 г. — сожжение венгерского флага хорватскими студентами (многие из них станут впоследствии яркими представителями модерна в литературе и культуре) в преддверии визита в Загреб императора Австро-Венгрии Франца Иосифа. После акции протеста молодые хорваты, исключенные из учебных заведений, отправились в Пражский и Венский университеты. Так возникли две яркие (хотя и не столь различные между собой) школы хорватского модерна. Если «пражская школа», находившаяся под влиянием идей Т. Г. Масарика, «подчеркивала свой интерес к социальной проблематике, провозглашала приверженность лозунгу единения всех славян»²⁶, то для «венской школы» важнее всего был лозунг обновления искусства, сопротивления традиционализму. Ориентиром для этой школы, наряду с венским «Сецессионом», был Париж с идеями «чистого искусства», символизма и декаданса, эстетизмом парнасцев.

Наконец, невозможно говорить об образе Парижа в литературе последней четверти XIX — начала XX в. без хотя бы краткого обзора открытий французской живописи этого времени. 1870–80-е гг. XIX в. — период импрессионизма, идеи ко-

куства, политика и писателя. Вначале он после окончания загребской гимназии изучает историю искусства в Вене, затем получает стипендию и едет изучать живопись в Мюнхенскую академию, а в 1870-е гг. путешествует пять лет по Италии, обращаясь к опыту старых мастеров и копируя их картины. В Вене и Мюнхене обучаются почти все выдающиеся хорватские живописцы второй половины XIX в. — Мато Целестин Медович (1857–1920), Бела Чикош Сесия (1864–1931), Отон Ивекович (1869–1939), Иван Тишов (1870–1928), Фердо Ковачевич (1870–1927), Йосип Рачич (1885–1908) и многие другие.

²⁶ История литератур западных и южных славян: в 3-х тт. / Ред. совет: Л. Н. Будагова, А. В. Липатов, С. В. Никольский. Том 3. М., 2001. С. 253.

торого развивали постимпрессионисты и неоимпрессионисты (пуантилисты). Три важных фактора культуры и визуального опыта оказали существенное влияние на французский импрессионизм. Во-первых, с заключением Канагавского договора (1854) после двухсотлетней политической изоляции Японии и последовавшей серии договоров о дружбе и торговле с целым рядом европейских стран для Европы открылось японское искусство и особенно гравюры укиё-э (прежде всего творчество У. Хиросигэ и К. Хокусая, исчезновение понятия «центр», смещение объектов, «паузы в композиции»), отсюда японизмы у Э. Дега; влияние японской стилистики на творчество Э. Мане, В. Ван Гога, П. Гогена. Во-вторых, открытие и развитие фотографии (впрочем, воздействие техники фотографии на живопись не стоит преувеличивать — во второй половине века наблюдается скорее обратное влияние; однако к началу XX в. не только фотография, но и кинематограф начинают играть важную роль в изменении мировосприятия живописцев и понимания задач живописи — ярче всего это проявляется в поздней живописи К. Моне; активно пользовался фотографией при создании живописных изображений и занимался фотографированием Дега). В-третьих, это перестройка Парижа Османом, появление бульваров и проспектов (городских «перспектив» — новое явление в визуальном опыте парижан), а также индустриализация, приведшая к интересу к индустриальному пейзажу.

К самым важным открытиям импрессионистов относятся:

- ▶ воспевание момента и изображение мира в отдельно взятый момент;
- ▶ появление понятия «пленэр» — «быстрая», «этюдная» живопись для передачи ощущения момента. Отныне художник, а не зритель, определяет степень законченности картины (изменение статуса художника);
- ▶ цвет перестает пониматься как постоянное свойство предмета;
- ▶ зрение и впечатление важнее знания (желтое небо у К. Моне и т.д.);
- ▶ открытие света в разных его проявлениях: разнообразие освещения в разное время суток (серия К. Моне «Руанский собор» из 35 картин), свет через пар (интерес к теме

вокзала — Э. Мане, К. Моне — 12 полотен «Вокзал Сен-Лазар»), взаимодействие света и воздуха и т.д.;

- ▶ детализация зависит от освещения;
- ▶ постепенная «отмена» сюжета и героев, изучение среды, а не людей (влияние «философии жизни» и концепции времени А. Бергсона); сюжетом становится свет на цветной фактуре, оттенки; живопись о живописи (импрессионизм впервые разделит живописную и содержательную стороны картины); переход от жанровости к живописному событию. Формирование концепции «механического взгляда» у постимпрессионистов: художник перестает оценивать, главными героями окончательно становятся цвет и свет; построение формы из цвета у П. Сезанна;
- ▶ внимание к теме большого города (Париж К. Моне и др.), толпы, бульвара; «туристический взгляд» художника. Отметим, что появление туристической открытки также относится к концу XIX в.

Впоследствии у неоимпрессионистов тема города трансформируется в сторону фантасмагоричности (графичность, неестественные цвета, инфернальное освещение и люди-куклы Ж. Сёра). Появляется тема маргинальных развлечений и представителей «парижского дна» (доминирует в живописи А. Тулуз-Лотрека, движущегося, как и Дега, в сторону гротеска, фантасмагории, экспрессионизма).

Таким образом, последняя четверть XIX в. — это время, когда живопись перестает быть литературной (повествовательной, сюжетной), а литература становится «живописной» (открытия модерна). Безусловно, большое количество открытий в разных сферах искусства, сделанных во второй половине XIX в. французами, оказало влияние на то, как активизировался текстообразующий потенциал Парижа.

Топос Парижа в фельетонах и очерках Антуана Густава Матоша

В хорватской литературе XX в. мы находим множество текстов, как прозаических, так и поэтических, как собственно художественных, так и документальных, а также травелогов и фельетонов, в которых возникает образ Парижа. К нему обращались многие классики хорватской литературы: Сильвие

Страхимир Кранчевич, Антун Густав Матош, Тин Уевич, Мирослав Крлежа, Добриша Цесарич, Славко Колар, Драгутин Тадиянович, Драго Иванишевич, Олинко Делорко, Миливой Славичек. Не обошли своим вниманием этот город и некоторые менее известные авторы: Любо Визнер, Звонко Милкович, Любо Бабич, Славко Батушич, Крешимир Ковачич, Владислав Кушан, Динко Штамбак, Радован Жилич, Милан Селакович, Боро Павлович, Матко Пеич, Иван Катушич, Йосип Ваништа, Миленко Станчич, Саша Вереш, Мирослав Маджер, Дубравко Иванчан, Звонимир Балог, Далибор Цвитан, Златко Црнец, Дубравко Хорватич, Стоян Вучичевич, Стиепо Мийович Кочан, Фадил Хаджич, Желько Сабол, Миле Пешорда, Бранко Матан, Крсто Шполяр, Арсен Дедич и др.²⁷ Впрочем, внушительный список имен писателей и поэтов, обращавшихся к образу Парижа, конечно, сам по себе не свидетельствует о том, что в хорватской литературе формируется особый «парижский текст».

Стоит отметить, что тему Парижа «открыл» для хорватов Сильвие Страхимир Кранчевич (1865–1908), ставший впоследствии классиком хорватской литературы. В своем сборнике «Избранные стихотворения» 1898 г. он рисует Париж эпохи Великой французской революции. В стихотворении «Resurrectio» («Воскресение») в столице (действие происходит в 1789 г.) появляется Христос, сошедший с креста, и встает во главе восставшего народа. Однако само по себе обращение к образу революционного Парижа не стало таким мощным толчком для возникновения «парижского мифа», каким стали фельетоны Матоша. В хорватскую литературу современный Париж не входит, а буквально врывается в 1900 г. вместе с эссе и фельетонами уже знаменитого в тот момент поэта, прозаика и критика Антуна Густава Матоша (1873–1914)²⁸,

²⁷ Многие тексты собраны в антологии филолога, писателя и публициста Саши Вереша «Хорватский Париж» (*Vereš S. Hrvatski Pariz. Zagreb, 1989. 368 s.*).

²⁸ В это время Матош живет в Париже и пишет для различных хорватских журналов очерки о французской жизни, которые немедленно обретают огромную популярность. Особенный интерес вызывают заметки о Всемирной выставке, проходившей весной — осенью 1900 г. Париж часто становится главным героем и его частной переписки, однако она не является предметом нашего исследования, поскольку нас интересуют не столько реальные впечатления Матоша от французской столицы, сколько влияние текстов Матоша на конструирование «парижского мифа» хорватской ли-

который «не только первым начал художественно воплощать многие идеи модерна в своем обширном творчестве, но и явил обществу новый тип художника — богемного чудака и бесребренника»²⁹. Фигура Матоша в эпоху модерна настолько влиятельна, что всех хорватских поэтов 1900-х — 1910-х гг. можно условно отнести к «кругу Матоша», поскольку все они без исключения находились под его влиянием³⁰. Именно Матош, проведший много времени за границей (в Италии, Франции, Швейцарии, Германии, Австрии, Сербии) первым выразил в своем творчестве идеи и настроения «конца века» и «смог многое сделать для непосредственного знакомства хорватов с идеями французского символизма и творчеством парнасцев»³¹.

В монографии «Хорватский путевой очерк» Иван Педерин утверждает, что «Матош — писатель, на которого путешествия и жизнь в других странах оказали большее влияние, чем на любого другого хорватского писателя до него»³², и напоминает, что в силу обстоятельств (Матош в 1894 г. дезертировал из австро-венгерской армии) он провел за границей больше времени, чем кто бы то ни было из его современников. В эмиграции Матош жил 15 лет, и за это время — прежде всего именно в Париже, где он находился с августа 1899 по август 1904 г., — были созданы лучшие его рассказы. Сам Матош определял путешествие как «поэзию современной цивилизации»: «Никогда человек так легко не перемещался, никогда ему не было проще соприкоснуться со всем человечеством...»³³. И вместе с тем он скучает по родине, в его очерках все время возникает тема Хорватии.

тературы. Тексты Матоша о Париже будут появляться в хорватской периодике (прежде всего в Загребе и Сараеве) практически до самой смерти писателя.

²⁹ История литератур западных и южных славян. Том 3. С. 263.

³⁰ Впрочем, к поэзии Матош обратился достаточно поздно (только в 1906 г.), а на рубеже веков он был известен современникам прежде всего как прозаик, эссеист, фельетонист. Подробнее см. История литератур западных и южных славян. Том 3. С. 252–280; *Hergešić I. Hrvatska moderna*. Zagreb, 2005. S. 50 и др.

³¹ История литератур западных и южных славян. Том 3. С. 264.

³² *Pederin I. Hrvatski putopis*. Rijeka, 2007. S. 111. Здесь и далее, если не указан переводчик, перевод цитат с хорватского сделан автором главы.

³³ Цит. по: *Brešić V. Teme novije hrvatske književnosti*. Zagreb, 2001.

Педерин отмечает важное новаторство Матоша-эссеиста: в описании заграничных стран он «всегда избегал всего актуального, всех сведений, важных для экономики, не упоминал общественные и политические вопросы [...], а задерживался только на вопросах культуры»³⁴. Кроме того, сравнивая путевые очерки Матоша с травелогами Антуна Немчича Гостовинского (1813–1849) и Адольфо Вебера Ткалчевича (1825–1889), Педерин приходит к выводу, что у Немчича и Ткалчевича подробные описания деталей и мелочей (свои очерки Немчич так и назвал «Путевые мелочи» — «Putopisne sitnice») и глубоко личный взгляд служат «созданию впечатления аутентичности с характером обобщения»³⁵, в то время как «я» Матоша «абсолютизировано, поэтому писатель избегает всего несущественного [...]. Матош не излагает культурно-политическую программу определенной партии, как делают это авторы реалистических травелогов, его наблюдения — это спонтанный голос совести одинокого художника»³⁶. Пейзажи, в свою очередь, служат для того, чтобы пробудить ассоциации с произведениями искусства. По сути, впервые в хорватской литературе диалог велся с избранным читателем-интеллектуалом, жителем города, и не был рассчитан на широкую хорватскую общественность³⁷. В этом плане можно говорить о том, что в своих очерках Матош «европеизировал» отношение хорватов к искусству и способствовал освобождению хорватской литературы от провинциального патриотизма: любовь к родине впервые отрывается от политических задач, поэтизируется и становится принадлежностью литературы и культуры. В отношении самого жанра писатель способствовал развитию травелога как художественного произведения.

³⁴ *Pederin I. Hrvatski putopis. S. 111.* Отметим, что Матош хорошо разбирался в живописи и мог профессионально и в то же время доступным языком и не без юмора комментировать представленные на Всемирной выставке картины хорватских художников. Больше всего внимания он уделяет В. Буковцу, делая акцент на его палитре и называя его «"абсолютным" художником», «поэтом красок и человеческой души» (*Matoš A. G. Pjesme i ogledi. Zagreb, 2014. S. 227*).

³⁵ *Pederin I. Hrvatski putopis. S. 112.*

³⁶ *Ibidem.*

³⁷ Конечно, все это не относится к репортажам Матоша о Всемирной выставке в Париже 1900 г., в которых множество статистических данных, элементов социального анализа, рассуждений о развитии экономики, общества и идеологии.

Важнейшим исследованием ключевых текстов хорватской литературы, посвященных городским топосам (хотя и не в русле отечественной семиотической традиции), стоит признать монографию видного хорватского литературоведа Крешимира Немеца «Чтение города», в котором отдельная глава посвящена Парижу Матоша. В этой главе, названной «Flâneur», Немец рассматривает позицию писателя в изображении города как позицию фланера (фигура фланера трактуется по Л. Хюарту, В. Беньямину и А. Флакери), отмечает, что вслед за Матошем схожим образом рисуют этот город Т. Уевич, З. Милкович, Д. Иванишевич, С. Батушич, Д. Штамбак и др., и делает ряд концептуальных обобщений.

По его мнению, Париж для Матоша — это «нечто живое, органическое — личность, величайшая личность современного мира»³⁸, «мозг, сердце и электрическая искра этого мира» (75), ни на что не похожий город, чье особенное положение определяется тем, что он является столицей культуры и искусства: «И сегодня здесь находится очаг эстетических новшеств, очаг красоты, искусства, литературы» (79). Это Мекка³⁹ (или Иерусалим) для художника и писателя. Сам Матош в эссе о Теофиле Готье (1911) называет Париж современными Афинами и Александрией. Если бы вдруг по какой-либо причине Париж был уничтожен, мир «потерял бы самую прекрасную свою корону, самый активный фактор культуры и гармонии, а человечество потеряло бы несколько столетий своего прогресса. Может быть, это стало бы началом новых племенных переселений, нового средневековья, варварства и хаоса» (90). В то же время это и столица современной цивилизации, в описании которой Матош часто прибегает к технике гротеска⁴⁰.

³⁸ Цит. по: *Nemec K. Čitanje grada. Urbano iskustvo u hrvatskoj književnosti.* Zagreb, 2010. S. 73. Далее книга с указанием страниц в круглых скобках цитируется по этому же изданию.

³⁹ «Париж — это Мекка людей со вкусом, любителей красоты...» (*Vereš S. Hrvatski Pariz. Antologija.* Zagreb, 1989. S. 23); «Вот я в Лувре. В этом старинном королевском доме столько красоты, что я удивляюсь, как варвары Азии и Европы не идут сюда на поклон босыми, как в Рим, Мекку или Иерусалим» (*Ibid.* S. 29).

⁴⁰ Подробнее об этом см. *Oraić Tolić D. Matoševe metropole — Matoševe provincije // Imaginacije prostora. Centri i periferije — metropole i provincije u književnostima i kulturama Srednje Europe.* Zagreb, 2013. S. 71–74.

Матош вводит в хорватскую литературу образ досужего наблюдателя, любопытного фланера, подобно тому, как это сделал в свое время Шарль Бодлер. Фланер — продукт городской культуры, и писатель эстетизирует явления городской среды. Само фланерство в Париже «наполнено традицией и чистейшей современностью, рафинированным аристократизмом и интеллигентным демократизмом» (85). В очерке 1904 г. «Фланерство» («Flanerija») Матош говорит, что фланер — это художник, а его времяпрепровождение — это искусство ради искусства. Он одновременно поэт, авантюрист, наблюдатель, юморист и философ. Он по определению импрессионист, он гонится за мимолетными впечатлениями — зрительными, звуковыми, вкусовыми, осязательными. Добавим, что на уровне текста эти впечатления воплощаются в быстрой смене картин, во множестве спонтанных ассоциаций. Импрессионизм — главный художественный прием, которым пользуется Матош.

«Литературным соответствием» фланерования является жанр фельетона, объединяющий литературу и журналистику: «В фельетоне Матош нашел идеальное средство своеобразного “чтения улицы” и эстетизации своей фланерской страсти» (77).

Образ Парижа в очерках Матоша амбивалентен. Он рисует не только «парадную» сторону парижской действительности, но и ее темную сторону — мрачные картины, родственные натуралистическим картинам Э. Золя и Ш. Бодлера. Здесь рождается образ Содома — Вавилона, когда, например, в очерке «Парижская хроника» («Pariska hronika», 1912) Матош следующим образом описывает вид из своего окна «на жирную от тумана и покрытую гарью крышу [...], на замусоленные “мебелированные отели” и квартиры рабочих на нашей содомской улице с домищами, пережившими все ужасы, от кровавых революций до садистических ночных преступлений» (87). Сам Матош на протяжении почти всех этих четырех лет в основном живет в нищете, за исключением нескольких месяцев, когда его работа репортера для загребского журнала «Хорватское право» («Hrvatsko pravo») на Всемирной выставке неплохо оплачивалась и когда в своих очерках он выступает в роли великосветского денди.

Показательно, что, сравнивая Париж с Хорватией⁴¹, Матош также делает акцент на творчестве и свободе: Париж — это «поэзия высшей, нескованной, свободной до крайности индивидуальной жизни художника, которая на нашей родине, маленькой, убогой, нищей и униженной, антикультурной и ограниченной, невозможна и неосуществима» (90). Париж становится не просто второй родиной — он называется «родиной духа», в то время как Хорватия — лишь «родина тела»⁴². Поэтому через несколько лет после возвращения⁴³, в 1912 г., Матош напишет, что все-таки «был счастливее голодным в Париже, чем сытым в Загребе» (89). Ту же мысль выразит в своем некрологе Т. Уевич, задавая риторическим вопросом: «Не стоит ли страданий страсть к душевному наслаждению? И не является ли необходимой, хотя бы и стоила она смерти физической?» (90).

В сравнение родины (загребской жизни) и жизни французской столицы «вмешивается» еще один город — Вена, недавний «конкурент» Парижа за место столицы культуры и образования. Однако уже в эссе «От Парижа до Белграда» (1904) Матош с презрением пишет, что Вена в сравнении с Парижем — это деревня, «гнездо филистеров, чинуш и затянутых в корсеты офицеров» (91).

Из данных наблюдений можно сделать вывод, что Париж воспринимается Матошем прежде всего через категорию пространства. Само фланерство и Матош-фланер — порождения парижского (и в целом городского) мифа эпохи модерна. Писатель создает собственную топонимику города: значимые топосы для него как для фланера — это, прежде всего, бульвары и пассажи, где проживается жизнь мегаполиса. Это и набережная Вольтера, где в книжном магазине Эдуара Шампюна собирался весь интеллектуальный цвет Парижа,

⁴¹ Говоря о Хорватии, Матош имеет в виду, прежде всего, Загреб, поскольку, как мы уже отмечали, культура модерна — это городская культура, читатель Матоша — это городской интеллигент, а главная ценность для него — это творческое самовыражение и свобода духа.

⁴² То, по чему действительно начинает тосковать Матош в конце своего пребывания в Париже, — это родная природа, которой, несмотря на бульвары и парки, ему не хватает в большом городе. Свидетельства этому есть в его частной переписке (подробнее см. *Nemec K. Citanje grada. Urbano iskustvo u hrvatskoj književnosti*. S. 91).

⁴³ Матош окончательно вернется в Загреб 22 января 1908 г.

и Сена, но также и парижские трущобы (ведь и они стали достоянием литературы в эпоху реализма и натурализма). Это топосы — символы «старого», традиционного (Нотр-Дам-де-Пари) и «нового» (Эйфелева башня, с высоты которой можно обозреть все пространство города, символ технического прогресса и новой эстетики XX в.; метро, первая линия которого была построена к Всемирной выставке 1900 г.).

Пространство Парижа театрально, а его топонимика глубоко индивидуальна и определяется личностью самого Матоша — писателя и художника (в широком смысле слова). В своих путевых очерках и эссе из французской столицы он создает не только «парижский миф», но и миф собственной жизни — жизни скитальца, божемного фланера, изгнанника, жизнь которого посвящена искусству и пронизана им⁴⁴.

С ощущением и конструированием особенного парижского пространства неразрывно связано и понятие особого времени: ведь Париж — это пространство, не только порождающее фланерство, но и, в свою очередь, порождаемое им как воображаемый топос.

Возводя фланерство в абсолют, Матош сравнивает с ним саму жизнь — «развлекательную прогулку в неизвестном направлении» (86). Распространяет он это понятие и на литературу: «Литература, искусство, поэзия — это не что иное, как величественное фланирование, воображаемое путешествие» (86). Не удивительно, что свои парижские фельетоны хорватский писатель сравнивает с «Сентиментальным путешествием» Лоренса Стерна, называя их «сентиментальная прогулка». Таким образом, в фельетонах Матоша рождается особый хронотоп Парижа, являющийся выражением, прежде всего, своей эпохи — модерна, и этот хронотоп литературен, поскольку порожден эпохой творчества и сам порождает тексты.

Не только в фельетонах, но и во многих рассказах Матоша возникает образ Парижа и Франции («Прекрасная Елена» («Lijera Jelena»), «Балкон» («Balkon»), «Душевный человек» («Duševni čovjek»), «Убил!» («Ubio!»), «Он» («On»), «Министерское тесто» («Ministarsko tijesto»), «Цветок с перекрестка» («Cvijet sa raskršća») и др.). Однако здесь Париж выступает скорее

⁴⁴ См.: Jelčić D. Matoš. Zagreb, 1984; Oraić Tolić D. Čitanja Matoša. Zagreb, 2013.

в качестве декорации, он призван создать определенную атмосферу эпохи «fin de siècle», а точнее, антураж для героев этой эпохи. В основном эти рассказы созданы после появления первых фельетонов и путевых очерков Матоша и эксплуатируют тот образ Парижа, который уже родился под пером писателя.

Таким образом, можно утверждать, что именно в фельетонах и эссе Матоша были заложены определенные основы для формирования «парижского текста» хорватской литературы. Через некоторое время станет очевидным, что в них выкристаллизовался и утвердился особый хорватский «парижский миф»⁴⁵, в котором столица Франции обладала своим неповторимым хронотопом. Влияние Матоша было столь велико, что рано или поздно у него неизбежно должны были появиться последователи, в том числе выдающиеся (некоторые из них были упомянуты выше). Имя Матоша будет возникать во многих литературных текстах (особенно в путевых очерках и эссе), посвященных Парижу, поскольку в сознании хорватских писателей оно будет неразрывно ассоциироваться с этим городом.

Париж в поэзии и очерках Тина Уевича

Следующей вехой в развитии «парижской темы» стали путевые очерки Т. Уевича и его стихотворения первой четверти XX в., посвященные Парижу. Августин (Тин) Уевич (1891–1955) — один из самых значительных хорватских поэтов и писателей XX в. В эпоху модерна он начинает свой творческий

⁴⁵ Отметим, что «городской текст» в художественной литературе, в свою очередь, является одновременно высшей формой и новой стадией развития культурного мифа о данном городе» (Бобраков-Тимошкин А. Е. «Пражский текст» в чешской литературе конца XIX — начала XX веков. С. 53). «Иными словами, “миф” о городе, входящий в число иных “культурных мифов”, можно определить как совокупность представлений о городе, существующих в культуре и формирующихся как на основе исторических событий и изменений актуальной реальности (городской архитектуры и т.п.), так и на основе отражения этой реальности в различных текстах (фольклорных, литературных и т.д.) [Курсив мой. — П. К.].»
 Фундаментом такого “мифа” является представление о городе вообще как пространственном и историческом феномене, восходящее к пространственным архетипам, основным же содержанием — конкретное представление о том или ином городе, формирующееся в соответствии с его ролью в истории, реалиями и т.п.» (Там же. С. 63–64).

путь, находясь, как и все поэты этой эпохи, под сильным влиянием Матоша. Однако в 1910-х гг. Матош и Уевич уже были в сложных отношениях: Уевич начинал как ученик Матоша, также большой поклонник Ш. Бодлера, А. Рембо и божественного образа жизни (таким он останется до самой своей смерти), однако очень скоро начал жестоко критиковать великого учителя (статьи 1911 г. «Цезарь при смерти» («Cezar na samrti») и «Баррес и Ойнобаррес» («Barres i Oinobarres»)). Матош, очевидно, чувствуя талант ученика, отвечал Уевичу очень мягко, что в целом не было свойственно «парижскому фланеру». Примирение наступает уже после смерти Матоша — Уевич пишет прощальную статью-некролог «Кроме того, мы хорваты» («Em smo Horvati»), опубликованную в журнале «Современник» («Savremenik») в 1914 г.⁴⁶

Так, стихотворение «Бульонская Пасха» («Buljonski Uskrs», 1914) написано под сильным влиянием Матоша. С первых же строк возникает ощущение импрессионистской декорации: пёстрая толпа, экипажи, блеск украшений, парочки на траве, лодки и лебедь на озере. К зрительным образам присоединяются обонятельные («Весна бодрит гуляющих // запахом земли и духов»⁴⁷) и звуковые (щебетание ласточки). В первых пяти четверостишиях доминирует мотив праздности и прогулки (в экипаже, в лодке, пешком); в последних же двух четверостишиях появляется лирический герой — фланер, наблюдающий за толпой. Картина, которая перед ним предстает, — это картина художника-импрессиониста. Можно утверждать, что образ фланера из стихотворения Уевича близок образу голодного, но счастливого Матоша-фланера из его парижский фельетонов: «Я уже и не вспоминаю // Что только что был несчастен // Счастлив, брожу со счастливыми // А я не ел и не пил. // Мысль моя ясна // Потому что на небесах нет ни тени // Воздух наполняет меня // Восхищением вселенной» (85).

⁴⁶ Подробнее об этой полемике см.: *Medić I. Krivotvoreni životopisi — Ivo Hergešić o Tinu Ujeviću i Tin Ujević o Antunu Gustavu Matošu // Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu. Vol. 48. № 1, 2022. S. 90–107.*

⁴⁷ Цит. по: *Verež S. Hrvatski Pariz. Zagreb, 1989. S. 85.* Далее тексты Т. Уевича, З. Милковича, В. Кушана, Д. Цесарича, О. Делорко и Д. Тадияновича с указанием страниц в круглых скобках цитируется по этому же изданию.

Совсем иначе рисует Уевич французскую столицу в «Парижской элегии» («Pariska elegija», 1917), посвященной сопротивлению французов. В обращении к Парижу («О, Город») слово «город» написано с большой буквы не только потому, что хорватский поэт восхищается бесстрашием и величием сопротивления, но и потому, что в ментальной географии соотечественников Уевича (после Матоша) Городом с большой буквы мог быть только Париж. Меняется и его топонимика: значимыми пространствами становятся те, которые маркированы как пространства исторической памяти: Триумфальная арка, Дом Инвалидов, Луксорский обелиск в центре Площади Согласия. Константой остаются только парижские бульвары — неизменный символ города и один из главных городских топосов.

Почти половину (пять восьмистиший) стихотворения занимает монолог самого города — ответ лирическому герою на экспрессионистскую картину общеевропейской катастрофы. Это монолог-утешение, дающий надежду на прекращение страданий и новую жизнь: «Но, когда буйная страсть жизни // Переживет эти черные события, // Придет надежда и — о чудо — // Вера в скорое Возрождение» (88). Здесь возникает новый образ братства народов: «У каждого своя родина, // Но родины — это сестры, // И за них по-братски гибнут борцы // В пожаре и хаосе...» (88).

Путевые заметки Уевич публиковал из Парижа, куда уехал в 1913 г. и где пробыл по политическим причинам до 1919 г. Вне зависимости от конфликта с Матошем и иной тональности эссе, можно констатировать, что Уевич все еще находится под большим влиянием своего учителя⁴⁸, на что указывает и избранный жанр. Однако после катастрофы Первой мировой войны эпоха сильно изменилась, Париж перестает быть центром европейского мироздания — центром искусств, культуры, символом свободы и духовной жизни. Вместе с эпохой исчезает и Париж, «созданный» Матошем, — в новой действительности он станет невозможным. Однако миф о Париже уже закрепился в сознании хорватских писателей и худож-

⁴⁸ Матош — «писатель, которого два поколения от Визнера и Уевича до Донадини называли ребе, то есть учитель» (*Visković V. Što je Matoš Krlježi? // Književna republika. № 4–6. 2015. S. 109.*

ников, о чем свидетельствует в том числе страсть, с которой его будет ниспровергать другой величайший хорватский писатель XX в. — М. Крлежа.

Таким образом, очерки и стихотворения Т. Уевича о Париже сыграли важную роль в закреплении и развитии «парижского мифа» хорватской литературы. Этот миф в силу объективных исторических событий получает развитие в сторону героизации, новой его компонентой становится топос Великой французской революции, который встречается уже у Краньчевича. Особое развитие получает и тема родины: впервые звучат слова о братском народе, борющемся, как и хорваты, за свою свободу. Таким образом, образ Парижа в военное время становится поводом для разговора о самых острых темах: о «хорватстве» и хорватах, о национальном и общеевропейском, о настоящем и будущем национальной культуры и культуры человечества в целом.

Крушение «парижского мифа» хорватской литературы в рассказе Мирослава Крлежи «Ходорлахомор Великий»

Рассказ (или новелла) Мирослава Крлежи (1893–1981) «Ходорлахомор Великий» («Hodorlahomor Veliki») единодушно рассматривается исследователями как идеологический и эстетический расчет писателя с эпохой модерна, в том числе с доминированием в хорватской литературе авторитета Матоша⁴⁹. Это первое значительное прозаическое произведение Крлежи (до этого он писал поэзию и драмы), однако совершенно зрелое, более того, репрезентативное для творчества писателя в целом, о чем свидетельствует тот факт, что и сам писатель всегда высоко ценил эту новеллу. Схожим образом

⁴⁹ См. напр.: Čale Feldman L. Posvećeno Kamovu, u spomen Matošu: 'Velegrad i duhovni život' u Krležinu Hodorlahomoru Velikom // Komparativna povijest hrvatske književnosti, zbornik radova, XVI. Matoš i Kamov: paradigme prijeloma. Split, 2014. S. 193–207; Lasić S. Mladi Krleža i njegovi kritičari (1914–1924). Zagreb, 1987; Molvarec L. Hodorlahomor Veliki Miroslava Krleže kao dekonstrukcija Matoševog Pariza // Forum: mjesečnik Razreda za književnost Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, 2013, № 7–9. S. 857–865; Žmegač V. Gubitak iluzija, na Krležin način // Hrvatska novela: interpretacije / Ivo Frangeš, Viktor Žmegač. Zagreb, 1998 и др.

она оценивалась и критикой. Когда в 1919 г. Крлежа публикует рассказ в собственном журнале «Пламен» («Plamen», № 4, 5, 6), то посвящает его не Матошу (хотя подобное посвящение напрашивалось бы само собой), а другому знаменитому писателю эпохи модерна — Янко Поличу Камову⁵⁰. Полное название рассказа в первом журнальном издании звучит как «Ходорлахомор Великий, или как Перо Орлич переболел Парижем» («Hodorlahomor Veliki ili kako je Pero Orlić prebolio Pariz»). Впрочем, в последующих публикациях и посвящение, и вторую часть названия Крлежа снимает.

В том же году еще в первом номере «Пламена» была опубликована статья-манифест Крлежи «Хорватская литературная ложь» («Hrvatska književna laž»), в которой молодой писатель яростно отрицал ценность всей хорватской литературы прошлого (она была «слабым и призрачным, весьма дилетантским камуфляжем действительности»⁵¹), кроме Юрая Крижанича, Августа Шеноа и Сильвие Страхимира Краньчевича, а самой большой ее «ложью» провозглашал национальное возрождение, модерн и видовданский культ⁵².

Для того, чтобы глубже понять значение рассказа Крлежи, нужно вернуться в 1914 год, который стал во многом судьбоносным не только для истории, но и для хорватской литературы. В этом году вышла антология «Хорватская молодая лирика» («Hrvatska mlada lirika»), ставшая «эпилогом хорватского модерна и одновременно предвестником новой литературной эпохи»⁵³. В этом году умирает Матош, а Крлежа выходит на литературную сцену с драмой «Легенда» («Legenda»), которая стала первым опубликованным текстом будущего писателя. В дневниках Крлежи мы находим несколько записей о Матоше: начинающий писатель видел его в кафе, но не решился подойти, поскольку они не были знакомы. Есть здесь и запись о похоронах кумира пишущей молодежи: Крлежа рассказывает о том, что он взял цветок с венка Матошу и положил

⁵⁰ Одно из объяснений этого посвящения — наличие общего мотива разочарования в большом городе, который занимает важное место в самом знаменитом романе Камова 1909 г. «Высохшая лужа» («Isušena kaljuža»).

⁵¹ Цит. по: История литератур западных и южных славян. Том 3. С. 600.

⁵² Подробнее о взаимосвязи статьи и рассказа Крлежи см.: *Molvarec L. Hodorlahomor Veliki Miroslava Krleža kao dekonstrukcija Matoševog Pariza*. S. 858.

⁵³ История литератур западных и южных славян. Том 3. С. 596.

его в антологию французской лирики. Это действие можно трактовать как символический акт приобщения к классикам и литературному канону, но и как акт архивации, символических похорон творчества главного хорватского модерниста.

В статье Крлежи мы находим объяснения того, почему писатель не принимает хорватский модерн: по его мнению, хорватские авторы взяли «вторичный немецкий товар», кич, «декоративный католицизм» и «декоративный орнаментализм»⁵⁴ и занимались темами, никак не связанными с живым материалом хорватской культуры и общества. Впрочем, имя Матоша в статье не упоминается — отношение Крлежи к классику хорватского модерна было в высшей степени сложным. То, что в «Ходорлахоморе» Крлежа вступает в диалог с предшествующей литературной традицией описаний Парижа и прежде всего именно с Матошем, явствует уже из профессии главного героя: Перо Орлич, как и Матош, является начинающим журналистом и мечтает писать фельетоны о парижской жизни.

На пятой странице рассказа впервые непосредственно упоминаются имена Краньчевича и Матоша, поскольку представления Орлича о Париже находятся в прямой зависимости от прочитанных им текстов: «В четвертой гимназии Краньчевич, в свою очередь, победил Наполеона и водрузил на вершину гильотину, баррикады и революцию [...]. Эту кроважидную картину Матош — покойный Матош, который где-то как раз в то время писал свои фельетоны из Парижа, превратил на сладком фельетонном мелководе в некую культурную мечту, полную поэзии и сладкозвучий, благоухания и тишины, не вполне ясной, но по меньшей мере современной, Матош тогда превратил Париж в сонет с красивой рифмой. Это было время невыразимой ностальгии [...]. Время чтения фельетонов Матоша в гимназии!»⁵⁵. Герой одержим чтением любых книг, связанных с Парижем («все это был материал, которым маленький Перо питал свою парижеманию» (10)), поэтому классики хорватской литературы оказываются в одном ряду с безымянным автором второсортного немецкого романа о любовнице Марии-Антуанетты, графе Акселе фон Ферсене,

⁵⁴ *Molvarec L. Hodorlahomor Veliki* Miroslava Krleža kao dekonstrukcija Matoševog Pariza. S. 858.

⁵⁵ *Krleža M. Novele*. Zagreb, 2001. S. 11. Далее книга с указанием страниц в круглых скобках цитируется по этому же изданию.

многочисленными авторами литературы о Наполеоне и даже самим Перо, начавшим писать большой роман «Наполеон, императорская звезда». Затем к этому ряду присоединятся «бедекер», А. де Мюссе и Ш. Бодлер — имена последних становятся не более чем застывшими символами представлений среднего провинциального европейца, каким представлен герой, о Париже.

Второй раз имя Матоша прозвучит ближе к середине новеллы, когда герой, уже разочаровавшийся в городе своей мечты, задается вопросом: «Что осталось от города “Марсельезы”, баррикад и гильотины? От всех этих мечтаний по кафе и картинок “бедекера”, от литературы и Матоша и от многих других малых и больших неправд, о, что осталось?» (19). Ироничный, даже саркастический тон Крлежи — прежде всего в отношении фельетонов Матоша — не оставляет сомнений в полемическом замысле автора. Разочарование героя кажется неизбежным.

Хотелось бы обратить внимание и на важное наблюдение, которое делает в своей статье «“Ходорлахомор Великий” Мирослава Крлежи как деконструкция Парижа Матоша» хорватская исследовательница Лана Молварец. Основываясь на заключениях Немеца, она анализирует героя Крлежи как фланера, каким представлял себя в очерках Матош, и приходит к выводу о том, что фланерство доводится Крлежей до абсурда, а страсть героя «объять необъятное» приводит к разочарованию. Перо изображен как «продукт провинциального модерна, который смотрит на европейские образцы, но не может выйти из своих ограниченных, жалких условий материального и культурного производства»⁵⁶.

В то же время нет причин не принимать во внимание биографическую основу новеллы — пребывание Крлежи в Париже в мае 1913 г. На нее указывает и тот факт, что первым адресом Орлича в Париже становится улица Де-ла-Арп — та самая, на которой жил в свое время в отеле сам писатель. Впечатления от Парижа лягут и в основу описания большого безымянного города в романе 1932 г. «Возвращение Филиппа Латиновича» («Povratak Filipa Latinovicza»). Скорее всего,

⁵⁶ *Molvarec L. Hodorlahomor Veliki Miroslava Krleže kao dekonstrukcija Matoševog Pariza. S. 861.*

в сюжете «Ходорлахомора Великого» о разочаровании молодого человека есть автобиографический элемент⁵⁷ — в этом случае можно говорить о расчете и с собственными иллюзиями юности.

Яркий анализ рассказа «Ходорлахомор Великий», основанный на исследовании позиции повествователя, предлагает в своей статье «Потеря иллюзий глазами Крлежи» В. Жмегач. Этот анализ особенно важен в свете темы развенчания «парижского мифа» и мифа «французского модерна». Жмегач прежде всего отмечает полифонический принцип (по М. М. Бахтину), в соответствии с которым строится повествование и который в целом характерен для стиля Крлежи: голос всезнающего ироничного повествователя неожиданно меняется, приближается к позиции главного героя, но никогда не сливается с ней до конца. Литературовед отмечает, что новелла Крлежи имеет трехчастную форму: первая (самая короткая) часть охватывает самый долгий временной отрезок — двадцать лет жизни героя вплоть до его отъезда в Париж; вторая часть повествует о его пребывании в городе, разочарованиях и нищей жизни; третья представляет сон героя, в котором он встречается с ожившей мумией вавилонского правителя Ходорлахомора, путешествует с ним по французской столице, а затем, проснувшись, принимает решение вернуться назад в Загреб.

Жмегач отмечает структурную и стилистическую самостоятельность каждой из этих частей. В первой части важную роль играет психологическая подоплека появления у Орлича одержимости Парижем, детали создания «личного мифа», его развития параллельно духовному взрослению героя. Вместе с тем во второй части Крлежу как будто вовсе не интересуют психологические механизмы того, как обожание превратилось в разочарование, отчаяние и ненависть; повествователь лишь фиксирует состояния и настроения Орлича в различных ситуациях, в которые ставит его городская парижская жизнь, и доминанту его состояния — усталость, невыносимые ощущения темноты, голода и холода⁵⁸. На протяжении тре-

⁵⁷ Подробнее о восприятии Крлежей пространства большого города см. *Žmegač V. Gubitak iluzija, na Krlježin način. S. 295–297.*

⁵⁸ «Он хотел объять все, а в руках у него не остались ничего. Он хотел охватить смысл всего, а не нашел его ни в чем. Единственное, что суще-

твѣй части психологическое состояние героя никак не меняется, он смотрит со стороны на Ходорлахомора, который, словно заняв место Орлича, восхищается Парижем, наслаждается жизнью столицы и постигает европейскую цивилизацию (карикатура на молодого героя из первой части). На уровне поэтики эти части также противопоставлены друг другу по принципу «импрессионизм — экспрессионизм»⁵⁹.

Важно отметить, что Париж в мечтах Орлича и Париж, с которым герой сталкивается, не просто противопоставлены друг другу, а с точки зрения ментальной географии являются разными городами с разным содержанием. В Загребе на открытках и в книгах о Париже Перо видит Дом Инвалидов, Елисейские поля, Триумфальную арку, дворцы Трокадеро и Трианон, Лионский вокзал⁶⁰ и, конечно, Сену и пестрые праздничные бульвары с большим количеством автомобилей и светящейся рекламы. «Парадом знаковых мест» называет эти перечисления Жмегач⁶¹, мы же назвали бы их воображаемым фланированием. Однако это не фланерство в духе Матоша, а болезненное поглощение пространства, порожденного иллюзиями и разыгравшейся фантазией героя; картина эта носит экспрессионистский, а не импрессионистский характер. Перо постоянно называет город Вавилоном, само же слово «Город» написано с большой буквы.

Когда же Орлич приезжает в город, то сразу сталкивается с его «темной» стороной — серыми грязными улицами. Повествователь крайне последователен в изображении Парижа во второй части, он не дает никакой альтернативы — читатель вместе с героем видит исключительно нищий, серый, жестокий город. Это город без конкретных топосов и даже без

ствовало, несомненно и ясно, была усталость» (16); «Голод! Улица! Ночь! Дождь! Усталость! Но это свобода! Это свобода! Это Париж!» (21).

⁵⁹ Подробнее см.: *Žmegač V. Gubitak iluzija, na Krležin način*. S. 300–301: «Острые контрасты настроения и состояния ведут повествование в направлении гротеска, сна или галлюцинации (которые не должны быть психологически мотивированы), открывают двери литературной фантастике» (301).

⁶⁰ Не случайным кажется тот факт, что именно на этот вокзал прибыл в свое время и Матош.

⁶¹ *Žmegač V. Gubitak iluzija, na Krležin način*. S. 292. Отметим, что очерки Матоша, как и первая часть новеллы Крлежи, где читатель погружается в мир иллюзий Орлича, изобилуют топонимами и именами исторических персонажей.

топонимики, в нем нет ничего от ранее воображаемого Орличем Парижа, вместо этого возникает картина хаоса: «Оперы и балеты, биржи и кладбища, Рембрандты и итальянцы Ренессанса, кубисты и футуристы, скульпторы и картины, сады, и улицы, и рестораны — все это закружилось в голове у Орлича» (16). Интересно, что в этой же части не единожды упоминаются значимые загребские топосы — река Сава, Кровавый мост, площадь Зриневац.

Объединяет эти два города — воображаемый из первой части и «реальный» из второй, только Эйфелева башня — символ Парижа и одновременно символ цивилизации и прогресса. Именно с Эйфелевой башни герой сбросит своего спутника Ходорлахомора, башня начнет с шумом рушиться (символ крушения иллюзий, губительности технического прогресса и несостоятельности «парижского мифа», аллюзия на Вавилонскую башню), и герой наконец проснется. Символическим будет и финал новеллы: уже находясь в поезде в Загреб, герой выпускает из пистолета все шесть пуль в направлении Парижа.

Париж лишается своего привилегированного положения: «Все это одно и то же! Будапешт и Париж, Пекин и Загреб! Все одни казармы, и тюрьмы, и церкви, и все одна сплошная вечная человеческая глупость! Нет Парижа. Париж в нас! В стихах Краньчевича Париж. Несчастный школьник из Сараева лучше чувствует его, чем все эти кретины-толстяки! [т.е. парижане. — П. К.]» (18). Рефреном на протяжении всей второй и третьей части звучит слово «ложь» (шесть раз) и выражение «Нет Парижа!»⁶², само существование города словно многократно отрицается сознанием героя. Слово «Город» перестает писаться с большой буквы, как в начале новеллы. Сравнение с Вавилоном (в первой части это слово звучит семь раз, оно вернется в текст в третьей части, связанной с новой иллюзией — впечатлениями Ходорлахомора) заменяется во второй части на сравнение с Содомом.

Сталкиваются друг с другом не только отдельные парижские топосы. То же касается цветов, звуков, запахов: противопоставлены друг другу пестрота и серость; блеск, городская

⁶² «Все это ложь и пустота! [...] Нет Парижа! Нет Парижа! Нет Парижа! — Что такое Париж? Где Париж?» (17).

иллюминация и гарь, тусклый свет масляной лампы в бедной комнате героя; звуки большого города (звуки машин и веселой толпы), «Марсельезы» и бормотание, рычание⁶³, нескончаемый плач ребенка за стеной; запах духов («Все пахнет духами! Даже третий класс пахнет духами!» (12)) и резкий запах подгоревшего соуса на кухне. В целом весь текст строится на оппозициях: фантазия — действительность, очарование — разочарование, цивилизация — варварство, живое — мертвое, сущность — подражание, Восток — Запад, реальность — искусство, свое — чужое, высокое — низкое, далекое — близкое, темное — светлое, блеск — грязь, свобода — рабство (этот список можно продолжить).

В мечтах Орлича Париж населен великими личностями: это город Наполеона, Дантона, Марата, Робеспьера, Мари-Антуанетты, Мюссе и Бодлера. В «реальном» Париже нет не только топосов, но и личностей: в отрывке, который был процитирован выше, единственное имя (имя Рембрандта) дано во множественном числе как синоним известного, но безликого (для героя) явления. Классиков живописи герой проклиняет и называет «глупой и бессмысленной ложью»: «Взять, да и распороть ножом этого Ван Дейка! Этих его проклятых толстых сытых баб! Какое мне дело до Ван Дейка! Или Ван Гога! Эй! Ты, проклятый Ван Гог! Так вот ты какой! Вот так ты, оказывается, выглядишь?» (20). Сара Бернар упоминается как «та хромая Сара [...] хриплая попугайка, а глупа — помилуй Бог!» (17). В устах Перо классики мировой живописи и символы современного искусства обезличены, а их творчество полностью обесценивается.

В реальности единственный, с кем Перо близко знакомится в Париже, — это вавилонская мумия Ходорлахомор, продукт его фантазии, alter ego героя. Французы даже не пытаются понять молодого хорвата, а он, в свою очередь, также перестает видеть в них людей⁶⁴. В самом конце рассказа,

⁶³ «Париж глухо рычит, как подземный зверь, уткнувший морду во тьму» (18); «А все рычит на него. Его преследуют черные тени, а бронзовые львы с черных памятников лают на него...» (21). Подробнее о «зверином коде» в изображении Парижа см.: *Molvarec L. Hodorlahomor Veliki Miroslava Krleža kao dekonstrukcija Matoševog Pariza*. S. 860.

⁶⁴ Интересно, что единственный француз, наделенный в рассказе именем (Викторьен Эбрард), — это мертвое тело железнодорожника в парижском морге, где герой прячется от холода. См. также: «Разве же здесь нет лю-

в кульминации, в глазах парижской толпы Орлич и Ходорлахомор получают следующую гротескную характеристику: «Это безумцы! Это какие-то африканцы! Это хорваты! Этот человек говорит по-русски! Что такое хорват? Ах, прошу вас! Хорваты! Это какой-то вид самоедов в Стране Собак! Венгры! — кричит толпа...» (35). Важным мотивом в новелле является мотив варварства — тема, которая на протяжении всей жизни волновала Крлежу. Находит она отражение и в «Ходорлахоморе» в виде антитезы «цивилизация — дикость», в которой цивилизация (Париж) обнаруживает свою несостоятельность и, таким образом, «парижский миф» продолжает разрушаться⁶⁵.

Здесь нужно сделать ключевое для данного исследования замечание: дихотомия «парадного» и мрачного Парижа, одновременно города цивилизации, искусств и ужасающей нищеты, является одной из главных составляющих парижского топоса, утвержденной в хорватской литературе Матошем. Однако именно ее совершенно сознательно «скрывает» Крлежа, словно она не известна не только герою, но и повествователю. Картина до конца остается монохромной, за исключением описания вида с Эйфелевой башни⁶⁶, который, впрочем, принадлежит не действительности, а сну Перо Орлича. Как справедливо отмечает Жмегач, «в рассказе Орлич на самом деле статист, фигура без глубокого смысла, поскольку герои рассказа не Орлич и не Ходорлахомор, а город Париж»⁶⁷.

дей? Разве люди и вправду живут только в русской литературе? Разве все здесь кретины, гады и подлецы, в этом проклятом Содоме?» (22). Заметим, что с «русскими мифами» Крлежа обходится не лучше, чем с парижскими: кроме стереотипа о героях русской литературы, в тексте возникает стереотип о русской беспечности в отношении своей и чужой жизни, когда квартирная хозяйка, выгоняя Орлича, смеется над тем, что он достаёт пистолет, и говорит, что «плюет на эту его русскую ерунду» (19).

⁶⁵ Жмегач обращает внимание на запись в дневнике Крлежи от 28 июня 1942 г.: «Большая тема, до сегодняшнего дня не раскрытая: попрошайки из варварских окраинных стран в больших городах феодальной гражданской Европы» (*Žmegač V. Gubitak iluzija, na Krležin način*. S. 300). О проблеме национальной идентичности и «хорватства» в рассказе см. *Molvarec L. Hodorlahomor Veliki* Miroslava Krleže kao dekonstrukcija Matoševog Pariza. S. 862–865. Исследовательница рассматривает произведение, в том числе как «эскиз анатомии хорватской национальной идентичности» (*Ibid.* S. 864).

⁶⁶ «Был теплый синеватый день, и солнце протыкало небесные ткани бесчисленными копиями, и майская зелень лилась по всему Парижу. Весь город плыл в каком-то эфирном голубом тумане...» (33).

⁶⁷ *Žmegač V. Gubitak iluzija, na Krležin način*. S. 300.

Стоит оговорить, что и до Крлежи в мировой литературе (прежде всего собственно французской) неоднократно изображались парижские трущобы (эта сторона столичной жизни дана и у Матоша!), однако они никогда не были единственным предметом изображения, а если и были (Бодлер, Золя), то мрачная сторона действительности всегда сопровождалась ощущением динамики и мощи «столицы мира», отвратительное эстетизировалось — по крайней мере, в качестве предмета литературного изображения.

В этом отношении в высшей степени интересными являются рассуждения Жмегача о том, мог ли Крлежа быть знаком с романом Р. М. Рильке «Записки Мальте Лауридса Бригге» («Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge», 1910). В этом произведении Париж впервые изображен иначе, чем в большинстве текстов до этого, но схожим образом с тем, как делает это хорватский писатель. Если Крлежа не был знаком с романом (нет никаких сведений, которые указывали бы на факт такого знакомства), то тем важнее представляется типологическое сходство текстов, развенчивающих «парижский миф».

В целом для хорватской литературы первой половины XX в. можно выделить периоды особого интереса к топосу Парижа — это самый конец XIX — начало XX в. (поэзия Краньчевича и путевые очерки и рассказы о Париже Матоша) и конец 1910-х — 1930-е гг. (поэзия Уевича, проза Крлежи, путевые очерки Милковича и др.). Первый период, связан с общей ярко выраженной ориентацией хорватского модерна на французскую культуру — прежде всего в живописи и литературе; второй, по-видимому, связан с ориентацией авангарда на расчет с прошлым, в том числе с модерном, символом которого был Матош, но вместе с тем и с огромным интересом к его открытиям и созданному им образу.

На основании целого ряда текстов, созданных в самом конце XIX — 80-х гг. XX в., можно выделить «парижский миф» хорватской литературы, который является биполярным. С одной стороны, Париж — это бунтарство, протест, несогласие с провинциализмом и бюргерством (в противопоставлении жизни в Загребе или хорватской провинции), свобода, вдохновение; это аристократический и богемный город, притягивающий, как магнит, самых разных людей, город фланеров

и мечтателей, страстный, непосредственный, волшеббно-загадочный. В то же время этот город может быть символом хаоса, разврата, духовного рабства, болезни физической, нравственной и социальной. И, конечно, в картине Парижа у хорватских авторов, в том числе в путевых очерках, не стоит искать образы реального города — Парижа с его географией и топонимикой. Топосы хорватского литературного Парижа рисуют совсем иную карту, которая говорит о мировосприятии хорватов, их ориентирах, о положении хорватской культуры, испытывающей комплекс провинциальности и пытающейся осмыслить себя в общеевропейском культурном пространстве, найти свое место, определить и идентифицировать себя в диалоге с чужой культурой.

Париж в хорватской прозе и поэзии 1930-х гг.

Новый всплеск интереса к Парижу возникает в хорватской литературе лишь в 1930-е гг. Самый яркий образ французской столицы возникает или в жанре очерка (Л. Визнер, З. Милкович, К. Ковачич, В. Кушан), или в поэзии (Д. Цесарич, Д. Тадиянович, О. Делорко).

В 1930 г. Любо Визнер (1885–1951), хорватский поэт, переводчик, ученик и последователь Матоша, посвятивший значительную часть жизни написанию его биографии, публикует в журнале «Книжевник» («Književnik») зарисовку «Как Матош приехал в Париж» («Kako je Matoš stigao u Pariz»). В тексте заметно сильное влияние стиля Матоша-репортера, Визнер прибегает к импрессионистской технике, стараясь не просто воспроизвести первые дни пребывания поэта в Париже, но и передать его впечатления, далеко не только восторженные: «Впечатление было огромным. Предвкушение наслаждения неопишваемым. И глубоко в подсознании нечто необычное — как будто невыразимый страх. Вынырнув из океана света, omnibus затерялся в районе Попенкур в темных нищих улицах, воняющих бензином, столярным клеем и гнилыми фруктами» (39).

Париж в восприятии Матоша Визнер сравнивает не с Меккой, а с Вавилоном. Доминантами, как и у Матоша, становятся мотивы света в разных его проявлениях, блеска (в том чис-

ле мокрого асфальта), скорости, разнообразных шумов. Почти половину очерка занимают пространные цитаты из дневника Альфреда Маканца — хорватского историка и публициста, который вместе с братом Матоша Леоном встречал молодого писателя в Париже летом 1899 г. Визнер выбирает те места из дневника Маканца, в которых Матош описан как настоящий представитель богемы, нищий, но вместе с тем крайне остроумный молодой человек, постоянно устраивающий забавные выходки и эпатирующий порядочное парижское общество.

В том же году появляется фельетон Звонко Милковича (1888–1978) «В Париже» («U Parizu»). Милкович, как и Визнер, принадлежал к числу почитателей Матоша, поэтов «второго поколения» модерна. Хотя у Милковича доминируют те же мотивы, что у Матоша и Визнера, он прибегает к технике экспрессионизма, что роднит его стиль со стилем «Ходорлахомора» Крлежи. Сам автор говорит о впечатлении коллажа, которое произвел на него город и которое он сравнивает с впечатлением от работы, увиденной некогда на выставке: «В Берлине, в салоне “Der Sturm”, около десяти лет назад я видел выставку экспрессионистов и вспоминаю работы художника Пауля Клее, которые он назвал “Märzbilder” [“Мартовские картины”. — П. К.]. Это были композиции (коллажи) из одних билетов, чеков, проездных, вырезок...» (57). Милкович выбирает композиционный принцип, который роднит его тексты с фельетонами Матоша: после впечатлений и описаний знаковых мест следуют разнообразные зарисовки парижской жизни — от сцены безобразной семейной ссоры до детального описания нескольких дней, проведенных в обществе экскурсантов из Хорватии. Это индивидуальный опыт фельетониста, в который включаются не лишённые юмора актуальные размышления о родине, языке, национальном характере, привычках и многом другом.

Крешимир Ковачич (1889–1960) — журналист, писатель, младший сын классика хорватской литературы XIX в. Анте Ковачича — несколько лет был репортером газеты «Новости» («Novosti») в Париже. Его очерки были посвящены важным событиям французской жизни, которые осмыслились с присутствующим автору юмором. Примером может послужить очерк

«Волшебные ночи» («Čarobne noći»), в котором Ковачич информирует хорватское общество о Колониальной выставке 1931 г. Текст начинается с рассуждений о современных колониальных державах с элементами исторической справки и подробного описания расположения и концепции выставки, ее частей и всего того, что могло заинтересовать далекого хорватского читателя, которому предлагается несколько страниц информации, пусть и занимательной, но изложенной поначалу достаточно сухо. Тем большее впечатление производит контраст, когда речь заходит о парижской жизни во время выставки. Автор с большим юмором и иронией описывает отношение к выставке парижан, городские очереди, культурные события, а также курьезные происшествия, в том числе с участием соотечественников, по разным причинам прибывших в Париж. Фельетоны Ковачича носят совсем иной характер, чем тексты, о которых шла речь до этого. Автор не просто описывает город в разных его проявлениях, но связывает зарисовку парижской жизни с определенным событием, лежащим в основе каждого очерка.

В 1937 г. в «Хорватском ревю» («Hrvatska revija», god. 10, № 9, 10) были опубликованы впечатления поэта, искусствоведа и переводчика Владислава Кушана (1904 — 1985) «Пари... Пари...» («Paris... Paris...») с подзаголовком «Воображаемое и немного чувствительное фланерство» («Zamišljene i romalo osjećajne flanerije»). Само слово «фланерство», поставленное в парижский контекст, уже вызывало однозначные ассоциации с фельетонами Матоша, однако поэтика очерка Кушана схожа с экспрессионизмом Крлежи, а заявленная в первом же абзаце тема не может не вызывать в памяти «Ходорлахомора»: «В таком темпе дальше было уже невозможно. Вдруг все стало меня утомлять, уничтожать, мучить, морить, как мара⁶⁸. Больше просто было уже невозможно. Я уже долгое время предчувствовал *слом* [курсив мой. — П. К.] и ожидал катастрофу» (155). Впечатление диалога с Крлежей поддерживается лейтмотивами усталости и разочарования, к которым добавляется мотив головной боли, головокружения,

⁶⁸ Мара, или мора — призрак, привидение в европейской мифологии. По легенде, злой дух, который во сне садится человеку на грудь и душит его.

болезненного сна и помутнения зрения. Усиливает экспрессионистскую картину описание бедной и безвкусной отельной комнаты и утреннего хаоса звуков. Эта картина утра не имеет ничего общего с импрессионистским «Парижским утром» Делорко. Выцветшие краски редуцированы до серого и грязно-голубого, а свет присутствует исключительно как болезненно-яркая полоса, пробившаяся сквозь сломанные ставни (в то время как «огни утреннего солнца» герой не видит, а лишь «предчувствует»). Повествователь ощущает парижские звуки, «как удары бича» на своем теле: «Визжат и библикают клаксоны автомобилей и автобусов, стонут и рычат их моторы, нервно звонят велосипеды, отчаянно воют сирены, а иногда, как предчувствие, из-под земли доносятся глухие угрозы метро, а высоко над городом назойливо бормочут пропеллеры самолетов» (157). Протест повествователя, проклинающего «всю эту систему журналистской охоты на возбуждающие открытия» (157), связан с ощущением механичности жизни и потери смысла в вечной спешке и погоне за сенсациями и полезными знакомствами.

Однако эта полная отчаяния картина — только вступление к очерку Кушана. Повествователь принимает решение отказаться от искусственной механической жизни и стать вольным фланером, «увидеть свой собственный Париж» (160), создать его, как создавали «плеяды писателей и поэтов, которые носили этот город в себе, как свою судьбу, которые и обожали, и ненавидели его, которые много думали и мечтали о нем...» (158). В тексте упомянуты многочисленные литературные герои, связанные с Парижем — четыре мушкетера, Монте-Кристо, Эсмеральда, дама с камелиями, Мими Пенсон, отец Горио, Растиньяк, Люсьен де Рюампре, Вотрен. В среде этих литературных героев появляется Матош — «вечный, неисправимый бродяга, бездельник, богема, наш самый симпатичный и самый несчастный беглец Густав [...]». Хотя он и не герой из галереи вымышленных образов, а настоящий страдалец, жертва нашей среды и несчастных обстоятельств, этот хорватский отверженный напоминает своей патетичной жизнью и злой судьбой литературную фикцию» (159). Именно такой Париж и есть живой, меняющийся город, а фланерство без цели и маршрута — единственный способ,

чтобы «Париж улыбнулся тебе», «точно так же улыбнулись бы все авторы книг о мире Парижа, которые я до сих пор прочитал, так улыбнулись бы и все их герои, так улыбнулось бы и худое лицо А.Г. М-а, если бы он каким-то чудом оказался рядом со мной...» (162).

Перед читателем проходит череда ярких зарисовок, и все они не имеют ничего общего с «парадным» Парижем и его стереотипами. В тексте практически нет топонимов, повествователь сознательно выбирает ничем не примечательные места, акцентируя их обыденность («нерепрезентативный маленький парижский сквер» (164), маленький ресторан, безымянная «банальная симпатичная улица» (167)), мастерски рисует жанровые сценки (нищий со своей жизненной историей, общество клошаров на набережной Сены), включает в текст композиционно самостоятельные очерки о пожилом букинисте монсеньоре Шарле, о посетителях сквера, о домах, которые, как и люди, обладают каждый своей примечательной внешностью и характером, и т.д. В текст вкраплены небольшие законченные рассуждения о богеме, о рекламе и других явлениях парижской жизни. Ближе к концу текста читатель находит философскую зарисовку о бедах обитателей парижского дна, о которых думает, глядя в окно, некий одинокий пожилой мудрец. В этой части текста на первый план выходят социальные мотивы. Фельетон заканчивается сном повествователя, в котором ему является его любимая героиня французской литературы — Мими Пенсон. При описании сновидения доминируют сентименталистские художественные приемы.

На протяжении произведения поэтика претерпевает серьезные изменения: после первых нескольких страниц, посвященных отчаянию повествователя, перестают доминировать болезненные экспрессионистские образы, уступая место реалистическим зарисовкам (вплоть до натурализма — описание утопленника и бедствий парижских маргиналов) или импрессионистским мотивам (прежде всего игры света). Не случайно в очерке Кушана упомянуто имя хорватского художника Йосипа Рачича, одного из ярчайших представителей модерна «мюнхенского круга», который провел в Париже последний год своей жизни и много писал этот город.

В поэтических текстах, посвященных Парижу, также так или иначе возникает образ Матоша. Имя поэта может непосредственно фигурировать в стихотворении, как это происходит в «Трубаче с Сень» («Trubač sa Seine», 1937) Добриши Цесарича (1902–1980) — одного из самых значимых хорватских поэтов XX в. Его «Трубач», носящий подзаголовок «Матош в Париже», стал гимном хорватской эмиграции. В этом стихотворении утверждается определенный парижский «матосевский миф», носящий героико-романтический характер: одинокий поэт-изгнанник, которому от родины остался лишь родной язык, тоскует о Хорватии, мечтает о ее освобождении и призывает к сопротивлению. Образ революционера, каким представлен здесь Матош, восходит к Краньчевичу, у которого Париж тоже был символом свободы и непокорности.

В текстах могут возникать отсылки к Матошу на уровне поэтики — отдельных образов, импрессионистской техники, ассоциаций, общего впечатления от Парижа — веселого, сверкающего, шумного, быстрого города. В стихотворении Цесарича «О чем говорил мне парижский поезд» («Sto mi je govorio pariski vlak») в начале и в конце появляется лейтмотив иллюзии. Ритм стихотворения очень быстрый, оно построено на оппозициях (жизнь на родине, «бедной и тесной»), и яркий парижский поезд, «полный огней» (149); молодость — угасание; фантазия — действительность и др.).

Совсем иной темп и лирическое настроение мы встречаем в сонете Олинко Делорко (1910–2000) «Парижское утро» («Pariško jutro», 1938), передающем впечатления только что пробудившегося лирического героя. В них сливаются звуки («песня фонтана», шум листвы каштана за окном, шум, доносящийся с Сены), «фильм сновидений» (193) и солнечный свет (один из лейтмотивов⁶⁹). Вначале город представляется герою морем, по которому он движется к пестрому мысу, и эта картина на наших глазах превращается в «городское море», которое бурлит и на земле («Париж просыпается, полный шума и славы» (193)), и под землей (образ метро). Эту картину тоже вполне можно было бы назвать «матосевской» по духу.

⁶⁹ Во втором катрене ощущение свечения передано в двух строках аж четырьмя семантически близкими словами: «Но это Париж, над которым сияет // солнечный свет, он блестит надо всем» [курсив мой. — П. К.] (193).

В стихотворении другого классика хорватской поэзии Драгутина Тадияновича (1905–2007) «Рисунок» («Crtež», 1937) появляется мотив японской гравюры. В стихотворении, созданном за несколько лет до начала войны, доминирует настроение беспокойства. Центральное место в нем занимает сухое описание пейзажа на рисунке, выделенное курсивом и заканчивающееся словами: «По углам нарисованы // Японские надписи // На красном фоне // Как следы // Крови» (184). Позднее, в 1955 г. поэт напишет еще несколько стихотворений, посвященных Парижу, в которых также будет преобладать пессимистическое настроение.

В фельетонах и очерках, как и в поэзии 1930-х гг., мы можем наблюдать две тенденции. Среди фельетонов, посвященных Парижу, встречались яркие тексты, однако после фельетонов Матоша у читателей Милковича и Ковачича вряд ли создастся впечатление, что Париж значительно изменился. Здесь в разработку темы Парижа практически не добавилось новых смыслов и красок. Как и в эпоху модерна, для хорватов Париж продолжал оставаться культурной столицей мира, центром притяжения, городом пестрых красок, блеска, скорости, шума, контрастов и яркой жизни. В этом отношении можно говорить о том, что к концу 1930-х гг. формируется особая «матошевская» линия — традиция изображения Парижа с доминирующей техникой импрессионизма. Здесь часто встречаются прямые отсылки к творчеству поэта и его текстам. В эту традицию вписывается и поэзия (стихотворения Делорко, Цесарича).

Другие прозаические тексты (Кушан) предлагают развитие линии экспрессионистского изображения Парижа Крлежи. Именно здесь возникают новые мотивы (протест против скорости большого города, лишаящего человека человечности, против обесценивания и обезличивания индивидуальности; развитие социальных мотивов). Текст Кушана очень разнообразен и мозаичен — он состоит из зарисовок различного характера с различными стилевыми доминантами.

Париж в хорватской литературе второй половины XX в. Общие замечания и наблюдения

Не претендуя на то, чтобы представить в данном разделе сколь бы то ни было серьезный анализ многочисленных произведений второй половины века, в которых появляется тема Парижа, мы, тем не менее, считаем необходимым обозначить некоторые общие тенденции, характерные для этого периода, изучение которого еще предстоит.

Во второй половине XX в. образ Парижа возникает в творчестве многих писателей и поэтов — в количественном отношении таких текстов значительно больше, чем в первой половине века. Во-первых, применительно к этому времени не удалось выделить определенных периодов взлета и спада интереса к образу французской столицы. Во-вторых, во всех текстах неизбежно возникает диалог с Матошем или Крлежей (или обоими авторами), поэтому эти тексты можно условно разделить на две группы. К первой принадлежат произведения, отсылающие нас к творчеству Матоша, чье имя устойчиво ассоциируется у хорватов с Парижем, — встречаются посвящения писателю, прямые и скрытые цитаты, многочисленные упоминания его имени («Латинский квартал» («Latinska četvrt») и «С людьми Парижа» («S ljudima Pariza») Динко Штамбака, «Школяру снится Париж» («Brucōš sanja Pariz») Радована Жилича, «В поисках отеля Матоша» («Tražeći Matošev hotel») Ивана Катушича, «Мой Париж» («Moj Pariz») Миливоя Славичека, «Париж, это большое растение» («Pariz, ta golema biljka») Дубравко Хорватича и др.). При этом традиция непосредственного обращения к Матошу складывается еще в первой половине века у Визнера, Крлежи, Цесарича, Кушана. Ко второй группе можно отнести тексты, в которых Париж выступает как символ «чужого», зачастую идеального, в котором герой жестоко разочаровывается, или же в качестве города-Вавилона и города-Содома (традиция Крлежи). Прямые упоминания Крлежи есть, например, в очерке «А Сен Мишель не видит» («A Saint Michel to ne vidi») Саши Вереша. Обе традиции имеют корни еще в первой половине XX в.

В конце XX в. интерес к Парижу в хорватской литературе в целом падает вместе с его значением в мировой политике и культуре и появлением новых многочисленных «центров притяжения». Тема Парижа символически «закрывается» в 1980 г. последним значимым текстом, в котором этот город играет важную роль, — в романе Крсто Шполяра «Свадьба в Париже» («Vjenčanje u Parizu»). Роман наследует традициям «прозы в джинсах» и тривиальной литературы: его главный герой — аутсайдер, фабула редуцирована, на первый план выходят ассоциации и субъективные ощущения и впечатления. Париж становится местом действия для любовной истории главного героя, но все же не более чем антуражем и лишь очередным поводом вновь задать вопрос о том, что такое родина для хорвата, как определить «свое» в противовес «чужому». Топос французской столицы не становится существенной основой романа.

В XXI в. яркий образ Парижа возникнет в автобиографическом романе Дамира Каракаша «Прекрасное место для того, чтобы быть несчастным» («Sjajno mjesto za nesreću», 2009). Речь идет о современных реалиях новой Европы — мире парижских мигрантов и криминала. Роман вписывается в традицию текстов, разрушающих романтические мифы и стереотипы о Париже.

■ Заключение

Не ставя перед собой задачу обосновать «парижский текст» хорватской литературы, мы однако можем утверждать, что в первой половине XX в. формируется устойчивый «парижский миф», связанный с творчеством двух знаковых для хорватской литературы писателей — А. Г. Матоша и М. Крлежи, и двумя течениями — импрессионизмом и экспрессионизмом. Импрессионистская техника используется прежде всего в изображении городских пространств (влияние французской живописи), в то время как экспрессионизм связан с изображением городского дна. По В. Н. Топорову, топос Парижа обладает одновременно характеристиками «города-девы» и «города-блудницы», Вавилона и Мекки (Иерусалима). В жанровом отношении речь идет прежде всего о прозе — газетном фельетоне и рассказе, однако есть и поэтические тексты.

В начале века формируется «матошевский миф» о Париже: образ французской столицы приобретает символический характер, становится отражением «метафизической» природы парижского пространства, связывается с ролью Парижа в истории и культуре Европы (особенно в искусстве XIX в.) и особенно ролью в становлении хорватского искусства и современной литературы. Сложный феномен французской реальности оказывается на рубеже веков связан с базовыми характеристиками культуры хорватов (прежде всего в живописи и литературе), становится важным для разговора об их самосознании, встраивается в диалог о национальной самоидентификации (о принадлежности европейскому пространству, о «варваризации»⁷⁰) внутри хорватской культуры. Париж становится семиотическим объектом хорватской литературной практики⁷¹. «Парижский миф» развенчивает (но не уничтожает, а подает в новой плоскости) Крлежа, начиная традицию диалога с классиком хорватского модерна. Этот диалог продолжается на протяжении всего XX в.

Представляется, что рассмотренный нами материал говорит как минимум о потенциале для формирования «парижского текста» хорватской литературы. Обращаясь к вопросу о правомерности использования термина «парижский текст» хорватской литературы, стоит переформулировать его следующим образом: является ли «парижский текст» вторичной моделирующей системой, отражающей особенности хорватской литературы XX в.? Обладают ли произведения, которые мы относим к этому сверхтексту, семантической связностью, которая приводит к кросс-жанровости, кросс-темпоральности и даже кросс-персональности⁷²? Являются ли они единым и внутренне связанным феноменом, можно ли выделить в них определенное смысловое ядро, которое представляет собой совокупность вариантов, сводящихся к единому источнику?

⁷⁰ Тема, которая на протяжении всей жизни волновала Крлежу. Подробнее см.: *Hadžihasanović A. Evropa očima Krleže. Sarajevo, 2008.*

⁷¹ Семиотический объект возникает в результате метафоризации и символизации определенных характеристик материального объекта. В результате процесса семиозиса происходит переход объектов «физической реальности» в семиотические объекты, которые начинают «функционировать в локальных культурных практиках, в том числе в литературной» (*Абашиев В. В. Пермь как текст. Пермь в русской литературе XX века. С. 69.*)

⁷² *Топоров В. Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы». С. 279.*

Можно ли приписать «парижскому тексту» хорватской литературы, если предположить, что он все же существует, мифогенность «петербургского текста»? Можно ли назвать Париж высшей реальностью символично-мифологической природы? Напомним: «Сверхтекст представляет собой сложную систему интегрированных текстов, имеющих общую внетекстовую ориентацию, образующих незамкнутое единство, отмеченное смысловой и языковой цельностью»⁷³. Представленный выше анализ текстов говорит о том, что на многие из этих вопросов можно ответить утвердительно, хотя подробное изучение материала второй половины XX в. может серьезно скорректировать выводы.

Если говорить о шести признаках, выделенных Н. Е. Меднис, то первый из них («устойчивость внетекстовой реальности») представляется наибольшим камнем преткновения. Как мы уже отмечали во втором разделе, объективные факты истории Парижа, по Меднис, делают «метафизическую ауру» города крайне расплывчатой. В то же время нельзя отрицать устойчивые ассоциации, связанные с французской столицей, наличие которых в определенной степени смягчает суждение исследовательницы.

Хорватская литература уже в 1930-е гг. наглядно демонстрирует второй (наличие и узнавание читателем определенного относительно стабильного круга репрезентативных текстов, которые определяют развитие данного сверхтекста), четвертый (смысловая цельность сверхтекста, единение текста и внетекстовой реальности) и пятый (общность языкового кода) признаки сверхтекста. Третий признак (синхроничность как необходимое условие восприятия, изучения, воссоздания сверхтекста) в отношении гипотетического «парижского текста» хорватской литературы, как нам представляется, нуждается в дополнительных доказательствах. В качестве последнего признака Н. Е. Меднис выделяет устойчивость и, одновременно с этим, динамичность границ сверхтекста, его «открытость в будущее», потенциал для того, чтобы в различных формах продолжать существовать в литературе. Если в произведениях второй половины XX — первых десятилетий

⁷³ Меднис Н. Е. Текст и его границы.

XXI в. можно говорить о создании особого языка с «ядерными» и «периферийными» системными элементами текстов первой половины XX в., то феномен «парижского текста» хорватской литературы имеет под собой основания. Так или иначе важные предпосылки для его исследования существуют.

Приложение



Карикатура Андре Рувейра
«Матос и я в Париже
во время Всемирной выставки 1900 г.»

Избранная библиография

- ... давным-давно, кажется, в прошлую пятницу... Ян Томаш Гросс беседует с Александрой Павлицкой / Пер. Адельгейм И. Е. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2021. – 320 с.
- Абашев В. В.* Пермь как текст. Пермь в русской литературе XX века. Пермь: Изд-во Пермского ун-та, 2000. – 404 с.
- Адельгейм И. Е.* Поэтизированная индальгенция. Феномен успеха романа Анджея Шипёрского «Начало» // Славянский альманах. 2021. № 1–2. С. 346–364.
- Адельгейм И. Е.* Психология поэтики. Аутопсихотерапевтические функции художественного текста. М.: Индрик, 2018. – 648 с.
- Акунин Б., Чхартишвили Г.* Кладбищенские истории. М.: КоЛибри, 2004. – 240 с.
- Александр Дж.* Смыслы социальной жизни: Культурсоциология / Пер. Ольховикова Г. К. под ред. Куракина Д. Ю. М.: Практис, 2013. – 640 с.
- Антология венгерской поэзии. М.: ГИХЛ, 1952. – 562 с.
- Анциферов Н. П.* Душа Петербурга. Пб: Брокгауз-Ефрон, 1922. – 226 с.
- Аристотель.* Тофика // *Аристотель.* Сочинения в 4 тт. Т. 2. М.: Мысль, 1978. С. 347–533.
- Аркин А. Е.* О ложной «классике», новаторстве и традиции // Архитектура СССР. 1939. № 4. С. 12–19.
- Армстронг К.* Краткая история мифа. М.: Открытый мир, 2005. URL: <https://knizhnik.org/karen-armstrong/kratkaja-istorija-mifa/1>.
- Ассман Я.* Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. М.: ЯСК, 2004. – 368 с.
- Біла А.* Від ломки до ломки: лірика Сергія Жадана // Слово і час. 2002. № 1. С. 35–48. URL: <https://md-eksperiment.org/post/20210228-vid-lomki-do-lomki-lirika-sergiya-zhadana>.

- Бабенко А.* Топос міста у прозі Сергія Жадана (на матеріалі творів «Ворошиловград» та «Месопотамія») // Науковий вісник МНУ ім. В. О. Сухомлинського. Філологічні науки. 2017, квітень. № 1 (19). С. 32–37.
- Байдалова Е. В.* Захар Прилепин и Сергей Жадан: произведения о войне в Донбассе (аксиологический вектор) // Литература в социокультурном пространстве современной Центральной и Юго-Восточной Европы: аксиологический дискурс. К 90-летию Г. Я. Ильиной (по материалам III Хоревских чтений) / Под общ. ред. Адельгейм И. А. М.: ИСл РАН, 2021. С. 89–118.
- Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.
- Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. – 543 с.
- Башляр Г.* Поэтика пространства. М.: Ad Marginem, 2014. – 352 с.
- Бедаш Ю.* Гетеротопология как практическая философия // Практизация философии: современные тенденции и стратегии / Под ред. Инишева И., Щитцовой Т. Т. 2. Вильнюс: ЕГУ, 2010. С. 139–150.
- Белл Д.* Культурные противоречия капитализма // Современная философия: словарь и хрестоматия. Ростов-на-Дону: Феникс, 1995. – 511 с.
- Биолчев Б.* Сребро и железо // Литературен вестник. Год. 21. Бр. 6. 15–21.02.2012. С. 5.
- Бобраков-Тимошкин А. Е.* «Пражский текст» в чешской литературе конца XIX – начала XX веков: Дис. ... канд. филолог. наук. М.: МГУ, 2004. – 322 с. URL: <https://www.dissercat.com/content/prazhskii-tekst-v-cheshskoi-literature-kontsa-xix-nachala-xx-vekov>.
- Булгакова А. А.* Диалектика категории топоса: к постановке проблемы // Ученые записки Крымского федерального университета им. В. И. Вернадского. Филологические науки. 2021. Т. 7. № 3. С. 3–17.
- Булгакова А. А.* Тошика в литературном процессе: пособие. Гродно: ГрГУ, 2008. – 107 с.
- Булгакова А. А.* Топос «Дом» как гетеротопия в романе М. Петросян «Дом, в котором...» // Филологический класс. 2021. Т. 26. № 2. С. 167–181.

- Булкина И.* Хроники украинского Востока (Сергій Жадан. Вогнепальні і ножеві; Сергій Жадан. Месопотамія) // Новый мир. 2014. № 4. URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2014/4/hroniki-ukrainskogo-vostoka-sergij-zhadan-vognepalni-i-nozhevi-sergij-zhadan-mesopotamiya.html.
- Вайль И.* Москва — граница / Пер. Преснякова Ю. В. М.: МИК, 2002. — 296 с.
- Вайль П. Л.* Гений места. М.: АСТ, 2019. — 448 с.
- Видуگیرите И.* Гетеротопии: миры, границы, повествование // Гетеротопии: миры, границы, повествование / Ред. и сост. Видугирите И., Лавринец П., Михайлова Г. Вильнюс: Изд-во Вильнюсского университета, 2015. С. 11–18.
- Вишницкая Ю.* Мифологические сценарии «Потерянного» и «Обретенного Рая»: духовно сакральная сфера // Актуальні проблеми філології, американські та британські студії: матеріали IV Міжнародної наук. практ. конф. 8 квітня 2011р.: в 2 тт. Київ: Універ Т «Україна», 2011. Т. 2. С. 40–45.
- Воробьева (Вежлян) Е.* Прорвать ограждение: блокада Ленинграда как символ и опыт // НЛО. 2016. № 1. С. 238–262. URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/137_nlo_1_2016/article/11801/.
- Георгиевская А. О., Шестаков А. А.* Рынок как гетеротопия // Вестник ТвГУ. Серия «Философия». 2020. № 2 (52). С. 48–59.
- Градинаров Б.* Българският посттоталитарен капитализъм като причина за българската бедност // Социална стратификация и социални конфликти в съвременна България / Съст. Мизов М. София: Фондация «Фридрих Еберт», 2008. С. 180–194.
- Гуськова Е. Ю.* Босния и Герцеговина: трагедия трех народов // Югославия в XX веке. Очерки политической истории / Отв. ред. Никифоров В. К. М.: Индрик, 2011. С. 805–838.
- Даль В. И.* Толковый словарь живаго великорускаго языка. Часть четвертая. Р–V. М.: О-во любителей рос. словесности, учр. при Имп. Моск. ун-те, 1866. — 625 с.
- Даниліна О. В.* Концепт «місто» в прозових текстах Сергія Жадана // Актуальні проблеми слов'янської філології. 2010. Вип. XXIII. Ч. 1. С. 347–354.
- Джебраилова С. А.* Американская драма XX века (разработка концепции современной трагедии). URL: <http://american-lit.niv.ru/american-lit/dzhebrailova-amerikanskaya-drama-hh/vvedenie.htm>.

- Дмитриев А.* Мій Жадан, або Небо над Харьковом // НЛЮ. 2007. № 3. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2007/3/mij-zhadan-abo-nebo-nad-harkovom.html>.
- Енев Д.* Българчето от Аляска. Софийски разкази. София: Сиела, 2011. – 140 с.
- Енев Д.* Всички на носа на гемията. URL: https://litenet.bg/publish13/d_enev/vsichki.htm/.
- Енев Д.* Градче на име Мендосино. София: Сиела, 2009. – 96 с.
- Енев Д.* Гризли. Нови разкази. София: Рива, 2015. – 120 с.
- Енев Д.* Ези-тура. София: Сиела, 2014. – 100 с.
- Енев Д.* Лала Боса. София: Рива, 2019. – 108 с.
- Еременко Л.* Архитектура и строителство Беларусии // Архитектура и строителство. 2004. № 3. С. 90-94.
- Жадан С.* Інтернат. Чернівці: Меридіан Черновіц, 2017. – 336 с.
- Жадан С.* Вогенпальні й ножові. Харків: Книжковий клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2012. – 160 с.
- Жадан С.* Деш Мод. Харків: «Фоліо», 2006. – 229 с.
- Жадан С.* Життя Марії. Книга вершів і перекладів. Чернівці: Meridian Czernowitz; Книги – XXI, 2015. – 184 с.
- Жадан С.* Марадона. Харків: «Фоліо», 2007. – 169 с.
- Жадан С.* Месопотамія. Харків: Книжковий клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2014. – 368 с.
- Жадан С.* Тампліери. Чернівці: Книги – XXI; Meridian Czernowitz, 2016. – 120 с.
- Жадан С.* Хлібне перемир'я. П'еса. Чернівці: Меридіан Черновіц, 2020. – 128 с.
- Жадан С.* Цитатник. Харків: «Фоліо», 2008. – 215 с.
- Жадан С.* Антена. Чернівці: Меридіан Черновіц, 2018. – 304 с.
- Жадан С.* Ворошиловград. Харьков: «Фоліо», 2011. – 442 с.
- Жадан С.* Красный Элвис. Санкт-Петербург: Амфора, 2009. – 447 с.
- Жадан С.* Список кораблів. Чернівці: Меридіан Черновіц, 2020. – 160 с.
- Желнина А.* Фланер // Urban Sociology. URL: <http://les-urbanistes.blogspot.com/2008/06/blog-post.html>
- Жельвис В. И.* «Черный юмор: анатомия человеческой деструктивности». URL: www.yspu.yau.ru.

- Жельвис В. И.* Некоторые эмоциогенные особенности инвективного общения // *Язык и эмоции* / Отв. ред. Шаховской В.И. Волгоград: Перемена, 1995. С. 24–32.
- Землянська А. В., Стрілець О. В.* Трагічний образ української молоді у романі С. Жадана «Ворошиловград» // *Наукові записки Нац. ун-ту «Острозька академія». Серія «Філологічна»*. 2014. Вип. 45. С. 114–116.
- Зеновская П.* «Тайна малинового джема» Карима Заимовича. URL: <https://balkanist.ru/tajna-malinovogo-dzhema-karima-zaimovicha/>.
- Зиммель Г.* Большие города и духовная жизнь // *Логос*. 2002. № 3. URL: <https://magazines.gorky.media/logos/2002/3/bolshie-goroda-i-duhovnaya-zhizn.html>.
- Злобин С. П.* Степан Разин. URL: <https://litlife.club/books/59724/read?page=153>.
- Зудинов Ю. Ф.* Становление постсоциалистического общественного строя // *Болгария в XX веке. Очерки политической истории* / Отв. ред. Валева Е. Л. М.: Наука, 2003. С. 417–450.
- Игнатов В.* Епифании и гротески от Деян Енев // *Литературен вестник*. Год. 21. Бр. 7. 22–28.02.2012. С. 3.
- Игов С.* Майстор на разказа // *Електронно списание LiterNet*. 24.04.2016. № 4 (197). URL: <https://liternet.bg/publish/sigov/deian-enev.htm>.
- Ильина Г. Я.* Хорватская литература XX века / Отв. ред. Старикова Н. Н. М.: Индрик, 2015. – 440 с.
- Иоскевич М.* Социальный миф и повседневность в белорусской прозе советского периода. Минск: Белорусская наука, 2021. – 301 с.
- История венгерской литературы в портретах* / Отв. ред. Гусев Ю. П., Стыкалин А. С., Хаванова О. В. М.: Индрик, 2015. – 408 с.
- История литератур западных и южных славян: в 3-х тт.* / Ред. совет: Будагова Л. Н., Липатов А. В., Никольский С. В. Т. 2. М.: Индрик, 1997. – 673 с.
- История литератур западных и южных славян: в 3-х тт.* / Ред. совет: Будагова Л. Н., Липатов А. В., Никольский С. В. Т. 3. М.: Индрик, 2001. – 992 с.
- Йожеф А.* На ветке пустоты. Стихи, письма, документы. М.: Три квадрата, 2005. – 525 с.
- Кобылко Н. А.* Мифологема как ключевое понятие мифокритики: современные подходы // *Современная мифология: материалы*

- III Междунар. Научн. Конф. (г. Уфа, июнь 2014 г.). Уфа: Лето, 2014. С. 4–6. URL: <https://moluch.ru/conf/phil/archive/108/5817/>.
- Кохановская Т., Назаренко М.* Украинский вектор. От Львова до Ворошиловграда и обратно, или Поэт как гражданин // Новый мир. 2011. № 12. URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2011/12/tatyana-kohanovskaya-mihail-nazarenko-ukrainskij-vektor-6.html.
- Кристева Ю.* Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / Пер., сост., вступ. ст. Косикова Г. К. М.: Прогресс, 2000. С. 427–457.
- Круталевич А. Н.* «Мифологема» в понятийном аппарате культурологии // Culture and Civilization. 2016. № 1. С. 10–21.
- Кузнецова А. В., Петрулевич И. А.* Миф и мифологема города в тексте культуры: социологический и лингвокогнитивный аспекты // Известия вузов. Северо-Кавказский регион. Общественные науки. 2015. № 4. С. 32–36.
- Кулькина В. М.* Гетеротопия как способ анализа пространства (обзор) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7. Литературоведение: Реферативный журнал. 2018. № 2. С. 21–28. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/geterotopiya-kak-sposob-analiza-prostranstva-obzor>.
- Кулькина В. М.* Пространство гетеротопии как специфическая семиотическая система // Языковое бытие человека и этноса. 2017. № 19. С. 133–137.
- Левенталь В.* Песнь о земле // Свободная пресса. 3 августа, 2012. URL: <https://svpressa.ru/society/article/57530/>.
- Лексикон южнославянских литератур / Отв. ред. Ильина Г. Я. М.: Индрик, 2012. – 592 с.
- Лотман Ю. М.* Статьи по семиотике культуры и искусства / Сост. Григорьева Р. Г. СПб.: Академический проект, 2002. – 553 с.
- Лотман Ю. М.* Культура и взрыв. М.: Прогресс: Гнозис, 1992. – 272 с.
- Лотман Ю. М.* Семиосфера. СПб.: Искусство–СПБ, 2000. – 704 с.
- Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. – 384 с.
- Люсый А. П.* Крымский текст в русской литературе. СПб.: Алетейя, 2003. – 314 с.
- Люсый А. П.* Московский текст: Текстологическая концепция русской культуры. М.: ИД «Вече», 2013. – 320 с.

- Ляпин С. Х.* Концепты и топосы, или еще один подход к пониманию и преподаванию философии // *Современные подходы к преподаванию философии.* Архангельск: Изд-во ПомГУ, 1998. С. 19–27.
- Мартин Б., Рингхэм Ф.* Словарь семиотики. М.: URSS, 2009. – 253 с.
- Масленкова Н. А.* (Не)культурный формат «черного юмора» // *Studia Culturae.* 2008. № 12. С. 143–151.
- Машкова А. Г.* Словацкий натурализм (30–40-е годы XX века). М.: МГУ, 2005. – 246 с.
- Меднис Н. Е.* Венеция в русской литературе. Новосибирск: НГУ, 1999. – 392 с.
- Меднис Н. Е.* Сверхтексты в русской литературе. Новосибирск: НГПУ, 2003. URL: <http://rassvet.websib.ru/text.htm?no=35&id=5>.
- Мирчев М.* Полюсите в социалната стратификация и рискът от избухваща обществена конфликтност // *Социална стратификация и социални конфликти в съвременна България / Съст. Мизов М.* София: Фондация «Фридрих Еберт», 2008. С. 61–75.
- Моругина А. С.* Экзистенциальные черты в образах главных героев романов Драго Янчара «Галерник», «Северное сияние» и «Звон в голове» // *Славянский альманах.* 2017. № 1–2. С. 294–302.
- Москва в русской и мировой литературе. Сб. статей. / Отв. ред. Блудилина Н. Д. М.: ИМЛИ РАН, 2000. – 302 с.
- Москва и «московский текст» в русской литературе XX века. Материалы междунар. науч. конф. (Москва, 15–17 ноября 2007 г.) / Ред.-сост. Малыгина Н. М. Вып. IV. М.: МГПУ, 2007. – 162 с.
- Москва и «московский текст» русской культуры / Ред. Кнабе Г. С. М.: РГГУ, 1998. – 228 с.
- Назаренко М.* Композитор Александр Маноцков поет стихи украинских поэтов. Журнал. 27 февраля 2019. URL: <https://arzamas.academy/mag/640-ukraine>.
- Немет Л.* Вина / Пер. Гусева Ю. П. // *Немет Л.* Траур. Вина. М.: Прогресс, 1982. С. 215–510.
- Нестеренко В. О.* Залізниця та вокзал як урбаністичні концепти у творчості С. Жадана // *Вісник Харківського нац. ун-ту ім. Каразіна.* Сер. «Теорія культури і філософія науки». 2019. Вип. 60. С. 52–58.

- Новков М.* Аляска blues, София spiritual, Бългaрия gospel // Литературен вестник. Год. 21. Бр. 4. 1–6.02.2012. С. 3.
- Нора П.* Между памятью и историей. Проблематика мест памяти // *Нора П., Озуф М., Пиумез Ж. де, Винок М.* Франция-память. СПб.: Изд-во СПбУ, 1999. С. 17–50.
- Няголова Н. Д.* Топос города в болгарской прозе 1960-х гг. — структура и мифопоэтика // Славянский альманах. 2022. № 1–2. С. 265–278.
- Ольденбург Р.* Третье место. Кафе, кофейни, книжные магазины, бары, салоны красоты и другие места «тусовок» как фундамент сообщества. М.: НЛО, 2014. — 456 с.
- Пазинский П.* Пансионат / Пер. Адельгейм И. Е. М.: Текст, 2018. — 190 с.
- ПАМЯТЬ vs ИСТОРИЯ. Образы прошлого в художественной практике современных литератур Центральной и Юго-Восточной Европы (по материалам II Хоревских чтений) / Отв. ред. Адельгейм И. Е. М.: ИСл РАН, 2019. — 428 с.
- Пустогаров А.* Сергей Жадан: от анархизма к нацизму // Свободная пресса. 2022. 28 мая. URL: <https://svpressa.ru/blogs/article/335324/>.
- Ремарк Э. М.* Земля обетованная. Роман / Пер. Рудницкого М. // Иностранная литература. 2000. № 3. URL: <https://magazines.gorky.media/inostran/2000/3/zemlya-obetovannaya.html>.
- Ремизова М.* Времени нет // Октябрь. 2012. № 4. URL: <https://magazines.gorky.media/october/2012/4/vremeni-net.html>.
- Сапарев О.* Талантливият разказвач Деян Енев // Електронно списание LiterNet. 27.05.2006. № 5 (78). URL: https://litenet.bg/publish17/o_saparev/d_enev.htm
- Селеменова М. В.* «Московский текст» в русской литературе XX в. (на материале художественной прозы 1910–1950-х гг.) // Вестник РУДН. Сер. «Литературоведение и журналистика». 2009. Вып. 2. С. 20–27. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/moskovskiy-tekst-v-russkoy-literature-hh-v-na-materiale-hudozhestvennoy-prozy-1910-1950-h-gg/viewer>.
- Семиотика города и городской культуры. Петербург. Труды по знаковым системам XVIII. Ученые записки Тартуского гос. ун-та. 1984. Вып. 664. — 140 с.
- Сергеев Д. В.* Текст как открытая структура // Ученые записки ЗабГУ. 2014. № 4. С. 161–167.

- Серто М. де.* Изобретение повседневности. 1. Искусство делать. СПб.: Изд-во Европейского ун-та в СПб, 2013. – 330 с.
- Серто М. де.* По городу пешком // Социологическое обозрение. 2008. Т. 7. № 2. С. 24–38.
- Сид И.* Уголки шара: задача для Homo vagabundus // Введение в геопоэтику. Антология / Сост. Сид И. М.: АртХаус медиа; Крымский клуб, 2013. С. 55–60.
- Симбирцева Н. А.* Интерпретация текста городского пространства: к вопросу о субъекте // Человек в мире культуры. 2012. № 3. С. 28–32.
- Славянские древности: Этнолингвистический словарь в 5 тт. / Под общ. ред. Толстого Н. И. Т. 3: К–П. М.: Международные отношения, 2004. – 704 с.
- Славянские древности: Этнолингвистический словарь в 5 тт. / Под общ. ред. Толстого Н. И. Т. 4: П–С. М.: Международные отношения, 2009. – 656 с.
- Слаповский А. И.* День денег. Гибель гитариста. Висельник. URL: <https://coollib.com/b/392032-aleksey-ivanovich-slapovskiy-deneg-gibel-gitarista-viselnik/read>.
- Словенская литература XX в. / Отв. ред. Старикова Н. Н. М.: Индрик, 2014. – 325 с.
- Словесное искусство и риторика. Тропы и фигуры, топосы и эмблемы // Теоретическая поэтика: Понятия и определения: хрестоматия для студентов: в 2 тт. / Авт.-сост. Тамарченко Н. Д. Т. 1. М.: РГГУ, 2001. С. 109–118.
- Снежко Ю.* Гетеротопии Вильнюса в современном литовском романе: панорама как пространство повседневности // Literatūra. 2016. V. 57. № 5. С. 255–265.
- Соловей О.* Солодкий привод Жадана // Кур'єр Кривбасу. 2008. № 222–223. С. 333–338. URL: <https://md-eksperiment.org/post/20210228-solodkij-privid-zhadana>.
- Старикова Н. Н.* Литература в социокультурном пространстве независимой Словении / Отв. ред. Илина Г. Я. М.: Индрик, 2018. – 368 с.
- Старикова Н. Н.* Словенский исторический роман 1920–1930-х годов: Типология, генеалогия, поэтика. М.: Институт славяноведения РАН, 2006. – 192 с.
- Стрілець О. В.* Трагічний образ української молоді у романі С. Жадана «Ворошиловград» // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Сер. «Філологічна». 2014. Вип. 45. С. 114–116.

- Топорков А. Л.* Дом // Славянская мифология: Энциклопедический словарь / Науч. ред. Агапкина Т. А., Виноградова Л. Н., Петрухин В. Я., Толстая С. М. М.: Эллис Лак, 1995. С. 168–169.
- Топоров В. Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М.: Прогресс: Культура, 1995. – 624 с.
- Топоров В. Н.* Петербургский текст русской литературы. СПб.: Искусство–СПБ, 2003. – 616 с.
- Топоров В. Н.* Пространство и текст // Текст: семантика и структура / Отв. ред. Цивьян Т. В. М.: Наука, 1983. С. 227–284.
- Топоров В. Н.* Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте // Исследования по структуре текста / Ред. Цивьян Т. В. М.: Наука, 1987. С. 121–132.
- Тюпа В. И.* Аналитика художественного (Введение в литературоведческий анализ). М.: Лабиринт, 2001. – 192 с.
- Уварова И. П.* Венецианский миф в культуре Петербурга // Анциферовские чтения. Материалы и тезисы конференции (20–22 декабря 1989 г.). Л.: Сов. фонд культуры. Ленингр. отд-ние, 1989. С. 135–139.
- Уильямс Т.* Любовное письмо лорда Байрона. Пьесы / Пер. Мелковой П. В., Злобина Г. П., Дорошевич А. Н. М.: АСТ, 2011. – 576 с.
- Урицкий А.* Сергей Жадан: Дешеш мод // Знамя. 2006. № 8. URL: <https://magazines.gorky.media/znamia/2006/8/sergej-zhadan-depesh-mod.html>.
- Фаррелли Ф., Брандсма Д.* Провокационная терапия. Екатеринбург: Изд-во «Екатеринбург», 1996. – 216 с. URL: http://royallib.com/book/farrelli_frenk/provokatsionnaya_terapiya.html.
- Фуко М.* Другие пространства // Фуко М. Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью. Ч. 3. М.: Праксис, 2006. С. 191–205.
- Фуко М.* Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы. М.: Ad Marginem, 1999. – 480 с.
- Фуко М.* Порядок дискурса // Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности / Сост., пер. Табачникова С. М.: Касталь, 1996. С. 47–97.
- Хассан И.* После 1945 года // Литературная история Соединенных Штатов Америки. Т. 3. М.: Прогресс, 1979. С. 549–585.
- Хробак Д.* Смекалистая Марта и заботливая Мария // Хробак Д. Дракон возвращается. Москва: МИК, 2012. С. 170–177.

- Художественный ландшафт «нулевых». Литературы Центральной и Юго-Восточной Европы в начале XXI века / Отв. ред. Старикова Н. Н. М.: ИСл РАН, 2014. – 358 с.
- Цивьян Т. В.* «Дом» в фольклорной модели мира (на материале балканских загадок) // Семиотика культуры. Труды по знакомым системам X. Ученые записки Тартуского гос. ун-та. 1978. Вып. 463. С. 65–85.
- Чехи и Словаки. 1914 — середина 40-х годов // История южных и западных славян: в 2 тт. / Под ред. Матвеева Г. Ф. и Ненашевой З. С. Т. 2: Новейшее время: учебник. 2-е изд. М.: МГУ, 2001. С. 122–156.
- Чиждова Е.* Город, написанный по памяти. Москва: АСТ, 2019. – 320 с.
- Шатин Ю. В.* Миня и палимпсест // *Ars interpretandi*. Сб. статей к 75-летию Ю. Н. Чумакова. Новосибирск: Изд-во СО РАН, 1997. С. 222–225.
- Шатько Е. В.* «Сараево. План города»: специфика хронотопа // Славянский альманах. 2020. № 3–4. С. 412–422.
- Шаф О. В.* Топос міста в поезії Сергія Жадана як маскулінізація світу // Актуальні проблеми слов'янської філології. 2010. Вип. XXIII. Ч. 2. С. 411–417.
- Шмид В.* Нарратология. М.: ЯСК, 2003. – 312 с.
- Янчар Д.* Насмешливое вожделение / Пер. Стариковой Н. Н. М.: Лингвистика, 2020. – 304 с.

- Album slovenskih književnikov. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2006. – 326 s.
- Barthes R.* Semiology and Urbanism // *Architecture Culture: 1943–1968*, Columbia, 1993. P. 415–419. URL: http://ftp.columbia.edu/itc/architecture/ockman/pdfs/dossier_4/barthes_2.pdf.
- Bauman Z.* Świat nawiedzony // *Więź*. 2007. № 9. S. 48–58. URL: <https://wiesz.pl/2020/02/28/swiat-nawiedzony/>.
- Bikont A.* My z Jedwabnego. Wołowiec: Czarne, 2004. – 608 s.
- Bílek P. A.* Hledání jazyka interpretace k modernímu prozaickému textu. Brno: Host, 2003. – 360 s. URL: https://dl1.cuni.cz/pluginfile.php/1069267/mod_resource/content/1/Hled%C3%A1n%C3%AD%20jazyka%20int.pdf.
- Blažková J.* Nylonový mesiac. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1961. – 211 s.
- Boia L.* România țară de frontieră a Europei. București: Humanitas, 2005. – 340 p.
- Brešić V.* Teme novije hrvatske književnosti. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 2001. – 323 s.
- Brunová M.* Ke genezi názvu románu Moskva – hranice českého spisovatele Jiřího Weila // *Slovanský literární svět: kontexty a konfrontace I* / Ed. Gunišová E., Paučová L. Brno: Masarykova univerzita, 2015. S. 31–38.
- Brunwasser M.* Bulgaria Still Stuck in Trauma of Transition // *The New York Times*. Nov. 10. 2009. URL: https://www.nytimes.com/2009/11/11/world/europe/11iht-bulgaria.html?_r=1
- Buczyńska-Garewicz H.* Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni. Kraków: Universitas, 2006. – 317 s.
- Čale Feldman L.* Posvećeno Kamovu, u spomen Matošu: ‘Velegrad i duhovni život’ u Krležinu Hodorlahomoru Velikom // *Komparativna povijest hrvatske književnosti, zbornik radova, XVI. Matoš i Kamov: paradigme prijeloma*. Split: Književni krug Split, 2014. S. 193–207.
- Călinescu G.* Cultură și națiune. București: Ethnos, 2002. – 508 p.
- Cărtărescu M.* Dublu CD. București: Humanitas, 1998. – 216 p.
- Cărtărescu M.* Orbitor. Aripa dreaptă. București: Humanitas, 2014 (ed. digitală). – 517 p.
- Cărtărescu M.* Orbitor. Aripa stângă. București: Humanitas, 1996. – 348 p.

- Cărtărescu M.* Orbitor. Corpul. București: Humanitas, 2007. – 440 p.
- Chomałowska B.* Stacja Muranów. Wołowiec: Czarne, 2012. – 461 s.
- Chutnik S.* Cwaniary. Warszawa: Świat Książki, 2012. – 240 s.
- Chutnik S.* Dzidzia. Warszawa: Świat Książki, 2009. – 169 s.
- Chutnik S.* Kieszonkowy atlas kobiet. Kraków: Korporacja Ha!Art, 2009. – 228 s.
- Chutnik S.* W krainie czarów. Warszawa: Znak, 2014. – 264 s.
- Cioran E.* Oeuvres. Manchecourt: Gallimard, 1995. – 1824 p.
- Cioran E.* Schimbarea la față a României. București: Humanitas, 2007. – 200 p.
- Djuvara N.* Amintiri din anii '20, impresii din anii '90 // Bucureștiul meu. Coord. Tabacu G. București: Humanitas, 2016 (ed. digitală). – 285 p.
- Dvořaková H.* Jaroslava Blažková. Svítil jej nylonový mesiac // Pravda, 09.10.2018. URL: Jaroslava Blažková: Svítil jej nylonový mesiac – Spoločnosť – Žurnál – Pravda.
- Eliade M.* Lucrurile de taină. București: Editura Eminescu, 1995. – 388 p.
- Eminescu M.* Publicistică. Referiri istorice și istoriografice. Chișinău: Cartea moldovenească, 1990. – 572 p.
- Engelking B.* «Szanowny panie gistapo»: donosy do władz niemieckich w Warszawie i okolicach w latach 1940–1941. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, 2003. – 116 s.
- Engelking B., Grabowski J.* Dalej jest noc. Losy Żydów w wybranych powiatach okupowanej Polski. Warszawa: Stowarzyszenie Centrum Badań nad Zagładą Żydów, 2018. – 1700 s.
- Engelking B.* Jest taki piękny słoneczny dzień... Losy Żydów szukających ratunku na wsi polskiej 1942–1945. Warszawa: Stowarzyszenie Centrum Badań nad Zagładą Żydów, 2011. – 294 s.
- Engelking B.* Prowincja noc. Życie i zagłada Żydów w dystrykcie warszawskim. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, 2007. – 646 s.
- Engelking B.* Zagłada i pamięć. Doświadczenia Holocaustu i jego konsekwencje opisane na podstawie relacji autobiograficznych. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, 2001. – 318 s.
- Fučík J.* Pavlačový román o Moskvě // Tvorba. 1938. č. 3, 21. 1. S. 34–35.

- Genette G.* Palimpsests: Literature in the Second Degree. Lincoln, NB: University of Nebraska Press, 1997. – 490 p.
- Glaser A.* Under the Tyranny of Memory. Los Angeles Review of Books. June, 29. 2016. URL: <https://lareviewofbooks.org/article/under-the-tyranny-of-memory>.
- Głowiński M.* Czarne sezony. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2002. – 323 s.
- Glušič H.* Slovenska proza v drugi polovici dvajsetega stoletja. Ljubljana: Slovenska matica, 2002. – 312 s.
- Gross J. T.* Sąsiedzi. Historia Zagłady żydowskiego miasteczka. Sejny: Pogranicze, 2000. – 157 s.
- Gross J. T.* Strach. Antysemityzm w Polsce tuż po wojnie. Historia moralnej zapaści. Kraków: Znak, 2008. – 352 s.
- Gross J. T.* Złote żniwa. Rzecz o tym, co się działo na obrzeżach zagłady Żydów. Kraków: Znak, 2011. – 198 s.
- Hadžihasanović A.* Evropa očima Krleže. Sarajevo: Rabic, 2008. – 215 s.
- Halvoník A.* Prvá a posledná láska — Pavel Vilikovský // Knižná revue. 2013/08. URL: Recenzia — Prvá a posledná láska — Pavel Vilikovský | Literárne informačné centrum (litcentrum.sk).
- Hergešić I.* Hrvatska moderna. Zagreb: Ex libris, 2005. – 327 s.
- Herrmann I., Teige J., Winter Z.* Pražské ghetto, Praha: Unie, 1902. – 144 s.
- Hoberman J.* Quentin Tarantino's Inglourious Basterds Makes Holocaust Revisionism Fun // Village Voice. 2009. August 18. URL: www.villagevoice.com/film/quentin-tarantinos-inglourious-basterds-makes-holocaust-revisionism-fun-6391999.
- Hodrová D.* Město vidím..., Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2009. – 94 s.
- Hodrová D.* Místa s tajemstvím, Praha: KLP, 1994. – 214 s.
- Hodrová D.* Román zasvěcení, Praha: H&H, 1993. – 230 s.
- Hodrová D.* Točité věty, Praha: Malvern, 215. – 305 s.
- Hodrová D.* Trýznivé mesto, Praha: Malvern, 2017. – 598 s.
- Hodrová D.* Zkouška labyrintem // Tvar. 1999. 1. S. 4. URL: http://old.itvar.cz/prilohy/364/T01_99.pdf.
- Hodrová D.* --na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století, Praha: Torst, 2001. – 865 s.

- Horvath I.* Človek na ulici // Horváth I. Dielo. Zv. I Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1964. S. 157–219.
- Hrubeš J., Krýl M.* Ještě jednou Jiří Weil (O jeho životě a díle) // Tereziánské listy. 2003. № 31. S. 22.
- Hvorecký M.* Tahiti. Bratislava: Marenčin PT, 2019. – 160 s.
- Hvorecký M.* Trol. Bratislava: Marenčin PT, 2017. – 168 s.
- Iancu L.* Míg kabátot cserél Isten. Budapest: Magyar Napló, 2014. – 114. o.
- Ibrăileanu G.* Opere 1. București: Minerva, 1974. – 424 p.
- Iwasiów I.* Literatura sanatoryjna // Tygodnik Powszechny. 2010. № 11. URL: <https://www.tygodnikpowszechny.pl/literatura-sanatoryjna-145166>.
- Janicka E.* Festung Warschau. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2011. – 392 s.
- Jelčić D.* Matoš. Zagreb: Globus, 1984. – 440 s.
- Jergović M.* Sarajevski Marlboro. Podgorica: Nova knjiga, 2016. – 144 s.
- Karahasan Dž.* Dnevnik selidbe. Sarajevo: Connectum, 2010. – 102 s.
- Karnoouh C.* Români. Tipologie și Mentalități. București: Humanitas, 1994. – 262 p.
- Kazimierowska K.* Gdy nie ma już kogo zapytać, czyli Żydzi tacy jak my // Kultura Liberalna. 2009. № 29. URL: <http://kulturaliberalna.pl/2009/08/03/kazimierowska-gdy-nie-ma-juz-kogo-zapytac-czyli-zydzi-tacy-jak-my/>.
- «Kelet Párizsától» a «bűnös városig». Szöveggyűjtemény Budapest történetének tanulmányozásához. Budapest: BFL–Budapesti Tanítóképző Főiskola, 1999. 1. k. – 68. o.
- Keff B.* Utwór o matce i ojczyźnie. Kraków: Korporacja Ha!Art, 2008. – 97 s.
- Kieniewicz S.* Warszawa w latach 1795–1914. Warszawa: PWN, 1976. – 387 s.
- Klekot E.* Niepamięć getta // Konteksty. 2009. № 1–2. S. 42–46.
- Kosáková H., Kosák M.* Ediční poznámka // Weil J. Moskva – hrance. Praha: Triáda, 2001. – 488 s.
- Kóbor T.* Budapest. Budapest: Pesti Szalon, 1993. – 387. o.
- Krleža M.* Novele. Zagreb: Ljevak, 2001. – 452 s.
- Kucia M.* Polacy wobec Auschwitz, Zagłady i Żydów w świetle badań socjologicznych z 2010 roku i badań wcześniejszych // Antysemi-

- tyzm, Holokaust, Auschwitz w badaniach społecznych. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2011. S. 11–36.
- Lasić S.* Mladi Krleža i njegovi kritičari (1914–1924). Zagreb: Globus, 1987. – 669 s.
- Leociak J.* Aryjskim tramwajem przez warszawskie getto, czyli hermeneutyka pustego miejsca // Maski współczesności. O literaturze i kulturze XX wieku / Pod red.: Burska L., Zaleski M. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2001. S. 75–87.
- Leociak J.* Młyny Boże. Zapiski o Kościele i Zagładzie. Wołowiec: Czarne, 2018. – 200 s.
- Leociak J.* Ratowanie. Opowieści Polaków i Żydów. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2010. – 313 s.
- Lipták L.* Storočie dlhšie ako sto rokov. Bratislava: Kalligram, 2011. – 296 s.
- Lovinescu E.* Istoria civilizației române moderne. Vol. II: Forțele reacționare. București: Ancora, 1925. – 227 p.
- Lux T.* Budapest. Budapest: Noran Könyvesház, 2011. URL: <https://mek.oszk.hu/17500/17520/17520.htm>.
- Magris C.* S uvijek spakiranom putnom torbom. URL: <https://www.jergovic.com/ppk/page/5/?o-autoru=7>
- Marino A.* Idei «simple» despre Europa // Secolul 20. 2000. № 3. P. 415–420.
- Matoš A. G.* Pjesme i ogledi. Zagreb: Matica hrvatska, 2014. – 523 s.
- Medić I.* Krivotvoreni životopisi – Ivo Hergešić o Tinu Ujeviću i Tinu Ujeviću o Antunu Gustavu Matošu // Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu. 2022. Vol. 48. № 1. S. 90–107.
- Mihurko Poniž K.* Mesto kot literarni lik v treh sodobnih slovenskih romanih // Obdobja 29: Sodobna slovenska književnost (1980–2010). Ljubljana: FF, 2010. S. 173–178.
- Mikszáth K.* Új Zrínyiász. Budapest: Légrády Testvérek kiadása, 1898. URL: <https://mek.oszk.hu/00900/00956/00956.htm>.
- Molvarec L.* «Hodorlahomor Veliki» Miroslava Krleže kao dekonstrukcija Matoševog Pariza // Forum: mjesečnik Razreda za književnost Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, № 7–9. 2013. S. 857–865.
- Nemec K.* Čitanje grada. Urbano iskustvo u hrvatskoj književnosti. Zagreb: Naklada Ljevak, 2010. – 271 s.

- Northrop F. H.* Anatomy of Criticism. Four essays. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2000. – 400 pp. URL: https://monoskop.org/images/5/59/Frye_Northrop_Anatomy_of_Criticism_Four_Essays_2000.pdf.
- Oraić Tolić D.* Matoševe metropole – Matoševe provincije // Imaginacije prostora. Centri i periferije – metropole i provincije u književnostima i kulturama Srednje Europe. / Ur. Oraić Tolić D., Kulcsár Szabó E. Zagreb: Disput, 2013. S. 65–80.
- Ostachowicz I.* Noc żywych Żydów. Warszawa: WAB, 2012. – 254 s.
- Pamięć: historia Żydów polskich przed, w czasie i po Zagładzie / Pod red. Tycha F. Warszawa: Fundacja Shalom, 2004. – 224 s.
- Patapievici H.-R.* Politice. București: Humanitas, 1996. – 301 p.
- Paziński P.* Ptasie ulice. Warszawa: Nisza, 2013. – 192 s.
- Pederin I.* Hrvatski putopis. Rijeka: Maveda, 2007. – 211 s.
- Pištanek P.* Rivers of Babylon 2. Drevená dedina. Bratislava: Slovart, 2009. – 252 s.
- Potra G.* Din București de ieri. Vol. I. București: Editura științifică și enciclopedică, 1990. – 536 p.
- Prus E.* Dichotomie urbain / rural. Facteurs déterminants de l'interculturalité européenne // Caietele Echinox. 2001. № 1. P. 207–211.
- Przymuszała B.* Smugi Zagłady. Emocjonalne i konwencjonalne aspekty tekstów ofiar i ich dzieci. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2016. – 370 s.
- Răsuceanu A.* Bucureștiul literar. Șase lecturi posibile ale orașului. București: Humanitas, 2017 (ed. digitală). – 276 p.
- Reportáže a stati 1920–1933: Spisy Jiřího Weila, sv. 1. / Ed. Michael Špirit. Praha: Triáda, 2021. – 1008 s.
- Reportáže a stati 1933–1937: Spisy Jiřího Weila, sv. 3. / Ed. Michael Špirit. Praha: Triáda, 2022. – 960 s.
- Rybicka E.* Miejsce, pamięć, literatura (w perspektywie geopoetyki) // Teksty Drugie. 2008. № 1–2. S. 19–32.
- Sendyka R.* Pryzma. Zrozumieć nie-miejsce pamięci // Teksty Drugie. 2013. № 1–2. S. 323–244.
- Sobolewska J.* Taniec z cieniami. Powiastka filozoficzna o żydowskim losie // Polityka. 2009. № 1. URL: <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/ksiazki/297843,1,recenzja-ksiazki-piotr-pazinski-pensjonat.read>.
- Sora S.* Hotel Universal. Iași: Polirom, 2012 (ed. digitală). – 226 p.

- Součková M.* Podoby postáv v Tatarkových medzivojnových prózach // Texty Dominika Tatarku / Ed. Bílik R., Zajac P. Bratislava: Veda, 2014. S. 61–71.
- Spiridon M.* The Fate of a Stereotype: Little Paris // PMLA. 2007. № 1 (122). P. 271–274.
- Stănescu N.* Opere V. Publicistică. Corespondență. Grafică. Bucu-rești: Editura Academiei Române, 2003. – 1252 p.
- Strigl D.* Kontekst jedne knjige. URL: <https://www.jergovic.com/ppk/page/3/?o-autoru=7>.
- Šebo J.* Bratislavské korzo. Bratislava: Marenčin PT, 2017. – 192 s.
- Šmatlák S.* Dejiny slovenskej literatúry II (19. storočie a prvá polovica 20. storočia). Bratislava: Literárne informačné centrum, 2001. – 559 s.
- Tatarka D.* Panna zázračnica. Bratislava: Artforum, 2010. – 96 s.
- Thomas A.* Prague Palimpsest: Writing, Memory, and the City. Chicago: University of Chicago Press, 2010. – 204 pp.
- Tokarska-Bakir J.* Legendy o krwi. Antropologia przesądu. Warszawa: W.A.B., 2008. – 795 s.
- Tokarska-Bakir J.* Okrzyki pogromowe. Szkice z antropologii historycznej Polski lat 1939–1946. Wołowiec: Czarne, 2012. – 400 s.
- Tokarska-Bakir J.* Pod kłatwą. Portret społeczny pogromu kieleckiego. T. 1. Kraków: Czarna owca, 2018. – 768 s.
- Tokarska-Bakir J.* Rzeczy mgliste. Sejny: Pogranicze, 2004. – 224 s.
- Toman J.* Angažovaná čítanka Romana Jakobsona (články, recenze, polemiky 1920–1945). Praha: Univerzita Karlova, Nakladatelství Karolinum, 2017. – 300 s.
- Varga K.* Trociny. Wołowiec: Czarne, 2012. – 368 s.
- Vereš S.* Hrvatski Pariz. Antologija. Zagreb: Znanje, 1989. – 371 s.
- Vilikovský P.* Prvá a posledná láska. Bratislava: Slovalt, 2013. – 196 s.
- Vilikovský P.* Silberputzen. Leštenie starého striebra. Bratislava: Marenčin PT, 2006. – 103 s.
- Vilikovský P.* Vyznania naivného milovníka. Bratislava: Kalligram, 2004. – 258 s.
- Virk T.* D. Jančar. Posmehljivo poželenje // Literatura. 1993. Let. 5. Št. 26–27. S. 48–53.
- Visković V.* Što je Matoš Krleži? // Književna republika. № 4–6. 2015. S. 108–112.

- Vohryzek J.* Bezvýznamnost učiněná významem // Vohryzek J. Literární kritiky. Praha: Torst, 1995. S. 251–254.
- Vondráčková J.* Mrazilo-tálo (O Jiřím Weilovi). Praha: Torst, 2014. – 172 s.
- Vujaklija M.* Leksikon stranih reči i izraza. Beograd: Prosveta, 1997. – 1300 s.
- Weil J.* Dřevěná lžíce. Praha: Mladá fronta, 1992. – 216 s.
- Weil J.* Moskva – hranice. Praha: Mladá fronta, 1991. – 285 s.
- Zadravec F.* Drago Jančar *Posmehljivo poželenje* // Slovenski roman XX. stoletja. Prvi analitični del. Ljubljana: ZIFF, 1997. S. 372–378.
- Zaimović K.* Tajna džema od malina. Sarajevo / Zagreb: Buybook, 2021. – 198 s.
- Zemko M.* Slovakizácia Bratislavy v 20. storočí podľa štatistík // Slovensko a svet v 20. storočí. Bratislava: SAV, 2006. S. 25–36.
- Žmegač V.* Gubitak iluzija, na Krležin način // Frangeš I., Žmegač V. Hrvatska novela: interpretacije. Zagreb: Školska knjiga, 1998. S. 283–302.

Резюме глав

РАЗДЕЛ I.

ТОПОС ГОРОДА

КАК ЗОНА ПЕРЕЖИВАНИЯ / ПРЕОДОЛЕНИЯ ТРАВМЫ

Глава 1

Топос варшавского Муранова в польской прозе «внуков Холокоста» (И. Е. Адельгейм)

Глава посвящена осмыслению в современной польской прозе (П. Пазиньского, И. Остаховича, С. Хутник, Б. Хомонтовской, Э. Яницкой) «места-на-месте-гетто». Закрывающий в себе двойную травму (Холокост и забвение, подавленная инакость), варшавский Муранов воплощает топос «проклятого дома». В главе анализируются стратегии автора и повествователя, направленные на новое его обживание с позиции постпамяти третьего поколения. Муранов предстает гетеротопией, пространством встречи живых и призраков, неотделимым от топосов разрыва и объединения, безразличия и сопричастности, забвения и памяти, смерти и жизни. Это история переписывания городского пространства, манипуляций с символической реальностью, страха возмездия неискупленного преступления, а также повествование о неизбежном торжестве жизни.

Ключевые слова: Муранов, Холокост, гетто, гетеротопия, забвение, возмездие, польская литература

Глава 2

Мифологема города в поэзии и прозе Сергея Жадана (Е. В. Байдалова)

В главе рассматривается городское пространство, занимающее в творчестве Сергея Викторовича Жадана (р. 1974, Луганск), одного из ведущих авторов современной украинской литературы, особое место. Это может быть конкретный город, как, например, Харьков — место действия романа «Депеш мод» и книги «Месопотамия», или город-символ, как Ворошиловград в одноименном романе. Однако чаще всего это просто «город»,

похожий на тысячи других и вместе с тем уникальный, локальный и универсальный, тот, в котором жизнь протекает «здесь и сейчас» и одновременно всегда, вечно. Именно это позволяет говорить о мифологеме города в творчестве Сергея Жадана. Для нее характерно, по сравнению с традиционно изображаемой мифологемой города, смещение с визуализации архитектурных форм и исторического плана на уровень образов, символов, архетипов.

Ключевые слова: Сергей Жадан, мифологема города, украинская литература

Глава 3

Гетеротопии Софии в прозе Деяна Энева (Н. А. Лунькова)

В главе анализируются гетеротопии Софии в прозе современного болгарского писателя Деяна Энева (р. 1960) на материале прозаических сборников «Орел или решка» (1999), «Городок Мендосино» (2009), «Болгарин с Аляски. Софийские рассказы», (2011), «Гризли. Новые рассказы» (2015), «Лала Босая» (2019). Выдвигается гипотеза о том, что ряд гетеротопий, понимаемых вслед за М. Фуко как особые места с неоднородной структурой, которые существуют в «раскрое времени», моделирует в художественной прозе Энева топос города как пространство личной и коллективной памяти. Автор выводит на первый план ту часть действительности, которая обычно скрыта от посторонних глаз, — жизнь городских маргиналов, бытование которых на границе разных социальных групп отражено в неординарных пространствах со смещенными функциями. Гетеротопии у Энева раскрывают экзистенцию переходного времени, поднимающего проблемы подлинного / ложного существования современного человека.

Ключевые слова: пространство, гетеротопия, топос города, болгарская литература, болгарский рассказ, Деян Энев

Глава 4

Топос Сараева в «осажденной» литературе: Дж. Карахасан, М. Ергович, К. Заимович (Е. В. Шатько)

В главе рассматривается топос города Сараево на примере трех сборников рассказов: «Дневник переселения» (1993) Дживада Карахасана (р. 1953), «Сараевское Мальборо» (1994) Миленко Ерговича (р. 1966) и «Тайна малинового джема» (1997)

Карима Заимовича (1971–1995). Произведения, тематически касающиеся осады Сараева и созданные во время описываемых событий, объединены в т.н. «осажденную» литературу. Карахасан в большей степени сосредоточен на идеализируемом прошлом города, Ергович описывает малые подвиги людей, вынужденных жить в нечеловеческих условиях осады, а Заимович создает нереальный город, в котором можно укрыться от реального. Для всех трех авторов город — это люди, его населяющие, сохраняющие человечность в нечеловеческих условиях. Каждый писатель выбирает свой путь излечения травмы войны: Карахасан стремится найти причины происходящего в сфере исторического, Ергович «отвлекается» на более важное — на человека, его малые дела, дающие надежду на будущее, а Заимович погружается в мир фантазии, умело увлекая за собой читателя.

Ключевые слова: осада Сараева, Джевад Карахасан, Миленко Ергович, Карим Заимович, травма войны, боснийская литература

РАЗДЕЛ II.

ТОПОС ГОРОДА

В КОНТЕКСТЕ НАЦИОНАЛЬНОГО ВОСПРИЯТИЯ

Глава 5

Минск в пространстве белорусской истории и литературы (Н. М. Куренная)

В главе на примере отдельных произведений современных белорусских писателей: А. Станюты, В. Мартиновича, А. Клинова, А. Андреева, Г. Гриневича прослеживается история Минска и судьбы его жителей на протяжении XX в., подчеркивается оригинальность литературно-философской манеры при описании некой, трудноуловимой взаимозависимости между городом и минчанами, акцентируется внимание на жанровом многообразии «минского текста». Особое место в ряду художественной литературы о столице Белоруси занимает эссе Клинова «Минск. Путеводитель по городу Солнца», являющий собой оригинальный жанровый гибрид, соединение автобиографической документальной прозы и историко-культурного, художественно-архитектурного очерка, посвященного возникновению и формированию современного облика Минска как исторического феномена, задуманного его создателями как архитектурный образец идеального города будущего.

Ключевые слова: архитектура Минска, утопия, литературные образы столицы, Артур Клинов, белорусская литература

Глава 6**Братислава: образ города и его функция
в произведениях словацкой прозы
(Л. Ф. Широкова)**

Глава посвящена исследованию образа Братиславы в словацкой прозе. Столица Словакии на протяжении истории меняла не только облик, но и свои названия. Традиционный для литературы конца XIX — начала XX вв. образ города, в негативном плане противопоставляемого селу, повлиял на прозу натурализма (Д. Хробак). Братислава как символ обновления и перспектив в ином облике появляется в произведениях экспрессионистов (И. Горват). Сюрреалистическим видением отличается изображение столицы военных лет (Д. Татарка). Образ большого города выходит на первый план в 1960-е гг. в прозе «Поколения 56» как место самореализации и поисков молодых интеллектуалов (Я. Блажкова). После 1989 г. возникают новые авторские варианты художественного видения Братиславы: город показан как средоточие «дикого капитализма» 1990-х (трилогия П. Пиштганека); как палимпсест или как персонаж произведений (П. Виликовский). В романах В. Климачека, П. Ранкова, Э. Фаркашовой роль столицы второстепенна, она выступает преимущественно в качестве фона событий.

Ключевые слова: словацкая литература, художественный образ, Братислава, персонаж

Глава 7**Пространство Праги как архитектор
в произведениях Д. Годровой (С. А. Кожина)**

Глава посвящена анализу специфики пражского архитектста Д. Годровой путем характеристики нарративной структуры. В первой части работы характеристики сосредоточено на конкретных представленных в трудах Годровой локациях. Ольшанское кладбище, дом у Ольшанского кладбища, Виноградский театр и др. в романах выступают как «места с тайной», где оживают воспоминания. Во второй части главы рассматриваются ключевые аспекты выстраивания городского дискурса в творчестве Годровой, представленные, с одной стороны, бинарными оппозициями, с другой — символами с архетипической семантикой. Произведенный анализ позволяет говорить о пражском дискурсе Годровой как об архитектстве, ключевой идеей которого является инициация, оживление исторической памяти города.

Ключевые слова: Даниэла Годрова, пражский текст, архитект, палимпсест, инициация, нарратив

Глава 8**Антропология Бухареста в романах М. Кэртэреску и С. Сора: между периферией и центром
(А. В. Усачёва)**

В главе речь идет о рецепции Бухареста в национальной литературе и культуре. В Румынии исторически сложилось амбивалентное отношение к городу, который был одновременно центром страны и периферией Западной Европы. В опросе, проведенном в конце «нулевых», Бухарест был назван самой уродливой столицей Европейского Союза. Однако постепенно восприятие города меняется благодаря писателям, которые любят его и делают центральным топосом своих литературных трудов. Именно таковы трилогия Мирчи Кэртэреску «Ослепительный» (1996 — 2007) и роман Симоны Сора «Отель “Универсал”» (2012). Герои этих произведений тесно связаны с родными местами, видят в них красоту и особую атмосферу, познают через них себя и историю своего рода, находят в них утешение и надежду. Кэртэреску не раз подчеркивал, что Бухарест для него не музей, а живое место. Несчастное, но живое. Это руины, но ничто не сравнится с меланхолией руин. Ему нужна не красота вокруг, а места, которые будоражат воспоминания, приводят в движение внутреннюю жизнь, оживляют мечты.

Ключевые слова: топос, Бухарест, румынская литература, Кэртэреску, Сора

Глава 9**Будапешт как культурный феномен (Ю. П. Гусев)**

Глава раскрывает историко-культурный облик Будапешта как воплощение национального духа. Пришедшие с Востока в Паннонию венгры, смешавшись со славянами и другими живущими здесь народами, образовали устойчивую к бедам и обладающую высоким творческим потенциалом нацию. Наглядным подтверждением этих качеств является история венгерской столицы — Будапешта. Сплав разнородных, подчас противоречивых элементов: европейскости и принесенной с Востока ментальности не только отразился во внешнем облике города, но во многом окрашивает духовную, творческую атмосферу, порождая своеобразные художественные ценности в разных видах искусства. В произведениях К. Миксата, Т. Кобора, Т. Лукса, Л. Немета, А. Йожефа, Л. Янку социокультурное пространство Будапешта мыслится как динамическое единство двух начал: исторического сознания, вырастающего из азиатской древности,

включающего память о былых взлетах, и сознания современного, когда венгры ощущают себя сложившейся европейской нацией.

Ключевые слова: венгры, «пассионарность», Будапешт, венгерская литература, историческое сознание

РАЗДЕЛ III.

ТОПОС ГОРОДА В ПЕРЦЕПЦИИ «ЧУЖОГО»

Глава 10

Топос советской Москвы в романе И. Вайля «Москва — граница» (А. В. Грасько)

В главе исследуется восприятие столицы СССР глазами иностранного автора. В произведениях чешской художественной литературы, в отличие от литературы публицистической, очерковой, топос советской Москвы не занимает значительного места. Исключением является роман чешского писателя Иржи Вайля «Москва — граница», в котором советская столица становится не только местом действия, но и сложным, неоднозначным семиотическим пространством. Обращение к Москве тесно связано с биографическим опытом писателя, который в течение двух лет работал в СССР и на себе испытал все противоречия коммунистического государства. Благодаря монтажной поэтике романа, особой иностранной точке зрения, ярким экспрессионистическим метафорам автору удается описать и оценить различные стороны московской жизни 1930-х гг. — бытовую, ментальную, идеологическую, а также передать то экзистенциальное напряжение, которое ее пронизывает.

Ключевые слова: Иржи Вайль, топос Москвы, Советский Союз, чешская литература, межвоенная литература

Глава 11

Американский мегаполис в романе Д. Янчара «Насмешливое вождение»: партитура художественной репрезентации (Н. Н. Старикова)

Глава представляет перцепцию пространства американского мегаполиса современным словенским автором Д. Янчаром. Его автобиографический роман «Насмешливое вождение» (1993) основан на впечатлениях от пребывания писателя

в США во второй половине 1980-х гг. Главными местами его дислокации становятся Новый Орлеан и Нью-Йорк. Оба города являются символами Америки, носителями и трансляторами определенного социокультурного сознания, отличаются особой мифологией и культурным ландшафтом, были и остаются источниками сюжетов и тем мировой литературы. Их географическое, топологическое и ментальное пространство являются одним из важнейших структурообразующих элементов произведения. Главные составляющие авторской оптики — геопоэтическая, экзистенциальная и контекстуальная — придают репрезентации американского мегаполиса стереоскопичность и своеобразие. При этом партитура изображения городского пространства синкретична: с одной стороны, налицо классический хронотоп, с другой — урбанистическая топика становится объектом авторской иронии.

Ключевые слова: американский мегаполис, геопоэтика, ирония, художественная репрезентация, Драго Янчар, словенская литература

Глава 12

Топос Парижа в хорватской литературе: к вопросу о предпосылках формирования «парижского текста» (П. В. Королькова)

В главе речь идет о формировании «парижского мифа» в первой половине XX в., которое было связано с творчеством двух знаковых для хорватской литературы писателей — Антуна Густава Матоша и Мирослава Крлежи, и двумя течениями — импрессионизмом и экспрессионизмом. В центре внимания автора фельетоны Матоша, очерки и поэзия Тина Уевича, рассказ Крлежи «Ходорлахомор Великий», а также очерки Л. Визнера, З. Милковича, К. Ковачича, В. Кушана, поэзия Д. Цесарича, Д. Тадияновича, О. Делорко. Кратко намечены тенденции в изображении Парижа в текстах второй половины XX — начала XXI вв. В рамках теории сверхтекста и «городского текста» освещается феномен «парижского текста» хорватской литературы и его специфика.

Ключевые слова: семиотика, «городской текст», Антун Густав Матош, Мирослав Крлежа, импрессионизм, экспрессионизм, хорватская литература

Chapter summaries

SECTION I.

TOPOS OF THE CITY

AS A ZONE OF EXPERIENCING / OVERCOMING TRAUMA

Chapter 1

Topos of Warsaw Muranów in the Polish prose of the “grandchildren of the Holocaust” (*I. E. Adelgeim*)

The chapter is devoted to the comprehension of “places-in-place-ghetto” in modern Polish prose (P. Paziński, I. Ostachowicz, S. Chutnik, B. Chomałowska, E. Janicka). Containing a double trauma (the Holocaust and oblivion, suppressed otherness), Warsaw Muranów embodies the topos of the “cursed house”. The chapter analyzes the strategies of the author and the narrator aimed at his new habitation from the perspective of the post-memory of the third generation. Muranów appears as a heterotopia, a space of meeting of the living and ghosts, inseparable from the topos of disruption and unification, indifference and belonging, oblivion and memory, death and life. This is a story of rewriting of the urban space, manipulations with symbolic reality, fear of retribution for an unrepentant crime, as well as a narrative about the inevitable triumph of life.

Keywords: Muranów, Holocaust, ghetto, heterotopia, oblivion, retribution, Polish literature

Chapter 2

Mythology of the city in Serhiy Zhadan’s poetry and prose (*E. V. Baydalova*)

The chapter examines the urban space, which occupies a special place in the work of Serhiy Viktorovych Zhadan (born 1974, Lugansk), one of the leading authors of modern Ukrainian literature. It can be a specific city, like, for example, Kharkiv — the scene of the “Depeche Mode” novel and the “Mesopotamia” book, or

a symbol city, like Voroshilovgrad in the novel of the same name. However, most often it is just a “city”, similar to thousands of others and at the same time unique, local and universal, one in which life takes place “here and now” and at the same time always, everlasting. This is what allows us to talk about the mythologeme of the city in the works of Serhiy Zhadan. In comparison with the traditionally depicted mythologeme of the city, it is characterized by a shift from the visualization of architectural forms and historical plain to the level of images, symbols, archetypes.

Keywords: Serhiy Zhadan, the mythologeme of the city, Ukrainian literature

Chapter 3

Heterotopias of Sofia in Deyan Enev’s prose (*N. A. Lunkova*)

The chapter analyzes the heterotopias of Sofia in the work of the modern Bulgarian writer Deyan Enev (born 1960) on the material of the following prose collections: “Ezi-tura” (1999), “Gradche na ime Mendosino” (2009), “Bolgarcheto ot Aliaska. Sofijski razkazi”, (2011), “Grizli. Novi razkazi” (2015), “Lala Bosa” (2019). In this chapter, the heterotopia is understood as special places with a heterogeneous structure that exist in the “cutting of time” (M. Foucault). Hypothesis put forward is that a number of heterotopias models in Enev’s fiction the topos of the city as a space of personal and collective memory. The author brings to the fore the part of reality that is usually hidden from prying eyes — the life of urban marginals, whose existence on the fringes of different social groups is reflected in ambiguous spaces with displaced functions. The heterotopias of Enev reveal the existence of a transitional time that raises the problems of the true/false existence of modern man.

Keywords: space, heterotopia, topos of the city, Bulgarian literature, Bulgarian story, Deyan Enev

Chapter 4

Topos of Sarajevo in the “besieged” literature: Dž. Karahasan, M. Jergović, K. Zaimović (*E. V. Shatko*)

The chapter examines the topos of the city of Sarajevo on the example of three collections of short stories: “Sarajevo, Exodus of a City” (1993) by Dževad Karahasan (born 1953), “Sarajevo Marlboro” (1994) by Milenko Jergović (born 1966), and “Tajna džema

od malina” (1997) by Karim Zaimović (1971–1995). The works thematically related to the siege of Sarajevo and created during the events described are combined into the so-called “besieged” literature. Karahasan in “Sarajevo, Exodus of a City” is more focused on the idealized past, Jergović in “Sarajevo Marlboro” describes people forced to live (or better say survive) during the siege, and Zaimović creates an unreal city, in which you can hide from the reality. For all three authors, the city is the people inhabiting it, who preserve humanity in inhuman conditions. Each of the writers chooses his own path in the treatment of war trauma: Karahasan tries to find the causes of what is happening on the historical plain, Jergović is “distracted” by something different — people, their small deeds that give hope for the future, and Zaimović plunges into the world of fantasy, skillfully dragging the reader along with him.

Keywords: siege of Sarajevo, Dževad Karahasan, Miljenko Jergović, Karim Zaimović, trauma of war, Bosnian literature

SECTION II.

TOPOS OF THE CITY IN THE CONTEXT OF NATIONAL PERCEPTION

Chapter 5

Minsk in the space of Belarusian history and literature (*N. M. Kurennaya*)

The chapter traces the history of Minsk and the fate of its inhabitants throughout the twentieth century by the example of individual works of modern Belarusian writers: A. Stanyuta, V. Martinowich, A. Klinov, A. Andreev, G. Grinevich, it emphasizes the originality of the literary and philosophical manner in describing a certain, elusive interdependence between the city and Minsk residents and focuses on the genre diversity of the so-called “the Minsk text”. A special place in fiction literature about the capital of Belarus is occupied by Klinov’s “Minsk. Putevoditel’ po gorodu Solntsa” essay, which is an original genre hybrid, a combination of autobiographical documentary prose and a historical, cultural, artistic, and architectural essay dedicated to the emergence and formation of the modern appearance of Minsk as a historical phenomenon conceived by its creators as an architectural example of an ideal city of the future.

Keywords: architecture of Minsk, utopia, literary images of the capital, Artur Klinov, Belarusian literature

Chapter 6**Bratislava: the image of the city and its function
in the works of Slovak prose (L. F. Shirokova)**

The chapter is devoted to the study of the image of Bratislava in Slovak prose. Throughout history, the capital of Slovakia has changed not only its appearance, but also its names. The image of the city, traditional for literature of the late XIX — early XX centuries, is negatively opposed to the village, influenced the prose of naturism (D. Chrobák). Bratislava as a symbol of renewal and prospects in a different guise appears in the works of expressionists (I. Horváth). Surrealistic vision is distinguished by the image of the capital of the war years (D. Tatarka). The image of a big city comes to the fore in the 1960s in the prose of “Generation 56” as a place of self-realization and search for young intellectuals (J. Blažková). After 1989, new author’s versions of the artistic vision of Bratislava appeared: the city is shown as the focus of the “wild capitalism” of the 1990s (P. Pišťanek’s trilogy); as a palimpsest or as a character of works (P. Vilikovský). In the novels of V. Klimáček, P. Rankov, E. Farkašová, the role of the capital is secondary, it acts mainly as a background of events.

Keywords: Slovak literature, artistic image, Bratislava, character

Chapter 7**The space of Prague as an architext
in the works of D. Hodrová (S. A. Kozhina)**

The chapter is devoted to the analysis of the specifics of the D. Hodrová’s Prague architext by characterizing the narrative structure. In the first part of the work, attention is focused on the specific locations presented in Hodrová’s works. Olšany Cemetery, house near Olšany Cemetery, Vinohrady Theatre, etc. act in novels as “places with mystery” where memories come to life. The second part of the chapter examines the key aspects of building urban discourse in Hodrová’s work represented, on the one hand, by binary oppositions, on the other — by symbols with archetypal semantics. The presented analysis allows us to talk about Hodrová’s Prague discourse as an architext, the key idea of which is the initiation, the revival of the historical memory of the city.

Keywords: Daniela Hodrová, Prague text, architext, palimpsest, initiation, narrative

Chapter 8

Anthropology of Bucharest in the novels of M. Cărtărescu and S. Sora: between the periphery and the center (*A. V. Usacheva*)

The chapter deals with the perception of Bucharest in the national literature and culture. Historically, Romania had an ambivalent attitude towards the city, which was both the center of the country and the periphery of Western Europe. In a survey conducted at the end of the “noughties”, Bucharest was named the ugliest capital of the European Union. However, gradually the perception of the city is changing thanks to writers who love it and make it the central topos of their literary works. Such works are the Mircea Cărtărescu’s “Orbitor” trilogy (1996–2007) and the Simona Sora’s “Hotel Universal” novel (2012). The characters of these works are closely connected with their native places, see beauty and a special atmosphere in them, get to know themselves and the history of their family through them, find solace and hope in them. As Cărtărescu said himself Bucharest is not a museum, but a living place, unhappy, but alive, it’s a ruin, but nothing compares to the melancholy of ruins. Personally, he doesn’t need beauty around him, but places that excite his memories, set his inner life in motion, and enliven his dreams.

Keywords: topos, Bucharest, Romanian literature, Cărtărescu, Sora

Chapter 9

Budapest as a cultural phenomenon (*Yu. P. Gusev*)

The chapter reveals the historical and cultural image of Budapest as the embodiment of the national spirit. The Hungarians who came to Pannonia from the East, mixed with the Slavs and other peoples living here, formed a nation resistant to troubles and possessing high creative potential. A clear confirmation of these qualities is the history of the Hungarian capital – Budapest. The fusion of heterogeneous, sometimes contradictory elements (European and Eastern mentalities), is not only reflected in the appearance of the city, but, in many ways, colors the spiritual, creative atmosphere, while generating peculiar artistic values of different types of art. In the works of K. Mikszáth, T. Kóbor, T. Lux, L. Németh, A. József, L. Ianku the socio-cultural space of Budapest is conceived as a dynamic unity of two principles: historical consciousness growing out of Asian antiquity, including

the memory of past rises, and modern consciousness, when Hungarians feel like an established European nation.

Keywords: Hungarians, “passionarity”, Budapest, Hungarian literature, historical consciousness

SECTION III.

TOPOS OF THE CITY IN THE PERCEPTION OF “THEM”

Chapter 10

Topos of Soviet Moscow in J. Weil’s “Moskva – hranice” novel (*A. V. Grasko*)

The chapter explores the perception of the capital of the USSR through the eyes of a foreign author. In the works of Czech fiction literature, unlike journalistic, essay literature, the topos of Soviet Moscow does not occupy a significant place. An exception is the “Moskva – hranice” novel by the Czech writer Jiří Weil, in which the Soviet capital becomes not only a place of action, but also a complex, ambiguous semiotic space. The appeal to Moscow is closely connected to the biographical experience of the writer, who worked in the USSR for two years and experienced all the contradictions of the communist state. Thanks to the montage poetics of the novel, a special foreign point of view, vivid expressionistic metaphors, the author manages to describe and evaluate different aspects of Moscow life of the 1930s – everyday, mental, ideological, as well as to convey the existential tension that permeates it.

Keywords: Jiří Weil, topos of Moscow, Soviet Union, Czech literature, interwar literature

Chapter 11

The American megalopolis in D. Jančar’s “Posmehljivo poželenje” novel: the artistic representation layout (*N. N. Starikova*)

The chapter presents the space of the American metropolis perceived by the modern Slovenian author D. Jančar. His autobiographical “Posmehljivo poželenje” novel (1993) is based on the impressions of the writer during his stay in the USA in the second half of the 1980s. The main locations are New Orleans and New York. Both cities are symbols of America, carriers and transmitters

of a certain socio-cultural consciousness, they are characterised by a distinctive mythology and cultural landscape, and both of them have been and remain sources of plots and themes for world literature. Their geographical, topological, and mental space is one of the most important structural elements of the novel. The main components of the author's optics — geopoetic, existential, and contextual — give the representation of the American metropolis stereoscopy and originality. At the same time, the layout of the image of urban space is syncretic: on the one hand, there is a classic chronotope, on the other — urban topic becomes the object of the author's irony.

Keywords: American metropolis, geopoetics, irony, artistic representation, Drago Jančar, Slovenian literature

Chapter 12

Topos of Paris in Croatian literature: on the prerequisites for the formation of the “Parisian text” (*P. V. Korolkova*)

The chapter deals with the formation of the “Parisian myth” in the first half of the twentieth century associated with the work of two iconic writers for Croatian literature — Antun Gustav Matoš and Miroslav Krleža, and two trends — impressionism and expressionism. The attention is focused on Matoš's feuilletons, the essays and poetry of Tin Ujević, Krleža's “Hodorlahomor Veliki” story, as well as the essays of Lj. Vizner, Z. Milković, K. Kovačić, V. Kušan, poetry of D. Cesarić, D. Tadijanović, O. Delorko. The chapter briefly outlines the trends in the image of Paris in the texts of the second half of the XX — beginning of the XXI centuries. The phenomenon of the “Paris text” of Croatian literature and its specifics are highlighted within the framework of the theory of the supertext and the “urban text”.

Keywords: semiotics, “urban text”, Antun Gustav Matoš, Miroslav Krleža, impressionism, expressionism, Croatian literature

Сведения об авторах

АДЕЛЬГЕЙМ Ирина Евгеньевна — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Отдела современных литератур Центральной и Юго-Восточной Европы, Институт славяноведения РАН, Москва, РФ.

e-mail: adelgejm@yandex.ru

ORCID iD: 0000-0001-5208-0848

БАЙДАЛОВА Екатерина Викторовна — младший научный сотрудник Отдела современных литератур Центральной и Юго-Восточной Европы, Институт славяноведения РАН, Москва, РФ.

e-mail: kuzmukk@mail.ru

ORCID iD: 0000-0001-6263-8358

ГРАСЬКО Анна Васильевна — младший научный сотрудник Отдела современных литератур Центральной и Юго-Восточной Европы, Институт славяноведения РАН, Москва, РФ.

e-mail: anna-grasko@yandex.ru

ORCID iD: 0000-0002-7805-9008

ГУСЕВ Юрий Павлович — доктор филологических наук, независимый исследователь, Москва, РФ.

e-mail: juguszev@yandex.ru

ORCID iD: 0000-0001-9640-0719

КОЖИНА Светлана Анатольевна — младший научный сотрудник Отдела современных литератур Центральной и Юго-Восточной Европы, Институт славяноведения РАН, Москва, РФ.

e-mail: lana-0391@mail.ru

ORCID iD: 0000-0002-6539-1941

КОРОЛЬКОВА Полина Владимировна — кандидат филологических наук, доцент кафедры славистики и центрально-европейских исследований Российского государственного гуманитарного университета, Москва, РФ.

e-mail: korolkovapolina@mail.ru

ORCID iD: 0000-0002-8379-3338

КУРЕННАЯ Наталия Михайловна — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Отдела истории культуры славянских народов, Институт славяноведения РАН, Москва, РФ.

e-mail: ikurennoy@gmail.com

ORCID iD: 0000-0002-4118-3697

ЛУНЬКОВА Наталья Александровна — младший научный сотрудник Отдела современных литератур Центральной и Юго-Восточной Европы, Институт славяноведения РАН, Москва, РФ.

e-mail: lunkova_n@mail.ru

ORCID iD: 0000-0001-9193-3890

СТАРИКОВА Надежда Николаевна — доктор филологических наук, профессор, зав. Отделом современных литератур Центральной и Юго-Восточной Европы, Институт славяноведения РАН, Москва, РФ.

e-mail: nstarikova@mail.ru

ORCID iD: 0000-0003-1230-2244

УСАЧЁВА Анастасия Викторовна — младший научный сотрудник Отдела современных литератур Центральной и Юго-Восточной Европы, Институт славяноведения РАН, Москва, РФ.

e-mail: anastasia.usacheva@gmail.com

ORCID iD: 0000-0003-1980-9451

ШАТЬКО ЕВГЕНИЯ ВИКТОРОВНА — кандидат филологических наук, научный сотрудник Отдела современных литератур Центральной и Юго-Восточной Европы, Институт славяноведения РАН, Москва, РФ.

e-mail: eshatko@gmail.com

ORCID iD: 0000-0001-9467-8987

ШИРОКОВА ЛЮДМИЛА ФЕДОРОВНА — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Отдела современных литератур Центральной и Юго-Восточной Европы, Институт славяноведения РАН, Москва, РФ.

e-mail: shirocco@mail.ru

ORCID iD: 0000-0001-9368-9086

Information about authors

ADELGEIM IRINA E. — Doctor of Letters, Leading research fellow in the Department of Modern Literature of Central and South-Eastern Europe, Institute of Slavic Studies of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russian Federation.

e-mail: adelgejm@yandex.ru

ORCID iD: 0000-0001-5208-0848

BAIDALOVA EKATERINA V. — Junior research fellow in the Department of Modern Literature of Central and South-Eastern Europe, Institute of Slavic Studies of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russian Federation.

e-mail: kuzmukk@mail.ru

ORCID iD: 0000-0001-6263-8358

GRASKO ANNA V. — Junior research fellow in the Department of Modern Literature of Central and South-Eastern Europe, Institute of Slavic Studies of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russian Federation.

e-mail: anna-grasko@yandex.ru

ORCID iD: 0000-0002-7805-9008

GUSEV YURY P. — Doctor of Letters, Independent researcher, Moscow, Russian Federation.

e-mail: juguszev@yandex.ru

ORCID iD: 0000-0001-9640-0719

KOZHINA SVETLANA A. — Junior research fellow in the Department of Modern Literature of Central and South-Eastern Europe, Institute of Slavic Studies of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russian Federation.

e-mail: lana-0391@mail.ru

ORCID iD: 0000-0002-6539-1941

KOROLKOVA POLINA V. — Candidate of Letters, Associate Professor, Department of Slavic and Central European Studies, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russian Federation.

e-mail: korolkovapolina@mail.ru

ORCID iD: 0000-0002-8379-3338

KURENNAYA NATALIA M. — Doctor of Letters, Leading research fellow in the Department for History of Slavic Cultures, Institute of Slavic Studies of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russian Federation.

e-mail: ikurennoy@gmail.com

ORCID iD: 0000-0002-4118-3697

LUNKOVA NATALIA A. — Junior research fellow in the Department of Modern Literature of Central and South-Eastern Europe, Institute of Slavic Studies of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russian Federation.

e-mail: lunkova_n@mail.ru

ORCID iD: 0000-0001-9193-3890

STARIKOVA NADEZHDA N. — Doctor of Letters, Professor, Head of the Department of Modern Literature of Central and South-Eastern Europe, Institute of Slavic Studies of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russian Federation.

e-mail: nstarikova@mail.ru

ORCID iD: 0000-0003-1230-2244

USACHEVA ANASTASIA V. — Junior research fellow in the Department of Modern Literature of Central and South-Eastern Europe, Institute of Slavic Studies of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russian Federation.

e-mail: anastasia.usacheva@gmail.com

ORCID iD: 0000-0003-1980-9451

SHATKO EVGENIA V. — Candidate of Letters, Research fellow in the Department of Modern Literature of Central and South-Eastern Europe, Institute of Slavic Studies of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russian Federation.

e-mail: eshatko@gmail.com

ORCID iD: 0000-0001-9467-8987

SHIROKOVA LIUDMILA F. — Candidate of Letters, Senior research fellow in the Department of Modern Literature of Central and South-Eastern Europe, Institute of Slavic Studies of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russian Federation.

e-mail: shirocco@mail.ru

ORCID iD: 0000-0001-9368-9086

Именной указатель

А

- Абашев Владимир Васильевич ⇨ 435, 470, 473
- Адамештяну Габриэла ⇨ 305
(*Adameşteanu Gabriela*)
- Адельгейм Ирина Евгеньевна ⇨ 2, 3, 5, 9, 15, 24, 26, 77,
473, 474, 492, 499, 506
- Акудович Валентин Васильевич ⇨ 246
- Акунин Борис ⇨ 401, 473
- Александр Джеффри ⇨ 76, 473
(*Alexander Jeffrey*)
- Амиров Валерий Михайлович ⇨ 367
- Андерсон Шервуд ⇨ 403
(*Anderson Sherwood*)
- Андреев Анатолий Николаевич ⇨ 10, 236, 241, 494, 501
- Андреевский Георгий Васильевич ⇨ 367, 370
- Андрухович Юрий Игоревич ⇨ 91
(*Юрій Ігоревич*)
- Анциферов Николай Павлович ⇨ 7, 239, 473
- Аполлинер Гийом ⇨ 260
(*Apollinaire Guillaume*)
- Аристотель ⇨ 161, 162, 473
- Аркин Аркадий Ефимович ⇨ 233, 249, 473
- Армстронг Карен ⇨ 93, 94, 138, 148, 473
(*Armstrong Karen*)
- Армстронг Луи Дэниел ⇨ 395
(*Armstrong Louis Daniel*)
- Аросев Александр Яковлевич ⇨ 363
- Ассман Ян ⇨ 311, 473
(*Assmann Jan*)

Б

- Бабенко Анастасия Александровна ⇨ 93, 131, 474
(*Анастасія Олександрівна*)
- Бабич Любо ⇨ 441
(*Babić Ljubo*)
- Баблюян Завен Робертович ⇨ 110
- Багрицкий Эдуард Георгиевич ⇨ 361
- Байдалова Екатерина Викторовна ⇨ 2, 3, 5, 9, 102, 105,
133, 474, 492, 499,
506
- Байрон Джордж Гордон ⇨ 413, 482
(*Byron George Gordon*)
- Балог Звонимир ⇨ 441
(*Balog Zvonimir*)
- Бараневский Вальдемар ⇨ 47
(*Baraniewski Waldemar*)
- Баррес Морис ⇨ 449
(*Barrès Maurice*)
- Барт Ролан ⇨ 94, 277, 484
(*Barthes Roland*)
- Бартошевский Владислав ⇨ 56
(*Bartoszewski Władysław*)
- Батушич Славко ⇨ 441, 444
(*Batušić Slavko*)
- Бауман Зигмунт ⇨ 25, 484
(*Bauman Zygmunt*)
- Баффет Джимми ⇨ 393
(*Buffett Jimmy*)
- Бахтин Михаил Михайлович ⇨ 53, 185, 429, 455, 474
- Башевис-Зингер Исаак ⇨ 50
(*Bashevis-Singer Isaac*)
- Башляр Гастон ⇨ 159, 167, 386, 474
(*Bachelard Gaston*)
- Бедаш Юлия Анатольевна ⇨ 191, 474
- Белл Дэниэл ⇨ 418, 474
(*Bell Daniel*)

- Белов Игорь Леонидович ⇨ 143, 145
- Бельский Станислав Алексеевич ⇨ 143, 146
- Бенеш Карел Йозеф ⇨ 368
(*Beneš Karel Josef*)
- Беньямин Вальтер ⇨ 444
(*Benjamin Walter*)
- Берберова Нина Николаевна ⇨ 436
- Бергсон Анри ⇨ 402, 440
(*Bergson Henri*)
- Бержени Даниель ⇨ 338
(*Berzsenyi Dániel*)
- Берия Лаврентий Павлович ⇨ 235
- Бернар Сара ⇨ 458
(*Bernhardt Sarah*)
- Бернолак Антон ⇨ 255
(*Bernolák Anton*)
- Бёртон Роберт ⇨ 390, 391
(*Burton Robert*)
- Бершадская Марианна Леонидовна ⇨ 386
- Биконт Анна ⇨ 38, 484
(*Bikont Anna*)
- Била Анна Викторовна ⇨ 93, 103, 473
(*Біла Анна Вікторівна*)
- Билек Петр А. ⇨ 277, 484
(*Bílek Petr A.*)
- Биолчев Боян ⇨ 154, 474
- Блажкова Ярослава ⇨ 10, 265, 266, 267, 484, 495, 502
(*Blažková Jaroslava*)
- Бланшар Жан-Пьер Франсуа ⇨ 294
(*Blanchard Jean Pierre François*)
- Бобраков-Тимошкин Александр Евгеньевич ⇨ 359, 435,
448, 474
- Бодлер Шарль Пьер ⇨ 445, 449, 454, 458, 460
(*Baudelaire Charles Pierre*)
- Божков Милко ⇨ 151

- Бойм Светлана Юрьевна ⇨ 370
- Бойченко Александр Владимирович ⇨ 128
(*Олександр Володимирович*)
- Бойя Лучиан ⇨ 308, 484
(*Boia Lucian*)
- Боровский Карел-Гавличек ⇨ 280
(*Borovský Karel Havlíček*)
- Бортников Владислав Игоревич ⇨ 367
- Бражкина Анна Владимировна ⇨ 110, 115
- Брандо Марлон ⇨ 409
(*Brando Marlon*)
- Брандсма Джеффри ⇨ 77, 482
(*Brandsma Jeffrey*)
- Брешич Винко ⇨ 442, 484
(*Brešić Vinko*)
- Бронуэн Мартин ⇨ 387
(*Bronwen Martin*)
- Брунвассер Мэтью ⇨ 154, 484
(*Brunwasser Matthew*)
- Брунова Мария ⇨ 484
(*Brunová Marie*)
- Брынковяну Константин ⇨ 304
(*Brâncoveanu Constantin*)
- Брюсов Валерий Яковлевич ⇨ 361
- Будагова Людмила Норайровна ⇨ 437, 438, 477
- Буковац Влахо ⇨ 438, 443
(*Bukovac Vlaho*)
- Булгаков Михаил Афанасьевич ⇨ 372, 385
- Булгакова Анна Александровна ⇨ 162, 163, 164, 172, 474
- Булкина Инна Семеновна ⇨ 88, 91, 128, 475
- Бурца-Чернат Бьянка ⇨ 313
(*Burța-Cernat Bianca*)
- Бучиньская-Гаревич Ханна ⇨ 21, 25, 484
(*Buczyńska-Garewicz Hanna*)

В

Вайль Иржи ⇨ 4, 6, 11, 359, 360–367, 368, 369, 370, 372,
 (*Weil Jiří*) 374, 377, 379, 380, 384, 385, 475, 484, 486,
 489, 491, 497, 504

Вайль Петр Львович ⇨ 387, 475

Валева Елена Любомировна ⇨ 194, 477

Ван Гог Винсент ⇨ 439, 458
 (*Van Gogh Vincent*)

Ван Дейк Антонис ⇨ 458
 (*Van Dyck Anthony*)

Вангели Нина ⇨ 299
 (*Vangeli Nina*)

Ваништа Йосип ⇨ 441
 (*Vaništa Josip*)

Ванчура Владислав ⇨ 363
 (*Vančura Vladislav*)

Варга Имре ⇨ 355
 (*Varga Imre*)

Варга Кшиштоф ⇨ 41, 490
 (*Varga Krzysztof*)

Варшавский Юзеф ⇨ 56
 (*Warszawski Józef*)

Вашингтон Джордж ⇨ 415
 (*Washington George*)

Вебер Ткалчевич Адольфо ⇨ 443
 (*Veber Tkalčević Adolfo*)

Вежинов Павел ⇨ 156

Вереш Петер ⇨ 347
 (*Veres Péter*)

Вереш Саша ⇨ 441, 444, 449, 468, 490
 (*Vereš Saša*)

Вёрёшмарти Михай ⇨ 338
 (*Vörösmarty Mihály*)

Веррацано Джованни да ⇨ 414
 (*Verrazzano Giovanni da*)

- Вивьен Ли ⇨ 409
(*Vivien Leigh*)
- Виденов Жан ⇨ 194
- Видуگیرите Инга ⇨ 82, 475
(*Vidugiryté Inga*)
- Визнер Любомир ⇨ 441, 450, 461, 462, 468, 498, 505
(*Vizner Ljubomir*)
- Виликовский Павел ⇨ 10, 265, 268, 269, 270, 271, 274,
(*Vilikovský Pavel*) 486, 490, 495, 502
- Вильсон Вудро ⇨ 256, 274
(*Wilson Thomas Woodrow*)
- Винниченко Владимир Кириллович ⇨ 118
- Винок Мишель ⇨ 75
(*Winock Michel*)
- Винтер Зикмунд ⇨ 300, 486
(*Winter Zikmund*)
- Вирк Томо ⇨ 386, 387, 490
(*Virk Tomo*)
- Вискович Велимир ⇨ 450, 490
(*Visković Velimir*)
- Вишницкая Юлия Васильевна ⇨ 95, 475
(*Вишницька Юлія Василівна*)
- Вогрызек Ян ⇨ 364, 491
(*Vohryzek Jan*)
- Возняк Тарас Степанович ⇨ 95
- Волчек Виктор Матвеевич ⇨ 234
- Вондрачкова Ярослава ⇨ 363, 491
(*Vondráčková Jaroslava*)
- Воробьева (Вежлян) Евгения Исааковна ⇨ 76, 475
- Вучичевич Стоян ⇨ 441
(*Vučičević Stojan*)
- Вуяклия Милан ⇨ 204, 491
(*Vujaklija Milan*)

Г

- Гагарин Юрий Алексеевич ⇨ 125
- Галас Франтишек ⇨ 363
(*Halas František*)
- Галвоник Александер ⇨ 269, 486
(*Halvoník Alexander*)
- Гамсун Кнут ⇨ 260
(*Hamsun Knut*)
- Гаспаров Михаил Леонович ⇨ 433
- Гваттари Феликс ⇨ 276
(*Guattari Félix*)
- Гворецкий Михал ⇨ 273, 274, 487
(*Hvorecký Michal*)
- Гейбл Уильям Кларк ⇨ 402
(*Gable William Clark*)
- Гейне Христиан Иоганн Генрих ⇨ 204
(*Heine Christian Johann Heinrich*)
- Георгиев Емил ⇨ 154
- Георгиевская Алина Олеговна ⇨ 185, 475
- Гётц Франтишек ⇨ 368
(*Götz František*)
- Гечко Франтишек ⇨ 267
(*Hečko František*)
- Гизо Франсуа Пьер Гийом ⇨ 402
(*Guizot François Pierre Guillaume*)
- Гинзбург Лидия Яковлевна ⇨ 162
- Гиршал Йозеф ⇨ 290
(*Hiršal Josef*)
- Гиршман Дези ⇨ 363
(*Giršman Daisy*)
- Гитлер Адольф ⇨ 287, 354
(*Hitler Adolf*)
- Глейзер Амелия ⇨ 122, 486
(*Glaser Amelia*)

- Гловиньский Михал ⇨ 20, 486
(*Głowiński Michał*)
- Глушич Хелга ⇨ 387, 486
(*Glusič Helga*)
- Гоген Поль ⇨ 439
(*Gauguin Paul*)
- Гоголь Николай Васильевич ⇨ 339, 361
- Годжа Милан Милослав ⇨ 255
(*Hodža Milan Miloslav*)
- Годр Зденек ⇨ 286
(*Hodr Zdeněk*)
- Годрова Даниэла ⇨ 3, 5, 10, 275–276, 277, 278, 279, 281,
(*Hodrová Daniela*) 282, 284, 285, 286, 287, 289, 290, 291,
293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 301,
302, 486, 495, 502
- Гойтисоло Хуан Гай ⇨ 203
(*Goytisoló Juan Gay*)
- Гонгадзе Георгий (Гия) Русланович ⇨ 114
- Горват Иван ⇨ 10, 259, 260, 261, 262, 487, 495, 502
(*Hováth Ivan*)
- Горький Максим ⇨ 361
- Господинов Георги ⇨ 151
- Готвальд Клемент ⇨ 368
(*Gottwald Klement*)
- Готье Теофиль ⇨ 437, 444
(*Gautier Théophile*)
- Гофмейстр Адольф ⇨ 367
(*Hoffmeister Adolf*)
- Грабовский Ян ⇨ 38, 485
(*Grabowski Jan*)
- Градинаров Борислав ⇨ 154, 475
- Градник Алойз ⇨ 388
(*Gradnik Alojz*)
- Грасько Анна Васильевна ⇨ 2, 4, 6, 11, 497, 504, 506

- Грёгерова Богумила ⇨ 290
(*Grögerová Bohumila*)
- Гречану Адела ⇨ 307
(*Greceanu Adela*)
- Грибоедов Александр Сергеевич ⇨ 349
- Григорьев Роман Геннадьевич ⇨ 433, 478
- Гриневич Геннадий Владимирович ⇨ 10, 244, 245, 494,
501
- Гройс Борис Ефимович ⇨ 253
- Гросс Ян Томаш ⇨ 23, 38, 39, 473, 486
(*Gross Jan Tomasz*)
- Грубеш Ян ⇨ 364, 487
(*Hrubeš Jan*)
- Гудмен Бенни ⇨ 421
(*Goodman Benny*)
- Гумилев Лев Николаевич ⇨ 333
- Гура Александр Викторович ⇨ 167, 168, 182
- Гурбан Йозеф Милослав ⇨ 255
(*Hurban Jozef Miloslav*)
- Гурбан-Ваянский Светозар ⇨ 260
(*Hurban-Vajanský Svetozár*)
- Гуревич Павел Семенович ⇨ 95
- Гус Ян ⇨ 294
(*Hus Jan*)
- Гусев Юрий Павлович ⇨ 2, 3, 5, 11, 349, 496, 503, 506
- Гуськова Елена Юрьевна ⇨ 199, 475

Д

- Дали Сальвадор ⇨ 241
(*Dalí Salvador*)
- Даль Владимир Иванович ⇨ 153, 475
- Дана Ричард Генри Младший ⇨ 153
(*Dana Richard Henry Jr*)

- Данилина Елена Владимировна ⇨ 116, 119, 475
(*Даниліна Олена Володимирівна*)
- Даниэль Сергей Михайлович ⇨ 433
- Данте Алигьери ⇨ 441, 435
(*Dante Alighieri*)
- Дантон Жорж Жак ⇨ 458
(*Danton Georges Jacques*)
- Дворжакова Гана ⇨ 266, 485
(*Dvořáková Hana*)
- Дега Эдгар ⇨ 439, 440
(*Degas Edgar*)
- Дедич Арсен ⇨ 441
(*Dedić Arsen*)
- Делез Жиль ⇨ 276
(*Deleuze Gilles*)
- Делорко Олинко ⇨ 441, 449, 461, 464, 466, 467, 498, 505
(*Delorko Olinko*)
- Джебраилова Светлана Александровна ⇨ 407, 475
- Джеймс II и VII Английский, герцог Йоркский ⇨ 415
(*James II and VII English, Duke of York*)
- Джексон Эндрю ⇨ 406
(*Jackson Andrew*)
- Джеорджеску Гроза Ирина ⇨ 307
(*Georgescu Groza Irina*)
- Джойс Джеймс Огастин Алоишес ⇨ 405
(*Joyce James Augustine Aloysius*)
- Джуvara Нягу ⇨ 310, 485
(*Djuvara Neagu*)
- Димитрова Диляна ⇨ 154
- Дисней Уолт (Уолтер Элайас) ⇨ 223
(*Disney Walt (Walter Elias)*)
- Дмитриев Александр Николаевич ⇨ 92, 476
- Домбровская Мария ⇨ 48
(*Dąbrowska Maria*)

- Донадини Улдериго ⇨ 450
(Donadini Ulderiko)
- Дорошевич Александр Николаевич ⇨ 413
- Дос Пассос Джон Родериго ⇨ 395, 417, 425
(Dos Passos John Roderigo)
- Достоевский Федор Михайлович ⇨ 239
- Дюла Ийеш ⇨ 367
(Gyula Ilyés)
- Дюран-Рюэль Поль ⇨ 186
(Durand-Rue Paul)
- Дюрер Альбрехт ⇨ 284, 391
(Dürer Albrecht)

Е

- Елчич Дубравко ⇨ 447, 487
(Jelčić Dubravko)
- Ергович Миленко ⇨ 3, 5, 10, 198, 200, 213, 214, 215, 218,
(Jergović Miljenko) 219, 221, 222, 228, 487, 493, 494, 500,
 501
- Еременко Лидия Юрьевна ⇨ 236, 251, 476
- Ермак Тимофеевич ⇨ 351
- Ессениус Ян ⇨ 284
(Jesenius Jan, Jesenský Ján)

Ж

- Жадан Сергей Викторович ⇨ 3, 5, 9, 88–93, 95, 96, 97, 99,
(Сергій Вікторович) 102, 103, 104, 109, 110, 115,
 116, 120, 121, 122, 123, 125,
 127, 128, 129, 131, 132, 133,
 136, 137, 138, 139, 142, 143,
 145, 146, 148, 149, 473, 474,
 475, 476, 477, 479, 480, 481,
 482, 483, 492, 493, 499, 500
- Желнина Анна Александровна ⇨ 159, 476

- Жельвис Владимир Ильич ⇨ 77, 78, 476, 477
 Женнет Жерар ⇨ 277, 486
 (*Genette Gérard*)
 Жид Андре ⇨ 367, 368
 (*Gide André*)
 Жилич Радован ⇨ 441, 468
 (*Radovan Žilić*)
 Жирмунский Виктор Максимович ⇨ 162
 Жмегач Владимир ⇨ 451, 455, 456, 459, 460, 491
 (*Žmegač Vladimir*)
 Журавлев Сергей Владимирович ⇨ 373

3

- Заборский Георгий Александрович ⇨ 254
 Заборский Георгий Владимирович ⇨ 249
 Задравец Фран ⇨ 389, 491
 (*Zadravec Fran*)
 Задробилек Владислав ⇨ 278
 (*Zadrobilek Vladislav*)
 Заимович Карим ⇨ 3, 5, 10, 198, 200, 222, 224, 225, 227, 228,
 (*Zaimović Karim*) 477, 491, 493, 494, 500, 501
 Запотоцкий Антонин ⇨ 362
 (*Zápotocký Antonín*)
 Земко Милан ⇨ 256, 491
 (*Zemko Milan*)
 Землянська Алина Викторовна ⇨ 116, 477
 (*Аліна Вікторівна*)
 Зеновская Полина Евгеньевна ⇨ 223, 477
 Зиммель Георг ⇨ 392, 477
 (*Simmel Georg*)
 Зиньковский Гамлет Александрович ⇨ 127
 Злобин Георгий Павлович ⇨ 152, 413, 477
 Злыднева Наталия Витальевна ⇨ 2

- Золя Эмиль ⇨ 445, 460
(Zola Émile)
- Зощенко Михаил Михайлович ⇨ 361
- Зрини Миклош, военачальник (1508–1566) ⇨ 339, 340,
(Zrínyi Miklós) 341, 342,
 343, 349
- Зрини Миклош, поэт, военачальник (1620–1664) ⇨ 340
(Zrínyi Miklós)
- Зудинов Юрий Федорович ⇨ 194, 477

И

- Ибрэилянэ Гарабет ⇨ 310, 487
(Ibrăileanu Garabet)
- Иванишевич Драго ⇨ 441, 444
(Ivanišević Drago)
- Иванов Всеволод Вячеславович ⇨ 361
- Иванчан Дубравко ⇨ 441
(Ivančan Dubravko)
- Ивасюв Инга ⇨ 28, 487
(Iwasiów Inga)
- Ивекович Отон ⇨ 438
(Iveković Oton)
- Игнатов Владимир ⇨ 178, 477
- Игов Светлозар ⇨ 155, 156, 477
- Издрик Юрий Романович ⇨ 91
(Іздрик Юрій Романович)
- Ийеш Дюла ⇨ 347
(Ilyés Gyula)
- Ильина Галина Яковлевна ⇨ 133, 202, 214, 477
- Ильф Илья Арнольдович ⇨ 372, 385
- Инишев Илья Николаевич ⇨ 191, 474
- Иоскевич Марина Михайловна ⇨ 21, 477
- Исхакович Иса-бег ⇨ 201, 203
(Ishaković Isa-beg)

Й

Йоганидес Ян ⇨ 265
(*Johanides Ján*)

Йожеф Аттила ⇨ 11, 351, 352, 353, 354, 355, 477, 496, 503
(*József Attila*)

Йокаи Мор ⇨ 339
(*Jókai Mór*)

Йончева Соня ⇨ 151

К

Кабанель Александр ⇨ 438
(*Cabanel Alexandre*)

Каган Моисей Самойлович ⇨ 7

Казимеровская Катажина ⇨ 38, 487
(*Kazimierowska Katarzyna*)

Казинци Ференц ⇨ 336
(*Kazinczy Ferenc*)

Калинин Михаил Иванович ⇨ 252

Каминьский Александр ⇨ 51
(*Kamiński Aleksander*)

Кампанелла Томмазо ⇨ 118, 246, 247, 249, 251
(*Campanella Tommaso*)

Кандер Джон Гарольд ⇨ 424
(*Kander John Harold*)

Карагеоргиевичи ⇨ 201
(*Карађорђевићи*)

Каракаш Дамир ⇨ 469
(*Karakaš Damir*)

Карахасан Джевад ⇨ 3, 5, 10, 198, 200, 202, 203, 204, 205,
206, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 215,
219, 221, 222, 228, 487, 493, 494, 500,
501

Карл III ⇨ 393
(*Charles III*)

- Карноу Клод ⇨ 308, 487
(*Karnoouh Claude*)
- Кара Авигдор ⇨ 299
(*Kara Avigdor*)
- Касабова Капка ⇨ 151
- Катушич Иван ⇨ 441, 468
(*Katušić Ivan*)
- Качиньский Лех ⇨ 23
(*Kaczyński Lech*)
- Кеневич Стефан ⇨ 16, 487
(*Kieniewicz Stefan*)
- Кеннеди Джон Фицджералд ⇨ 403, 417, 422
(*Kennedy John Fitzgerald*)
- Кефф Божена ⇨ 16, 40, 54, 487
(*Keff Bożena*)
- Киплинг Джозеф Редьярд ⇨ 186
(*Kipling Joseph Rudyard*)
- Киров Сергей Миронович ⇨ 363, 366
- Кирсанов Семён Исаакович ⇨ 361
- Клее Пауль ⇨ 462
(*Klee Paul*)
- Клекот Эва ⇨ 22, 487
(*Klekot Ewa*)
- Климачек Вильям ⇨ 274, 495, 502
(*Klimáček Viliam*)
- Клинов Артур Александрович ⇨ 10, 246, 248, 250, 253,
254, 494, 501
- Кнабе Георгий Степанович ⇨ 435, 479
- Кобор Тамаш ⇨ 11, 346, 487, 496, 503
(*Kóbor Tamás*)
- Кобылко Наталья Андреевна ⇨ 94, 95, 477
- Ковачевич Фердо ⇨ 438
(*Kovačević Ferdo*)
- Ковачич Анте ⇨ 462
(*Kovačić Ante*)

- Ковачич Крешимир ⇨ 441, 461, 462–463, 467, 498, 505
(*Kovačić Krešimir*)
- Кожина Светлана Анатольевна ⇨ 2, 3, 5, 10, 495, 502, 506
- Козарев Божидар ⇨ 151
- Козлова Наталия Никитична ⇨ 370
- Колар Славко ⇨ 441
(*Kolar Slavko*)
- Колас Якуб ⇨ 252
(*Мицкевіч Канстанцін Міхайлавіч*)
- Коменский Ян Амос ⇨ 291
(*Komenský Jan Amos*)
- Копытин Александр Иванович ⇨ 78
- Корнелис Антонис ⇨ 391
(*Cornelis Anthonisz*)
- Королькова Полина Владимировна ⇨ 2, 4, 6, 12, 498, 505,
507
- Корчак Януш ⇨ 50
(*Korczak Janusz*)
- Косак Михал ⇨ 368, 487
(*Kosák Michal*)
- Косакова Гана ⇨ 368, 487
(*Kosáková Hana*)
- Костов Иван ⇨ 154, 194
- Кохановская Татьяна ⇨ 123, 478
- Кранах Лукас Старший ⇨ 391
(*Cranach Lucas der Ältere*)
- Краньчевич Сильвие Страхимир ⇨ 441, 451, 452, 453,
(*Kranjčević Silvije Strahimir*) 457, 460, 466
- Кржижановский Сигизмунд Доминикович ⇨ 372, 385
- Крижанич Юрай ⇨ 452
(*Križanić Juraj*)
- Кристева Юлия Стоянова ⇨ 277, 478
(*Кръстева Юлия Стоянова*)
- Крлежа Мирослав ⇨ 12, 202, 441, 450, 451, 452, 453, 454,
(*Krleža Miloslav*) 455, 456, 458, 459, 460, 462, 463, 467,
468, 469, 470, 484, 486, 487, 488, 490,
491, 498, 505

- Круталевич Анна Николаевна ⇨ 95, 478
- Кршняви Изидор ⇨ 437
(*Kršnjavi Izidor*)
- Крыл Мирослав ⇨ 364
(*Kryl Miroslav*)
- Куза Александру Ион ⇨ 306
(*Cuza Alexandru Ioan*)
- Кузнецова Анна Владимировна ⇨ 95, 96, 478
- Кулешов Аркадий Александрович ⇨ 238
- Кулькина Варвара Михайловна ⇨ 81, 478
- Кундера Милан ⇨ 91
(*Kundera Milan*)
- Кунчинас Юргис ⇨ 162
(*Kunčinas Jurgis*)
- Куренная Наталия Михайловна ⇨ 2, 3, 5, 10, 494, 501, 507
- Курциус Эрнст Роберт ⇨ 162
(*Curtius Ernst Robert*)
- Куця Марек ⇨ 39, 487
(*Kucia Marek*)
- Кушан Владислав ⇨ 441, 449, 461, 463, 464, 465, 467, 468,
(*Kušan Vladislav*) 498, 505
- Кэлинеску Джордже ⇨ 308, 484
(*Călinescu George*)
- Кэртэреску Мирча ⇨ 3, 5, 11, 304, 305, 311, 312, 313, 324,
(*Cărtărescu Mircea*) 325, 331, 332, 484, 485, 496, 503

Л

- Лавринец Павел Михайлович ⇨ 475
- Ладыженский Олег Семенович ⇨ 139, 140
- Ламбовски Бойко ⇨ 150
- Лангбард Иосиф Григорьевич ⇨ 233, 249, 251
- Ласич Станко ⇨ 451, 488
(*Lasić Stanko*)

- Левенталь Вадим Андреевич ⇨ 122, 478
- Леви-Стросс Клод ⇨ 94
(*Lévi-Strauss Claude*)
- Ленин Владимир Ильич ⇨ 243, 249, 355
- Леоцяк Яцек ⇨ 17, 38, 80, 488
(*Leociak Jacek*)
- Лепишева Елена Михайловна ⇨ 241
- Лешич Зденко ⇨ 210
(*Lešić Zdenko*)
- Ли Томас де ⇨ 391
(*Leu Thomas de*)
- Липатов Александр Владимирович ⇨ 437, 438, 477
- Липтак Любомир ⇨ 256, 488
(*Lipták Lubomír*)
- Ловинеску Эуджен ⇨ 307, 488
(*Lovinescu Eugen*)
- Лосев Алексей Федорович ⇨ 94
- Лотман Юрий Михайлович ⇨ 2, 8, 94, 95, 162, 192, 429, 433, 434, 478
- Лотреамон ⇨ 260
(*comte de Lautréamont*)
- Луговской Владимир Александрович ⇨ 361
- Лукс Терка ⇨ 11, 346, 347, 488, 503
(*Lux Terka*)
- Луначарский Анатолий Васильевич ⇨ 249
- Лунгу Дан ⇨ 307
(*Lungu Dan*)
- Лунькова Наталья Александровна ⇨ 2, 3, 5, 9, 158, 493, 500, 507
- Льюис Айзек Ньютон ⇨ 108
(*Lewis Isaac Newton*)
- Людовик XV ⇨ 393
(*Louis XV*)
- Люсый Александр Павлович ⇨ 435, 478
- Ляпин Сергей Хамзеевич ⇨ 162, 479
- Ляхерт Богдан ⇨ 46, 47
(*Lachert Bohdan*)

М

- Магрис Клаудио ⇨ 218, 488
(*Magris Claudio*)
- Маджер Мирослав Славко ⇨ 441
(*Mader Miroslav Slavko*)
- Мажуру Адриан ⇨ 309
(*Majuru Adrian*)
- Майерова Мария ⇨ 367
(*Majerová Marie*)
- Маканец Альфред ⇨ 462
(*Makanec Alfred*)
- Маков Павел Николаевич ⇨ 127
(*Павло Миколайович*)
- Малевич Казимир Северинович ⇨ 251
- Мальгина Нина Михайловна ⇨ 435, 479
- Мамфорд Льюис ⇨ 7, 8
(*Mumford Lewis*)
- Мане Эдуард ⇨ 439, 440
(*Manet Édouard*)
- Манн Пауль Томас ⇨ 227, 388
(*Mann Paul Thomas*)
- Маноцков Александр Платонович ⇨ 91, 479
- Марат Жан-Поль ⇨ 458
(*Marat Jean-Paul*)
- Мариничева Елена Владиславовна ⇨ 121
- Марино Адриан ⇨ 307, 488
(*Marino Adrian*)
- Мария-Антуанетта Австрийская ⇨ 453, 458
(*Marie-Antoinette d'Autriche*)
- Марк Твен ⇨ 340, 342, 395, 403
(*Mark Twain*)
- Маркс Карл Генрих ⇨ 243
(*Marx Karl Heinrich*)
- Мартин Бронуэн ⇨ 479
(*Martin Bronwen*)

- Мартинович Виктор Валерьевич ⇨ 10, 239, 494, 501
 Мартон Ласло ⇨ 351
 (*Marton László*)
 Мартынов Леонид Николаевич ⇨ 335, 352
 Масарик Томаш Гарриг ⇨ 295, 362, 438
 (*Masaryk Tomáš Garrigue*)
 Масленкова Наталья Александровна ⇨ 77, 78, 479
 Матан Бранко ⇨ 441
 (*Matan Branko*)
 Матвеев Геннадий Филиппович ⇨ 362
 Матвеева Юлия Владимировна ⇨ 367
 Матезиус Вилем ⇨ 361
 (*Mathesius Vilém*)
 Матош Антун Густав ⇨ 12, 440, 441–443, 444, 445, 446, 447,
 (*Matoš Antun Gustav*) 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454,
 456, 459, 460, 461, 462, 463, 464,
 465, 466, 467, 468, 469, 470, 472,
 484, 487, 488, 489, 490, 498, 505
 Матош Леон ⇨ 462
 (*Matoš Leon*)
 Матяш I Корвин ⇨ 334, 355
 (*Mátyás I. Corvin*)
 Махно Нестор Иванович ⇨ 108
 Машкова Алла Германовна ⇨ 257, 479
 Маяковский Владимир Владимирович ⇨ 361
 Медич Игор ⇨ 449, 488
 (*Medić Igor*)
 Меднис Нина Елисеевна ⇨ 430, 431, 432, 433, 434, 435,
 436, 471, 479
 Медович Мато Целестин ⇨ 438
 (*Medović Mato Celestin*)
 Мелетинский Елеазар Моисеевич ⇨ 94
 Мелкова Полина Владимировна ⇨ 413
 Мидянка Петр Николаевич ⇨ 91
 (*Мідянка Петро Миколайович*)

- Мизов Максим ⇨ 154, 475, 479
- Мийович Кочан Стиепо ⇨ 441
(*Mijović Kočan Stijepo*)
- Миксат Кальман ⇨ 11, 339, 341, 342, 343, 488, 496, 503
(*Mikszáth Kálmán*)
- Милкович Звонко ⇨ 441, 444, 449, 460, 461, 462, 467, 498,
505
(*Milković Zvonko*)
- Миллер Генри Валентайн ⇨ 414, 417, 425
(*Miller Henry Valentine*)
- Милош Чеслав ⇨ 91, 141
(*Miłosz Czesław*)
- Минелли Лайза Мэй ⇨ 424
(*Minnelli Liza May*)
- Мирчев Михаил ⇨ 154, 479
- Митана Душан ⇨ 257, 479
(*Mitana Dušan*)
- Митчелл Маргарет Манерлин ⇨ 395
(*Mitchell Margaret Munnerlyn*)
- Михайлова Галина Павловна ⇨ 475
- Михурко-Пониж Катя ⇨ 429, 488
(*Mihurko Poniž Katja*)
- Мишев Георги ⇨ 156
- Молварец Лана ⇨ 451, 542, 454, 458, 459, 488
(*Molvarec Lana*)
- Мольнар Ференц ⇨ 344, 345
(*Molnár Ferenc*)
- Монделло Нунцио ⇨ 421
(*Mondello Nuncio*)
- Моне Клод ⇨ 439, 440
(*Monet Claude*)
- Монро Мэрилин ⇨ 403
(*Monroe Marilyn*)
- Монфор Симон IV де ⇨ 209
(*Montfort Simon de*)

- Мор Томас ⇨ 249
(*More Thomas*)
- Мордехай Маисел ⇨ 300
(*Mordechaj Maisel*)
- Моррисон Тони ⇨ 417
(*Morrison Toni*)
- Моругина Анастасия Сергеевна ⇨ 387, 479
- Мочалова Виктория Валентиновна ⇨ 52, 53, 54, 74, 76
- Мюссе Альфред де ⇨ 454, 458
(*Musset Alfred de*)

Н

- Назаренко Михаил Иосифович ⇨ 89, 91, 122, 123, 124, 479
- Наполеон Бонапарт ⇨ 393, 394, 453, 454, 458
(*Napoléon Bonaparte*)
- Ндяй Ивона Анна ⇨ 367
(*Ndiaye Iwona Anna*)
- Незвал Витезслав ⇨ 367
(*Nezval Vítězslav*)
- Нейман Станислав Костка ⇨ 361
(*Neumann Stanislav Kostka*)
- Немет Ласло ⇨ 11, 347, 349, 350, 351, 479, 496, 503
(*Németh László*)
- Немец Крешимир ⇨ 444, 446, 454, 488
(*Nemec Křešimir*)
- Немчич Гостовинский Антун ⇨ 443
(*Nemčić Gostovinski Antun*)
- Ненашева Зоя Сергеевна ⇨ 362
- Нестеренко Виктория Александровна ⇨ 136, 479
(*Вікторія Олександрівна*)
- Никольский Сергей Васильевич ⇨ 437, 438, 477
- Ницше Фридрих Вильгельм ⇨ 260
(*Nietzsche Friedrich Wilhelm*)
- Новков Митко ⇨ 155, 161, 480

Новомеский Ладислав ⇨ 362
(*Novomeský Ladislav*)

Нора Пьер ⇨ 75, 480
(*Nora Pierre*)

Нортроп Фрай ⇨ 94, 297, 489
(*Northrop Frye*)

Няголова Наталия Димитрова ⇨ 156, 480

0

О. Генри ⇨ 417
(*O. Henry*)

Озуф Мона ⇨ 75
(*Ozouf Mona*)

Олеша Юрий Карлович ⇨ 385

Ольбрахт Иван ⇨ 367
(*Olbracht Ivan*)

Ольденбург Рэй ⇨ 20, 480
(*Oldenburg Ray*)

Ольшевский Марек ⇨ 40
(*Olszewski Marek*)

Ораич-Толич Дубравка ⇨ 444, 447, 489
(*Oraić Tolić Dubravka*)

Орвид Мария ⇨ 39
(*Orwid Maria*)

Осман Жорж Эжен ⇨ 437, 439
(*Hausmann Georges Eugène*)

Остахович Игорь ⇨ 9, 15, 23, 41, 42, 44, 61, 64, 76, 77, 78,
(*Ostachowicz Igor*) 82, 83, 85, 489, 492, 499

Остер Пол ⇨ 46
(*Auster Paul*)

Ости Йосип ⇨ 200
(*Osti Josip*)

П

- Павлицкая Александра ⇨ 39, 473
(*Pawlicka Aleksandra*)
- Павлова Валентина Владимировна ⇨ 373
- Павлович Боро ⇨ 441
(*Pavlović Boro*)
- Пазиньский Пётр ⇨ 9, 15, 17, 18, 20, 26, 29, 37, 38, 51, 52,
(*Paziński Piotr*) 53, 54, 60, 71, 75, 76, 84, 85, 480, 489,
492, 499
- Памукчиев Станислав ⇨ 151
- Панноний Ян ⇨ 334
(*Pannonius Janus*)
- Пастернак Борис Леонидович ⇨ 361
- Патапиевич Хория-Роман ⇨ 311, 489
(*Patapievici Horia-Roman*)
- Педерин Иво ⇨ 442, 443, 489
(*Pederin Ivo*)
- Пеич Матко ⇨ 441
(*Peić Matko*)
- Пескова Анна Юрьевна ⇨ 257
- Петефи Шандор ⇨ 335, 338
(*Petőfi Sándor*)
- Петров Евгений Петрович ⇨ 372, 385
- Петрович Надежда ⇨ 438
(*Petrović Nadežda*)
- Петросян Мариам Сергеевна ⇨ 474
- Петрулевич Ирина Анатольевна ⇨ 95, 96, 478
- Пешорда Миле ⇨ 441
(*Pešorda Mile*)
- Пильняк Борис Андреевич ⇨ 385
- Пиштянек Петер ⇨ 10, 267, 268, 489, 495, 502
(*Pišťanek Peter*)
- Платонов Андрей Платонович ⇨ 385
- Плотникова Анна Аркадьевна ⇨ 190

- Полич Камов Янко ⇨ 451, 452, 484
(*Polić Kamov Janko*)
- Пономаренко Пантелеймон Кондратьевич ⇨ 235
- Попелушко Ежи ⇨ 50
(*Popieluszko Jerzy*)
- Попов Васил ⇨ 156
- Потебня Александр Афанасьевич ⇨ 94
- Потра Джеордже ⇨ 328, 489
(*Potra George*)
- Пресняков Юзеф Васильевич ⇨ 370
- Прилепин Захар ⇨ 133, 474
(*Евгений Николаевич*)
- Прокофьева Виктория Юрьевна ⇨ 8
- Прохазка Ярослав ⇨ 363, 364
(*Procházka Jaroslav*)
- Прохасько Тарас Богданович ⇨ 91
- Прюс Елена ⇨ 307, 489
(*Prus Elena*)
- Пустогаров Андрей Александрович ⇨ 92, 98, 103, 104,
110, 480
- Пушкин Александр Сергеевич ⇨ 339, 435
- Пшимушала Беата ⇨ 39, 76, 489
(*Przymuszała Beata*)
- Пырвулеску Йоана ⇨ 305
(*Pârvulescu Ioana*)
- Пьюзо Марио Джанлуиджи ⇨ 417
(*Puzo Mario Gianluigi*)
- Пюимеж Жерар де ⇨ 75
(*Puytèmege Gérard de*)

Р

- Рабле Франсуа ⇨ 474
(*Rabelais François*)
- Радичков Йордан ⇨ 156, 189

- Разин Степан Тимофеевич ⇨ 152, 153, 477
- Райнов Богомил ⇨ 156
- Ранков Павол ⇨ 274, 495, 502
(*Rankov Pavol*)
- Рапопорт Натан ⇨ 21, 48
(*Rapoport Natan*)
- Рачич Йосип ⇨ 438, 465
(*Račić Josip*)
- Ремарк Эрих Мария ⇨ 417, 425, 426, 427, 480
(*Remarque Erich Maria*)
- Рембо Артюр ⇨ 449
(*Rimbaud Arthur*)
- Рембрандт Харменс ван Рейн ⇨ 457, 458
(*Rembrandt Harmenszoon van Rijn*)
- Ремизов Алексей Михайлович ⇨ 361, 374
- Ремизова Мария Станиславовна ⇨ 95, 122, 480
- Рильке Райнер Мария ⇨ 141, 460
(*Rilke Rainer Maria*)
- Рингельблюм Эммануэль ⇨ 46
(*Ringelblum Emanuel*)
- Рингхэм Фелицитас ⇨ 387, 478
(*Ringham Felicitas*)
- Риччи Сильвия ⇨ 247
(*Ricci Silvia*)
- Робеспьер Максимилиен Мари Изидор де ⇨ 458
(*Robespierre Maximilien Marie Isidore de*)
- Роллан Ромен ⇨ 367
(*Rolland Romain*)
- Рувейра Андре ⇨ 472
(*Rouveyre André*)
- Рудницкий Михаил Львович ⇨ 427
- Рудольф II ⇨ 300
(*Rudolf II*)
- Русина Юлия Анатольевна ⇨ 367

- Рыбицкая Эльжбета ⇨ 75, 489
 (*Rybicka Elżbieta*)
- Рылеев Кондратий Фёдорович ⇨ 351
- Рэдоу Уолли ⇨ 421
 (*Radow Wally*)
- Рэсучану Андрея ⇨ 305, 327, 331, 489
 (*Răsuceanu Andreea*)

С

- Сабол Желько ⇨ 441
 (*Sabol Željko*)
- Савойский Евгений ⇨ 201
 (*Eugen von Savoyen*)
- Сапарев Огнян ⇨ 151–153, 164, 197, 480
- Сарайлич Изет ⇨ 200
 (*Sarajlić Izet*)
- Сахаров Андрей Николаевич ⇨ 373
- Сезанн Поль ⇨ 438, 440
 (*Cézanne Paul*)
- Сезима Карел ⇨ 368
 (*Sezima Karel*)
- Сейферт Ярослав ⇨ 361
 (*Seifert Jaroslav*)
- Селакович Милан ⇨ 441
 (*Selaković Milan*)
- Селеменова Марина Валерьевна ⇨ 435, 480
- Селин Луи-Фердинанд ⇨ 367
 (*Céline Louis-Ferdinand*)
- Семенко Михайль ⇨ 89
 (*Михаил Васильевич*)
- Сендыка Рома ⇨ 23, 489
 (*Sendyka Roma*)
- Сёра Жорж ⇨ 440
 (*Seurat Georges*)

- Сераковский Славомир ⇨ 23, 39
(*Sierakowski Sławomir*)
- Сергеев Дмитрий Валентинович ⇨ 248, 480
- Середа Ирина Александровна ⇨ 241
- Серто Мишель де ⇨ 59, 60, 71, 79, 158, 159, 160, 161, 165,
(*Certeau Michel de*) 169, 196, 315, 481
- Сетон-Томпсон Эрнест ⇨ 187
(*Thompson Seton Ernest*)
- Сигалин Юзеф ⇨ 18
(*Sigalin Józef*)
- Сид (Сидоренко) Игорь Олегович ⇨ 110, 429, 481
- Сидран Абдулах ⇨ 200
(*Sidran Abdulah*)
- Симбирцева Наталья Алексеевна ⇨ 157, 481
- Симич Горан ⇨ 200
(*Simić Goran*)
- Синатра Фрэнк ⇨ 424
(*Sinatra Frank*)
- Скорина Франциск ⇨ 236, 247
- Скорсезе Мартин Чарльз ⇨ 424
(*Scorsese Martin Charles*)
- Скрыган Ян Алексеевич ⇨ 237
- Славейков Пенчо ⇨ 155
- Славичек Миливой ⇨ 441, 468
(*Slaviček Milivoj*)
- Слаповский Алексей Иванович ⇨ 152, 481
- Слонимский Антоний ⇨ 367
(*Słonimski Antoni*)
- Смрек Ян ⇨ 260
(*Smrek Ján*)
- Снежко Юлия ⇨ 160, 161, 481
- Соболевская Юстына ⇨ 26, 489
(*Sobolewska Justyna*)
- Соловей Олег Евгеньевич ⇨ 91, 481
(*Олег Євгенович*)

- Сологуб Федор Кузьмич ⇨ 361
- Сора Симона ⇨ 3, 5, 11, 304, 305, 311, 325, 326, 331, 489,
(*Sora Simona*) 496, 503
- Соучкова Марта ⇨ 264, 490
(*Součková Marta*)
- Спиридон Моника ⇨ 310, 490
(*Spiridon Monica*)
- Сталин Иосиф Виссарионович ⇨ 235, 243, 249
- Стаматов Георги ⇨ 156
- Станчич Миленко ⇨ 441
(*Stančić Miljenko*)
- Станюта Александр Александрович ⇨ 10, 233, 234, 235,
242, 244, 494, 501
- Старикова Надежда Николаевна ⇨ 2, 3, 4, 5, 6, 11, 386,
388, 481, 497, 504, 507
- Стерн Лоренс ⇨ 447
(*Sterne Laurence*)
- Стоев Генчо ⇨ 152
- Стоянов Цветан ⇨ 186
- Стрелец О.В. ⇨ 116, 481
- Стригл Даниэла ⇨ 199, 490
(*Strigl Daniela*)
- Стрниша Грегор ⇨ 388
(*Strniša Gregor*)
- Стэнеску Никита ⇨ 490
(*Stănescu Nichita*)
- Сузин Леон ⇨ 48
(*Suzin Leon*)
- Сыманович Нил ⇨ 246
- Сырбу Джорджиана ⇨ 309
(*Sârbu Georgiana*)
- Сырокомля Владислав ⇨ 237
- Сэлинджер Джером Дэвид ⇨ 153, 417
(*Salinger Jerome David*)

Т

Тадиянович Драгутин ⇨ 441, 449, 461, 467, 498, 505
(*Tadijanović Dragutin*)

Тамарченко Натан Давидович ⇨ 162, 481

Тарантино Квентин ⇨ 64, 486
(*Tarantino Quentin*)

Татарка Доминик ⇨ 10, 262, 263, 489, 490, 495, 502
(*Tatarka Dominik*)

Тейге Йозеф ⇨ 300, 486
(*Teige Josef*)

Тейге Карел ⇨ 361, 363
(*Teige Karel*)

Тесла Никола ⇨ 223
(*Tesla Nikola*)

Тёрнер Уильям ⇨ 241, 242
(*Turner Joseph Mallord William*)

Титов Герман Степанович ⇨ 125

Тишов Иван ⇨ 438
(*Tišov Ivan*)

Тойен (Черминова Мария) ⇨ 363
(*Toyen (Čermínová Marie)*)

Токарская-Бакир Иоанна ⇨ 38, 490
(*Tokarska-Bakir Joanna*)

Толмачёв Василий Михайлович ⇨ 2

Толстой Лев Николаевич ⇨ 435

Толстой Никита Ильич ⇨ 167, 173, 182, 190, 481

Томан Йиндржих ⇨ 361, 490
(*Toman Jindřich*)

Томас Альфред ⇨ 302, 490
(*Thomas Alfred*)

Топорков Андрей Львович ⇨ 164, 482

Топоров Владимир Николаевич ⇨ 95, 156, 171, 173, 197,
239, 244, 432, 433, 434,
469, 470, 482

- Тракль Георг ⇨ 391
 (*Trakl Georg*)
- Трифопова Иглика ⇨ 151
- Тулуз-Лотрек Анри де ⇨ 440
 (*Toulouse-Lautrec Henri de*)
- Туркина Виктория Григорьевна ⇨ 95
- Тынянов Юрий Николаевич ⇨ 361, 368
- Тыха Феликс ⇨ 488
 (*Tycha Feliks*)
- Тэнасе Стелиан ⇨ 305, 332
 (*Tănase Stelian*)
- Тюпа Валерий Игоревич ⇨ 247, 482

У

- Уайльд Оскар Фингал О'Флаэрти Уиллс ⇨ 260
 (*Wilde Oscar Fingal O'Flahertie Wills*)
- Уварова Ирина Павловна ⇨ 435, 482
- Уевич Тин ⇨ 441, 444, 446, 448–451, 460, 488, 498, 505
 (*Ujević Tin*)
- Узенева Елена Семеновна ⇨ 173
- Уильямс Теннесси ⇨ 286, 395, 407, 408, 409, 410, 411,
 (*Williams Tennessee*) 412, 482
- Уитмен Уолт ⇨ 395
 (*Whitman Walt*)
- Урицкий Андрей Наумович ⇨ 116, 482
- Уркс Эдуард ⇨ 363
 (*Urx Eduard*)
- Усачёва Анастасия Викторовна ⇨ 2, 3, 4, 5, 6, 10, 311,
 312, 496, 503, 507
- Успенский Борис Андреевич ⇨ 95
- Уэллс Герберт Джордж ⇨ 340, 367
 (*Wells Herbert George*)

Ф

- Фаркашова Этела ⇨ 274, 495, 502
(*Farkášová Etela*)
- Фаррелли Фрэнк ⇨ 77, 482
(*Farrelly Frank*)
- Фейхтвангер Лион ⇨ 367
(*Feuchtwanger Lion*)
- Ферсен Аксель фон ⇨ 453
(*Fersen Hans Axel von*)
- Филипп II, герцог Орлеанский ⇨ 393
(*Philippe II, duc d'Orléans*)
- Фицджеральд Фрэнсис Скотт Ки ⇨ 417, 425
(*Fitzgerald Francis Scott Key*)
- Фицджеральд Элла Джейн ⇨ 403
(*Fitzgerald Ella Jane*)
- Фицовский Ежи ⇨ 86
(*Ficowski Jerzy*)
- Фицпатрик Шейла ⇨ 370
(*Fitzpatrick Sheila*)
- Флакер Александр ⇨ 444
(*Flaker Alexandar*)
- Флориан Филип ⇨ 305, 332
(*Florian Filip*)
- Фолкнер Уильям Катберт ⇨ 395
(*Faulkner William Cuthbert*)
- Франгеш Иво ⇨ 451, 491
(*Frangesh Ivo*)
- Франц Иосиф I ⇨ 438
(*Franz Joseph I*)
- Франц Фердинанд ⇨ 201
(*Franz Ferdinand von Österreich-Este*)
- Фрезер Джеймс Джордж ⇨ 94
(*Frazer James George*)
- Фридрих Август I ⇨ 16
(*Friedrich August I*)

- Фриш Макс ⇨ 387
(*Frisch Max*)
- Фромм Эрих ⇨ 77
(*Fromm Erich*)
- Фуко Поль Мишель ⇨ 81, 82, 163, 167, 182, 187, 188, 191,
(*Foucault Paul-Michel*) 284, 302, 482, 493, 500
- Фулбрайт Джеймс Уильям ⇨ 386
(*Fulbright James William*)
- Фучик Юлиус ⇨ 365, 367, 485
(*Fučík Julius*)

X

- Хаджихасанович Азиз ⇨ 470, 486
(*Hadžihasanović Aziz*)
- Хаджич Фадил ⇨ 441
(*Hadžić Fadil*)
- Хадсон Генри ⇨ 414
(*Hudson Henry*)
- Хайтов Николай ⇨ 156
- Хандке Петер ⇨ 387
(*Handke Peter*)
- Хассан Ихаб ⇨ 407, 482
(*Hassan Ihab*)
- Хемингуэй Эрнест Миллер ⇨ 153
(*Hemingway Ernest Miller*)
- Хемон Александр ⇨ 214
(*Hemon Aleksandar*)
- Хен Юзеф ⇨ 17
(*Hen Józef*)
- Хергешич Иво ⇨ 442, 449, 486, 488
(*Hergešić Ivo*)
- Херрманн Игнат ⇨ 300, 486
(*Herrmann Ignát*)
- Херсонский Борис Григорьевич ⇨ 99, 142
- Хиросигэ Утагава ⇨ 439

- Хоберман Джеймс ⇨ 64, 486
 (*Hoberman James*)
- Хокусай Кацусика ⇨ 439
- Хомонтовская Беата ⇨ 9, 15, 17, 44, 45, 48, 49, 54, 59, 60,
 (*Chomętowska Beata*) 79, 81, 84, 85, 87, 485, 492, 499
- Хорватич Дубравко ⇨ 441, 468
 (*Horvatić Dubravko*)
- Хоффман Дастин Ли ⇨ 424, 425
 (*Hoffman Dustin Lee*)
- Хробак Доброслав ⇨ 10, 257, 482, 495, 502
 (*Chrobák Dobrosław*)
- Хутник Сильвия ⇨ 9, 15, 16, 20, 40, 41, 42, 61, 66, 75, 76, 77,
 (*Chutnik Sylwia*) 78, 84, 85, 87, 485, 492, 499
- Хюарт Луис ⇨ 444
 (*Huart Louis*)

Ц

- Цветаева Марина Ивановна ⇨ 361
- Цвитан Далибор ⇨ 441
 (*Cvitan Dalibor*)
- Цепеш Влад ⇨ 304, 318
 (*Țepeș Vlad*)
- Цесарич Добриша ⇨ 441, 449, 461, 466, 467, 468, 498, 505
 (*Cesarić Dobriša*)
- Цивьян Татьяна Владимировна ⇨ 164, 483
- Цивьян Юрий Гаврилович ⇨ 433
- Циммерер Катажина ⇨ 39
 (*Zimmerer Katarzyna*)
- Црнец Златко ⇨ 441
 (*Crnec Zlatko*)
- Црнич Менци Клемент ⇨ 438
 (*Crnčić Menci Clement*)

Ч

- Чале-Фельдман Лада ⇨ 451, 484
(*Čale Feldman Lada*)
- Чапек Карел ⇨ 295
(*Čapek Karel*)
- Чаплин Чарльз Спенсер ⇨ 424
(*Chaplin Charles Spencer*)
- Чаушеску Николае ⇨ 309, 316, 318, 319
(*Ceaușescu Nicolae*)
- Червинка Винценц ⇨ 360
(*Červinka Vincenc*)
- Чернецкий Александр Владимирович ⇨ 118
- Чехов Антон Павлович ⇨ 196
- Чиждова Елена Семеновна ⇨ 15, 483
- Чикош Сесия Бела ⇨ 438
(*Čikoš Sesija Bela*)
- Чимпоешу Петру ⇨ 307
(*Cimpoeșu Petru*)
- Чоран Эмиль ⇨ 304, 307, 310, 485
(*Cioran Emil*)
- Чуковский Николай Корнеевич ⇨ 353
- Чуприна Евгения Владимировна ⇨ 110
- Чхартишвили Григорий Шалвович ⇨ 401, 473

Ш

- Шакирова Елена Зофьяровна ⇨ 351
- Шальда Франтишек Ксавер ⇨ 361
(*Šalda František Xaver*)
- Шампъон Эдуар ⇨ 446
(*Champion Édouard*)
- Шатин Юрий Васильевич ⇨ 277, 483
- Шатько Евгения Викторовна ⇨ 2, 3, 5, 9, 215, 483, 493,
500, 50

- Шаф Ольга Вольтовна ⇨ 92, 93, 483
(*Ольга Вольтівна*)
- Швайца Кшиштоф ⇨ 39
(*Szwajca Krzysztof*)
- Щебо Юрай ⇨ 267, 490
(*Šebo Juraĵ*)
- Шеноа Август ⇨ 452
(*Šenoa August*)
- Шестаков Александр Алексеевич ⇨ 185, 475
- Широкова Людмила Федоровна ⇨ 2, 3, 5, 10, 257, 495,
502, 508
- Ших-Вей Ло ⇨ 309
(*Shih-Wei Lo*)
- Шкловский Виктор Борисович ⇨ 361, 368
- Шматлак Станислав ⇨ 259, 262, 490
(*Šmatlák Stanislav*)
- Шмераль Богумир ⇨ 362
(*Šmeral Bohumír*)
- Шмид Вольф ⇨ 157, 483
(*Schmid Wolf*)
- Шопенгауэр Артур ⇨ 260
(*Schopenhauer Arthur*)
- Шполяр Крсто ⇨ 441, 469
(*Špoljar Krsto*)
- Штамбак Динко ⇨ 441, 444, 468
(*Štambak Dinko*)
- Штернберг Яхим ⇨ 294
(*Šternberka Jáchym ze*)
- Штефаник Милан Растислав ⇨ 273
(*Štefánik Milan Rastislav*)
- Штолл Ладислав ⇨ 363
(*Štoll Ladislav*)
- Штроп Юрген ⇨ 16
(*Stroop Jürgen*)
- Штур Людовит ⇨ 255
(*Štúr Ludovít*)
- Штырский Йиндржих ⇨ 363
(*Štyrský Jindřich*)

Щ

Щипёрский Анджей ⇨ 24, 473
(*Szczypiorski Andrzej*)

Щитцова Татьяна Валерьевна ⇨ 191, 474

Э

Эбб Фред ⇨ 424
(*Ebb Fred*)

Элиаде Мирча ⇨ 94, 307, 308, 485
(*Eliade Mircea*)

Эминеску Михай ⇨ 306, 485
(*Eminescu Mihai*)

Энгелькинг Барбара ⇨ 25, 38, 485
(*Engelking Barbara*)

Энев Деян ⇨ 3, 5, 9, 150–158, 161, 163–166, 170, 174, 176,
(*Энев Деян*) 178, 182, 184, 190, 193, 196, 197, 476, 477, 480,
493, 500

Эрлих Марта ⇨ 438
(*Erlich Martha*)

Этвеш Йожеф ⇨ 338
(*Eötvös József*)

Ю

Юнг Карл Густав ⇨ 94
(*Jung Carl Gustav*)

Я

Яворов Пейо ⇨ 181, 189

Якаб Айрин ⇨ 78
(*Jakab Irene*)

Якобсон Роман Осипович ⇨ 361, 490

Яковленко Катерина ⇨ 145

Яницкая Эльжбета ⇨ 9, 15, 17, 38, 44, 49, 50, 51, 54, 55, 56,
(*Janicka Elzbieta*) 59, 60, 79, 82, 84, 85, 86, 487, 492, 499

Янку Лаура ⇨ 11, 355, 487, 496, 503
(*Iancu Laura*)

Янчар Драго ⇨ 4, 6, 11, 386, 387, 388, 389, 408, 410, 412,
(*Jančar Drago*) 413, 418, 425, 427, 429, 479, 483, 490, 491,
497, 498, 504, 505

Яр Вадим ⇨ 231
(*Салеев В.А.*)

Научное издание

ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

Серия
«Литература XX века»

**ТОПОС ГОРОДА В СИНХРОНИИ И ДИАХРОНИИ:
ЛИТЕРАТУРНАЯ ПАРАДИГМА ЦЕНТРАЛЬНОЙ
И ЮГО-ВОСТОЧНОЙ ЕВРОПЫ**

*Утверждено к печати Ученым советом
Института славяноведения РАН*

Ответственный редактор:
д.ф.н., проф. *Н. Н. Старикова*

Редакторы:
И. Е. Адельгейм, А. В. Усачёва, Е. В. Шатъко

Компьютерная верстка:
П. Н. Морозов

Обложка:
Е. В. Шатъко

В оформлении обложки использована фотография:
https://www.freepik.com/free-photo/person-middle-streets-poznan-surrounded-by-old-buildings-captured-poland_9184547.htm#query=old%20town&position=44&from_view=keyword&track=ais>Image by wirestock

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 09.06.2023. Формат 70×90¹/₁₆.
Гарнитура Century Schoolbook. Бумага офсетная.
Печать цифровая. Усл. печ. л. 40,22.
Объем 34,38 печ. л.

Заказ № 21.
Тираж 500 экз.