

ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ  
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

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

Вектор *non-fiction*  
в современных литературах  
Центральной и Юго-Восточной  
Европы

Ответственный редактор  
д. ф. н. Н. Н. Старикова



МОСКВА  
2018

УДК 82.0  
ББК 83.3(4)  
В26

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

Редколлегия:

д. ф. н. И. Е. Адельгейм, д. ф. н. Ю. П. Гусев, А. В. Усачёва

Рецензенты:

проф., д. ф. н. А. Г. Машкова,

д. ф. н. Е. А. Яблоков

**Вектор *non-fiction* в современных литературах Центральной  
и Юго-Восточной Европы** / Отв. ред. Н. Н. Старикова. — М.: Институт славяноведения РАН, 2018. — 288 с. (*Серия «Современные литературы стран Центральной и Юго-Восточной Европы»*)

ISSN 978-5-7576-0411-4

DOI 10.31168/0411-4

Сборник составили статьи российских и польских ученых, посвященные анализу одной из ведущих тенденций современного литературного процесса — возрастанию в писательской и читательской среде интереса к произведениям, основанным на реальных событиях, непридуманных человеческих судьбах, основательных свидетельствах и материалах, эго-документах. Исследование расширяет представление о специфике жанровой структуры и поэтике «литературы факта» в литературах стран региона.

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

The present compendium is a collection of articles by Russian and Polish scholars focused on analysis of one of the most prominent trends in modern literature — an increasing interest among both writers and readers in works based on actual events, real-life stories of actual people, documentary records, evidence, and materials, egodocuments. The research broadens understanding of the peculiarities of genre structure and poetics of nonfiction literature in Central and Southeastern Europe

The book is targeted at literary and cultural studies scholars, undergraduate and postgraduate students in Philology, as well as at all those interested in latest trends and modern ideas in the field of Humanities and Social Sciences.

УДК 82.0  
ББК 83.3(4)

ISSN 978-5-7576-0411-4

DOI 10.31168/0411-4

© Коллектив авторов, текст, 2018

© Институт славяноведения РАН, 2018

## Светлой памяти

### Галины Яковлевны Ильиной

*В январе этого года не стало выдающегося ученого, основательницы академической школы литературоведческой югославистики, доктора филологических наук, профессора, многолетнего сотрудника Института славяноведения РАН и Отдела современных литератур Центральной и Юго-Восточной Европы Галины Яковлевны Ильиной.*

*Галина Яковлевна была уникальным человеком — большое научное дарование сочеталось в ней с исключительными личностными качествами: высокой интеллигентностью, душевной щедростью, огромным личным обаянием. Присущие ей жизнерадостность, доброжелательность, чувство справедливости, неравнодушное отношение к людям снискали глубокое уважение и любовь коллег.*

*Несмотря на ухудшавшееся самочувствие, Галина Яковлевна работала до последних дней, успела подготовить статью для этого сборника, тем самым, как всегда, подала пример дисциплинированности и профессионализма.*

*Авторы этой книги, ученики, друзья, коллеги, посвящают этот труд светлой памяти Галины Яковлевны Ильиной.*



## От редколлегии

В основу книги легли материалы круглого стола «Вектор *non-fiction* в современных литературах Центральной и Юго-Восточной Европы», проведенного Отделом современных литератур Центральной и Юго-Восточной Европы Института славяноведения РАН 13 декабря 2016 г., в ходе которого был рассмотрен круг вопросов, связанных с текущим состоянием «литературы факта» в странах данного региона, ее этическими задачами и эстетическим потенциалом.

Особое внимание к документу, факту, «правде жизни», дающей возможность увидеть связь явлений, их повторяемость, общность судеб, в литературной среде наблюдается в отдельных национальных литературах или в масштабах целого региона с определенной периодичностью. Даже при беглом взгляде вспоминаются такие явления, как очерки и рассказы Г. Успенского, всплеск интереса к документальной литературе в СССР и многих странах Европы в 1920-х — 1930-х гг., например, в Венгрии, где развитие получает жанр так называемой социографии, «деревенская» проза В. Овечкина 1950-х гг. и т. д. Вот и в последние десятилетия в литературном сообществе стран Центральной и Юго-Восточной Европы на лицо определенный сдвиг мотивации, выражающийся в опоре на документальное начало. Произведения, в основе которых лежат реальные события, непридуманнные человеческие судьбы, эго-документы, интервью и свидетельства оказываются не менее востребованы, чем тексты, построенные на «классическом» художественном вымысле, первые и вторые вступают друг с другом в разного рода причудливые взаимодействия, часто сохраняя при этом, как отмечала Л. Гинзбург, «специфику документального отношения между действительностью и словесным искусством»<sup>1</sup>. По мнению современного поль-

<sup>1</sup> Гинзбург Л. О документальной литературе // Вопросы литературы. 1970. № 7. С. 64.

ского исследователя А. Зенкевича, происходит «фундаментальное изменение художественной позиции. Забыта практика, согласно которой вымысел [...] являлся неотъемлемой чертой литературного изображения [...]», теперь речь идет «о вымысле, глубоко укорененном в автобиографическом пространстве [...]»<sup>2</sup>. Сущностные стороны этого явления исследуются авторами данного труда.

В сборник, продолжающий научно-исследовательскую литературоведческую серию «Современные литературы стран Центральной и Юго-Восточной Европы», вошли четырнадцать статей сотрудников Института славяноведения РАН, принявших участие в круглом столе, и две статьи польских литературоведов, которые также выразили желание выступить, но не смогли приехать. Предложенная тематика охватывает материал всех славянских литератур региона: польской, чешской, словацкой, болгарской, словенской, сербской, хорватской, македонской, белорусской, украинской, русской, а также венгерской и румынской. Проблематика исследований включает несколько направлений: причины усиления документального начала и художественная значимость литературы факта в отдельных странах региона, специфика жанровой структуры документальных произведений (биографии, литературного репортажа, травелога) и продуцирование ими гибридных форм; отражение Большой истории в истории малой — отдельной человеческой судьбе — через «быт души»<sup>3</sup> (С. Алексиевич); новые ресурсы взаимодействия факта и вымысла. В соответствии с этим статьи в книге сгруппированы в пять разделов. Первый раздел «Художественный документализм» открывает статья безвременно ушедшей Г.Я. Ильиной «Литература повседневности в русской и хорватской современной прозе», где предложен сравнительный анализ произведений прозаиков России (Л. Улицкая, Е. Водолазкин,

<sup>2</sup> Zieniewicz A. Pakty i fikcje. Autobiografizm po koccu wielkich narracji (szkice). Warszawa, 2011. S. 172.

<sup>3</sup> Алексиевич С. Всем мужества и идеализма // Новая газета. 25.12.2015. № 143–144.

М. Москвина и др.) и Хорватии (П. Павличич, Г. Трибусон, М. Валент), внимание которых сосредоточено на будничных обстоятельствах жизни людей. Л.Н. Будагова в статье «К проблеме “поэзии факта”. Постановка вопроса», используя конкретные поэтические примеры (Я. Есенский, В. Голан и Т. Кибиrow), доказывает, что повышение градуса документальности присуще не только прозе, но и поэзии. В статье «Белорусская художественно-документальная проза: от Максима Горьцкого до Светланы Алексиевич» Н.М. Куренной анализируется поэтика произведений М. Горьцкого, А. Адамовича, Я. Брыля, В. Колесника и др. белорусских авторов в ракурсе творческого превращения документального факта в факт художественной литературы. Второй раздел «Литературный репортаж» обращен к современной польской прозе — в статьях З. Зэнтека «Репортаж как литература — репортаж как свидетельство», И.Е. Адельгейм «”Литература *non-fiction* вселяет надежду...” Зачем нужен литературный репортаж о массовых убийствах?» и К.А. Фрукач «Между проектом и гибридом — польский литературный репортаж и культура конвергенции» показан один из ведущих документальных жанров современной прозы Польши в его традиционном словесном и новом медиальном формате, рассмотрены его этические и психологические задачи и возможности. Принципы построения художественной биографии творческой личности, ее обусловленность определенным историко-культурным и политическим контекстом являются предметом исследования авторов третьего раздела «Биография — это всегда версия». Особенности биографического дискурса представлены в статьях Е.В. Байдаловой «Травелог как элемент украинской биографической прозы: на пути к В. Винниченко», Н.А. Луньковой «Болгарские страницы жизни Весны Парун: биография в письмах и документах», С.А. Шерлаимовой «Вацлав Гавел в чешской мемуарной литературе и документалистике», А.Н. Красовец «Гленн Гульд в качестве главного героя романа Мирта Комела “Прикосновение пианиста”». Проблематика четвертого раз-

дела «Человек и эпоха: опыт воплощения “личной” истории», связана с восприятием истории через свидетельства очевидцев — особенности «личного» взгляда на эпоху в современной словенской, словацкой, сербской и македонской прозе рассматривают, соответственно Н.Н. Старикова — «Национально-освободительная борьба и социалистическая Югославия глазами очевидцев: “личная” история эпохи в романе М. Кресе “Страшно ли мне..?”»; Л.Ф. Широкова — «“Устная история” как художественный прием в словацкой прозе XXI в.»; Е.В. Шатько — «Взгляд на эпоху: диалог М. Ерговича и С. Басары в романе “Всякая всячина”», А.Г. Шешкен — «Интерпретация истории македонской литературы 1945-1980-х гг. в воспоминаниях ученого и литературного критика М. Гюрчинова “Постижение действительности”». Заключительный раздел: «Правдивость вымысла и уязвимость факта» включает статьи, в которых сложные отношения документальности и фикации в литературном произведении продемонстрированы на венгерском и румынском примерах: «Факт и вымысел в литературном произведении (на материале исторических романов Дёрдя Шпиро)» Ю.П. Гусева и «Михай Эминеску: миф и реальность (роман Ф. Илис «Параллельные жизни)» А.В. Усачевой.

Предложенный в статьях анализ одной из ведущих тенденций современного литературного процесса доказывает продуктивность и востребованность «литературы факта», расширяет комплексное представление о ее жанровой специфике и поэтике, существенно дополняя картину текущего состояния литератур Центральной и Юго-Восточной Европы, и впервые вводит в отечественный научный обиход новейший систематизированный фактический материал.



The background of the page is a complex, abstract geometric pattern composed of numerous overlapping, thin black rectangular outlines. These rectangles are arranged in a way that creates a sense of depth and movement, with some appearing to be in front of others. The overall effect is a dense, layered grid of lines that frames the central text.

I.

# Художественный документализм

## Литература повседневности в русской и хорватской современной прозе

**В** истории литературы бывают периоды, когда в художественном мышлении происходит сдвиг в сторону усиления документального начала. Оно присутствует всегда, но его роль существенно меняется, главным образом в периоды больших испытаний и общественных катаклизмов (войны, революции, общественные взрывы, а также во времена террора), когда оно становится едва ли не единственной возможностью писать о происходящем честно. Волны такого возвращения документализма происходили не раз в истории и русской, и западноевропейских, в том числе славянских, литератур. Но и при этом, как правило, в литературе сохранялась важная особенность, на которую еще в 1970-е гг. обратила внимание Лидия Гинзбург. Она тогда писала: «Документальная литература, переводя жизнь на свой язык, в то же время как бы берет обязательство сохранить природу жизненных фактов. Если таким образом жизненное творчество строит жизнь по законам искусства, то здесь принцип обратный: документальная литература стремится показать связи жизни, не опосредованные фабульным вымыслом художника. Но отсутствие вымысла не означает отсутствия организации. Построение личности в документальной прозе подчинено эпохальным представлениям о человеке и закономерностям господствующих стилей. В самой зависимости сохраняется, однако, специфика документального отношения между действительностью и словесным искусством»<sup>1</sup>.

Художественная значимость документальной литературы — результат типизации, отбора, обобщения авторской

оценки. Определенный эмоциональный настрой, без которого нет образного воплощения действительности, создается систематизацией подлинных фактов, документов, человеческих свидетельств, они подчиняются авторской концепции именно в ходе нарративного упорядочения. Это способствует возникновению гибридных жанров, в которых размываются границы между обоими началами, что часто фиксируется в самих названиях произведений или подзаголовках к ним, соединяя фикцию и документализм с помощью уточняющих эпитетов: роман-хроника, правдивая летопись, роман-дневник. Например, «Блокадная книга» А. Адамовича и Д. Гранина имеет подзаголовок «документальная повесть», А. Чудаков свою книгу «Ложится мгла на старые ступени» назвал романом-идиллией, а хорватская писательница Д. Дрндич свой роман «Sonnenschein» определила как документальный. Так складывается новая жанровая художественно-документальная система, утверждающая возможность соединения фикции и документализма. Эта система после Второй мировой войны все более укрепляет свои позиции в прозе, меняя при этом и ракурс обобщения. Все более важное место в ней начинают занимать не исторические события, то есть «большая история», а человек, погруженный в эту историю: человек на войне (одной из первых таких книг стала повесть «В окопах Сталинграда» В. Некрасова, она открывала послевоенную «лейтенантскую прозу»), жизнь людей в годы блокады Ленинграда, на оккупированной территории, и, наконец, в послевоенные годы. Между тем, возможности для честного, правдивого освещения этих, долгое время практически запрещенных или замалчиваемых сюжетов возникли далеко не сразу. С конца 1980-х, а затем уже в 1990 и 2000-е гг. они выходят из тени, переключение внимания на повседневную жизнь в прошлом и настоящем становится все заметнее, картина времени все чаще складывается из личных историй, из свидетельств очевидцев о том, как и чем тогда люди жили. Именно на свидетельских рассказах строит практически все свои произведения С. Алексиевич, по-

ставив в их центр, как она говорит, маленького «красного человека» и рассматривая его в самых разных ракурсах, в самых разных обстоятельствах («У войны не женское лицо», 1985; «Последние свидетели», 1985; «Цинковые мальчишки», 1989; «Чернобыльская молитва», 1997; «Время секунд хэнд», 2013). Ее внимание приковывает к себе «история души. Быт души, то, что большая история пропускает»<sup>2</sup>. Отвечая на часто возникающий вопрос «являются ли ее произведения художественной литературой», она пишет в своем дневнике: «Жанр, которым я занимаюсь, это искусство, которое валяется на улице, искусство голосов и романы голосов; когда я начинаю слушать улицу, то я слышу очень резкую разницу между старшим поколением и младшим. Младшие совершенно не говорят о политике. Для них Путин — какая-то мифическая фигура, но они не ставят свою жизнь от нее в зависимость, они заняты совершенно другими вопросами, какими-то метафизическими проблемами, прагматическими проблемами выживания. И я думаю, что вырабатывается новое мировоззрение, новая ценностная ориентация... идет другая наработка. Она идет к другой эстетике в других формах»<sup>3</sup>.

Последовали и новые книги. Недавно вышел сборник Д. Рубиной «Медная шкатулка» (2015), представляющий галерею судеб людей XX в. Он составлен из монологов попутчиков в вагоне поезда с их рассказами о себе и своих близких. Повседневные и тоже тесно связанные с историческим временем сюжеты Т. Толстая запечатлевают в бытовых зарисовках, отмечая многие черты «глухой совковой эпохи» Хрущева и Брежнева и называя ее «войлочным веком» (сборник рассказов и эссе «Войлочный век», 2015). Л. Улицкая, стремясь восстановить память о жизни предшествующих поколений на протяжении всего XX в., особое внимание обращает на более далекое прошлое, сосредоточившись, главным образом, на обстоятельствах жизни людей, восприятию ими окружающего мира, их быте, окружающих их предметах, на участии или неучастии в происходящих событиях, на взаимоотношениях людей разных

социальными групп («Лестница Якова», 2015). Основой ее повествования часто служат письма, дневники, воспоминания героев, рассказы еще живых свидетелей. В аннотации к сборнику биографий и мемуаров «Детство 45–53: а завтра будет счастье» (2013) Улицкая, являясь его автором и составителем, пишет, что ни история, ни география не имеют нравственного измерения. Его вносит человек. Поэтому эту книгу и составляют воспоминания разных людей. «С тех пор, — замечает Улицкая, — прошло много лет. Вышли из употребления керосинка, колонка, печка. Все больше забыто, и все мы беднее от этого забвения. Кроме большой истории, которая сохраняет даты и события, важные для страны, есть и “маленькая” история каждой семьи. Если мы не расскажем своим детям, они не будут знать, что значили слова Сталин, победа, коммуналка, этап, свидание, партсобрание. Не поймут, что значит “довесок” (к буханке хлеба), новые ботинки и военная форма отца»<sup>4</sup>. Воспоминания показывают изнанку советского мифа, правду жизни маленького человека, одну-единственную во времени, «которого не выбирают»<sup>5</sup>. Согласно этому замыслу, книга разделена на части с говорящими названиями, как например, «День победы», «Ели», «Пили», «Мылись», «Одевались», «Играли», «Коммуналка и соседи», «Жизнь города», «Жизнь деревни», «Животные», «Школа», «Детдом», «Инвалиды», «Военнопленные», «Заключенные», «Освобожденные», «Про страх», «Сталин», «Биографии в письмах».

Обозначенная тенденция, став сквозной, жанрово-тематической, проникает и в художественную и документальную литературу, получая воплощение в разных формах. Основной ее посыл заключался в утверждении, что память не существует без ее носителей, сохранение памяти — это сохранение свидетельств очевидцев или их близких, а не актуальная их интерпретация. В современной русской литературе эта тенденция (кроме романа Улицкой «Лестница Якова», в котором автор опирается на переписку собственных дедушки и бабушки) обозначилась, к примеру, в романе Е. Водолазкина «Авиатор» (2015). Его герой, худож-

ник, родившийся в 1900 г., в 1920-е гг. был отправлен на Соловки и там погиб, вмерзши в лед. Его разморозили в наши дни, чтобы восстановить его память, врач дает ему карандаш и бумагу и просит записывать все, что он вспомнит. Уже войдя в современную жизнь и сопоставляя прошлое и настоящее, герой приходит к выводу, что самым главным для современности являются не события, свидетелем которых он стал в 1900–1923 гг., а пережившие их люди, их отношения, то, как и чем они жили, какая была тогда погода, что они ели, о чем говорили и т. д. Очень важно, оказывается, «описать тысячу разных подробностей, иначе нельзя»<sup>6</sup>. «Я ведь только тем и занимаюсь, — записывает герой, — что ищу дорогу к прошлому то через свидетелей [...], то через воспоминания, то через кладбище, куда переместились все мои современники. Для одних, событие Ватерлоо, а для других вечерняя беседа на кухне [...]. Беседа — то событие личной истории, для которой мировая — всего лишь небольшая часть, прелюдия, что ли. Поэтому, нет событий важных и неважных, — заключает он, — все важно, и все в дело идет — будь оно хорошим или плохим»<sup>7</sup>.

С другой стороны подходит к этой проблеме та же Улицкая. В предисловии к сборнику, символически названному «Священный мусор» (2012), она замечает: «Сильнейшая привязанность к вещам — к их биографии, географии, рождению и смерти, привели к тому, что в скороходовскую\* коробку из-под ботинок я складывала то, с чем трудно было расстаться [...]»<sup>8</sup>. Эти черепки и осколки невидимыми нитями были связаны с нематериальными вещами: «Они символизировали прекрасные принципы и положительные установки, заимствованные идеи и остроумные концепции»<sup>9</sup>. Оказалось, что важны воспоминания, не только относящиеся к личной судьбе, но и рассказывающие о судьбе больших городов, их улиц, домов и, естественно, живших там людях. Так в 2016 г. возник новый сборник «Москва. Место встречи. Городская проза». Его отличает одна существенная

\* Имеется в виду обувная фабрика «Скорход» в Санкт-Петербурге, а затем в Ленинграде.

особенность: свидетелями-рассказчиками здесь выступают 32 писателя, критика, литературоведа, художника, музыканта (Л. Улицкая, Е. Бунимович, Д. Быков, Д. Глуховский, А. Архангельский, С. Шаргунов, А. Макаревич и др.). Они вспоминают о своих семьях, о том, где и когда они жили, на какой улице, в каком доме, в какую школу ходили, кто были их соседями. Между тем, все это была их Москва, в которой родились теперь новые люди, на месте окраин выросли спальные районы, а та Москва во многом осталась только в их памяти. Поэтому так важно рассказать о том, как жили их дедушки и бабушки, папы и мамы, что стало с домами, в которых они жили и росли. Эта книга может служить образцом документально-художественной литературы, так как в ней наиболее полно воплотился сплав обеих литературных форм: и художественной, и документальной.

Приведу рассказ об одном доме, история которого весьма характерна. Он известен в Москве как дом Нирнзее, по имени построившего его в 1912–1914 гг. архитектора Эрнста Карловича Нирнзее<sup>10</sup>. Это десятиэтажное, для того времени самое высокое в городе здание, собственно, первый небоскреб, расположено в Большом Гнездиновском переулке, в самом центре Москвы. Автор этого рассказа, детский писатель Марина Москвина, родившаяся в нем в 1954 г., пишет, что это фантастическое сооружение вместило в себя обилие событий, живую жизнь — богемную, театральную, киношную, музыкальную, литературную, цыганскую, ресторанную, и, конечно, революционную, эмигрантскую, предвоенную, военную, также, время «оттепели», «застоя», «перестройки», а главное — «судьбы, судьбы его обитателей, их взлеты и низвержение, любовь и разлуки, надежды, которым не суждено было сбыться и вершины трагедий тех, чья слава не померкла с годами...»<sup>11</sup>. В нем жили далеко не одни партийцы, как дедушка и бабушка самой Москвиной, его населяли интеллигенты всех мастей, и не только известные, как Д. Бурлюк или В. Хлебников. Гостями здесь бывали В. Маяковский, художник Р. Фальк. Так как в доме располагалось издательство «Советский писатель», сюда

приходили И. Ильф и Е. Петров, В. Катаев и Л. Кассиль, М. Булгаков, который познакомился тут со второй и третьей своими женами, К. Паустовский, Вс. Иванов и многие другие. А в 1937 г., когда на седьмом этаже поселился А. Вышинский, каждую ночь к подъезду дома подъезжали «черные маруси», и после этого пустели чьи-то комнаты и сменялись жильцы.

Жизнь этого дома в основном протекала на крыше, которая заменяла жильцам двор. На ней были клумбы, качели, волейбольная площадка, дети разъезжали на велосипедах, жители дома сушили на крыше белье и выбивали ковры, а ночью в клубный телескоп разглядывали звезды. С крыши своего «небоскреба» они наблюдали, как менялась Москва: сносили и передвигали дома, расширяли Тверскую, превращая ее в улицу Горького, на месте разрушенного Страстного монастыря появился кинотеатр «Россия», переехал памятник Пушкину. Потом семья Москвиной переселилась в Черемушки, но старый дом притягивал ее отца, рассказавшего дочери историю дома, притягивает до сих пор и ее, здесь она могла «встретить» своих ушедших близких, друзей и «многие родные души, которые, — как она пишет, — ждут меня на Крыше»<sup>12</sup>. История одной семьи, на фоне истории необычного дома, соприкасаясь с большой историей, в то же время открывает страницы повседневной жизни людей 1920–30–40-х и далее годов, какой она сохранилась в памяти жильцов, или была услышана от очевидцев.

Через год, в 2017-м, петербуржцы выпускают свою аналогичную книгу «В Питере жить: От Дворцовой до Садовой, от Гангутской до Шпалерной. Личные истории», авторами ее выступают 35 представителей творческой интеллигенции, не менее маститых, чем москвичи: А. Битов, Т. Толстая, Б. Гребенщиков, Е. Водолазкин, М. Шемякин и многие другие. В своих историях авторы: Т. Толстая («Чужие сны»), Б. Гребенщиков («Песни Петербурга»), Е. Водолазкин («Ждановская набережная, между литературой и жизнью»), М. Шемякин («Унылые места — очей очарованье»), Т. Москвина («На Васильевский остров я при-



шла...») стремились выявить особенности питерского менталитета. Как пишет в своей рецензии на эту книгу Галина Юзефович, они рисуют Питер «не туристически парадным, а бытовым, сереньким, повседневным, бедновато заштопаным и неожиданно уютным — примерно таким, каким, должно быть, видят его петербуржцы»<sup>13</sup>.

В хорватской литературе сложилась своя традиция восстановления и сохранения национальной и личной памяти. Она связана, прежде всего, с автобиографической прозой, получающей распространение с 1970-х гг., когда после массового национального движения в стране установился жесткий репрессивный режим. В последующие десятилетия она только закрепилась<sup>14</sup>. Обращение к автобиографическим материалам и мемуарам П. Павличича, Г. Трибусона, И. Врклян, Д. Угрешич, С. Дракулич и других авторов, активное использование личных воспоминаний и свидетельских показаний в других жанрах создавало возможность сочетать в литературе общественно значимую проблематику (насилие над личностью, ограничение свободы, попрание справедливости, положение национальных меньшинств) с повседневной жизнью обычных людей в тяжелые, переломные, как мирные, так и военные времена 1990-х гг. С годами в прозе изменялся ракурс освещения роли индивида: основным объектом изображения становился обычный человек, обыватель, вытесняя образы героев или великих людей. Полноправное место в литературе занимают быт семьи, условия существования людей в том или ином городе (П. Павличич «Шапудл», «Вуковарские открытки»), взаимоотношения поколений, их отношения с властью. С проникновением в ранее закрытое общество новой музыки, литературы, театральных постановок, кинофильмов происходило разрушение стереотипов эпохи социализма (Г. Трибусон «Ранние дни. Как мы росли на фильмах и телевидении», «Трава и плевел»; Ю. Матанович «Зачем я вам лгала?»; И. Врклян «Наши влюбленности и наши болезни» и др.). Художественный и документальный планы переплетаются теснейшим образом, но их соотношение меняется в зависимости от времени и жанрово-стилевых

особенностей произведения. Автобиографизм в 2000-е гг. играет уже роль своеобразной традиции, становясь одним из составляющих начал в разразившемся во второй половине 1990-х гг. в Хорватии «буме невымышленных форм»<sup>15</sup>. Важным пластом он остается и в романах 2010-х гг., вобравших в себя черты социального, семейного и документального романских жанров (С. Дракулич, М. Ергович, С. Шнайдер, Д. Дрндич, Т. Громача).

Еще в 2009 г. в статье «Она вновь пробуждается...» Я. Погачник заводит разговор о зарождении в хорватской прозе новой тенденции, хотя эта тенденция пока проявляется как индивидуальная авторская особенность. « У нас появились произведения [...], для которых характерно деконструирование так называемых больших повествовательных структур и переключение фокуса повествования с глобальных жизненных тем на малые, на личные истории отдельного человека. Это в последнее время в наибольшей мере обнаруживает себя в любовном романе, в прозе же в целом сохраняются две горячие темы — война и переходный период»<sup>16</sup>. Этот процесс происходит и в больших прозаических структурах, которые Погачник пока не рассматривает. Это доказывают произведения Милко Валента, писателя, который вырос на существующих традициях и, опираясь на них, одновременно их нарушает. Этот прозаик, драматург, театральный критик и эссеист родился в 1948 г., окончил отделение компаративистики философского факультета Загребского университета, в литературу вступил в конце 1960-х, сотрудничал в самых разных журналах. Не примыкая ни к одному из тогдашних художественных течений, он активно использовал все новомодные художественные приемы. Был представлен во многих антологиях, переведен более чем на 20 языков, получил несколько национальных литературных премий<sup>17</sup>, однако при этом не входил в число ведущих хорватских писателей. Между тем, после публикации в 2013 г. обширного (1400 стр.) романа «Искусственные слезы» («Umjetne suze») Валент был назван критикой самым странным и спорным писателем Хорватии.

В отличие от своих предшественников, воссоздававших прошлое — свое и своего времени, Валент задается целью обрисовать облик человека XXI в. По словам критика Э. Поповича, он написал «“роман эпохи“ о хорватской и европейской повседневной хаотичной жизни»<sup>18</sup>. Другой рецензент романа, В. Арсенич подчеркивает, что в этом произведении «не говорится о так называемых больших темах, хотя и они возникают. Напротив, его темой становится то, что подпадает под понятие повседневности (распад брака героев романа Марко и Тины и события ему сопутствующие)»<sup>19</sup>. Сам писатель уточняет, что как основную направленность романа он выделяет «изображение банальности современного мира»<sup>20</sup>, которую масс-медиа превратили в культ. По его мнению, банальность «пронизала все сферы жизни и захватила все слои общества, в том числе и интеллектуалов» (1399). Неслучайно первоначально роман был назван «Паутина», и это название сохранилось в Интернет-публикации. Название «Искусственные слезы», по словам Г. Духачек, становится «одним из символических знаков воинствующей банальности, провоцирующей показную сентиментальность и вызывающей слезы притворных эмоций, показную симпатию и отзывчивость [...]»<sup>21</sup>.

Повествование в романе Валента ведется то от первого лица (Марко, Тины и других персонажей), то от третьего, авторского, нейтрального, возвращающего действие в прошлое, к семейным историям, к общим философским и эстетическим вопросам. Нельзя забывать, что книгу пишет человек, родившийся и сложившийся в XX в., и он не может избежать искушения сравнить образ жизни прошедшей и настоящей эпохи. Писатель ведет свой рассказ, анализируя поведение, образ мысли и чувства человека нового века, дает ему микрофон, но при этом, не перестает сопоставлять его слова и поступки с представлениями и нравственными нормами предшествующего поколения. Основой для этого постоянного соотнесения, в первую очередь, служат главные персонажи произведения — молодая пара журналистов Марко и Тина Глобан. Они же выступают своеобразными соавторами пи-

сателя. Валент сознательно подчеркивает обыкновенность, даже заурядность своего героя: «Меня зовут Марко. Я обычный человек и не стыжусь этого» (294), — характеризует себя он сам. Неслучайно, однако, автор делает его одновременно одним из «главных создателей романа» (7) — и тем выводит за рамки «обычности».

Необычна и семья героя. Его отец, талантливый скульптор, бывший хиппи, художник-авангардист, продолжающий убежденно отстаивать свою самобытность, свою миссию свободно служить искусству, руководствуясь собственными выработанными правилами общественного и личного поведения, названными им «или-или». Вот некоторые из них: нигде не работать, выполнять только свое дело; быть вне политических партий, не голосовать, не входить ни в какие сообщества, кроме профессиональных, ни в какие редколлегии или жюри; не писать учебников, рецензий; принимать критику, похвалы, премии, но без эмоций; быть вне суеты, жить в созданном для себя пространстве. Все это не означает, по его мнению, отсутствия взглядов. Он называет себя «анархистским пацифистом» (644). И хотя вторая его жена, переводчица (мать Марко умерла) придерживается совершенно других эстетических и общественных взглядов, между ними царит взаимоуважение и понимание, как и уважение к окружающим людям, даже тем, у кого совсем иные взгляды. Вот почему, отец какое-то время остается для сына примером нравственности и порядочности.

Тина выросла в семье учителя, в атмосфере любви и тепла, все закончилось с уходом матери к любовнику, что привело к самоубийству отца и нанесло серьезную травму девочке. Как и Марко, она учится на философском факультете Загребского университета; как и он, бросает учебу ради журналистики. Но если Марко, будучи поначалу рекламщиком в газете и считая эту работу «альфой и омегой бесстыдного маркетинга» (43), все же сохраняет пристрастие к классической философии и искусству, то Тина вскоре изменяет своим былым эстетическим пристрастиям и отдает предпочтение тривиальной литературе, музыке и кино,

они становятся отдушиной в ее журналистской аналитической работе, содержание которой — критика современных общественных нравов. К тому же, она совершенно равнодушна к домашнему быту, что и приводит к краху ее семилетний и, казалось бы, счастливый брак с Марко. Муж уходит от нее и возвращается в родные пенаты, где ему хорошо. Отсюда Марко, став репортером, с напутствиями отца-хиппи, молодость которого прошла в европейских городах, отправляется выполнять задание редакции. После вступления Хорватии в Европейский союз главный редактор газеты задумал проект «Европа на ладони». Посылая своих репортеров с микрофоном в руках в хорватские и западноевропейские города, он хочет, чтобы журналисты сосредоточились на жизни разных слоев населения, особенно на так называемых «маленьких людях», и нашли ответ на основной вопрос: «Что же по-настоящему, действительно в полной мере объединяет Европу?» (77). По замыслу главного редактора, репортеры, вошедшие в группу, и среди них Марко, должны сами выбрать восемь хорватских и восемь европейских городов для опроса. В процессе работы все они оказались лицом к лицу с тем, что, как им кажется, и объединяет Европу в житейском смысле, — это «немилосердная сила банальности с ее повседневными болезненными проявлениями» (1399): алкоголем, наркотиками, проституцией, кризисом моногамного брака, отсутствием длительных любовных отношений, личной и социальной черствостью. Их репортажи о поездках составили вторую часть книги, при этом в ней присутствуют постоянные ретроспекции на разные темы. Кстати, в этой части Марко и начинает писать свою книгу «Искусственные слезы».

Стремление писателя и его героя, передать хаос жизни и положение в ней современного человека приводит, где вольно, а где и невольно, к хаосу и в изложении. Свой метод Марко характеризует «как цепь бессмысленных фрагментов, иногда скрепленных ассоциативными связями с обломками собственной жизни, а также с другими обломками. Их, этих обломков, полно в других обломках, и это не пус-

тая игра слов, ни в коем случае, это отражение состояния моего сознания» (651). Восприятие жизни как вселенского хаоса ведет к сознательному смешению важного и неважного практически во всех главах: политика, общественная проблематика, табуированные темы соседствуют с сексом, разводы — с разговорами об искусстве (серьезном, чтиве, порнографии), этнографические зарисовки — с эротическими сценами, цитирование многочисленных авторов разного времени и из разных стран (кроме Хорватии) — с оценкой собственных литературных опытов. Названия глав становятся их своеобразным конспектом. Например: «Апельсины, кровь, туалетные листки»; «Послеполуденные интонации, вино, лента Мёбиуса, линейная жизнь»; «Бомбардировки, Загреб, New York, порнография, аборт»; «Курва, похороны, пепел, джинсы, мастурбация»; «Проклятый бог Марокко, фатально привлекательное мясо»; и т. д. Очевидно стремление автора зафиксировать совершенно разные, часто случайно совпадающие события окружающего мира. Этому служат и заключительные главки разделов, так называемые «Туалетные листки», которые призваны скрепить разбросанные в них те самые ассоциативные фрагменты и обломки, которые перемешаны в обыденной жизни. Как поясняет Марко, эти наброски — заметки (как говорится, на коленке) обо всем: о жизни, работе, окружающих вещах, животных и людях, настроениях и пережитом за день. Они могут быть забавными, смешными, но при этом одновременно и многозначными, обладать глубоким смыслом, затрагивать вопросы политкорректности, которая все больше становится «лукавой тактикой в достижении определенной цели» (176), касаться распада Европы и ее части — Хорватии, гибели настоящей художественной литературы. Как правило, «туалетные листки» сопровождаются однотипными уточняющими пояснениями: «Европейский распад отложен на среду (фрагменты знакомства с видом homo, каким мы видим его в начале XXI века)» (136). В то же время «туалетные листки», и это самое главное для автора, согласно своему ежедневному употреблению, мимолетны и являют-

ся прямым проявлением самой будничной повседневности. Свою основную мысль он так и формулирует: «мои “туалетные листки” — характерные знаки преходящего времени» (там же).

Марко полагает, что когда его книга увидит свет, критика будет называть его метод «активистским, фантастическим, новым, критическим, сюрреалистическим, грубым реализмом» (там же), но сам он считает наиболее подходящим медицинский термин «психотический» (psihotičan) реализм, который, по его мнению, «правдив, не содержит украшательства, гламура, лжи, литературных претензий, неопределенных эпитетов» (там же) и затрагивает психическое состояние одного человека, которое непонятно другим. «Отражая авторское видение мира в целом или фрагменты мира, — комментирует Марко, — этот метод создает возможность потенциальной бесконечности для фрагментарной ассоциативной структуры, которая типична для современного повествования с продолжением» (137). Сам Валент в сноске выражает свою солидарность с методом «психотического реализма», т. е. со своим героем, так как тому удастся показать шокирующую бессмысленность современного существования, всеобщую неистовую погоню за банальностью, многие ее варианты — как «в больших городах», так и в затаившихся «малых городках» (99).

На самом деле в книге Валента, писавшейся более десяти лет, и в содержащейся внутри нее книги Марко присутствуют черты всех этих «реализмов» и других стилей, использовавшихся писателем в своей предыдущей литературной практике, чего он и сам не отрицает. В данном случае стоит вспомнить наблюдение Л. Гинзбург о том, что документально-художественная проза следует закономерностям «господствующих стилей» времени, тогда станет ясно, что автор «Искусственных слез» придерживается постмодернизма, а все перечисленные «реализмы» являются в той или иной мере составляющими его метода. Натуралистическое описание быта, секса, безграничное потребление алкоголя и наркотиков — все это комбинируется

с портретами персонажей, при создании которых писатель опирался на их биографии, истории семей, отношения с родителями и детские переживания. О продолжении пост-модернистской традиции свидетельствует также используемый Валентом принцип коллажа «обломков», как и бесконечное упоминание и цитирование, практически на каждой странице, авторов всех времен и народов, известных и мало известных за исключением, как уже говорилось, своих родных, хорватских, а также самореферирование личных литературных пристрастий и методов письма, сочетание разных жанрово-стилевых структур: автобиографической, семейной, бытовой, общественно-политической, исторической, документальной прозы. Ближе всего повествование Валента к колумнистике, насыщенной чертами «высокой» и «низкой», тривиальной литературы, а также художественной и документальной прозы.

Валент не скрывает своего отрицательного отношения к глобализации, воспринимаемой им как уравниловка, причем, примитивная, стирающая не только географические, но и культурные границы. Он также открыто выступает против любых мифов: религиозных, эстетических, культурологических. Писатель предрекает распад Европы и гибель европейской культуры, в том числе и хорватской как ее части. «Хорватия, — пишет он, — содрогается в паралитических судорогах [...]. Загреб — центр этого паралича [...]. На радио метастазы неолиберального капиталистического циклона, мы [журналисты. — Г. Я.] называем их цунами. Вопрос национальной принадлежности волнует всех членов редакции» (13).

Однако Валент, как и его основные герои, считает, что, несмотря на распад цивилизации, нравственных и социальных устоев, пока сохраняются любовь, ревность, дружеские отношения, надо жить здесь и сейчас, дышать полной грудью и стремиться к «бесконечному наслаждению жизнью». Несмотря на бессмысленность человеческих усилий, альтернативу банальности он видит во всякой «креативной деятельности (в том числе во всех видах искусства, кроме



“искусства“ бесплодного концептуализма, который выглядит как уличный и выставочный бунт, но ни в коем случае не является искусством)» (14). Свой роман «Искусственные слезы» писатель считает «экзистенциальным диагнозом начала XXI века, своеобразной романной психотической фреской злополучного процесса банальности» (1399) и одновременно протестом против этого диагноза. В то же время это произведение, по его мнению, является «выражением ностальгии о времени, когда этот процесс только зарождался как вредный пакостный гиперактивный ребенок, который лишь в зрелости приобретет свою зловредную силу и покорит мир» (там же).

## ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Гинзбург Л. О документальной литературе // Вопросы литературы. 1970. № 7. С. 63.
- 2 Алексиевич С. Всем мужества и идеализма // Новая газета 25.12.2015. № 143–144.
- 3 Алексиевич С. Мне интересен маленький человек. URL: <https://www.svoboda.org/a/27295143.html> (дата обращения: 19.03.2018).
- 4 Улицкая Л. Детство 45–53: а завтра будет счастье. М., 2013. Электронная версия. С. 2. URL: <https://mybook.ru/author/lyudmila-ulickaya/detstvo-45-53-a-zavtra-budet-schaste/> (дата обращения: 19.03.2018).
- 5 Там же. С. 8.
- 6 Водозазкин Е. Авиатор. М., 2015. Электронная версия. С. 876. URL: <https://www.e-reading.club/book.php?book=1044921> (дата обращения: 19.03.2018).
- 7 Там же. С. 877.
- 8 Улицкая Л. Священный мусор. М., 2012. С. 9
- 9 Там же. С. 10.
- 10 См. монографию В. Бессонова и Р. Янгирова «Дом Нирнзее». М., 2015.
- 11 Москвина М. Мой тучерез. Дом 10 в Большом Гнезниковском переулке // Москва: место встречим., 2016. С. 111.
- 12 Там же. С. 133.
- 13 Юзефович Г. Что читать этой весной. URL: <https://meduza.io/feature/2017/04/15/kakie-rasskazy-chitat-etoj-vesnoy> (дата обращения: 19.03.2018).
- 14 См. подробнее: Ильина Г.Я. Автобиографизм в хорватской литературе // Художественный ландшафт «нулевых». Литературы Центральной и Юго-Восточной Европы в начале XXI века. М., Институт славяноведения РАН, 2014. С. 139–176.
- 15 Nemetec K. Povijest hrvatskog romana od 1945 do 2000 godine. Zagreb, 2003. S. 412.

- 16 *Pogačnik J.* Ona (ponovo) budi... Nove snage hrvatske proze // Sarajevske sveske. Sarajevo, 2009. № 25–26. S. 47.
- 17 В 2014 г. роман «Искусственные слезы» получил премию В. Назора.
- 18 *Popović E. M.* Valent objavio treći najduži roman u povijesti hrvatske književnosti. URL:[www.jutarni.hr/kultura/književnost/1408](http://www.jutarni.hr/kultura/književnost/1408) (дата обращения: 19.03.2018).
- 19 *Arsenić V.* Kreativni roman izvan epohe. URL:[www.books.hr/kolumne/](http://www.books.hr/kolumne/) (дата обращения: 19.03.2018).
- 20 *Valent M.* Umetne suze. Zagreb, 2013. С. 1399. Здесь и далее перевод цитат сделан автором статьи, номера страниц указаны в тексте.
- 21 *Duhaček G.* “Umjetne suze” su roman radikalnog discipliniranja kaosa epohe banalnosti. URL: <https://www.tportal.hr/kultura/clanak/umjetne-suze-su-roman-radikalnog-discipliniranja-kaosa-epohe-banalnosti-20141023/print> (дата обращения: 19.03.2018).

## К проблеме «поэзии факта». Постановка вопроса

**Ф**акт как таковой — т. е. непридуманная частица или сторона бытия — сплошь и рядом, явно или скрыто присутствует в творческом процессе в качестве его истока, опоры, элемента поэтики, ткани художественного произведения. Выбор и функция факта зависят от круга впечатлений, от жизни, индивидуальности автора, от времени, в которое тот творил. Факт(ы) влияет(ют) на тематику и проблематику произведения. При этом существует и обратная связь, когда авторский замысел определяет отбор материала. Факты могут оставаться «за кадром», за рамками текста. А могут доминировать в нем, создавая особую разновидность/жанр словесного творчества, как, скажем, документальная литература или «литература факта».

Именной указатель 9-го, завершающего тома Краткой Литературной Энциклопедии (1978), дополняющего содержание предшествующих, отсылает читателя, которого интересует понятие «Литература факта», к статье В.К. Муравьева «Документальная литература». Заметим, что трактовка «литературы факта» содержится во многих томах КЛЭ и вполне заслуживала бы отдельного обзора различий в ее толкованиях: от узких, связанных с конкретными, политизированными направлениями, до более широких, олицетворяющих определенный тип творчества, к которому прибегают писатели разных взглядов. «Литературой факта» увлекались, как известно, и сторонники ЛЕФа, хотя в их понимании она имела рапповскую, пролеткультовскую трактовку.

Автору данной статьи наиболее близка, с некоторыми оговорками, широкая концепция «литературы факта» как типа литературы, предпочитающей документальность

вымыслу — особенности этой литературы очерчены в вышеупомянутой статье В.К. Муравьева<sup>1</sup>. «Документальная литература» трактуется в ней как научно-художественная проза<sup>2</sup>, во всех моментах, подробностях основанная на документальных материалах и представляющая собой их полное или частичное буквальное воспроизведение, подборку и компоновку или вольное изложение их содержания<sup>3</sup>. Подчеркивается, что с ней граничат (но в нее не входят) «журнально-газетные жанры: очерк, записки, хроника, репортаж», не входят и мемуары, дневники, письма, автобиографии и исторические романы с реальными персонажами, поскольку они размывают границы и понятия «документальной литературы». Констатируется, что «в произведениях Д.л. силен момент худож. исследования, отбора, изучения и критич. оценки документальных свидетельств о к.-л. происшествиях: на суд читателя предлагается своя законченная версия событий, существенно дополняющая, а порой и опрокидывающая предлагавшуюся прежде»<sup>4</sup>. «При этом роль писательского воображения в Д.л. строго ограничена: в принципе всякий домысел, будь то реплика, бытовая деталь или описание эмоций, должен быть оговорен либо косвенно документирован. Характерными приемами Д.л. является монтаж и развернутое сопоставление, а также фактологич., стилистич. и психологич. анализ документов, их инсценирование (перевод несобственно-прямой речи в диалог и т. д.)»<sup>5</sup>.

В том, что с литературой, ограничивающей роль вымысла и отдающей предпочтение фактам, связывают именно прозу, есть свой большой резон. Именно более или менее обширное пространство прозаических жанров особенно приспособлено к охвату документально-фактографического материала. От прозы читатель ждет, как правило, не только занимательности, но и правдивой информации об истории и современности, о прошлом и настоящем, о событиях и людях разных времен. Поэзия, особенно лирическая, занимающая в иерархии поэтических жанров едва ли не самую высокую ступень, настраивает и поэта, и читателя на дру-

гое — на волну отражения и восприятия человеческих эмоций, переживаний. Она тоже источник информации. Но, скорее, информации о внутреннем мире человека, субъективно преломляющем и внешний мир.

Однако документальность текстов, ограничивающих роль и место писательского вымысла, не является монополией прозаических жанров, может быть и фактом поэзии. Наша задача показать это на конкретных примерах.

Уже само понятие «литература факта», а не «фактографическая проза» дает возможность не отлучать от этого явления поэтические жанры, даже лирику. Поэзия — это тоже часть литературы, та часть, которая при всей специфике несет в себе и константные признаки того целого, к которому относится. Она тоже может предпочитать документальность вымыслу и обретать особенности «литературы факта». Для доказательства мы бы хотели выйти за хронологические рамки периода конца XX — начала XXI столетия и углубиться во времена Второй мировой войны, первые послевоенные и 1980-е гг., остановившись, в частности, на произведениях словацкого поэта Янко Есенского, чешского поэта Владмира Голана и русского поэта осетинского происхождения Тимура Кибирова. Все трое — каждый по-своему — затронули важнейшие и все еще актуальные проблемы XX столетия. Их произведения рассматривались автором в ряде других статей, в иных, чем «литература факта» аспектах<sup>6</sup>. Поэтому вместо их развернутого анализа будут представлены лишь отдельные признаки, позволяющие отнести их к поэтическим проявлениям «литературы факта».

Я. Есенский и Т. Кибиров, поэты разных народов и поколений, использовали приемы «литературы факта» в своих сатирических произведениях. Мишенью язвительных насмешек Есенского стали Адольф Гитлер и его сторонники. Предметом иронических размышлений Кибирова — детские годы будущего «вождя мирового пролетариата». Причем, произошло это не в условиях послевоенного мира, когда Гитлер уже был уничтожен, и не в годы перестройки, когда деятельность Ленина стала объектом критики, часто

весьма жесткой, а в пору прижизненной власти одного и посмертного культа другого. Оба поэта писали о них, подвергая опасности свою жизнь (Есенский) или — карьеру и положение в обществе (Кибиров).

Антифашистские произведения Есенского конца 1930-х — начала 1940-х гг, о которых пойдет речь, были его протестующим откликом на ситуацию в так называемом Словацком государстве (1939–1945), ставшем союзником фашистской Германии. Это язвительные комментарии к выдержкам из словацких газет, радиопередач, заявлений, прославляющих Гитлера и послушных ему политиков. Они выносились в эпиграфы стихов, которые точно датировались Есенским, что подчеркивало документальность текста и подлинность приводившихся цитат. Так, в стихотворении «Защита» от 28 марта 1939 г. — Есенский издевается над обращением Гитлера к словакам — «Беру вас под свою защиту», рисуя цыпленка, ликующего в когтях у ястреба: «...Глядите-ка — ах-ах! — / в каких надежных я теперь когтях/ Гип-гип ура! Под крылышком таким/ я независим и неуязвим// Отныне уж никто не страшен мне — я стал самостоятельным вполне!» (перевод В. Корчагина)<sup>7</sup>. Прибегая к опровержениям таких «фактов», Есенский, иронизирует над министром внутренних дел Словакии Махой, уверенным, будто «Гитлер это тот перст божий, который указывает нам путь...», отвечая ему, что Гитлер не «перст», а «кулак душителя народов и государств», указывающий дорогу «к страшным вратам ада» (стихотворение («*Ministrovi vnútra*» / «Министру внутренних дел», 3 сентября 1940)<sup>8</sup>. Издеваясь над стремлением правящей верхушки Словакии разорвать братские узы с чехами и поставить на их место немцев (стихотворение «*Nie Čech je bratrom, bratmi sú nám Nĕmcí*» / «Не чех нам брат, а братья наши — немцы», 30 октября 1942)<sup>9</sup> и над абсурдной надеждой, что именно новые «братья» помогут словакам более достойно, чем прежде, представлять славян, поэт предлагает заменить понятие «чехословацкий народ» неологизмом «немецкословацкий народ», называя новый гибрид монстром (стихотворение «*Netvor*»/ «Монстр», 4 июля 1939)<sup>10</sup>.

Поэма Т. Кибирова 1985 г. «Когда был Ленин маленький», получившая известность лишь в 1990-е гг., тоже построена по принципу комментирования цитат, однако взятых не из газет или радиопередач, а из популярной в СССР книги А.И. Ульяновой «Детские и школьные годы Ильича» (Москва, Детгиз, 1947). Название поэмы — строка из стихотворения для детей А.Барто «Когда был Ленин маленький с кудрявой головой, он тоже бегал в валенках по горке ледяной»<sup>11</sup>, в котором создан умильный образ малыша, близкого простому народу: ходил зимой в валенках, катался с ледяных горок и т.д. Поэма же Кибирова, точнее, его комментарии к цитатам из популярной книги, заставляют усомниться в идеальном образе не только маленького, но и большого Ильича. Ленин для автора — не противник, не враг. Кибиров принимает как должное его репутацию политика, изменившего ход истории. Только вдумываясь в приводимые старшей сестрой случаи из его детства (мало играл игрушками, а больше ломал их, открутил ноги лошади из папье-маше, не ухаживал за пойманной птичкой, и она погибла), Кибиров не умиляется, а весьма удивляется прочитанному: «Читатель мой! Я, право, и не знаю,/ что тут сказать... Конечно, можно б было...Но лучше не пытаться»<sup>12</sup>. Недоумевая, он предоставляет право читателю самому решать, говорят ли эти случаи о заложенных в натуре Ленина каких-то свойствах, или это просто поведение малыша, которое мало что скажет о личности взрослого человека. Поэта, читающего (скорее, перечитывающего) воспоминания Анны Ильиничны, волнуют и более сложные вопросы, например, как бы сложилась судьба Ильича и всего человечества, если бы Володю, однажды упавшего в канаву и ставшего тонуть, не спасли, и не было бы ни Ленина, ни ленинизма? Или если бы его спас не рабочий с завода, а мужик, купец, поповский сынок, т.е. «кто-нибудь из этих,/ из своры псов и палачей?»<sup>13</sup>. Кибиров прибегает к раздумьям, недомолвкам, приемам умолчания, стилизуя свою сатиру под рефлексивную лирику, призванную вопросы ставить, но не решать. Однако порой он все же отваживается на собственные прогнозы.

Если бы не Ленин, то Россия — «...Искала б/ себе, наверное, легкие пути/ и загнивала б. Ах, как загнивала б!/ И до сих пор бы ели ананас/ и рябчиков жевали бы [...]. И безнаказанно бы жил себе Кровавый/ царь Николай с супругой и детьми! А ум, и честь, и совесть продолжали б /томиться в Шушенском! [...] и ей-богу, /пришлось бы Евтушенко выступить в одесских кабаках.../ Подумать страшно!»<sup>14</sup>.

Если Есенский использует приемы «поэзии факта» для разоблачения фашизма, Кибиров для деидеализации образа «вождя мирового пролетариата», то В.Голан — для увековечивания подвига Красной Армии, сыгравшей решающую роль в победе над фашистской Германией. В отличие от сатирических произведений Есенского и Кибирова, поэма В. Голана «Красноармейцы» (1947) относится к мемуарно-исповедальному типу творчества, пронизанному лирической интонацией. Это 18 портретов русских солдат, с которыми автор познакомился первым послевоенным летом в деревне, где стояла советская воинская часть. В отличие от прежних произведений Голана, отличавшихся усложненностью стиля, создававшего определенные «завесы» между автором и читателем, цикл «Красноармейцы» с подзаголовком «Рисунки», отличает предельная ясность и простота верлибра, вбирающего в себя массу реалистических подробностей (что весьма характерно именно для «литературы факта»). Годы спустя поэт вспоминал, как потрясла его встреча с простыми людьми-героями после стольких лет, когда он видел столько нелюдей. «Я рассказал об этом в “Красноармейцах”. [...] В 1945 году я много думал, как, впрочем, и теперь, о стариках и детях. И был благодарен за их спасение» (1963)<sup>15</sup>. Поэты чаще суммируют частные случаи, как, к примеру, В. Завада, символически отразивший подвиги солдат-освободителей. Голан же, напротив, избегает любой символики и обобщений, он практически ничего не домысливает, живописуя свои встречи с теми, кто вынес на себе всю тяжесть войны, поделившимися с поэтом-собеседником деталями, известными лишь им, участникам боев. Вот лишь один их голановских красноармейцев:



*Я познакомился с ним в деревне осенним вечером,  
когда его товарищи крутили на стену мельницы фильм  
«Киров».*

*Он приходил ко мне каждый день. Он был зенитчиком,  
и глаза его слезились — четыре года они смотрели на  
солнце.*

*Он не любил говорить о войне.*

*И ни разу не произнес слово «геройство».*

*«Когда не стреляют, плохо, не знаешь,  
что замышляет немец... Когда стреляют, хорошо!»<sup>16</sup>*

(перевод автора статьи)

А теперь обратимся к современности, а именно к возможным проявлениям «поэзии факта» в чешском, словацком и македонском поэтическом искусстве, обращаясь не к сборникам отдельных поэтов, а к антологиям<sup>17</sup>.

Скажем сразу: в массе просмотренных стихов удалось обнаружить лишь крупинцы искомого. Может быть, другую картину нарисует исследователь, более тщательно изучивший современную поэзию ЦЮВЕ или хотя бы поэзию одной из стран этого региона. Однако есть резон отметить эти вкрапления, которые могут что-то сказать о том, когда у поэта возникает потребность умерить свою фантазию и усилить «вектор non-fiction». В чешской антологии С.Н. Гловюка и Д. Добиаша весьма обильно представлен современный чешский сюрреализм и далеко не в его лучших вариантах, к которым относится творчество Вратислава Эффенбергера, Збынека Гавличка, Петра Краля и т. д. К «поэзии факта» из собранных в Антологии стихов, можно было бы отнести лишь стихотворение Ивана Верниша (р. 1942) с нравоучительным названием «Не хвали дня до наступления вечера»<sup>18</sup> — рассказ автора о пожаре на площади Врхлицкого, где сгорели жилой дом и бакалейная лавка. В словацкой антологии внимания искателей «документальной поэзии» или ее элементов, привлечет сонет Яна Бузаши (р. 1936) «Моцарт в Братиславе»<sup>19</sup> — о малоизвестной детали биографии Моцарта, которого гораздо чаще (что закономерно) связывают с Прагой, где 29 октября 1787 г.

в Сословном театре состоялась премьера его оперы «Дон Жуан» и где до сих пор сохранилась вилла «Бертрамка», в которой он останавливался. Словацкий поэт приводит факт выступления шестилетнего ребенка в Братиславе, правда, давая при этом волю и своей фантазии. Более ярким примером словацкой «поэзии факта» является стихотворение Милана Рихтера (р. 1948) «Корни в воздухе»<sup>20</sup>, снабженное эпитафией из П. Целана «В воздухе, там остаются твои корни, // там, в воздухе». Автор использует здесь характерный для документальной литературы прием «инсценировки», перевода в диалог сведений, которые автор намерен сообщить читателю. Трудно сказать, был ли этот диалог в реальности, но с его помощью автор раскрывает реальность пережитых во время Второй мировой трагедий Холокоста. Вот это стихотворение в переводе А.Г. Машковой:

- *Куда Вы, пан инженер? Куда? На могилки?*
- *На могилки, пан сосед. Там моя мама, и брат мой там покоится, и племянница жены, в прошлом году похоронили мы ее, ей было тогда семнадцать, говорят лейкоemia. А Вы, пан сосед, куда?*
- *Домой, ведь сейчас рано темнеет. Уж лучше я дома...*
- *А на могилках Вы уже были?*
- *Нет у меня могилки. Жена покинула меня давно, если угодно, сыновья еще здравствуют, но они далеко, в Канаде, ей-богу, в Канаде... Нет у меня могилки...*
- *А мама, отец, их родители, братья? Где же они покоятся?*
- *В воздухе над Освенцимом, там в воздухе и покоятся...<sup>21</sup>*

Просматривая антологию македонской поэзии, первой из серии славянских антологий, которые начал составлять С.В. Гловюк (ее презентация состоялась в мае 2002 г., в Новосибирске, на научной конференции, посвященной Дням славянской культуры и письменности), можно сделать вывод, что книга производит более благоприятное впечатление, чем вышеупомянутая чешская. В чем причина — в ее качествах или более удачном отборе произведений составителем, сказать трудно, но македонская поэзия здесь предстает как нравственная и весомая, в ней звучит

гордость за Македонию, «библейскую землю из краснозема и постного пота» («Путь в Македонию»<sup>22</sup> Петре Бакевского, р. 1947), проглядывает топонимика Европы и Балкан, хотя вектор фикции, домысливания у македонских поэтов очень развит. Обращаясь к традиционным темам жизни и смерти, любви и природы, к античным и библейским мотивам, к теме творчества, трактуемого как преодоление разочарований и невзгод, к звездам — здесь особенно преуспел Ресул Шабани (р. в 1944 г.) со стихотворениями «Звездный путь»<sup>23</sup>, «Млечный путь»<sup>24</sup> «Звездный гимн»<sup>25</sup>, — к темам дома, матери, конца света, охоты, ревности, сна и т. д., македонские поэты трактуют их, пропуская через собственное сердце. Но в эту субъективную картину объективного мира и сновидений (скромная дань сюрреализму) сплошь и рядом, порой и неожиданно, вторгается мир внешний с его аутентичными реалиями.

В качестве примера «поэзии факта» (бытовой поэзии факта) привлекают стихи Лилианы Дирьян (р. 1953) «На чай в Азию», наваянные эссе Й. Бродского «Бегство из Византии», приоткрывшим поэтессе «ворота Босфора». Их поэтическое описание состоит из реальных, а не выдуманных деталей, из того, что видит, слышит и вдыхает человек среди танкеров, мечетей и минаретов, среди «стада людского», запахов баранины, сала, жареного кунжута, улиц, где пыль перемешалась с потом и где «бедность каждый день и всю жизнь»<sup>26</sup>, несмотря на дорогие товары и все богатства, проплывающие Босфором. И среди этой впечатляющей и задевающей все органы чувств картины — еле заметные блики то ли реальной, то ли воображаемой переключки двух — русского и македонского — поэтов, двух тесно связанных между собой внутренним родством и образом жизни людей, «ведущих свой род от кочевников»<sup>27</sup>.

В заключение — несколько выводов.

1. Приведенные примеры показывают, что «литературу факта» нельзя ограничить одной лишь прозой, что границы ее шире. При том, что излюбленным жанром литературы факта, или документальной литературы, является проза,

этот тип творчества проявляется и в поэзии, нарушающей хрестоматийную монополию прозы на документальность.

2. Усиление/присутствие вектора *non-fiction* в современной литературе — это своего рода реакция на постмодернизм, на игры писателя с самим собой и с читателем, на усталость от этого «-изма». Литература факта (или документальная литература) напоминает об исконных, природных — миметических — функциях искусства, способствуя их оживлению и возрождению за счет элиминации авангардной концепции — искусство = игра, лишаящей читателей важнейшего способа познания действительности и ориентации в ней.

3. К фактографии писатели — прозаики и поэты — часто прибегают, откликаясь на серьезные, общественно-значимые события, проблемы и сюжеты.

И последнее. Много занимаясь поэзией, мы практически не рассматривали ее под углом зрения «литературы факта», хотя этот ракурс имеет право на существование как весьма плодотворный для анализа не только прозаических, но и поэтических жанров.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 КЛЭ. Том 9. М., 1978. С. 280–282.
- 2 На наш взгляд, это не всегда научно-художественная проза, связь с наукой в ней не обязательна.
- 3 КЛЭ. С. 280.
- 4 Там же.
- 5 Там же.
- 6 Будагова Л.Н. Ирония и юмор в сатирической поэзии // Историк-славист. Призвание и профессия. К юбилею В.В. Марьиной. М.; СПб, 2015. С. 310–321; Budagova L. Nové přístupy ruské bohemistiky k bádání o české literatuře období druhé svénové války//Paměť válek a konfliktů. V. kongres světové literárněvědné bohemistiky. Praha, 2016. S. 396–493 и др.
- 7 Есенский Я. Защита // Есенский Я. Стихи. М., 1981. С. 163. Оригинал см.: Jesenský Janko. Spisy VI. Bratislava, 1962. S. 217.
- 8 Jesenský J. Spisy VI. S. 346.
- 9 Ibid. S. 470.
- 10 Ibid. S. 255.

- 11 Существует версия, что вариант Барто — переделка стихотворения поэтессы М.И. Ивенсен.
- 12 *Кибиров Т.* Избранные поэмы. СПб, 2013. С. 14.
- 13 Там же. С. 18.
- 14 Там же. С. 17–18.
- 15 *Holan V.* Noční hlídka srdce. Praha, 1963. s. 126.
- 16 *Holan V.* Z «Rudoarmějci» // Tisíc let české poezie. Díl III. Praha, 1974. S.232.
- 17 «Из века в век». Поэзия Македонии. М., 2002; «Из века в век». Чешская поэзия. М., 2005; «Голоса столетий». Антология словацкой поэзии. М., 2002.
- 18 «Из века в век». Чешская поэзия. С. 277.
- 19 «Голоса столетий». С. 333.
- 20 Там же. С. 372.
- 21 Там же.
- 22 «Из века в век». Поэзия Македонии. С. 229.
- 23 Там же. С. 207.
- 24 Там же. С. 213.
- 25 Там же.
- 26 Там же. С. 277.
- 27 Там же.

## Белорусская художественно-документальная проза: от Максима Горьцкого до Светланы Алексиевич

С определенной долей условности творческую реакцию на исторически значимые, судьбоносные события можно разделить на два основных типа. Первый представляет собой едва ли не сиюминутный, непосредственно-актуальный, как правило, поэтический или публицистический отклик. Для второго характерно появление широких прозаических полотен, которые создаются по прошествии определенного, иногда очень значительного времени. В таких масштабных произведениях поворотные события глубоко отрефлексированы, творчески переосмыслены и проанализированы, пропущены через собственное глубоко индивидуальное восприятие автора, который нередко сам являлся непосредственным участником или свидетелем драматических событий, кроме того, с годами обнаруживаются новые неизвестные ранее факты и раскрываются внутренние механизмы общественных и индивидуальных взаимосвязей. Все перечисленные выше компоненты в конечном итоге представляет собой своеобразное историко-документальное сопровождение, без которого невозможно рождение значительного художественного произведения, посвященного тому или иному крупному историческому событию.

Существует еще один тип индивидуального творческого осмысления — это мемуарная литература самых разных модификаций, так называемые документы личного происхождения или эго-документы — воспоминания, дневники,

письма, исповеди, другие документальные материалы. Происходящая в современной литературе смена смысловых парадигм закономерно привела к новому тематическому повороту — мотив «человек в истории» стремительно уступил место мотиву «история через человека». Важнейшие социально-политические события познаются через индивидуальные человеческие судьбы, в том числе и через документы личного происхождения. Весьма показательны в этой связи процессы, протекавшие в белорусской литературе второй половины XX в.

Несмотря на родство языков и непосредственное географическое соседство, белорусская литература, имена ее создателей, основные этапы развития и художественные особенности относительно мало известны отечественным читателям (прежде всего, имеется в виду литература на белорусском языке). Однако, благодаря переводам и белорусским авторам, создававшим свои произведения на русском языке, мы все же имеем представление о ее вершинных достижениях, к которым в первую очередь относятся художественно-документальные книги Василя Быкова, Алеся Адамовича, Светланы Алексиевич. (Замечу, что Алексиевич — русскоязычный писатель, а Быков и Адамович, в основном, белорусскоязычные). Этот ряд необходимо дополнить еще одним именем — именем Максима Ивановича Горецкого (1893–1938) — основоположника художественно-документального направления белорусской национальной литературы, репрессированного и расстрелянного в 1938 г. Долгое время его имя, как и творчество, находились в глубоком забвении, «открытие» Горецкого принадлежит его литературному наследнику Алесю Адамовичу. Через три десятилетия после гибели М. Горецкого увидел свет сборник его произведений, и началось активное исследование творческого наследия писателя.

Личность Максима Горецкого занимает особое место в ряду выдающихся белорусских литераторов и ученых первой трети XX в., благодаря его многогранным талантам, философскому взгляду на мир, на историческую судьбу Беларуси.

Писатель обладал особым чувствованием характерных национальных особенностей белорусов, сравнивал, сопоставлял их с близкими соседями — русскими, украинцами, литовцами. Эти черты — долготерпение, доброта, пассивность, определенное равнодушие к своей судьбе — талантливо воспроизведены писателем в характерах персонажей его книг. М. Мушинский, белорусский исследователь творчества Горецкого, отмечал черты, присущие его писательской манере — «отсутствие какой бы то ни было нарочитости, искусственной драматизации и схематизма. Это была высокая простота, рожденная самобытным взглядом на жизнь, умением самое сложное выразить в доступной форме»<sup>1</sup>.

В историю белорусской художественно-документальной литературы, более того, в мировую литературу, Горецкий вошел, в первую очередь, как автор автобиографической повести «На империалистической войне. (Записки солдата 2-й батареи N-ской артиллерийской бригады Левона Задумы)». В книге нашел отражение прежде всего личный опыт писателя, воевавшего в качестве вольноопределяющегося телеграфиста в одной из артиллерийских батарей в течение первых пяти месяцев Первой мировой войны. Во время службы Горецкий вел дневник, который стал основой этого произведения. Талантливая книга значительно дополнила знания о тех событиях через восприятие их непосредственного участника, это был новый угол зрения на войну, наполненную не только боями и сражениями. Горецкий хотел оставить в памяти потомков антропологический портрет войны, он поставил перед собой задачу запечатлеть повседневный быт и горький опыт человека на войне, его «превращения», страшные подробности военных будней, жизнь не по правилам, лишённую привычных моральных законов. Повесть была впервые опубликована в 1926 г., и только через 50 лет переиздана и переведена на иностранные языки, в том числе и на русский.

Биографический характер повести обусловил ее своеобразные жанровые черты — создание конкретно-личностного мира, ограниченного жизненной историей и опытом



автора. Горецкий в своих рассказах и повестях был склонен к исторической точности в датах, придерживался предельно возможной объективности при описании того или иного события. Эту склонность отмечал и белорусский писатель Алесь Адамович: «Факт, реальное событие, точная фраза, число, дата — все это записывалось Максимом Горецким так, словно заранее чувствовал писатель эстетическую радость от факта, который постепенно станет историей и, офактуренный временем, приобретет вдруг эстетическое звучание»<sup>2</sup>.

Белорусские исследователи сравнивают повесть «На империалистической войне» с произведениями о войне Л.Н. Толстого, Э.-М. Ремарка, А. Барбюса. Этих писателей роднят не только их антимилитаристские убеждения, но и созданный в их творчестве неизменный эффект личного присутствия, эффект сопереживания происходящим событиям и людям, участвующим в них. Свой приговор войне вслед за Толстым, назвавшим в романе «Война и мир» войну самым гадким делом в жизни, противным человеческому разуму и всей человеческой природе, вынес и Горецкий: «На войне особенно остро воспринимаешь все родное, далекое. Ведь тут так тяжело... Почему? Потому, что хлеба нет? Или что люди — не люди, а скот? И потому, и потому, и потому... Война нарушает весь распорядок жизни»<sup>3</sup>.

В повести несколько основных мотивов, которые то соединяются и переплетаются, то один из них начинает играть главенствующую роль, отодвигая другие ключевые мотивы на задний план. На протяжении всего произведения постоянно только тема душевного состояния автора, отмеченная печалью и тоской. Автор дневника глубоко погружен в раздумья по поводу будущей судьбы Беларуси, оказавшейся, как это уже не раз бывало в ее истории, на границе двух миров, в центре их столкновения. Мотив национального, народного, отеческого постоянно сопутствует философским размышлениям Левона Задумы. Совершенно очевидно, что для Горецкого проблема национальной идентичности и самоидентичности была очень существенна. Почти всегда

рядом с именем его сослуживцев упоминается их национальность — «Старшим над ними был усатый поляк или ополяченный белорус с Виленщины, почему-то с русской фамилией — Маслов», «украинец Ехимчик», «ополяченный литовец», «санитар Фельдман, наш белорусский еврей»<sup>4</sup>.

Свою национальную идентичность главный герой осознает и постоянно отстаивает при малейших сомнениях со стороны сослуживцев, особенно когда это касается родного языка. Бывали мгновения, когда он, пребывая в некотором замешательстве по причине собственного нахождения в русской армии, ощущал себя в стане противника. На четвертый месяц войны Горецкий, увидев перебежчика с немецкой стороны — поляка-познанца, задается вопросом: «Я в русском войске, как тот поляк в немецком. Значит?..»<sup>5</sup> Но воинская присяга и непрерывные позиционные бои не оставляли ему времени для дальнейших размышлений, и он продолжал выполнять обязанности военного телеграфиста.

Сквозным лейтмотивом звучит в документальной повести тема бессмысленности и бесчеловечности войны. Она прочно связана и с темой тоски, и с темой идентичности, поскольку главный персонаж, как и сам Горецкий, осознает собственную беспомощность, свою «неверную» солдатскую судьбу, всю без остатка подчиненную приказам, нередко ошибочным и скоропалительным. Размышления главного персонажа приводят его к убеждению, что война не может принести ничего хорошего не только отдельным ее участникам, но и всему белорусскому народу, его судьба по-прежнему будет определяться другими, а впереди только беды и прежняя нищета: «Разве Беларусь от этой войны будет иметь хоть какую-нибудь пользу? Не получится ли так, что, добившись победы на фронте, сильные мира сего станут еще сильнее и окончательно согнут нас, и наша судьба по-прежнему будет определяться другими, а впереди только беды и прежняя нищета»<sup>6</sup>.

До Максима Горецкого в белорусской литературе не было примеров введения документов разного толка в ткань художественного произведения (а дневник, воспроизведен-

ный в повести, с полным правом можно считать эго-документом), отсутствовал и определенный творческий опыт в создании литературы факта. Осуществив в повести «На империалистической войне» синтез художественного и документального, Горецкий стал, по существу, родоначальником новой для белорусской литературы жанровой формы, отличавшейся сочетанием документа и вымысла, военного дневника писателя и коротких новелл о том или ином событии первых месяцев войны на просторах Восточной Пруссии, о боевой дружбе и солдатском быте.

Однако надо признать, что дневник, включенный в повесть, несмотря на его не подлежащую сомнению автобиографическую основу, — все же более художественный текст, чем документальный. Стремление писателя создать произведение, в котором, согласно канонам художественной литературы автор — Максим Горецкий — не идентичен главному персонажу, определило и вымышленное имя автора Записок. Левон Задума, по существу, — альтер-эго самого автора. В то же время в повести воспроизведена подлинная история нескольких месяцев войны с точными топонимами, документальной хроникой наступлений и отступлений, количеством выпущенных снарядов по противнику. В пользу большей художественности, чем документальности, повести говорит и создание еще одного вымышленного образа — командира батареи, в которой воевал будущий писатель: «Показался высокий, задумчивого вида офицер, с усами и подстриженной бородкой... С виду это был высокий и плечистый мужчина, немного сутулый, хотя и молодой, с усами и бородой, как на царских портретах... Однако глаза у него были глубокими и печальными... Наслышан я был и о его чудачествах: большой набожности, мелочной привязанности к порядку и опрятности»<sup>7</sup>. Несмотря на то, что все персонажи повести имеют говорящие фамилии-характеристики, отражающие их человеческую суть, — Задума, Шолопутов, Гноев, Хитрунов, Пупский, командир остается безымянным на протяжении всего повествования. Можно предположить, что это намеренный авторский прием. Скорее всего, по за-

мыслу писателя, командир — человек-символ, олицетворяющий лучшие черты солдат и офицеров русской армии. Наряду с этим он не похож на статично-монументальный образец, он очень живой и достоверный: нервный и грубый, честный, глубоко верующий, способный накричать на солдата и даже ударить его, но, как правило, справедливо и за дело. Командир в полной мере разделяет военную судьбу своих подчиненных, все тяготы и печали войны. Его храбрость и самоотверженность высоко ценились всеми, с кем он воевал. Еще одна ключевая тема повести «На империалистической войне» — быт, повседневная жизнь-выживание солдата на войне. Смерть, голод, холод, грязь — вот ее главные приметы. Война — это не только наступления, отступления, взрывы и смерти, подвиги и предательства, прежде всего это — **работа, труд** до изнеможения, грязный, бесконечный, лишенный созидательного смысла, без которого однако невозможно побеждать. Об этом одним из первых в мировой литературе сказал в своей повести Горецкий. Книгу «На империалистической войне», занимающую центральное место в творчестве белорусского писателя, с полным правом можно назвать одной из первых в многочисленном ряду мировой литературы *non-fiction*.

Черты документальности в белорусской художественной литературе, склонность к документальному началу, отмеченная в творчестве Максима Горького, продолжили во второй половине XX в. его литературные последователи — Василь Быков, Алесь Адамович, Янка Брыль, Владимир Колесник, Светлана Алексиевич. Даже неуглубленный анализ развития и наблюдения над вектором движения современной белорусской литературы свидетельствует о том, что документальность — ее характерно-постоянная и наиболее значительная черта. Именно благодаря этой особенности, белорусская литература стала известной читающему миру.

Как признают многие белорусские писатели, литературоведы, критики на протяжении долгих лет главной темой национальной литературы была война. Как говорил Алесь

Адамович: «Война ушибла нашу память на всю жизнь»<sup>8</sup>. Вместе с тем надо признать, что эта огромная и трагическая тема на годы отодвинула на периферию литературного процесса другие мотивы, некоторым образом затормозила появление новых литературных ростков — и жанровых, и тематических. В 1975 г. в письме к Василию Быкову Адамович, завершивший к этому времени вместе с коллегами Брылем и Колесником свою главную документальную книгу «Я из огненной деревни», с горечью признавался: «Мы ненавидим войну, но так втянулись в роль ее летописцев и разоблачителей, что уже начинаем (а многие давно начали) любить свою память о войне. Украшательство, эстетизация войны через разоблачение... Как избежать этого? Думаю, единственный путь есть — с него и начинали в свое время. Доставать так далеко, что как бы действительно возвращаться на передовую. У тех самых баб нет и намека на то, чтобы они любили свою память о войне. Это и есть урок, который я во всяком случае извлеку»<sup>9</sup>. Белорусские бабы, о которых идет речь в письме — главные действующие лица документальной книги «Я из огненной деревни», это их голоса рассказали миру о масштабах трагедии, множестве хатыней, полностью сожженных врагами деревень с тысячами их жителей. Хатынь вошла в историческую память белорусского народа как символ войны, отрицающей человечность, сострадание, жалость, в конечном итоге — жизнь.

Авторы этой книги в определенной степени стали в советской литературе новаторами, создателями нового вида литературы: главным элементом своей поэтики они избрали интервью. О войне, о немецкой оккупации заговорили сами очевидцы жутких событий, их в книге более семисот. Авторы были убеждены, что писать о трагедиях XX в. языком художественной прозы значит оскорблять чувства людей, переживших невыносимую боль души и тела. Жизнь и смерть жителей Беларуси на оккупированных территориях оказалась страшнее любого вымысла. Василь Быков, самый известный в мире белорусскоязычный писатель, вспоминал, что Адамович был твердо убежден в том, что «Там, где

идет речь о катастрофах, войнах, личных трагедиях — не место изящной словесности»<sup>10</sup>.

Алесь Адамович считал документалистику не только жанром, но и «стилем неоднородным, однако чрезвычайно созвучным нашему времени»<sup>11</sup>. Это утверждение, относящееся к 1980-м гг., подкреплено и присуждением в 2015 г. Нобелевской премии по литературе Светлане Алексиевич. Хотя разноречивые мнения по этому поводу не утихли и до настоящего времени. Светлана Алексиевич — продолжатель уже ставшего классическим направления в белорусской литературе, начало которому положили три вышеупомянутых автора. В своей автобиографии она писала: «Я долго искала жанр, который бы отвечал тому, как я вижу мир. И выбрала жанр человеческих голосов»<sup>12</sup>. Документ в искусстве, считает Алексиевич, — становится все более интересен, без него уже невозможно представить полную картину нашего мира. «Он приближает нас к реальности, он схватывает и оставляет подлинники прошлого и настоящего»<sup>13</sup>. В то же время Алексиевич оговаривается и признает, что документ как свидетельство, мнение, также не бесстрастен, он тоже чья-то воля. Перу писательницы принадлежат исключительно документальные книги, жанр которых можно определить как свидетельства очевидцев, выполненных в технике устной истории, главным элементом которой является интервью. Алексиевич разделяет взгляд своего учителя и предшественника Адамовича на документальность (имея в виду подлинность) как на единственно возможный и точный язык такого рода литературы. В.П. Некляев, белорусский поэт и политик, в одном из интервью, несколько перефразируя известную фразу, сказал, что если русская литература вышла из «Шинели» Гоголя, то Алексиевич вышла из «Огненной деревни» Адамовича, Брыля и Колесника. Действительно, она пошла по уже почти классической дороге своих предшественников, используя их методы опроса-интервью.

Однако надо сказать, что многочисленные документальные книги Алексиевич, выполненные в этой технике —

«У войны не женское лицо» (1985), «Последние свидетели. Соло для детского голоса» (1985), «Цинковые мальчишки» (1989), «Зачарованные смертью» (1993), «Чернобыльская молитва. Хроника будущего» (1997), «Время секунд хэнд» (2013), вызывают неоднозначную реакцию читателей. Если произведения Адамовича, Брыля, Колесника, пронизанные любовью и состраданием к жертвам той войны, были открытием, горьким, тяжелым, трагическим, но все же они оставляли надежду и веру в человека и человечество, то книги Алексиевич, объединенные в цикл под общим названием «Голоса Утопии», как представляется, нередко лишены простого, но очень человеческого чувства — сострадания. Писательница выбирает для себя нейтрально-отстраненную позицию, что вызывает в лучшем случае непонимание и, возможно, не совсем заслуженную критику относительно принадлежности этих произведений к корпусу художественной литературы. Алексиевич выбирает из огромного хора человеческих голосов только те, которые повествуют об экстраординарном, о жизни на грани, в экстремальных условиях, а таковыми, по мнению писательницы, являются едва ли не все 70 лет существования Советского Союза. Этот цикл — своеобразный авторский проект, призванный обличить «красную чуму» и описать главный ее продукт — «красного человека». Справедливости ради следует сказать, что Алексиевич и себя признает результатом «красноутопического» воспитания. Автор скрупулезно запечатлевает реально произнесенные слова своих персонажей, и, казалось бы, ее отношение к своим героям сугубо нейтрально, но сверхзадача этого цикла — показать всему миру из каких частиц состояло «красное тело», как они проживали свою жизнь, каким жутким, по мнению писательницы, в действительности было советское общество, можно считать достигнутой. Вывод однозначен, как приговор. В одном из интервью (Н. Игруновой) Алексиевич так обозначила цель своей журналистско-писательской деятельности: «Моя задача была выбрать главные направления жизненных энергетических потоков и как-то оформить их словесно, сделать

это искусством. Мне хотелось, чтобы каждый прокричал свою правду»<sup>14</sup>.

Не секрет, что писатель через написанное, через текст всегда «разоблачает» себя, проговаривается, как бы он не был нейтральным, не хотел бы скрыть свои убеждения, пристрастия и желания. Негодование Алексиевич по поводу бессмысленности и жестокости советского мира отлито в документальную форму, которая не допускает двусмысленности, комментариев, рассуждений и мнений другого.

Книги Алексиевич исследователи определяют по-разному — как документальную прозу, коллективное свидетельство, документальные монологи. Сама писательница определила жанр, в котором работает, как «историю чувств». Но, несмотря на особенности поэтики и творческой манеры Алексиевич, очевидно одно: ее книги — это исторический источник ушедшей эпохи, советской и постсоветской, ценность которых бесспорна, они — мощные разрушители стереотипов, как бы ни относиться к подобному жанру словесности. Алексиевич продолжила и в соответствии с поставленными целями развила известные способы запечатления устной истории, которыми, начиная с 1940-х гг., пользовались социологи, фольклористы, историки. В творчестве белорусской писательницы соединились два событийных потока, определяющих характер современного мира, один наполнен личными историями, другой — всеобщей историей: отечественной и мировой.

В своих книгах-интервью Адамович, Брыль, Колесник, Алексиевич не только строго следовали за фактами и документами, они отмечали мельчайшие детали повседневного быта, вслушивались в интонации и паузы интервьюируемых, благодаря чему смогли создать не только глубокие психологические портреты, но и сделали возможным слышать живые человеческие голоса — тихие и звенящие от волнения, почти беззвучный плач, сменяющийся равнодушным монотонным рассказом. Читатели смогли наблюдать процесс превращения, казалось бы, сугубо документальных текстов в талантливые художественно-доку-



ментальные книги, ставшие выдающимися произведениями белорусской словесности.

В подтверждение тезиса о повышенном градусе документальности белорусской литературы может служить и творчество еще одного национального писателя-классика — Василя Быкова, одного из родоначальников так называемой «лейтенантской прозы», автора знаменитых повестей «Альпийская баллада», «Знак беды», «Волчья стая», «Сотников», «Мертвым не больно» и многих других. Его последним опубликованным при жизни произведением стала книга «Долгая дорога домой», над которой он работал на закате жизни в Германии, вдалеке от Беларуси, которую нежно и преданно любил. В центре повествования — автобиография самого писателя: от первых воспоминаний о семье и голодном детстве, участии в Великой Отечественной войне, тяжелой военной службе на самых дальних восточных островах СССР, послевоенной жизни в Беларуси до неожиданных и противоречивых годов «перестройки». Сознывая, что мемуары — жанр весьма неопределенный, субъективный, с размытыми эстетическими границами, Быков, подводя итоги жизни, посчитал необходимым поделиться с читателями своими размышлениями, оставить собственный «документ жизни».

В воспоминаниях Василя Быкова отсутствуют привычные для мемуаров исповедальные интонации, автор не сосредоточен на своем внутреннем мире, о своей личной жизни он пишет мало и глухо, что свойственно немногим эго-документам. Отдельные обстоятельства жизненного пути он преднамеренно не прописывает, возможно, из-за опасений показаться сентиментальным. Из множества личных и общественных событий писатель отбирает особенно значимые и поворотные в своей судьбе, в новейшей истории Беларуси. Быков, как правило, не удовлетворяет любопытства воображаемого читателя, склонного к подробностям частной жизни писателя. Давая характеристики тем или иным людям, выражая собственную точку зрения на различные факты, писатель одновременно распространяет ее

на широкий социальный контекст, который в его мемуарах оказывается на первом плане. Как писал сам Быков в предисловии, он пытался излагать факты собственной жизни последовательно, «однако это не всегда удавалось. Особенно там, где разные по содержанию и характеру события не совмещались в одной логической цепочке и выпадали из нее в отдельное повествование»<sup>15</sup>. Последнее произведение писателя не похоже на его повести, в нем документальность явно превосходит художественность, что продиктовано в первую очередь законами жанра.

Как нам представляется, писатель не намеревался создавать собственный литературный и человеческий портрет. Скорее его целью было возможно более объективное описание времени, передача его духа. Мемуары Василя Быкова можно считать одним из типов авторской исповеди «социально-политического дискурса, в основе сюжета которой — отход/отказ автора от прежних политических убеждений»<sup>16</sup>. Однако главным в этом документальном произведении стал образ самого Василя Быкова, многогранный, новый, порой неожиданный. Такой результат был достигнут благодаря индивидуальной манере и стилю письма автора. Это — выбор и монтаж фрагментов личной судьбы в соответствии с собственным замыслом и убеждениями, малоэмоциональный, сдержанный тон, стремление к нейтральности/объективности в оценке своих товарищей детства, командиров, коллег-писателей, друзей и недругов, почти полное отсутствие деталей личной жизни, самоиронии или патетических интонаций. Шутка и ирония также не частые гости на страницах воспоминаний Быкова.

В мемуарной книге «Долгая дорога домой» перед читателем появился «малоизвестный Быков», не совпадающий с привычным образом поглощенного в раздумья мудрого «живого классика», правдиво и талантливо описавшего страшную войну изнутри, как непосредственный участник и свидетель самых разнообразных нравственных коллизий и трагедий. «Новый» Быков — глубоко страдающий и обиженный драматическими обстоятельствами своей лич-

ной судьбы и нерадостной долей родной Беларуси, «намеренно» одинокий человек, наделенный большим писательским талантом, «уязвленный войной», как он сам говорил. Индивидуализм, который свойственен любому творческому человеку, характерен в значительной мере и для Быкова. Он считал, что «все значительное в искусстве и в литературе испокон века создается на основе индивидуализма. Попытки организованного художественного творчества (*тем более литературного*) всегда терпели фиаско. Творцы — единоличники, они создают штучный товар» (438). Внутренний настрой писателя определил и его гражданскую позицию — он всегда стоял несколько в стороне от общественных и политических движений, от проблем, горячо обсуждаемых в кругу его коллег, считая их помехой творчеству. «На собственном опыте я постиг простую истину: если ты сам себе не поможешь, тебе не поможет никто» (384), — полагал он. Писатель не смог и не захотел, как многие другие, приспособиться ни к одной из властей — ни к коммунистической, ни к новой посткоммунистической. Только в период перестройки он стал одним из учредителей Белорусского народного фронта, а затем депутатом Верховного совета СССР. Однако очень скоро понял, что депутатское звание не для него, «что попал не туда, что надо отсюда как-то рвать когти» (415), и после ГКЧП отошел от активной политической деятельности. Причиной этого были утраченные надежды, осознание того, что «в нашей беде больше всего виноваты мы сами, потому что не осознали ценность свободы и независимости» (431), к тому же он переживал моральный и физический упадок. Василь Быков в своих мемуарах предстает личностью глубоко страдающей от любого проникновения на его творческую территорию, от посягательств на личную и художественную самостоятельность и независимость, на свободу каждого гражданина страны. Окончание воспоминаний посвящено философскому осмыслению свободы, которую писатель считает «наибольшей ценностью, данной каждому существу от рождения» (437). Его прогноз о границах свободы особенно

для художников неутешителен: «[...] что до меня, то мой логос определенно пессимистический, хотя моя душа жаждет оптимизма» (440).

Быков считал себя в большей степени романтиком, чем это представлялось его читателям и критикам, имея в виду прежде всего свои читательские предпочтения. Ему ближе был «Дон Кихот» Сервантеса, чем Достоевский и Платонов. Но читателю мемуаров Быков видится другим — жестким реалистом, очень противоречивым, нередко неуживчивым человеком, то отстраненным от внешнего мира, погруженным в себя, то часто находящимся в конфликте, внутреннем и внешнем, с самим собой, с близкими людьми, с коллегами и товарищами по писательскому цеху, в конечном итоге — с обществом. Он сознательно стремился следовать принципу «никогда никого ни о чем не просить».

Его справедливая критика существовавших в СССР порядков, утверждаемых всеохватным партийным контролем, расцвет цензуры, диктат недалеких, малообразованных, безжалостных партийных и государственных функционеров, развитая система слежки, сталкивается в воспоминаниях писателя с его порой безоглядным неприятием всего советского и полным отрицанием каких-либо успехов и достижений в экономике, культуре, науке. Возможно, что причина такого пессимистического взгляда на окружающий мир кроется в чувствительной и чуткой душе настоящего художника, по-особому осознающего трагичность бытия. «Мысль о безысходности человеческого существования прочно сидела в моем сознании и время от времени требовала реализации. [...] Если серьезно вникнуть в обстоятельства, то вся жизнь человеческая — трагедия. Ибо все чувствуют себя правыми. И никто не считает себя виноватым» (385).

Положение Беларуси в течение всей истории СССР Быков оценивал как недостойное и не соответствующее ее истинному предназначению и заслугам, считая, что весь советский период не принес белорусскому народу, особенно крестьянству, ничего радостного и позитивно-результативного. Причину этого он видел, с одной стороны, в ее

зависимом угнетенном положении в «тюрьме народов под названием СССР» (385), а, с другой — в особенностях национального характера белорусов — их пассивности и терпении. Многие произведения Быкова с трудом попадали в печать, автора заставляли переписывать фрагменты военных повестей и сценариев, написанных болью и кровью, и подчиняться требованиям всевозможных партийных и литературных цензоров, учитывать «текущий момент», призывали «не искажать» подвиг народа.

Только родная природа и общение с ней давали Быкову передышку перед очередной жизненной и писательской драмой. Родная деревня и ее окрестности, многочисленные озера, особенно одно из них — Беляковское — с детства стали для него тем самым священным местом, куда он постоянно возвращался в своих мыслях. Так нежно и сердечно как о природе, окружавшей его с детства, Быков не писал в своих мемуарах ни об одном человеке, кроме матери: «Воистину, бессмертно и неизменно милое моему сердцу озерцо, которое я буду любить до конца своих дней» (9), «это было мое последнее путешествие по Неману, неожиданное прощание с этой милой рекой, с ее скромной красотой, с самой лучшей рекой из всех известных мне рек Европы и Азии» (309).

Условно книгу «Долгая дорога домой» можно разделить на три части, посвященные трем главным этапам жизненного пути автора: периоду детства, отрочества и юности вдумчивого и любознательного мальчика из бедной крестьянской семьи, горящего желанием получить образование; периоду страшной войны, превратившей неопытного молодого бойца в лихого офицера, попавшего в 1943 г. в ад войны и выжившего в нем; а также послевоенным годам, которые сделали начинающего литератора маститым писателем, окруженным почитателями и недругами. Хроника жизни одного человека, по сути, стала исторической хроникой целой эпохи. Для этого автор использовал всевозможные элементы исторической и социально-психологической прозы.

Название книги Быкова, как и любое название, всегда является важной смысловой точкой, проецируемой на

все произведение<sup>17</sup>. Однако сам писатель в книге воспоминаний довольно скептически относился к называнию своих произведений: «Вернувшись в Гродно, взялся за новую повесть, название которой нашел не сразу. О названии вообще думаешь в последнюю очередь, обычно тогда, когда вещь уже написана. Знаю еще одну особенность [...]: у хорошей книги прозы обычно так себе название, а очень звонкое название есть признак плохой прозы» (205). И все-таки смеем предположить, что название своей последней книги Быков обдумывал задолго до того, как он закончил воспоминания. «Долгая дорога домой» — совсем неслучайное название. Свои мемуары писатель создавал вдали от родины с чувством трагичности собственного положения, к тому времени он уже был тяжело болен. Для названия воспоминаний писатель выбрал два наиболее важных для него концепта, два мотива — дом и дорога. Дорога как символ человеческой жизни, объединяющая и разъединяющая людей, как пространство соединяющее прошлое с настоящим, рождение и смерть. Разные дороги пришлось преодолеть самому Быкову: проселочные в детстве, когда бегал в школу в соседнее село, военные, о которых Быков писал: «[...] война — сплошная дорога. Туда или назад. Или в рай, или в ад» (196). Где бы писатель ни находился, он всегда мечтал пройти по дороге, которая приведет его в родную Беларусь, которая по сути и была настоящим Домом в его судьбе, началом и концом жизни. Детство, свою родную деревню, где он родился и вырос, где жили его отец и мать, Быков вспоминал без умиления, не так, как это обычно происходит, а безрадостно, скорее, с нотами трагизма: «Очень много тяжелого и безысходного связано у меня с моей малой родиной [...]. Совсем мало радости обретал я там, а печали — сверх меры» (339). Только Беларусь была для писателя домом, с ее скромными лесными и равнинными пейзажами, немногочисленными реками и озерами, только о них он по-настоящему тосковал, они «вызывали во мне щемящее умиление — столько лет эта неброская, умиротворенная красота являлась мне лишь в снах о родине!»

(170) Все другие места, где Быкову приходилось служить, Сахалин, Курилы, он считал чужбиной, чужим пространством, «жил мечтой вырваться из этой дальней дали на родину, в Беларусь» (160).

В мемуарах немало места отведено описанию разнообразных механизмов творчества, но кажется довольно необычным, что Быков ни разу в своих рассуждениях о сути писательства не упомянул о читателе, которому были адресованы его книги, о неразрывной связи между ним и теми, перед кем он открывал душу. Сюжеты его произведений связаны с войной, с личным опытом и размышлениями о том, как и почему человек выживает на войне. Но писатель не дает однозначного ответа: и подвиг, и предательство могут сохранить человеку жизнь, вопрос в цене. Быков, написавший едва ли не лучшие в отечественной литературе прозаические строки о войне, в мемуарах задавался вопросом, нужны ли по прошествии лет его военные повести, наполненные страданием, болью, страхом и отчаянием. «Война давно кончилась, а мы все не можем отвязаться от нее — все пишем о ней, и пишем» (309). Но остановиться и не писать о войне он тоже не мог, пока в нем жила и болела душа «за товарищей (97 из сотни)», которые давно лежали в братских могилах. В мемуарах Быков размышлял об анатомии солдатского подвига, прежде всего о «подвигах духа», их моральной стороне, которые стали центральными в его произведениях. Вспоминая войну, как и многие из тех, кто в ней участвовал, проживал каждый ее день в будничном калейдоскопе смертей, Быков с горечью отмечал, как они, будучи совершенно искренними, не могут удержаться от пропагандистских клише. Его цель была другой — рассказать о войне только правду, и это ему удалось. «Книгами правды о нашей великой войне» назвал военные повести Быкова другой фронтовик и писатель Виктор Некрасов.

Собственные произведения Быков всегда писал на белорусском языке, и многие из них сам переводил на русский. Родной язык Быков, вслед за Генрихом Бёллем, считал «последней опорой свободы», хотя писатель не отрицал

традиционной связи белорусской литературы с политикой, которая не очень способствовала существованию свободы.

Мемуарная книга «Долгая дорога домой» — писательская исповедь и хроника жизни выдающегося белорусского писателя Василя Быкова, завершила его творческий путь, предоставив читателю размышлять над множеством проблем, которые он пытался решить в течение «долгой дороги». Он вернулся умирать в родную Беларусь, путь к которой был по настоящему трагичен. Свои воспоминания Быков завершил словами Леси Украинки: «Без надії таки сподіваюсь...» (440) («Без надежды я все же надеюсь...»).

## ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 *Мушинский М.И.* Народные истоки таланта // Горецкий М. Красные розы. Минск, 1976. С.7.
- 2 *Адамович А.* О современной военной прозе. М., 1981. С. 59.
- 3 *Горецкий М.И.* Красные розы. Минск, 1976. С. 14.
- 4 Там же. С. 394.
- 5 Там же. С. 443.
- 6 Там же.
- 7 Там же. С. 369.
- 8 *Адамович А.А., Быков Василь.* Диалог в письмах // Сибирские огни. 2013. № 11. URL: [magazines.russ.ru/sib/2013/11/11a.html](http://magazines.russ.ru/sib/2013/11/11a.html) (дата обращения: 28.02.2018).
- 9 Там же.
- 10 *Адамович А.М.* Жизненный материал и художественное обобщение // Вопросы литературы. 1966. № 9. С. 6–8.
- 11 Там же.
- 12 URL: [http://Gender-route.org/articles/inter/chto\\_zhe\\_takoe\\_nasha\\_pamyat](http://Gender-route.org/articles/inter/chto_zhe_takoe_nasha_pamyat) (дата обращения: 28.02.2018).
- 13 Там же.
- 14 Известия. 14 мая 2004 г.
- 15 *Быков В.* Долгая дорога домой. Книга воспоминаний. М.–Минск, 2005. С. 6. Здесь и далее цитируется это же издание, номера страниц указаны в тексте статьи.
- 16 *Луцевич Л.Ф.* «Горделивый вызов от виноватой к судьбе» // Slavia Orientalis. Rocznik LXII. Warszawa, 2013. № 13. S. 531.
- 17 *Софронова Л.А.* Сакральные названия и эпиграфы светских произведений // Софронова Л.А. Культура сквозь призму поэтики. М., 2006. С. 149.



The background of the page is a complex, abstract geometric pattern composed of numerous overlapping, thin, light-gray rectangular outlines. These rectangles are arranged in a way that creates a sense of depth and movement, with some appearing to be in front of others. The overall effect is a dense, layered grid that frames the text.

II.

**Литературный  
репортаж**

## Репортаж как литература — репортаж как свидетельство

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

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

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

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

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

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

Разумеется, этот отход от принципа журналистской злободневности вследствие развития новых СМИ — явление повсеместное, примеры которого можно легко найти в других литературах соответствующего периода<sup>7</sup>. Однако чтобы понять, почему такая ситуация сложилась в Польше, следует сперва разобраться, как новое поколение польского репортажа, возрождавшее этот жанр после почти десятилетнего перерыва, который был вызван военным положением 1981–1983 гг. и его последствиями, оказалось подготовлено к поставленным современностью задачам мастерами предыдущей генерации. Для этого придется вернуться к 1970-м гг., к последнему — в силу исторических обстоятельств, — периоду функционирования интересующего нас жанра до наступления эпохи электронных СМИ.

## I

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

тор порой входил в очень живой контакт, мог даже сделать его партнером в процессе совместного поиска правды, однако не идентифицировал себя с ним и не подчинялся ему. В какой-то степени тот всегда оставался для автора противником, человеком, которого — упорством, настойчивым любопытством (не без элементов следственной игры, уловок и своеобразной агрессии), страстной потребностью в демистификации реальности — нужно вынудить сказать правду. Конколевский был убежден, что таким образом можно докопаться до пласта нетривиальности, которую скрывают в себе каждое событие и каждая фигура, привлекая — по не вполне ясным причинам — интерес репортера. Идея поиска этого пласта — логическое следствие концепции репортажа Конколевского, согласно которой принцип безоговорочной верности «факту», понимаемому как конкретика, деталь (особенно заметная при полемике с концепцией репортажной «синтетической правды» Мельхиора Ваньковича<sup>8</sup>), соединяется с убеждением, что эта верность не исключает возможности конкурировать с правдой беллетристики: нужно лишь суметь докопаться до того, что превосходит воображение беллетриста. Литературность репортажа должна являться производной жизненных происшествий, а не следствием излишних обобщений или даже фабуляции.

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

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

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

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

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

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

## II

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

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

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

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

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

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

торое тем не менее, благодаря появлению «второго круга обращения»\* и относительной легкости публикации материалов за границей, упростило процесс информирования о замалчивавшихся или фальсифицированных фактах и персонажах прошлого. Поэтому после введения военного положения мы обнаруживаем многих начинающих репортеров в числе исследователей архивов и приверженцев пришедшей в это время в Польшу — как своего рода интеллектуальная новинка — *oral history*, все они поглощены изучением устных и письменных свидетельств прошлого. Например, Барбара Н. Лопеньская, уже приобретающая к тому времени известность как автор нескольких нашумевших репортажей, названных «языковым свидетельством жизни и времени»<sup>12</sup>, пишет вместе с Эвой Шиманьской книгу «Старые номера» (1986) о судьбах еженедельника «По просту», а затем такие тексты, как «Похищение “Европы”» (повествование о литературном журнале, который готовился, но так и не вышел после событий 1956 г.), «Кому это нужно?» (о прессе, связанной с событиями 1968 г.), «В зале заседаний номер 252» (дело «татранских альпинистов»\*\*) — все они были опубликованы в журнале «Рес Публика» в 1987–1989 гг., наконец — наделавшее шуму первое интервью с цензором, рассказавшем, так сказать, «изнутри» о деятельности своей организации<sup>13</sup>. Тереса Тораньская, прежде занимавшаяся социальной критикой в форме «вида снизу» (так назывался ее сборник репортажей 1979 г.), проводит в 1982–84 гг. цикл бесед с ведущими чиновниками времен сталинизма (Якубом Берманом, Эдвардом Охабом, Романом Верфелем); беседы эти собраны в одной из самых известных книг 1980-х гг., озаглавленной «Они» (1985), представлявшей собой коллективное свидетельство не столько даже периода установления нового строя, сколько ментальности комму-

\* Развернутая система «самиздата», существовавшая в ПНР.

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



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

Прошлое как неисчерпаемый кладёзь «белых пятен», неизвестных или малоизвестных событий и фигур, таких, о которых следует рассказать заново, по сей день питает репортаж как форму исторического свидетельства, которое чаще всего носит полифонический характер (словно авторы, познавшие вкус истории, рассказанной по горячим следам, в процессе ее свершения, уже не желали иметь дела с другой), но это лишь одна из двух причин его популярности. Вторая, становящаяся все более очевидной по мере отхода от злободневной проблематики 1980-х гг., — литературный потенциал подобной формы репортажа, заключающийся в самой необходимости совершения разного рода творческих манипуляций с полученным материалом: выбора фрагментов отдельных записей, их стилистической обработки, компоновки нескольких или даже нескольких десятков голосов, представляющих разные точки зрения, наконец (в наиболее цельных композициях) — обнаружения или придания рассказываемой истории динамики в процессе монтажа. Неизвестно, насколько способствовала этим манипуляциям модель романа идей или высокая оценка романной полифонии в исследованиях Бахтина о Достоевском: претендующий на роль теоретика Марек Миллер ссылается именно на эти источники<sup>14</sup>. Многоголосная материя коллективного свидетельства служила плодородной почвой и для восприятия импульсов со стороны американской «новой журналистики» — ее объективизирующей версии, стремящейся к коллажу, соединяющей репортаж с рассказами участников и свидетелей событий, порой документами, письмами и дневниками<sup>15</sup>. Литературность этого нового для польской почвы способа журналистского письма тревожила героев

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

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

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

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

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

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

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

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

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

му пути развития близка Малгожата Шейнерт, которая с некоторым запозданием, по сравнению со своими более известными в 1970-е гг. ровесниками, соприкоснулась с проблематикой свидетельства — в такой же форме, как дебютанты начала 1980-х гг. Написанная ею вместе с Томашем Залевским книга о рабочих щецинской верфи<sup>21</sup> в значительной степени является монтажом нескольких десятков отличающихся с точки зрения поколенческой принадлежности и социального происхождения автобиографических рассказов рабочих, будущих деятелей профсоюзов и героев августовских событий, и их свидетельств о моментах, когда история внезапно делала рывок вперед: событиях 1970 г., августовской забастовке 1980 г., введении военного положения. Присутствие авторов, которые, впрочем, начиная выпускать забастовочный бюллетень, превращаются в участников событий, едва ощутимо, оно полностью подчинено специфической поэтике коллективного свидетельства, летописи создания и переживания истории в пространстве Щецина. Миссии свидетельства Шейнерт осталась верна также в последующих книгах<sup>22</sup>: в частности, в интервью-реке с крупным деятелем польского театра Богданом Коженевским, подчиненном поиску ответа на вопрос о стойкости и независимости художника в эпоху насилия (подобно Миллеру в «Киношколе»), а в видоизмененной форме — в книге «Черный сад» (2007), монументальной летописи Гишовца и Никишовца в Катовицах (исчезающего анклава силезской самобытности), сотканной из десятков рассказов, устных и письменных свидетельств, документов, незаметно соединенных нитями многопоколенческой преемственности наподобие локальной семейной саги. В традиции многоголосной и многопоколенческой летописи выдержана также повесть об Эллис-Айленд — острове, на протяжении десятилетий служившем пунктом приема и селекции иммигрантов в США («Остров-ключ», 2009), а также книга о Занзибаре («Дом черепахи. Занзибар», 2011).

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

струкцию важных анклавов прошлого — и биографическое повествование. Как и в других случаях, о которых шла речь выше, авторы этих проектов сперва познали ценность живого многофигурного свидетельства и, обращаясь к персонажам прошлого, не хотели отказываться от этой возможности. Иоанна Седлецкая, автор книг, в частности, о Гомбровиче и Виткации<sup>23</sup>, выпустила ранее коллаж бесед<sup>24</sup>, стержнем которых являются судьбы детей, внезапно лишившихся опеки — разговоры с полутора десятками родственников интернированных, арестованных, скрывавшихся в 1983–1985. Барбара Станиславчик, прежде чем создать многоголосную повесть о Мареке Хласко<sup>25</sup>, была соавтором «Паутины»<sup>26</sup>, первого подлинно полифонического, созданного на магнитофонной ленте повествования офицеров Службы безопасности о жизни этой организации. Магдалена Гроховская, будущий автор биографии Ежи Гедройца<sup>27</sup>, рисующая его портрет через отношения с важнейшими сотрудниками парижской «Культуры», неслучайно является автором книги бесед «Заговорившие» (2005). Петр Липиньский, автор цикла книг о Болеславе Беруте, его товарищах и жертвах<sup>28</sup>, начинал с бесед с палачами госбезопасности. И так далее. Конечно, имеются и другие аргументы в пользу рассказа при помощи голосов свидетелей — например, то, что этих свидетелей становится все меньше, и нужно успеть воспользоваться их памятью и знаниями, или что они настолько самобытны и живописны, что в не меньшей степени способствуют воссозданию исчезающих миров прошлого, чем главные герои повествования.

Вторжение репортеров в биографическое повествование, которое уже прочно укоренилось в литературе, объясняющееся, вероятно, общим вектором эволюции репортажа и подтверждающее его направление, безусловно модернизировало этот жанр и сделало его более привлекательным. Можно видеть, как на их пример ориентируются авторы, начинающие с более традиционных вариантов литературной биографии, хотя бы Агата Тушиньская, которая в одной из своих книг — об Ирене Кшивицкой<sup>29</sup> — практически

ограничилась — с упорством, безусловно удовлетворившим бы самого М. Миллера — монтажом записанных и прочитанных свидетельств о писательнице. Она и сама оказалась заражена духом свидетельствования, подчиняясь которому сначала совершила семейную аутовивисекцию («Семейная история страха»), а затем оставила свидетельство умирания близкого человека («Упражнения по утрате»), причем контекстом в обоих случаях является Холокост<sup>30</sup>.

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



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

(Перевод И. Адельгейм)

## ПРИМЕЧАНИЯ

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

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

«Литература *non-fiction*  
вселяет надежду...»

Зачем нужен литературный репортаж  
о массовых убийствах?

Зачем нужен литературный репортаж о том, что миллионам зрителей и так уже показали на фотографиях и видео СМИ? Почему в Польше выходят, раскупаются, переиздаются книги, посвященные трагическим событиям в Боснии («Ты будто камень грызла», 2002, 2005, 2008, Войцеха Тохмана), Руанде («Сегодня мы нарисуем смерть», 2010, 2011, его же), Уганде («Ночные путники», 2009, 2013, Войцеха Ягельского), на Кавказе («Хорошее место для умирания», 1994, 2005; «Башни из камня», 2004, 2008; «Все войны Ларь», 2015 Ягельского; «Абхазия», 2013, Войцеха Гурецкого), в ЮАР («Выжигание трав», 2012, Ягельского), Камбодже («Дух» из книги Анджея Мушиньского «Юг», 2013), Латинской Америке («Латиноамериканская лихорадка», 2010, Артура Домославского)? Речь идет о польских авторах — в Польше жанр литературного репортажа и необычайно разработан художественно, и очень популярен, в том числе в настоящее время (неслучайно издательства «Чарне», «Агора», «Carta Blanca», «W.A.B.» и др. издают специальные серии) — однако проблема шире: можно также вспомнить о репортажах западно-европейских, американских, канадских авторов, посвященных резне в Боснии, Косово, Руанде, Уганде, и пр. — «Улица Логавина: жизнь и смерть в районе Сараева» (1996) Барбары Демик, «Мы вынуждены сообщить вам, что завтра нас и нашу семью убьют» (1998) Филиппа Гуревича, «Нагота жизни. Повесть с болот Руанды» (2000), «Сезон мачете» (2003),

«Стратегия антилоп» (2007), «Энгельберт с холмов» (2014) Жана Хатцфельда, «Женщина и кости. Среди мертвых в Руанде, Боснии, Хорватии и Косово» (2004) Кли Кофф, «Дети-солдаты. Калами идет на войну» (2006) Джузеппе Карризи, «Украденные ангелы. Похищенные девушки Уганды» (2007) Кэти Кук, «Война умерла, да здравствует война. Боснийские счеты» (2012) Эдда Вульями, «Сараево, жизнь после войны» (2016) Эрве Гескьера и др. Что заставляет мастеров *слова* вновь и вновь обращаться к массовым убийствам, ведь — как замечает С. Сонтаг, посвятившая эстетике и этике феномена своего рода массового свидетельствования насилию в современном мире свою последнюю книгу, выразительно озаглавленную «Смотрим на чужие страдания» (2003) — «само понятие военного преступления, зверства сразу наводит на мысль о фотографическом свидетельстве»<sup>1</sup>?

Дело, как представляется, в том, что сегодня именно основанное на факте, но художественно структурированное *слово* берет на себя функции, некогда «узурпированные» фотографией, а затем телевидением и видео — более (как казалось) эмоционально действенными инструментами воздействия на адресата (которым виделось человечество в целом). Ведь именно это было психологической, этической сверхзадачей распространения информации о массовых трагедиях: «Фотографии — средство для того, чтобы сделать “реальными” события, которые привилегированные и просто благополучные люди, возможно, предпочли бы не заметить. [...] Долгое время некоторые верили, что если эти ужасы сделать зримыми, большинство людей осознают все безобразиие, безумие войны»<sup>2</sup>.

То есть вначале все же было *слово*. На исходе XIX столетия президент Международного комитета Красного Креста говорил: «Теперь мы знаем, что происходит ежедневно во всем мире [...]. Благодаря тому, что описывают каждый день журналисты, читатели, так сказать, воочию видят страдания людей на полях сражений, и крики этих людей звучат у них в ушах [...]»<sup>3</sup>. Затем, по мере совершенствова-

ния техники (появилась малоформатная камера — и первой войной, освещавшейся по-новому, стала гражданская война в Испании), уже фотоснимок получил возможность «гораздо непосредственнее и внушительнее рассказать об ужасах массового убийства, чем любое словесное свидетельство»<sup>4</sup>. Потом главным визуальным средством информации о военных преступлениях и массовых страданиях сделалось телевидение, после чего «сражения и побоища, снятые в реальном времени, превратились в привычную составляющую бесконечного потока домашних телеразвлечений»<sup>5</sup>. В наше время к нему прибавилась лавина информации из Интернета, доступная в любой момент на экране того или иного гаджета.

Происшедшая девальвация эмоционального воздействия изображения на зрителя, очевидно, была неизбежна (интересно, что проблема реакции на постоянно возрастающий поток информации о страданиях жертв войны встала практически сразу — еще в конце XIX в.<sup>6</sup>). Фотография и видео уже не производят прежнего впечатления — их слишком много и они превратились в неотъемлемую часть повседневности, отделенную при этом от ее относительного благополучия поверхностью бесконечных, больших и малых, экранов и возможностью мгновенного выключения или переключения. «Созерцание бедствий, происходящих в чужой стране, стало существенной частью современного опыта — результат накопленных за полтора века приношений от особого рода профессиональных туристов, которые именуется журналистами. Теперь войны, помимо всего, — комнатные зрелища и звуки. В информации о том, что происходит в других странах, называемой “новостями”, важное место уделяется конфликтам и насилию. “Главные новости там, где кровь” — такова традиционная установка таблоидов и круглосуточных новостных каналов [...]»<sup>7</sup>.

«Умножение картин ужасов»<sup>8</sup> повышает болевой порог зрителя, что очевидно и для самих журналистов: «Я думаю о Газе. СМИ уже не гудят сообщениями оттуда. Было интересно, когда начиналось, но теперь сделалось скучно. Это

воздействие трупкилометров. Не помню, кто из нас придумал это слово. Но принцип очень прост — чем дальше, тем новость менее нова. Война в Ираке? Поначалу — супер. Потом, чтобы привлечь внимание, должны погибнуть по меньшей мере сотня человек или хотя бы один польский солдат»<sup>9</sup>; «Я уже не питаю иллюзий, будто человек, следящий за новостями, знает, что происходит в мире»<sup>10</sup>.

В более ранней своей книге «О фотографии» (1977), одной из первых в мире, посвященных феномену документального фото, С. Сонгаг говорит о парадоксальном воздействии восприятия потока визуальных образов со всего земного шара на чувствительность, способность современного зрителя к эмпатии — он порой одновременно потрясает и анестезирует: «Событие, известное по фотографиям, конечно, делается более реальным, чем без них [...]. Но если много раз обращаешься к этим изображениям, все становится менее реальным. [...] Огромный фотографический каталог несчастий и несправедливостей в мире сделал зрелище жестокостей отчасти привычным, и ужасное стало казаться более обыкновенным, знакомым, далеким („это всего лишь фотография”), неизбежным. Когда появились первые фотографии нацистских лагерей, в них не было ничего банального. За тридцать лет достигнута, возможно, точка насыщения. В эти последние десятилетия „озабоченная” фотография не только пробуждала совесть, но и в такой же, если не в большей мере глушила»<sup>11</sup>.

Какими преимуществами обладает в этой ситуации текст литературного репортажа?

Сонгаг, говоря о фотографии, называет процесс *напоминания* «этическим актом»<sup>12</sup>. «Наш долг — знать, что произошло в Руанде. [...] Кто не способен сказать двадцать фраз на эту тему, встает на сторону палачей. Ибо они одерживают верх тогда, когда мы забываем об их жертвах»<sup>13</sup>, — так определяет моральный долг человечества В. Тохман. Миссия репортера, по его мнению, как раз и состоит в том, чтобы *напоминать* о зле, на которое способен человек: «Может, я пишу о тех смертях, которые не должны были

случиться? Которые мы могли предотвратить, как в случае Сребреницы или Руанды? В сущности, я пишу о тех, кто умер, а должен был жить. Молчать об этом — значит позволять причинять страдание другому человеку. Я пишу о том, что одни люди делают с другими»<sup>14</sup>.

Кадры в СМИ подобны вспышке, освещающей событие в глобальном масштабе и почти моментально затухающей. Наш современник имеет возможность наблюдать за драмой в любой точке земного шара, и, «чтобы выгородить место в его сознании для одного определенного конфликта, надо ежедневно, раз за разом прокручивать обрывки хроники этого конфликта»<sup>15</sup>. Литературный репортаж, о котором идет речь, привлекает внимание в большей степени *пост-фактум*, это механизм своего рода реактивации воспоминаний, т. е. того самого, имеющего этическую ценность, *напоминания*.

У СМИ — свой ритм реакции, они нацелены на определенную — мгновенную — ответную реакцию массового зрителя и не могут позволить себе и своим авторам заниматься кровью «вчерашней», а особенно «позавчерашней». У литературного репортажа (именно поэтому активно вытесняемого со страниц периодики: «Репортеру нужно время для его собеседников, а герой репортажа не должен чувствовать, что журналист спешит. Это противоречит природе газеты. Большой репортаж требует времени и денег [...]»<sup>16</sup>) есть возможность привлечь внимание к *последствиям* военных преступлений, к посмертной реальности и продолжающейся в ней жизни, существованию выживших рядом с могилами, которые чаще всего находятся неизвестно где, т. е., по сути, везде, рядом со вчерашними убийцами (в Боснии и Руанде — непосредственно, бок о бок; применительно к Аргентине, например, речь идет также об усыновленных палачами и воспитанных ими детях жертв). Т. е. литературный репортаж направлен на то, чтобы показать еще и иллюзорность нормализации жизни после геноцида.

Свидетельства военных преступлений — «обычно посмертные, так сказать, следы: груды черепов [...] массовые

захоронения. И эта посмертная реальность часто — самый пронзительный из итогов»<sup>17</sup>. Литературный репортаж обращается не просто к этим следам, он обращается к живой памяти. «Я пишу не о могилах, — говорит Тохман. — Я рассказываю о живых людях, которые стоят над смердящими дырами в земле. О том, что они носят в себе»<sup>18</sup>. В 2002 г. он писал об эксгумации массовых захоронений в Боснии — и о том, как живут те, кто потерял детей, мужей, братьев и т. д. О событиях в Руанде — и о существовании уцелевших жертв бок о бок с палачами — он писал спустя шестнадцать лет после геноцида. Мушиньский — о красных кхмерах — также постфактум. К этой же теме собирается обратиться Тохман (его интересуют те, кто тогда был детьми, т. е. также следствия и последствия трагедии). Ягельский пишет о реабилитации бывших бойцов «Божьей армии сопротивления» в Уганде — похищенных детей, оказавшихся в роли одновременно жертв и убийц. Домославский в «Латиноамериканской лихорадке» рассказывает о замалчиваемой в Бразилии памяти о пытках, о Чили, где по-прежнему существуют черные списки прежних лет и ощутимы возвращающиеся из 1970-х гг. ненависть и страх, о трагической памяти Аргентины и т. д. По словам Сонтаг, понимание — «в отличие от любовного отношения, основанного на том, как выглядит предмет», базируется на том, как он функционирует, а функционирование «происходит во времени, и для объяснения его требуется время. К пониманию нас приводит только то, что повествует»<sup>19</sup>. Именно *слово* позволяет синтезировать в одной фразе прошлое, настоящее и будущее, трагедию события и трагедию памяти: «Три вопроса не принято задавать в сегодняшней Боснии: как поживает муж? Как поживает сын? Что ты делал во время войны?»; «В каждом из них я вижу убийцу»<sup>20</sup>; «они убили моего отца, всех моих убили. Я знаю, кто. [...] А теперь он гладит мою дочку по голове. Мол, вылитая бабушка. Моя мама, которой он отрезал голову»<sup>21</sup>.

Массовые убийства в Боснии, Руанде, Латинской Америке, Камбодже были неразрывно связаны с идеей унич-



тожения идентичности и памяти (в частности, для следующих поколений), уничтожения не только физического, но и символического: жертвы должны были быть преданы забвению. Т. о. это преступление не только против тела, но и против памяти («страной без памяти» называет Бразилию один из собеседников Домославского; «история региона обратилась в пепел [...], память хотели убить, фашисты!»<sup>22</sup> — говорит один из героев Гурецкого о родной Абхазии). Личная память уникальна и умирает вместе с человеком. Коллективная память — результат своего рода договора о том, что считать значимым и хранить от забвения. История героев репортажей, запечатлевающих личную память — это и свидетельство конкретных судеб, и элемент коллективной памяти, деформации которой как раз и пытается воспрепятствовать литературный репортаж. Однако делает он это, всякий раз протягивая ниточку между двумя конкретными людьми, между личной памятью выживших — и сознанием читателя («Я бы хотел писать так, чтобы читатель ощутил то, что чувствует мой герой»<sup>23</sup>).

Литературный репортаж повествует при этом о памяти не только уцелевших жертв, но и о памяти палачей. «Я должен был их выслушать, палачи ведь люди. То, что они сделали, тоже относится к области человеческого поведения. Нужно слушать и палачей, чтобы понять больше»<sup>24</sup>, — признается Тохман. Ягельский в книге о детях Уганды замечает: «Трудность разговора с Самуэлем состояла в том, что он был одновременно жертвой и палачом. Я хотел узнать его в обеих ролях, понять, как он переходил из первой во вторую, а потом снова в первую, исходную»<sup>25</sup>. Памятью обременены обе стороны — палачи и жертвы, хотя память первых большей частью оказывается доминирующей, а память вторых — потаенной (память об официально замалчиваемом зле сохраняется в пространстве памяти частной). Геноцид остается постоянной точкой отсчета, мирная на вид повседневность оказывается его продолжением.

В силу своей фрагментарности и выборочности не являясь копией действительности, фотография очень долго ка-

залась столь эмоционально действенной в силу своей объективности: «Ничто написанное не в силах сравниться по достоверности с фото»<sup>26</sup>; «Снимок — запись реальности, неоспоримая, в отличие от любого, даже самого беспристрастного словесного отчета, поскольку записала машина. И в то же время снимок — свидетельство о реальности, поскольку снимавший присутствовал при событии. [...] Фотография не просто апеллирует к воображению, она *показывает*. Вот почему фотография, в отличие от рукотворного изображения, может считаться свидетельством»<sup>27</sup>; «При всей неумелости (любительской) или претензиях на художественность конкретного фотографа у фотографии — любой фотографии — отношения с видимой реальностью представляются более бесхитростными, а потому более точными, чем у других миметических объектов»<sup>28</sup>. Однако «доверие» к фото давно уже подорвано — не только практически безграничными возможностями эпохи дигитализации, но и пониманием семантических сдвигов, происходящих при изменении исторического, политического, идеологического контекста.

Художественное слово объективным не может быть по определению. «Репортаж обязан быть субъективным, я всегда это твержу, — говорит Тохман. — Объективного репортажа не существует. Объективной должна быть информация. [...] Литературный репортаж, правда, является записью фактов, это святое, но прежде всего — это запись впечатлений и эмоций автора. [...] Субъективизм — величайшее достоинство репортажа»<sup>29</sup>. Субъективность слова оказывается фильтром, который парадоксальным образом не уменьшает, а увеличивает достоверность описанного. Читатель литературного репортажа доверяет именно этому авторскому эмоциональному фильтру или, вернее, эмоциональной линзе (в репортаже важно «как можно лучше представить суть события. Речь идет об образе, о литературе»<sup>30</sup> — неслучайно, например, Ягельский в книге об Уганде создает из десятка с лишним детей одного персонажа, не называя ни одного из детей по имени, о чем честно предупреждает читателя).

Эта особенность литературного репортажа обусловлена, в частности, эмоциональным опытом автора, предваряющим написание книги: «В Руанде у меня было ощущение, что я — открытая рана»<sup>31</sup>; «[...] не раз хотелось сбежать, оставить все и уехать»<sup>32</sup>; «Все пребывание в Руанде было балансированием на очень тонком эмоциональном канате»<sup>33</sup>; «Не раз и не два, когда мы в Боснии стояли над массовым захоронением, мне приходилось сдерживаться. Потому что это их страдание. Тех матерей, которые ищут кости своих сыновей. Они там стояли, у них были каменные лица. [...] Но чтобы написать о чем-то хороший текст, нужно это в себе пережить»<sup>34</sup>, — признается Тохман. «Репортер собирает факты, всем собой впитывает цвета, впечатления, вкусы, запахи, но прежде всего эмоции: человеческий страх, тревогу, обиду, бешенство, отвращение. И человеческие сомнения. Тем самым заполняет пустое пространство внутри себя, предназначенное для проблемы, о которой он хочет написать. Все это [...] после того, как созреет, будет передано в руки читателя. Пережитое, продуманное»<sup>35</sup>, — говорит он в другом интервью.

Литературный репортаж рождается в процессе соприкосновения с болью конкретных людей и именно эту боль способен передать читателю. Это искусство выслушивать человека, *долгий* процесс разговоров. По словам одного из современных классиков польского литературного репортажа, Малгожаты Шейнерт, литературный репортаж «вызывает к жизни голоса, открывает собеседника»<sup>36</sup>. Это также *долгий* подготовительный процесс (отсюда вопросы не только к героям, но и, в первую очередь, к себе: «Что я хочу тут разглядеть, какого табу коснуться? Какой страх испытать? Какую границу перейти?»<sup>37</sup>), порой осознания, что автор «не в состоянии понять того, через что прошли»<sup>38</sup> будущие герои репортажа. Это и умение услышать и запечатлеть молчание собеседника (отсюда перечисление вопросов, на которые не получены ответы). Наконец, литературный репортаж — это *длинный* текст, требующий сосредоточенности уже читателя. Если особенность телевидения — в том, что

«можно переключать каналы, это нормально — переключать каналы, можно соскучиться, перескакивать с одного на другое»<sup>39</sup>, то чтение — *долгий* процесс наедине с самим собой.

То есть литературный репортаж — это взаимодействие *двух* процессов, *более длительных*, чем щелчок фотоаппарата и мгновенный взгляд на фотографию: рождение слова из переживания автора и восприятие слова и порождение им переживания читателя. Взаимодействие двух процессов душевной работы. По словам Ж. Хатцфельда, репортер «находится в специфической ситуации, поскольку в своей работе соединяет два мира. С одной стороны, он рядом с людьми, которые пережили или переживают данное событие, с другой — у него есть долг перед читателями»<sup>40</sup>.

«Новости о войне распространяются по всему свету, но это еще не значит, что способность думать о чужих страданиях сильно увеличилась»<sup>41</sup>, — констатирует Сонтаг. У структурированного слова оказывается больше возможностей помочь читателю понять, что это может случиться и с ним — чтение текста способствует идентификации с конкретными людьми, дает эффект «погружения».

Перспектива литературного репортажа противостоит этически упрощенной точке зрения на мир — в отличие от СМИ, которые утверждают зрителя в неизбежности, экзотичности и отъединенности этих явлений от его реальности: «В сознании публики постколониальная Африка существует [...], главным образом, как набор незабываемых фотографий большеглазых жертв. [...] фотографии [...] подтверждают, что именно такова жизнь в этих местах. Обыденность этих фотографий, этих ужасов заставляет поверить, что в отсталых непросвещенных частях мира трагедия неизбежна»<sup>42</sup>. Трагедия на Балканах в этом смысле представляется, по словам Сонтаг, «особым случаем, анахронизмом. Но военные преступления, творившиеся в Европе в 1990-х годах, можно истолковать еще и так, что Балканы, в конце концов, никогда по-настоящему не были частью Европы. В большинстве же изуродованные тела на

публиковавшихся фотографиях — африканские или азиатские»<sup>43</sup>. Репортажи Тохмана, Ягельского и пр. говорят о том, что геноцид — явление *общечеловеческое*, именно поэтому следует знать о нем, где бы он ни происходил, изучать его истоки и последствия: «Достаточно соответствующих политических обстоятельств и времени, и многие из нас будут готовы убивать соседей. Потому что геноцид нигде не случается спонтанно, внезапно. Это долговременный процесс, запускаемый тогда, когда к власти приходит безумец. Все начинается с языка ненависти, а заканчивается массовыми убийствами и забвением. А также дегуманизацией жертв, ведущей к Холокосту»<sup>44</sup>.

Репортаж противостоит фрагментарности СМИ («[...] мы видим все во фрагментах, не соединяем воедино»<sup>45</sup>), дает возможность увидеть связь явлений, повторяемость, общность судьбы (Кавказ 1990-х, Афганистан, Ирак, Сирия, Европа). Прекрасным примером является книга Ягельского «Все войны Ларь»: Лара, спасая сыновей от чеченской войны, соглашается на их отъезд с отцом в Европу. Но позже они добровольцами вступают в армию Исламского государства и погибают в Сирии. «Те события, которые происходили на Кавказе в 1990-е годы, может быть, не непосредственно, но значимо связаны с тем, что происходило в Афганистане, Ираке, Сирии и, наконец, в Европе. Это общая судьба»<sup>46</sup>, — говорит Ягельский. По словам Сонтаг, «Ограниченность фотографического знания о мире такова, что оно может разбередить совесть, но в итоге никогда не будет этическим или политическим знанием»<sup>47</sup>. Неслучайно авторов литературного репортажа называют «историками современности», они подобны исследователям *oral history*<sup>48</sup>. «Бум репортажа вряд ли закончится, потому что людям мало калейдоскопа на экране телевизора. Когда мы начинаем лучше понимать мир, он порой иногда перестает нам казаться таким опасным, как по TV», — замечает М.Шигель.

Репортаж призывает читателя осознанно смотреть на зло, страдание и боль. «Если ты не знаешь, что там произошло, [...] то тем самым ты подтверждаешь победу палачей.

Принимаешь ее. [...] Жертва нуждается в нашей памяти, нашем свидетельстве. Но чтобы помнить, хотя бы отчасти понимать, нужно узнать»<sup>49</sup>, — говорит Тохман. По словам Ж.Диди-Юбермана, «чтобы знать, нужно себе представить. [...] Не стоит ссылаться на невообразимость. Не стоит оправдываться, говоря — что, впрочем, правда — будто мы не в состоянии и никогда не будем в состоянии понять все это. Но мы должны, должны представить себе это неудобное невообразимое»<sup>50</sup>. Именно эту задачу решает литературный репортаж: «Напор информации о человеческом страдании столь велик, что это страдание девальвируется. Мы видим кровь по телевизору и это нас совершенно не трогает. Мы пьем чай, ужинаем. Я хочу писать так, чтобы читатель потерял аппетит. Чтобы ему стало больно, чтобы он почувствовал страх, мороз или вонь. Пусть он испачкается в этой грязи, пусть его стошнит, пусть он расплачется от бессилия. Я хочу, чтобы читатель хоть на мгновение оказался в шкуре героя. Чтобы он задрожал и подумал: это и со мной может случиться»<sup>51</sup>; «Я должен описать дело так, чтобы читатель не только узнал [...], но и лично испытал то, о чем читает. Чтобы он содрогнулся и понял»<sup>52</sup> — говорит Тохман. Таким образом «репортаж сближает людей, учит быть хорошими соседями. СМИ этого не делают»<sup>53</sup>.

Наконец, в современном мире, на современном этапе развития фотоискусства снимок неотделим от той или иной доли эстетства, и в этом смысле порог воздействия эстетического в фотографии и зрителе может парадоксальным образом входить в конфликт с порогом воздействия этического: «В потребительском обществе даже самая совестливая и снабженная правильной подписью фотография имеет своим итогом раскрытие красоты. [...] Фотографии склоняют к сочувствию, но они же его и глушат, создают эмоциональную дистанцию»<sup>54</sup>. Таким образом, фотография, «низведенная до уровня простого сообщения, оказывается не в состоянии вывести нас из душевного равновесия»<sup>55</sup>, фотография-искусство невольно смещает акцент на эстетическое переживание. Этого словно бы стремится избежать литературный

репортаж. В определенном смысле в своей поэтике он стремится как раз к эстетике *фотокадров* — в смысле моментальности, молниеносности воздействия, интенсификации переживания, впечатления («[...] крепче всего застревают в голове фотографии. Память наполнится стоп-кадрами; основной ее элемент — одиночный образ. В эпоху информационной избыточности фотография позволяет быстро воспринять предмет или событие и в компактной форме его запомнить. Фотография — что-то вроде цитаты, афоризма или пословицы»<sup>56</sup>). Однако эти словесные кадры максимально лаконичны — короткие, простые фразы, цепочки фраз: «У самого входа лежит только трикотажная футболка в бело-синюю полоску. Ее явно носил корпулентный мужчина. Зато в той, с надписью „Монтана“, ходил какой-то худышка. Дальше: вельветовые брюки, когда-то белые, теперь пожелтевшие. Кто их носил? У окна только джинсовая штанина. Чья? Дальше: только кожаный пояс, только трусы, только одна тенниска, только черный носок. Возле каждой вещи (вернее: каждом клочке) — пустой бумажный пакет, из которого эти клочки вынуты. И листок с напечатанным на компьютере длинным номером»<sup>57</sup>; «Было тепло. Трупы разлагались. Собаки их ели»<sup>58</sup>. Это, если вспомнить слова, сказанные М. Эдельманом о репортаже Тохмана, «отчет без лишних слов»<sup>59</sup>.

Таким образом, структурированное слово, художественное, но опирающееся на факты, одновременно вызывает шок, рождает сострадание, заставляет думать, подтверждая слова Ф. Анкерсмита: «Свидетельство — это содержание, а увековечение, запечатлевание — форма»<sup>60</sup>.

Литературный репортаж подчиняется психологическим и этическим законам литературы, о которых говорила в нобелевской лекции Герта Мюллер: «Литература не может все это изменить. Но может — даже *постфактум* — найти в языке правду, которая покажет, что происходит в нас и вокруг нас, когда ценности перевернуты с ног на голову. Литература беседует с каждым человеком лично — это частная собственность, которая остается в голове. Никто не раз-

говаривает с нами так проникновенно, как книга. Ничего не ожидая взамен, кроме того, чтобы мы думали и чувствовали»<sup>61</sup>.

Это в какой-то мере компенсирует этический дискомфорт: «На рассказанных нам историях зарабатывает целый ряд людей. Автор, издатель, типография, книжный магазин, газеты. Образуется пищевая цепочка, и только хозяин рассказа остается ни с чем»<sup>62</sup>. Это «скользящий» момент и для фоторепортера, однако если разговор совершается по обоюдному согласию, то фотограф чаще всего запечатлевает без разрешения, что вызывает «потрясение и стыд. Может быть, смотреть на изображения таких предельных мук имеют право только те, кто способен их как-то облегчить, — к примеру, хирурги госпиталя, где был сделан этот снимок, — или те, кто извлечет из этого урок. Мы же, остальные — вуайёры, хотим мы это признать или нет. [...] Ущербность изображений видели в том, что благодаря им можно наблюдать страдания со стороны»<sup>63</sup>. Если фотографирование Сонтаг называет «актом невмешательства»<sup>64</sup>, то люди, с которыми беседует автор будущего литературного репортажа, *хотят* быть услышанными: «Часто оказывается, что репортер был первым человеком, который посвятил герою столько времени, внимания, сочувствия»<sup>65</sup>.

Таким образом, с литературным репортажем авторы связывают те же самые надежды, которые сто лет назад связывались с фотографией, заменившей слово своей неприкрытой, неопосредованной поначалу визуальностью: «Когда репортажная съемка была редкостью, думали, что, если показать людям то, что им следует увидеть, если приблизить мучительное, то это сделает зрителей более чувствительными»<sup>66</sup>. Во время Первой мировой войны Генри Джеймс писал: «Война исчерпала слова; они ослабели, выхолостились...»<sup>67</sup>. Через несколько лет после окончания этой войны Уолтер Липпман отмечал: «Фотографии имеют такую власть над воображением, какой вчера обладало печатное слово, а до того — устное. Они кажутся самой реальностью»<sup>68</sup>. И наконец: «Если бы мир хотел, он мог бы



остановить все зверства, которые происходят. Мир достаточно силен. Избиратели могли бы дисквалифицировать своих политиков, которые не отреагировали на Сребреницу, на Руанду, Ирак. Но они этого не делают. Поэтому репортажи стоит писать так, чтобы читатель на собственной шкуре испытал страх, боль и унижение»<sup>69</sup>.

Это — вновь — надежда нарушить ощущение безопасности и порождаемое им равнодушие далекого (Африка) или близкого (Босния) соседа. «Страшные фотографии не обязательно теряют способность шокировать. Но не очень помогают нам понять. Понять иногда помогают письменные свидетельства»<sup>70</sup>. Литературный репортаж — закрепление контекста, о котором говорила Сонтаг, анализируя проблему подписи к снимку: «Фотография меняется в зависимости от контекста, в котором мы ее видим. [...] Каждая из [...] ситуаций предполагает особое употребление снимков, но ни одна не закрепляет их значения. [...] даже самая точная подпись — это всего лишь одна из интерпретаций снимка, неизбежно ограниченная. Подпись-перчатка легко надевается и снимается»<sup>71</sup>. Феномен литературного репортажа о геноциде подтверждает и другие ее слова: «Жалостное в форме повествования не изнашивается»<sup>72</sup>.

Структурированное слово — в данном случае литературный репортаж — сплавляет воедино информацию и эмоции, знание и переживание. Если о фотоснимке Барт говорил, что «любая фотография — это сертификат присутствия»<sup>73</sup>, то литературный репортаж — сертификат узанного и прочувствованного, прочувствованной мысли, «накрытой словом» эмоции. Возможно, современному человеку, существующему в потоке информации, визуальной прежде всего, нужен именно такой посредник: «Если человек узнает о чем-то плохом, несправедливом, о чьем-то страдании, но не переживет, не проживет это — это все равно, как если бы он ничего не узнал. Мне кажется, что литература *non-fiction* вселяет надежду на какие-то перемены. Я не утверждаю, что репортаж спасет мир [...]. Но если хотя бы в одном читателе произойдут изменения, этому уже можно радоваться»<sup>74</sup>.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 *Сонтаг С.* Смотрим на чужие страдания. М., 2014. С. 64.
- 2 Там же. С. 10, 15.
- 3 Цит. по: *Сонтаг С.* Смотрим на чужие страдания. С. 18.
- 4 Там же. С. 22.
- 5 Там же. С. 19.
- 6 Там же. С. 17.
- 7 Там же. С. 17.
- 8 *Сонтаг С.* О фотографии. М., 2014. С. 33.
- 9 *Hugo-Bader J.* Samotność reportera // А. Wójcńska. Reporterzy bez fikcji. Rozmowy z polskimi reporterami. Wołowiec, 2011. S. 165.
- 10 *Luwendijk J.* Szokujące fakty z życia reportera. Katowice, 2013. S. 89.
- 11 *Сонтаг С.* О фотографии. С. 34–35.
- 12 *Сонтаг С.* Смотрим на чужие страдания. С. 86.
- 13 Wojciech Tochman: Bóg powinien piorunem cisnąć // *Zwierciadło*, 26.XI.2012. <http://zwierciadlo.pl/kultura/kultura-wywiady/wojciech-tochman-bog-powinien-piorunem-cisnac> (дата обращения: 28.02.2018).
- 14 *Moje zawstydzenie — wywiad z Wojciechem Tochmanem* URL: <http://www.em-pik.com/moje-zawstydzenie-wywiad-z-wojciechem-tochmanem-wywiady-em-pikultura,26751,a> (дата обращения: 28.02.2018).
- 15 *Сонтаг С.* Смотрим на чужие страдания. С. 19.
- 16 *Z miłości do faktów. Z Mariuszem Szczygłem rozmawia Piotr Bratkowski* // *Newsweek Polska*. 2014. № 11. S. 83.
- 17 *Сонтаг С.* Смотрим на чужие страдания. С. 64.
- 18 URL: <http://www.institutksiazki.pl/autorzy-detaj,literatura-polska,1810,tochman-wojciech.html> (дата обращения: 28.02.2018).
- 19 *Сонтаг С.* О фотографии. С. 38–39.
- 20 *Tochman W.* Jakbyś kamień jadła. Sejny, 2005. S. 18, 35, 44.
- 21 *Tochman W.* Dzisiaj narysujemy śmierć. Wołowiec, 2010. S. 130.
- 22 *Górecki W.* Abchazja. Wołowiec, 2013. S. 36.
- 23 *Moje zawstydzenie — wywiad z Wojciechem Tochmanem.*
- 24 *Nie można bać się trudnych pytań. Wywiad y Wojciechem Tochmanem* URL:// [www.institutksiazki.pl/autorzy-detaj,literatura-polska,1810,tochman-wojciech.html](http://www.institutksiazki.pl/autorzy-detaj,literatura-polska,1810,tochman-wojciech.html) (дата обращения: 01.03.2018).
- 25 *Jagielski W.* Nocni wędrowcy. Warszawa, 2009. S. 42.
- 26 *Барт Р.* Camera lucida. М., 1997. С. 128.
- 27 *Сонтаг С.* Смотрим на чужие страдания. С. 23, 38.
- 28 *Сонтаг С.* О фотографии. С. 16.
- 29 *Moje zawstydzenie — wywiad z Wojciechem Tochmanem.*

- 30 *Tuszyńska A.* „Každy czytał inną książkę” (rozmowa podsumowująca debatę na temat biografii Ryszarda Kapuścińskiego autorstwa Artura Domosławskiego) // *Gazeta Wyborcza*, 27–28 marca 2010. S. 18–19.
- 31 Wojciech Tochman: Bóg powinien piorunem cisnąć.
- 32 Reporter, który zagłada śmierci w oczy. *Polskie radio. Jedyndka*, 11.05.2011. 12:00 // <http://www.polskieradio.pl/7/187/Artykul/365753,Reporter-ktory-zaglada-smierci-w-oczy> (дата обращения: 28.02.2018).
- 33 *Ibidem.*
- 34 *Moje zawstydzienie* — wywiad z Wojciechem Tochmanem.
- 35 *Wójcińska A.* Reporterzy bez fikcji. Rozmowy z polskimi reporterami. *Wołowiec*, 2011. S. 63.
- 36 *Historyk bez patentu.* Z Małgorzatą Szejnert rozmawia Daniel Lis // *Znak*, 2011, N9 URL: [www.miesiecznik.znak.com.pl/1851/calosc/historyk-bez-patentu](http://www.miesiecznik.znak.com.pl/1851/calosc/historyk-bez-patentu) (дата обращения: 15.01.2018).
- 37 *Tochman W.* Dzisiaj narzysujemy śmierć. S. 15.
- 38 *Ibid.* S. 37.
- 39 *Сонтаг С.* Смотрим на чужие страдания. С. 79.
- 40 „W pracy reportera wojennego jest tylko czas terazniejszy. Najtrudniejszy jest powrót do domu” URL: <http://m.tokfm.pl/Tokfm/1,109983,8610787.html> (дата обращения: 27.02.2018).
- 41 *Сонтаг С.* Смотрим на чужие страдания. С. 86.
- 42 Там же. С. 55.
- 43 Там же. С. 55–56.
- 44 *Zostawiłem Boga w spokoju.* Z Wojciechem Tochmanem rozmawia Marta Szarejko // *Bluszcz*. 2011. № 29. S. 29.
- 45 Wojciech Jagielski: Dziennikarstwo było i jest dla mnie sposobem życia. Z Wojciechem Jagielskim, dziennikarzem i pisarzem, rozmawiają Aneta Gieron i Jaromir Kwiatkowski URL: <http://www.biznesistyl.pl/ludzie/wywiady/3835-wojciech-jagielski-dziennikarstwo-bylo-i-jest-dla-mnie-sposobem-zycia.html> (дата обращения: 01.03.2018).
- 46 *Ibidem.*
- 47 *Сонтаг С.* О фотографии. С. 39.
- 48 *Darska B.* Pamięć codzienności, codzienność pamiętania. Szkice o reportażu polskim XXI wieku. *Gdańsk*, 2014. S. 26.
- 49 *Wójcińska A.* Reporterzy bez fikcji. Rozmowy z polskimi reporterami. S. 72.
- 50 *Didi-Huberman G.* *Obrazy mimo wszystko.* *Kraków*, 2008. S. 9.
- 51 *Moje zawstydzienie* — wywiad z Wojciechem Tochmanem.
- 52 Nie można bać się trudnych pytań. Wywiad y Wojciechem Tochmanem.
- 53 Wojciech Tochman o polskim reportażu — wywiad // *Culture.pl* 2013/07/01 URL: <http://culture.pl/pl/artykul/wojciech-tochman-o-polskim-reportazu-wywiad> (дата обращения: 28.02.2018).
- 54 *Сонтаг С.* О фотографии. С. 147.
- 55 *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 62.

- 56 *Сонтаг С.* Смотрим на чужие страдания. С. 19.
- 57 *Tochman W.* Jakbyś kamień jądła... S. 6, 20.
- 58 *Tochman W.* Dzisiaj narysujemy śmierć. S. 104.
- 59 URL: [https://www.literatura.gildia.pl/tworcy/wojciech\\_tochman/jakbys\\_kamien\\_jadla](https://www.literatura.gildia.pl/tworcy/wojciech_tochman/jakbys_kamien_jadla) (дата обращения: 27.02.2018).
- 60 *Ankersmit F.* Postmodernistyczna „prywatyzacja” przeszłości // *Ankersmit F.* Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Kraków, 2004. S. 388.
- 61 *Müller H.* Przemowienie na bankiecie noblowskim // *Müller H.* Nadal ten sam śnieg i nadal ten sam wiek. Wołówiec, 2014. S. 19–20.
- 62 Wojciech Tochman: Media są coraz głupsze. Wywiad. 21 kwietnia 2012 // URL: <http://www.nto.pl/magazyn/reportaz/art/4492685,wojciech-tochman-media-sa-coraz-glupsze,id,t.html> (дата обращения: 01.03.2018).
- 63 *Сонтаг С.* Смотрим на чужие страдания. С. 34, 87.
- 64 *Сонтаг С.* О фотографии. С. 23.
- 65 Wojciech Tochman: Media są coraz głupsze.
- 66 *Сонтаг С.* Смотрим на чужие страдания. С. 61.
- 67 Цит. по: *Сонтаг С.* Смотрим на чужие страдания. С. 22.
- 68 Там же.
- 69 Moje zawstydzenie — wywiad z Wojciechem Tochmanem.
- 70 *Сонтаг С.* Смотрим на чужие страдания. С. 68.
- 71 *Сонтаг С.* О фотографии. С. 142, 146.
- 72 *Сонтаг С.* Смотрим на чужие страдания. С. 63.
- 73 *Барт Р.* Camera lucida. S. 130.
- 74 Wojciech Tochman o polskim reportażu — wywiad.

## Между проектом и гибридом — польский литературный репортаж и культура конвергенции

Анализируя поэтику и рецепцию современной польской репортажной прозы, З. Зёнтек заметил: «Все чаще и отчетливее звучат голоса, утверждающие, что репортаж сегодня воспринимается как литература — и теми, кто его пишет, и теми, кто его читает»<sup>1</sup>. «Литературность» считается в Польше частью искусства репортажа, заключающейся в эстетизации сообщаемых читателю фактов при помощи художественной техники — в том числе нередко фантузии. Усиление литературного измерения польского репортажа можно отчасти объяснить тем, что этот жанр все больше смещается из периодики в область книгоиздания. Об аксиологии данного процесса говорит А. Хамера-Новак, по мнению которой, «книжная публикация является свидетельством издательского успеха репортажа, ранее появившегося в периодике»<sup>2</sup>. Однако на протяжении уже примерно десятилетия книги репортажей представляют собой не только значимый элемент польской литературной жизни, но и яркий пример преобразования традиционной культуры печатного слова под влиянием цифровых инноваций. Отсюда идея этой статьи, целью которой является определение возможных направлений развития польского репортажа в эпоху дигитализации и связанного с ней феномена медиаконвергенции.

Представляется, что эта проблематика должна рассматриваться в контексте концепции так называемой медиаэкологии — дисциплины, в основе которой лежит идея, что исторически изменчивые технологии передачи информации формируют социальную среду, через призму которой

человек воспринимает реальность<sup>3</sup>. Данная методология позволяет предположить, что нынешнее состояние польского литературного репортажа опосредованно определяет эволюция носителей массовой культуры, в тот или иной исторический момент в наибольшей степени воздействующих на читательские предпочтения. В период, предшествовавший эре дигитализации, таким средством для репортажного творчества являлась в Польше область печатного слова — прежде всего, периодика, которая с конца XIX в. «оказывала на коллективное воображение огромное влияние»<sup>4</sup>. Стремительная экспансия репортажа в форме книжных изданий характерна для первого послевоенного десятилетия. Власти ПНР организовали тогда общепольскую акцию массового распространения книг, направленную на возрождение национальной культуры после военной катастрофы<sup>5</sup>. Одним из элементов этой программы стал принцип воспитания граждан в духе нового строя, а одним из инструментов такого воспитания — репортаж. Будучи жанром тенденциозным в смысле отбора фактов, он составил значительную часть идеологизированного направления польской соцреалистической литературы 1949–1955 гг. Во второй половине XX в. выходившая в официальной печати репортажная проза отказалась от эстетики соцреализма, камуфлируя запретное содержание при помощи поэтики метафоры<sup>6</sup>, кроме того, в свободном от цензуры «втором круге обращения»\* выходили тексты, документирующие деятельность оппозиции и злоупотребления власти. В обоих случаях жанр репортажа использовался для ликвидации «белых пятен» в цензурированной истории послевоенной Польши.

Сказанное позволяет утверждать, что история польского репортажа в XX в. определяется его местом в парадигме общественных ожиданий и внутренней политике страны. Ситуация изменилась после падения коммунизма в 1989 г. Это время отмеченных М. Янион «сумерек романтической

\* Развернутая система «самиздата» в ПНР.

парадигмы», то есть модели культуры, действовавшей в Польше, начиная с периода разделов, в основе которой лежала «концепция миссии литературы как службы народу»<sup>7</sup>. Законы свободного рынка оказали влияние на литературную эстетику, поставив прагматизм выше императива общественного утилитаризма искусства слова. Как выразился П. Чаплинский, главной целью издателя стало не столько издание книги, сколько умение создать на нее спрос<sup>8</sup>. Что касается репортажа, такого рода конъюнктуру порождали некоторые события рубежа первой и второй декады нового тысячелетия, «раздутые» СМИ. К ним относится, в частности, кончина самого знаменитого польского репортера Рышарда Капуциньского в 2007 г.<sup>9</sup>, а также скандал вокруг вышедшей спустя три года его биографии — книги Артура Домославского «Капуциньский *non-fiction*»<sup>10</sup>. Эскалации моды на репортаж способствовало в Польше учреждение в 2010 г. премии имени Р. Капуциньского за литературный репортаж и, годом ранее, создание варшавского Института репортажа — учреждения, пропагандирующего литературу факта<sup>11</sup>. Нельзя также забывать о значимой роли, какую сыграло для популяризации формы репортажа создание в 1989 г. высокотиражной общественно-политической газеты «Газета Выборча», с которой по сей день сотрудничают ведущие репортеры среднего и молодого поколения.

После смены государственного строя роль газеты «Газета Выборча» в формировании общественного мнения часто служила примером в дискуссиях о возрастающем влиянии СМИ на положение польской литературы<sup>12</sup>. При этом интересующему нас феномену коммерциализации искусства слова способствовало развитие аудиовизуальной инфраструктуры, связанное с экспансией альтернативных СМИ. По мнению М. Хопфингер, данный процесс заключался в «росте культурного престижа невербального — визуального и аудиального — измерения общественной коммуникации»<sup>13</sup>. Это произошло в результате массового распространения новых СМИ, повлиявших также на жанр репортажа. Цифровая революция дала толчок к развитию его элек-

тронной версии (сюда мы относим тексты, публикующиеся в Интернете или издаваемые в виде аудио и электронных книг, а также гибридные формы, сложно взаимосвязанные с Интернет-дискурсом). Подробный анализ данных тенденций требует изучения сущности процесса так называемой медиаконвергенции, приведшей к значительным изменениям в области создания, распространения и восприятия литературы.

Понятие конвергенции происходит от латинской лексемы *convergere* («собираться») и функционирует в целом ряде дисциплин: им обозначают слияние ранее не связанных друг с другом объектов, процессов и других переменных. К проблеме репортажа непосредственное отношение имеет понятие конвергенции, бытующее в области медиа-исследований, процесс их формирования начался со второй половины XX в., но самостоятельный статус они приобрели лишь в эпоху распространения цифровых технологий. Применительно к средствам массовой коммуникации конвергенция означает «многомерный феномен эволюции СМИ, ведущей к их взаимному уподоблению и интеграции»<sup>14</sup>. С этим явлением связано появление мультифункциональных устройств, унифицированных пакетов медиа-услуг, поликодовой передачи информации и интегрированных организационно-правовых систем. Таким образом, в целом эти процессы можно сравнить с эффектом «медиаморфозы» — фундаментальной трансформации современных коммуникационных практик<sup>15</sup>, которой посвящены труды Р. Фидлера. В более узком понимании их можно уподобить популяризированной Д. Болтером и Р. Грузином категории «ремедиации», означающей феномен реформирования и улучшения ранее существовавших СМИ<sup>16</sup>.

Процесс ремедиации породил мультимедиаальные репортажи, которые «осовременили» более раннюю, письменную форму жанра. Этому способствует их нелинейная структура, соединяющая текст и фотографии, аудио- и видеозаписи, карты и анимированную инфографику. По мнению И. Шидловской, вследствие увеличения количества носите-



лей содержания «элементы материала образуют факультативное целое, всякий раз по-новому конструируемое в индивидуальном процессе восприятия»<sup>17</sup>. Мультимедиальные репортажи в силу своей природы дают адресату возможность большего погружения в описываемую историю, нежели мономедиальная репортажная проза. Начало распространению такого рода цифровых повествований в СМИ положила американская газета «The New York Times»<sup>18</sup>. В Польше первооткрывателем этого направления считается Яцек Хуго-Бадер, который в конце 2013 г. опубликовал на Интернет-сайте газеты «Газета Выборча» первый польский мультимедиальный репортаж «Божественный свет»<sup>19</sup>. Вскоре подобного рода продукция стала появляться и на других журналистских сайтах, успешно конкурируя с традиционной версией репортажных текстов.

Распространение цифровых репортажей можно отнести к области так называемой функциональной конвергенции, которую К. Копецка-Пех определяет как «взаимная адаптация старых и новых СМИ»<sup>20</sup>. Процесс этот совершается двояко. Во-первых, происходит заимствование мультимедиальными формами черт исторически более ранних моделей восприятия. Дело в том, что успешное внедрение инноваций невозможно без учета прежних коммуникационных навыков адресата. Данному принципу, как нам представляется, следуют именно цифровые репортажи, которые — если не считать современной внешней формы — в целом напоминают традиционный беллетризованный репортаж. Другая область функциональной конвергенции связана с адаптацией публикаций в СМИ старого образца к стандартам, устанавливаемым новыми технологиями. Эта адаптация и составляет суть упомянутых в начале статьи изменений в современной польской репортажной прозе. Они соотносятся с тремя аспектами процессов конвергенции, которые Г. Дженкинс определяет как: «взаимный обмен содержанием между разными медиаплатформами, сотрудничество разных медиаиндустрий и миграционное поведение адресатов СМИ»<sup>21</sup>.

Первый элемент касается технологического аспекта конвергенции, проявляющегося, в частности, в «стандартизации методов доступа к сети, процессам, услугам и приложениям»<sup>22</sup>. Эта тенденция привела к значительным изменениям в способах распространения традиционных текстов, в том числе репортажей, публикуемых в периодике и отдельными изданиями. Сегодня помимо печатных изданий репортажных текстов существуют электронные: в виде электронных и аудиокниг или — если речь идет о публикации в периодике — Интернет-сайтах газет, а также в мобильных приложениях. Эти цифровые услуги превращают дистрибуцию репортажа в «дивергенцию платформ, поставляющих адресату конвергированное содержание»<sup>23</sup>, то есть в сосуществование целого ряда носителей, позволяющих пользоваться одними и теми же материалами.

Этому процессу способствует второй из перечисленных Дженкинсом аспектов конвергенции, означающий взаимное проникновение разных медиаиндустрий. В качестве примера данного экономического феномена можно привести вышеупомянутый Институт репортажа в Варшаве. Основой его деятельности является годовой курс репортерского искусства под руководством журналистов и редакторов. При Институте функционируют также: «Faktyczny dom kultury» («Фактический дом культуры») — зал, предназначенный для организации культурных мероприятий, объединенный с кафе книжный магазин литературы факта «Wrzenie świata» («Горячая точка»), Интернет-магазин Wrzenie.pl и публикующее прозу *non-fiction* издательство «Dowody na Istnienie» («Доказательства существования»). Таким образом, Институт репортажа функционирует одновременно в сфере образования, презентации и организации, дистрибуции и книгоиздания. Более того, в его инициативах можно обнаружить характерный для экономической конвергенции эффект медиасинергии, то есть взаимной поддержки учреждений, представляющих разные области, но предпринимающих, каждое со своей стороны, эффективные рекламные-маркетинговые шаги<sup>24</sup>. В соответствии в этом принципом

сотрудники Института репортажа устраивают социальные акции вместе с местными СМИ и негосударственными организациями, организуют авторские встречи вместе с издателями документальной литературы, публикуют тексты своих студентов в издании «Крупным планом» — еженедельном приложении к газете «Газета Выборча». Иначе говоря, Институт репортаж адаптировался к конвергационным стандартам: с точки зрения профиля деятельности, это учреждение можно назвать гибридным, а с точки зрения рыночной стратегии — синергетическим.

Представленная в этих примерах гибридизация рынка СМИ ведет к изменению способов участия читателя в современной медиакультуре. Эта закономерность — соответствующая третьему, общественно-культурному аспекту конвергенции, согласно классификации Дженкинса, — объясняется, в частности, постепенным нивелированием границ, разделяющих сферу реального и виртуального. В результате их интеграции формируется новая символическая среда, которую М. Кастельс определяет как «реальная виртуальность»<sup>25</sup>. Суть этого феномена составляет формирование — вследствие переноса ряда повседневных действий в пространство, опосредованное средствами коммуникации, прежде всего, Интернетом — «сетового общества». Посредническую роль Интернета можно также обнаружить в процессе литературной коммуникации, о чем свидетельствует активное использование авторами и издателями социальных сетей. Это практикуют, в частности, издательства и культурные организации, занимающиеся репортажной прозой: таким образом, они одновременно распространяют издания и поддерживают контакт с читателями. Что касается авторов репортажей, виртуальное пространство в некоторой степени объединяет их официальный и приватный образ.

Возможно, именно взаимная интеграция профессионального и частного измерений образа автора явилась причиной «интериоризации» польского репортажа. Так, Л. Бугайский назвал репортажную литературу насыщен-

ной авторским началом, то есть отвечающей ожиданиям сегодняшнего читателя, который «жаждет описания чувств, состояния духа»<sup>26</sup>. Такого рода потребности можно считать опосредованным результатом эволюции современной медиакommunikации. Как утверждает М. Дрождж, она персонализируется под влиянием культуры конвергенции, делающей акцент на «открытый диалог, чувство связи, взаимозависимости, многообразие идей и опыта»<sup>27</sup>. Все перечисленное все чаще характеризует книги польского репортажа, поэтика которого служит самовыражению автора. Ярким примером является книга «Облом» (2016) Хуго-Бадера, автор которой изображает членов оппозиционной организации, действовавшей в Польше во времена «Солидарности». При этом писатель отсылает читателя к собственному подпольному прошлому, в результате чего текст приобретает дополнительное эмоциональное измерение. Превращение репортажа в рассказ автора о волнующих его проблемах характерно также для некоторых произведений другого известного репортера, Мариуша Щигеля. В «Устрой себе рай» (2011) — сборнике репортажно-эссеистских текстов, посвященных чешской культуре — повествователь сознательно «узурпирует» и «приватизирует» повествование. Уже в предисловии он заявляет: «Мне мечталась книга о моей любимой стране, написанная без напряжения. Чтобы не надо было непременно отражать, объективно изображать, обобщать»<sup>28</sup>. Открывающийся при этом образ повествователя — идентичного эмпирическому создателю — обогащает текст открыто автобиографическим содержанием.

Ощущаемая в перечисленных публикациях субъективизация описания характерна для польского литературного репортажа в целом. Еще в конце 1940-х гг. К. Выка назвал его жанром «исключительно личным» в силу сосредоточенности на фигуре автора как режиссере процесса информирования читателя о тех или иных фактах<sup>29</sup>. В эпоху дигитализации открытая демонстрация авторского начала репортажного текста, как представляется, в значительной степени порождается теми же факторами, что и вышеупо-

мянутый рост присутствия авторов репортажа в Интернете. Причину называет М. Марыль, говоря об идентичности литератора в виртуальном пространстве: «Функционируя в виртуальной среде, писатель парадоксальным образом приобретает более реальные черты, становясь фигурой, близкой адресату, он словно бы находится „на расстоянии вытянутой руки“, доступен для общения»<sup>30</sup>. Формулы авторефлексии в польских репортажах взаимодействуют, таким образом, с характерной для Интернет-дискурса экспозицией пишущего, целью которой является сокращение дистанции по отношению к читателю. С этим феноменом неразрывно связано понятие интерактивности, при помощи которого обычно описывается преобразование СМИ под влиянием современной модели коммуникации.

Я. ван Дейк заметил, что характерная для СМИ XX в. схема аллокуции, то есть односторонней передачи информации, в цифровую эпоху уступает место моделям консультации, регистрации и диалога, которые позволяют пользователям сообща определять способы рецепции<sup>31</sup>. Такого рода механизм можно обнаружить в некоторых польских книгах репортажей, которые состоят из элементов, различающихся с тематической или формальной точки зрения. Они не образуют четкого сюжета, а, следовательно, их можно читать согласно предпочтениям адресата. Таковую «интерактивную» конструкцию представляют собой «Колымские дневники» (2011) Хуго-Бадера — репортажные записки о путешествии автостопом по Колыме, которые включают в себя главы-диалоги, рисующие местных жителей. Такая двучленная композиция — по словам самого автора — делает «совершенно необязательным чтение книги от корки до корки»<sup>32</sup>. Взамен писатель предлагает читать любые фрагменты на выбор, призывая адресата к самостоятельному формированию целого. Взаимодействие читателя с произведением определяет в данном случае определенная архитектоника текста. Однако совершается оно в значительной степени посредством характерных приемов повествования, например, разговорных интонаций и адресности высказывания.

Прямым следствием цифрового переворота является феномен интерактивности во внелитературном измерении, к которому, в частности, относится уже упоминавшееся распространение репортажной прозы в социальных сетях. На фейсбуке есть профили, посвященные многим книгам польских репортеров<sup>33</sup>. Изначально они создаются для предоставления актуальной информации о премьере книги или сопутствующих ей мероприятиях. Однако уже после окончания издательского процесса очень часто развивается виртуальный диалог с читателями, ведущий к свободному обмену мыслями на темы, общие для разных произведений. Подобные примеры свидетельствуют о том, что фан-страница в социальных сетях стала в настоящее время одной из главных платформ диалога с участием виртуального сообщества поклонников того или иного автора. Их активизация является очередным — помимо «реальной виртуальности» — общественно-культурным проявлением конвергенции, ведущим к ликвидации барьеров между активным и пассивным участием в СМИ. Суть этого процесса иллюстрируют посвященные литературе факта рецензентские блоги и сайты<sup>34</sup>, которые создают поклонники данного жанра. Эти сайты можно считать дополнением к деятельности «профессиональных» критиков и одновременно явлением, типичным для пласта культуры конвергенции, совершающейся «снизу вверх», т. е. направленной *от* читателя. Как подчеркивает М. Рыхлевский, она породила новый тип читателя, являющегося уже «не только читателем, потребителем, покупателем, но также активным участником литературной жизни»<sup>35</sup>. К перечисленным функциям следует добавить также роль комментатора и соавтора произведений. В медиа-исследованиях этот принцип связывается с понятием конвергенции рецепции, заключающейся, в частности, во включении пользователей в «процесс создания медиа-содержания в ходе журналистской и рекламной деятельности»<sup>36</sup>.

Что касается польского литературного репортажа, такого рода диалогичностью отличаются некоторые современ-

ные документальные проекты, реализуемые с использованием Интернета, но связанные с конкретными книгами. В качестве примера можно привести вышеупомянутые «Колымские дневники» Хуго-Бадера, которым предшествовала серия постов на сайте [Wyborcza.pl](http://Wyborcza.pl)<sup>37</sup>. Эти тексты автор присылал непосредственно из своего путешествия по Колыме, после чего они были дополнены и опубликованы в виде книги. Хотя здесь сохранена традиционная печатная форма, этот случай показывает значимое изменение самого подхода к отношениям автор-читатель в репортажной литературе эпохи дигитализации. Ведь книга создавалась словно бы на глазах будущих читателей, наблюдавших и комментировавших очередные этапы путешествия Хуго-Бадера, о которых рассказывалось в виртуальной версии «Колымских дневников». Интернет-пользователи оказались, таким образом, наделены ролью «спутников повествователя», что, как показывает М. Дезе, способствует успешной адаптации традиционной журналистики к новой экологии СМИ<sup>38</sup>.

Подобную стратегию использовал Филипп Шпрингер, отражая в Интернете ход работы над сборником репортажей «Город Архипелаг. Польша малых городов» (2016). Эта публикация — центральное звено проекта, посвященного польским городам, которые в конце XX в., в результате административной реформы, утратили статус столиц воеводств. Еще до премьеры репортажа автор рассказывал о своем путешествии на Интернет-сайтах, на официальном сайте проекта и в блоге<sup>39</sup>. Более того, он установил зависимость содержания будущей книги от полученной благодаря социальным сетям информации. В статье, рассказывающей об идее «Города Архипелага», говорилось: «Наша задача — посредством фейсбука призвать людей указывать сюжеты, темы, героев или проблемы, которые я должен исследовать в рамках проекта и создания репортажа. Вопросы и замечания, публикующиеся на фейсбуке, являются для нас источником информации»<sup>40</sup>. Эти слова заставляют вспомнить концепцию коллективного разума П. Леви, ко-

тору Дженкинс считает ключевой чертой культуры конвергенции и которая заключается в использовании собранного Интернет-пользователями массива информации<sup>41</sup>. Этот подход воплощается в созданном в рамках проекта Шпрингера виртуальном социальном журнале, который выпускают местные блогеры, журналисты и городские активисты<sup>42</sup>. Создатели газеты постоянно обновляют базу информации о бывших воеводских столицах, расширяя тем самым круг затронутых в книге проблем. Другими словами, проект «Город Архипелаг» представляет собой новаторскую стратегию тесного сотрудничества репортера и читателей, которые не только активно наблюдают за издательским процессом, но и являются соавторами повествования.

Согласно этому методу, содержательная сторона репортажа формируется по образцу трансмедиального повествования, разделенного на «множество разных элементов, которые существуют на разных носителях и образуют комплементарное целое»<sup>43</sup>. В библиологии понятие трансмедиальности пересекается с понятием конвергенционной книги<sup>44</sup>, то есть повествования, начало которому кладет публикация произведения и которое далее эволюционирует посредством различного рода медиа-платформ<sup>45</sup>. Таков проект «Город Архипелаг», не ограничивающийся исключительно заглавным репортажем. Его дополняют вышеупомянутые записи в блогах, посты в Интернет-профилях и содержание виртуального социального журнала, а также печатные и аудио материалы, размещаемые в партнерских СМИ, и, наконец, произведения, появившиеся уже после публикации Шпрингера — например, созданный на основе репортажа радиосериал и путеводитель по описанным в репортаже городам. Проект «Город Архипелаг» можно, таким образом, считать постоянно расширяемым массивом информации, отдельные повествовательные элементы которого сохраняют внутреннюю автономию. Это означает, что читатель может ограничиться прочтением книги или, напротив, следить за акцией Шпрингера через Интернет, в обоих случаях имея возможность быть в курсе основных принци-



пов проекта. Однако чтобы получить более подробную информацию, необходимы определенные навыки, поскольку она сознательно рассеяна по разным СМИ. Характеризуя роль читателей в данном случае, можно привести слова Дженкинса, утверждавшего, что в эпоху трансмедиальности «потребитель вынужден быть охотником и собирателем, отыскивающим фрагменты повествования на различных медиаканалах»<sup>46</sup>.

Представляется, что такого рода адаптация репортажа к условиям конвергенции имеет все шансы стать популярной среди польских авторов. Об этом свидетельствует подобная инициативе Шпрингера читательская акция, сопутствующая созданию книги «Проект: правда» (2016) М. Щигеля. Это не репортаж, а скорее документально-литературный коллаж, состоящий из сгруппированных в два раздела заметок автора и переиздания одного из послевоенных романов Станислава Стануха. Помимо использования фрагментарной композиции и обращения к художественной прозе другого писателя, важную роль в восприятии этого проекта играет также внелитературный контекст. Произведение Щигеля содержит короткие тексты о заглавных жизненных «правдах», определяющих поведение человека. Авторами этих рефлексий являются, в частности, читатели, ответившие на призыв, помещенный репортером в авторской колонке в приложении к газете «Газета Выборча». В свою очередь пользователи профиля книги в фейсбуке<sup>47</sup> могут продолжить повествование, делаясь в постах собственными «правдами». Данные приемы родственны интерактивной и трансмедиальной издательской стратегии, проанализированной на примере «Города Архипелага». В данном случае читатель также становится соавтором, а его роль участника заключается в расширении коллективного повествования при помощи постов в Интернете. Однако, в отличие от книги Шпрингера, «Проект: правда» отличается от традиционных писательских решений не только в рамках отношений автор-читатель, но и формально. Коллажеподобная конструкция позволяет отнести книгу Щигеля к исследо-

ванным Г. Гроховским текстовым гибридам, то есть синкретическим произведениям, характеризующимся жанровой неоднородностью<sup>48</sup>.

Увеличение количества моделей высказывания, конечно, не всегда ведет к стиранию генологического стержня репортажей, однако начиная с 1989 г. в Польше растет число гибридных репортажей. Такой характер имеет книга «Доченька» (2005) Войцеха Тохмана, посвященная репортеру Беате Павляк, трагически погибшей в результате теракта на острове Бали. Публикация открывается вымышленным прозаическим произведением, отсылающим к реально существующему наброску романа, найденному автором в личных вещах героини. Этот специфический пролог сильно контрастирует с дальнейшим повествованием, в котором запечатлено путешествие репортера по следам пропавшей Павляк. Соединяя фактографию и фэбуляцию, Тохман реализует сформулированный Мельхиором Ваньковичем принцип проникновения в суть правды при помощи литературного вымысла<sup>49</sup>. Такой прием он объясняет следующим образом: «Репортаж ограничивал меня [...]. Это прозвучит парадоксально, но мне пришлось обратиться к вымыслу, чтобы написать очень достоверную книгу»<sup>50</sup>. «Доченька», таким образом, свидетельствует о потребности, о которой говорил в свое время Ч. Милош, — найти «форму более емкую»<sup>51</sup>, позволяющую выйти за рамки жанра. О преодолении этих барьеров свидетельствует и использующая прозаическое и лирическое повествование книга Ярослава Миколаевского «Большой прилив» (2015), в которой текст репортажа перетекает в поэтические строки. Подобный синтез жанров оказывается обратным вариантом поэзии факта, то есть тенденции, заключающейся в перенесении приемов журналистики в область лирического произведения<sup>52</sup>.

Вышеупомянутые книжные эксперименты Щигеля, Тохмана и Миколаевского опосредованно отражают эволюцию польского репортажа в эпоху культуры конвергенции. Как доказывает ван Дейк, вследствие доминирования

дигитализации плоды современной культуры, как правило, «имеют фрагментарную и преображенную форму»<sup>53</sup>. Проанализированные репортажные гибриды можно, в определенном смысле, считать конвергенционными с точки зрения жанра. Однако вне зависимости от синкретизма подобных произведений, их содержание воплощается при помощи одного средства выражения — текста. Эстетике конвергенции в большей степени отвечают медиагибриды, созданные в результате скрещивания разных СМИ и определенные М. Маклюэном как «момент истины и озарения, порождающий новую форму»<sup>54</sup>. Гибридность отличает жанр полифонического репортажного романа, который развивается под руководством М. Миллера в варшавской Лаборатории репортажа<sup>55</sup>. Полифоничность означает здесь метод коллективной работы над текстом, синтезирующим многочисленные материалы — фрагменты архивов, устных рассказов, газет, писем, воспоминаний — в панорамный образ реальности. Новаторство первых созданных таким образом произведений — например, изданного еще в ПНР сборника «Кто пустил сюда журналистов?» (1985) — определила интердискурсивность повествования, соединяющего риторику романа, репортажа, «устной истории», драмы и кино. Однако в настоящее время формула полифонического репортажного романа эволюционирует в направлении подлинно мультимедиальной формы, о чем свидетельствует изданная в 2015 г. книга Миллера «Папа римский и генерал», в которой текст репортажа сочетается с фотографиями и комиксами.

Медиагибридом можно считать также «Суру» (2016) — фактографическое повествование о революции и войне в Сирии, показанных посредством двух конвергирующих друг с другом пластов: лаконичных текстов репортера Рафала Гжени и черно-белых фотографий Мацея Москвы. Результатом использования двухслойного повествования является фрагментаризация произведения, отсылающая к этимологии заглавной суры, то есть арабского названия картины или фрагмента. Кроме того, двухчастная компо-

зиция порождает формальную гибридизацию книги, о чем свидетельствуют слова Гжени в предисловии: «[...] мы отдаем на ваш суд нечто, не являющееся ни фотоальбомом, ни литературой факта, ни коллекцией литературных впечатлений, ни письмами к бывшим друзьям — и являющееся всем этим вместе. [...] Литературное сплавляется в нашей работе и нашем опыте с фотографическим, образуя фото-литературную амальгаму»<sup>56</sup>. Подобно тому, как амальгама представляет собой сплав металлов или смесь элементов, тексты Гжени сплавлены с сопровождающими их фотографиями, хотя связь эта не всегда ограничивается простым описанием запечатленных на фотографии мест, ситуаций или фигур. Она обусловлена жанровой гетерогенностью текстовых миниатюр Гжени, среди которых можно найти фрагменты репортажа, но также и далекие от них отрывки стихов и сур Корана. Поэтому представляется значимым утверждение Рыхлевского о том, что в последние годы в польской литературе появляются «поликодовые произведения с размытым семиотическим статусом»<sup>57</sup>.

Публикация Гжени и Москвы позволяет проиллюстрировать не только механизм медиагибридизации, но и популярное в современной Польше явление художественной кооперации писателей и представителей других профессий. М. Лахман подчеркивает, что в результате этого сотрудничества рождается «новое эстетическое качество или обогащение произведения, изначально относящегося к области литературы [...] элементами, не характерными для образности словесного искусства»<sup>58</sup>. Помимо «Сурь» такой характер имеют другие репортажно-фотографические гибриды, например, «11:41» (2016) Филиппа Шпрингера и Михала Лучака. Эта книга описывает последствия землетрясения, 7 декабря 1988 г. в 11:41 разрушившего армянский город Спитак. Его современный пейзаж запечатлевают размещенные последовательно: фотографии Лучака, репортаж Шпрингера и фото надгробий с лицами жертв катастрофы. Взаимодействие этих элементов очевидно. Текст говорит о метафорическом и буквальном опустошении Спитака, кото-

рое мы видим на фотографиях нищих интерьеров, временных построек, случайных предметов и сидящих в клетках животных. На этих снимках обращает на себя внимание отсутствие людей — они присутствуют лишь в виде «каменных лиц» на кладбищенских надгробиях. Текстуально-визуальная синергия превращает «11:41» в медиагибрид, так как это произведение представляет собой часть долговременного и сложного художественного проекта, реализуемого группой фотографов из Центральной и Восточной Европы. Книга издана в рамках проекта «Утраченные территории»<sup>59</sup>, включающего в себя многочисленные фотовыставки и книжные публикации о постсоветских странах. Повествование Шпрингера и Лучака — одно из многих повествований, связанных отношениями трансмедиальности в многомерное свидетельство об остатках советской империи. Поэтому «11:41» можно рассматривать в контексте описанной выше «проектной» концепции репортажа и ключевой для данной статьи проблемы его эволюции на современном этапе.

Проведенный анализ позволяет сделать вывод о том, что с начала XXI в. польская репортажная литература адаптируется к стандартам культуры конвергенции. Усвоение свойственных ей стратегий персонализации, интерактивности и трансмедиальности проявляется как в сфере внелитературной, так и на уровне внутренней организации произведений. Эту двухуровневость иллюстрируют две разные, хотя часто реализуемые одновременно, творческие стратегии. Первая заключается в превращении репортажа в трансмедиальный издательский проект, вторая воплощается в создании жанровых и полисемиотических репортажных гибридов. Эти процессы иллюстрируют изменение, происходящее на наших глазах и пока еще не завершенное. Они лишь свидетельствуют о более долговременной тенденции, которая, в свою очередь, говорит о существующей потребности выйти за четкие рамки репортажа как письменного жанра и книги как носителя литературного содержания. Это стремление, разумеется, не вытеснит

по-прежнему живую традицию репортажной прозы, ограничивающуюся мономедиаальной сферой печати. Однако в дальнейшей перспективе представляется невозможным сохранение полностью «традиционных» — совершенно не соприкасающихся с современной медиа-инфраструктурой — форм рыночного и художественного бытования репортажа.

(Перевод И. Адельгейм)

## ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 *Ziątek Z.* Reportaż jako literatura // *Obraz literatury w komunikacji społecznej po roku '89.* Warszawa, 2013. S. 421.
- 2 *Chamera-Nowak A.* Reportaż jako produkt, na przykładzie dodatku reporterskiego „Gazety Wyborczej” // *Reportaż bez granic? Teksty, warsztat reportera, zjawiska medialne.* Wrocław, 2010. S. 132.
- 3 Эта область гуманитарных наук базируется на трудах канадского специалиста по медиаисследованиям М. Маклюэна, который в 1960-е гг. анализировал СМИ как «продолжение органов чувств человека». См.: *McLuhan M.* *Understanding Media: The Extensions of Man.* New York, 1964.
- 4 *Sztachelska J.* Reportaż. Z historii gatunku w wieku XIX // *Białostockie Studia Literaturoznawcze.* 2013. № 4. S. 156.
- 5 Принцип так называемой декоммерциализации культуры был реализован, в частности, путем увеличения тиражей и снижения цен на книги, а также введением бесплатной системы просвещения в рамках борьбы с безграмотностью. См.: *Szwejkowska H.* *Wybrane zagadnienia z dziejów książki XIX–XX wieku.* Warszawa–Wrocław, 1981. S. 107.
- 6 Примером этого приема является изданный в 1978 г. «Император» Рышарда Капушиньского, причисляемый к мировой классике репортажной прозы. Хотя книга была посвящена эфиопскому двору императора Хайле Селассие, она воспринималась как текст-парабола об авторитарном режиме Эдварда Герека. См.: *Tighe C.* *Ryszard Kapuściński and «The Emperor»* // *The Modern Language Review.* 1996. № 4. S. 922–938.
- 7 *Janion M.* *Zmierzch paradygmatu* // „Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś”. Warszawa, 1996. S. 10.
- 8 *Czapliński P.* *Powrót centrali. Literatura w nowej rzeczywistości.* Kraków, 2007. S. 26.
- 9 На польском книжном рынке в 2007 г. был отмечен явный рост продаж произведений Капушиньского, в результате вспышки интереса к его прозе после смерти. См.: *Gołębiewski Ł., Frołow K.* *Rynek książki w Polsce 2008.* Wydawnictwa. Warszawa, 2008. S. 35–36.
- 10 См.: *Gołębiewski Ł., Frołow K., Waszczyk P.* *Rynek książki w Polsce 2010.* Wydawnictwa. S. 90–91.
- 11 *Ibid.* S. 124.
- 12 См.: *Literatura w uścisku mediów. Rozmowa redakcyjna* // *Res Publica Nowa.* 2000. № 7. S. 48–60.

- 13 Hopfinger M. Literatura i media. Po 1989 roku. Warszawa, 2010. S. 54.
- 14 Kopecka-Piech K. Leksykon konwergencji mediów. Kraków, 2015. S. 18.
- 15 См.: Fidler R. Mediamorphosis: Understanding New Media. Thousand Oaks, 1997.
- 16 См.: Bolter J. D., Grusin R. Remediation: Understanding New Media. Cambridge, 2000.
- 17 Szydłowska J. Polski reportaż XXI w. wobec tradycji gatunku i wyzwań komunikacyjnych współczesności // Prasa w dobie nowych mediów. Olsztyn, 2014. S. 252.
- 18 В 2012 г. журналисты из этого издания создали первый мультимедийный репортаж под названием «Snow Fall. The Avalanche at Tunnel Creek». URL: <http://www.nytimes.com/projects/2012/snow-fall/#/?part=tunnel-creek> (дата обращения: 14.08.2017).
- 19 URL: <http://boskieswiatlo.wyborcza.pl/article/boskie-swiatlo.html> (дата обращения: 14.08.2017).
- 20 Kopecka-Piech K. Leksykon konwergencji mediów. S. 36.
- 21 Jenkins H. Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów. Warszawa, 2007. S. 9.
- 22 Kopecka-Piech K. Koncepcje konwergencji mediów // Studia Medioznawcze. 2011. № 3. S. 16.
- 23 Ibidem.
- 24 См.: Kopecka-Piech K. Leksykon konwergencji mediów. S. 64–65.
- 25 См.: Castells M. Społeczeństwo sieci. Warszawa, 2007. S. 377–380.
- 26 Bugajski L. Pomnik reportażu polskiego ze Szczygłem w środku // Twórczość. 2014. № 7. S. 97.
- 27 Drożdż M. Konwergencja mediów — tendencje, modele i konsekwencje // Studia Medioznawcze. 2008. № 3. S. 97.
- 28 Szczygieł M. Zrób sobie raj. Wołowiec, 2011. S. 7.
- 29 Wyka K. Pogranicze powieści. Proza polska w latach 1945–1948. Kraków, 1948. S. 83–84.
- 30 Maryl M. Kim jest pisarz (w internecie)? // Teksty Drugie. 2012. № 6. S. 94–95.
- 31 См.: van Dijk J. Społeczne aspekty nowych mediów. Analiza społeczeństwa sieci. Warszawa, 2010. S. 21–24.
- 32 Hugo-Bader J. Dzienniki kołymskie. Wołowiec, 2011. S. 10.
- 33 URL: <https://pl-pl.facebook.com/antologiareportazu/>; <https://www.facebook.com/Oczyzwasuranepiaskiem/>; <https://pl-pl.facebook.com/wannazkolumnada/> (дата обращения: 14.08.2017).
- 34 URL: <http://reportaze.blox.pl/html>; <http://czytamrecenzuje.pl/>; <http://wokolfaktu.pl/> (дата обращения: 14.08.2017).
- 35 Rychlewski M. Książka jako towar — książka jako znak. Studia z socjologii literatury. Gdańsk, 2013. S. 183.
- 36 Kopecka-Piech K. Leksykon konwergencji mediów. S. 20.
- 37 URL: [http://wyborcza.pl/1,76842,8435740,Dziennik\\_kolymski\\_Pierwszy\\_tydzien.html](http://wyborcza.pl/1,76842,8435740,Dziennik_kolymski_Pierwszy_tydzien.html) (дата обращения: 14.08.2017).
- 38 См.: Deuze M. Towards professional participatory storytelling in journalism and advertising. URL: <http://ojphi.org/ojs/index.php/fm/article/view/1257/1177> (дата обращения: 14.08.2017).

- 39 URL: <http://miastoarchipelag.pl/blog/o-projekcie/> (дата обращения: 14.08.2017).
- 40 Springer F. Archipelag miast // Press. 2015. № 6. S. 32.
- 41 См.: Jenkins J. Kultura konwergencji. S. 31–32. О понятии коллективного разума см.: Lévy P. Collective Intelligence: Mankind's Emerging World In Cyberspace. Cambridge, 1997.
- 42 URL: <https://flipboard.com/@miastoarchi65fm/miasto-archipelag---magazyn-nmomteouz> (дата обращения: 14.08.2017).
- 43 Kopecka-Piech K. Leksykon konwergencji mediów. S. 40.
- 44 См.: Zajac M. Od Produktu Totalnego do książki konwergencyjnej. Związki książki dla dzieci i młodzieży z innymi mediami // Współczesne oblicza komunikacji i informacji. Problemy, badania, hipotezy. Toruń, 2014. S. 313–322.
- 45 В медиаисследованиях медиальная платформа — это «материально-символический объект и пространство, позволяющие создавать и использовать медиасодержание». Kopecka-Piech K. Leksykon konwergencji mediów. S. 42.
- 46 Jenkins J. Kultura konwergencji. S. 25.
- 47 URL: <https://pl-pl.facebook.com/SzczygielProjektPrawda/> (дата обращения: 14.08.2017).
- 48 См.: Grochowski G. Tekstowe hybrydy. Literackość i jej pogranicza. Wrocław, 2000. S. 20.
- 49 М. Ванькович — выдающийся польский репортер XX в. — в своей известной теории репортажа как мозаики сравнил репортажное творчество с соединением фактографических «камешков». Он считал, что образующаяся таким образом мозаичная картина является хоть и вымышленной в плане буквальном, но достоверной в плане универсальном. См., например: Wańkowicz M. O poszerzenie konwencji reportażu // Od Stołpców po Kair. Warszawa, 1969. S. 5–31.
- 50 Wolny-Hamkało A. Grzechy Tochmana // Gazeta Wyborcza. 13.10.2005. № 239. S. 19.
- 51 Miłosz Cz. Ars poetica? // Miłosz Cz. Utwory poetyckie. Chelsea, 1976.
- 52 См.: Kaliszewski A. Poezja faktu. Wpływ gatunków dziennikarskich na gatunki literackie na przykładzie liryki współczesnej // Poetyka i pragmatyka gatunków dziennikarskich. Rzeszów, 1999. S. 21–46.
- 53 van Dijk J. Społeczne aspekty nowych mediów. S. 290.
- 54 McLuhan M. Zrozumieć media // Wybór tekstów. Poznań, 2001. S. 258.
- 55 Лаборатория репортажа — организация, действующая на факультете журналистики, информации и библиологии Варшавского университета. Об основах полифонического метода см.: Miller M. Polifoniczna powieść reportażowa // Studia Medioznawcze. 2011. № 2. S. 87–98.
- 56 Grzenia R., Moskwa M. Sura. Warszawa, 2016. S. 26.
- 57 Rychlewski M. Książka jako towar — książka jako znak. S. 163.
- 58 Lachman M. Apetyt na popularność, czyli m(ł)oda polska literatura // Polska literatura najnowsza — poza kanonem. Łódź, 2008. S. 29.
- 59 URL: <http://www.sputnikphotos.com/category/lost-territories/> (дата обращения: 14.08.2017).



The background of the page is a complex, abstract pattern of overlapping rectangular frames. These frames are drawn with thin, light gray lines and vary in size and orientation, creating a sense of depth and movement. The frames are nested and intersect, forming a dense, geometric web that fills most of the page. In the upper right corner, there is a small, solid black square frame.

III.

**Биография —  
это всегда версия**

## Травелог как элемент украинской биографической прозы: на пути к В. Винниченко

*Путешествие как самая великая  
и серьезная наука помогает нам  
вновь обрести себя.*

А. Камю

Литературный травелог (от английского travelogue — фильм о путешествиях, описание путешествия) — рассказ про путешествия (журнал, дневник, этнографический репортаж, путевые заметки, письма, в настоящее время также может быть блог), содержащий не только описание путешествия, но и рефлексию увиденного, сопоставительный анализ, имеющий своей целью «не развлечь аудиторию, а передать знания (в том числе — редчайшие сведения)»<sup>1</sup>. «Обычно травелог регулируется тем, что видит рассказчик, путешественник и тем, что случается перед его глазами. Поэтому рассказ колеблется между описанием и повествованием. Чередование этих принципов можно рассматривать как один из главных признаков этого жанра»<sup>2</sup>. Нужно сказать, что название «травелог» закрепилось за рассматриваемой жанровой формой сравнительно недавно: в литературоведческих работах ранее было принято использовать определение «путешествие»<sup>3</sup>, «путевые заметки», «путевой очерк», «путевая картина» или «путевая проза». Жанр этот находится на границе между литературой художественной и литературой *non-fiction*. Некоторые исследователи относят травелог (или «путешествие») к художественной литературе, отмечая при этом его «жанровую

свободу, особую роль образа автора, присутствие документальных элементов наряду с художественным вымыслом, синтетичность, предполагающую включение в текст элементов других жанров (дневника, письма, репортажа, анекдота, автобиографии)»<sup>4</sup>. Для травелога характерны хронологичность, развитие текста во времени (от начала до конца путешествия) и пространстве (следование маршруту), обязательное наличие рассказчика-путешественника, реалистическая доминанта (хотя, безусловно, в травелогах может присутствовать и вымысел), историческая составляющая (путевые записки часто включают в себя исторические зарисовки, описания, очерки). «Смешение жанров является одной из наиболее заметных характеристик травелога. Он состоит из неоднородных форм и жанров и характеризуется также множественными интертекстуальными связями и частыми отступлениями»<sup>5</sup>.

Травелог — это всегда реакция на увиденное, попытка осмыслить свой мир в сопоставлении/противопоставлении с миром «другого»: «травелог как жанр побуждает к самоанализу»<sup>6</sup>. «Имагологический аспект травелогов представляется одним из ключевых»<sup>7</sup>, поэтому «темы национального своеобразия, национальных кодов и стереотипов, идентичности можно считать неизменной составляющей данного жанра. [...] Описывая увиденные другие страны, путешествующий повествователь зачастую исходит из своего культурного опыта, поэтому он неизбежно создает свои тексты сквозь призму собственных идеологем. Особо ярко это проявляется в сопоставлении “своей” нации, культуры с “другой”»<sup>8</sup>.

В украинской литературе травелог как отдельный жанр сформировался лишь в конце прошлого столетия, однако во многих произведениях национальной литературы есть элементы этой литературной формы. В. Ищенко и М. Теплик в исследовании «Дорожные заметки: чужестранцы про Украину и украинцы про мир»<sup>9</sup> выделяют художественные тексты, которые в большей степени повлияли на формирование травелога как жанра. Это «Путешествие по

Святым Местам Востока с 1723 по 1747 год» В. Барского, «Чужестранцы про Украину» В. Сичинского, «Прогулка с удовольствием и не без морали» Т. Шевченко. Украинские травелоги часто комбинируются с другими жанрами: эпистолярными («Письма из Парижа» Марко Вовчок, «Письма с чужбины» Я. Окуневского), дневниками («Дневник» Т. Шевченко, «Дневник» П. Кулиша) или мемуаристикой («На белом коне», «На коне вороном» У. Самчука, «Далекый мир» Г. Журба, «От Сибири до Канады» М. Приходько, «Будни советского журналиста» А. Галана, «Из путешествия по Италии» Я. Рудницкого и многих других<sup>10</sup>). В современной украинской литературе к жанру травелога обращались такие писатели, как Ю. Андрухович («Лексикон интимных мест»), М. Рябчук («Сад Меттерниха»), М. Кидрук («Мексиканские хроники», «Путешествие на Пуп земли», «Полоумные в Перу», «Полоумные в Мексике», «Любовь и пираньи»), В. Вознюк («Открываю Нидерланды по-украински»), В. Панченко («Солнечные часы»), А. Чапай («Авантюра», «Путешествие с Мамайотой в поисках Украины»), И. Раздобудько («Путешествия без смысла и морали»), Л. Воронина («В поисках Огопого»), И. Карп («Baby travel. Путешествия с детьми, или Как не стать курицей»), Г. Черинь («Девятое чудо»), С. Пыркало («Любовные путешествия») и др.

Рассматриваемые в данной статье произведения 2000-х гг. А. Балабко «Винниченко: забытая могила в Провансе»<sup>11</sup>, Н. Сороки «В Мужене у Винниченко»<sup>12</sup>, В. Панченко «Два путешествия к Владимиру Винниченко. Франция, США»<sup>13</sup>, Д. Лыховия и Л. Шовкун «Французский “Уголок” украинского чудака»<sup>14</sup> представляют собой биографическую прозу, реализуемую в жанровой модели травелога<sup>15</sup>. В центре всех текстов — путешествие авторов на последнее место жительства и могилу выдающегося украинского политического деятеля и писателя Владимира Кирилловича Винниченко\* (1880–1951). Описание ключевых событий

\* Исключение составляет только произведение В. Панченко, поскольку вторая его часть посвящена еще и поездке в США и изучению там архива украинского политика и писателя.

последних лет жизни и смерти писателя в формате травелога позволяет визуализировать их «через соотнесение с конкретными историческими и географическими реалиями»<sup>16</sup>. Необходимо отметить, что в пространстве современной украинской культуры ведутся активные поиски «инновационных путей к созданию биографических текстов, иное видение биоисториописания»<sup>17</sup>. Так, помимо биографических травелогов, жизнеописанию Винниченко посвящены психоаналитический роман С. Процюк «Маски падают медленно»<sup>18</sup> и психологический очерк В. Панченко «Я хочу собой возвеличить украинское...»<sup>19</sup>.

Научное изучение творчества и биографии В. Винниченко стало возможным только после «перестройки», когда его художественное наследие начало постепенно возвращаться в пространство украинской культуры. До этого имя украинского писателя и политика упоминалось исключительно в негативном освещении, и иначе чем «идеологом украинского буржуазного национализма» (БЭС) его называли крайне редко. Причины такого отношения кроются и в политической позиции писателя (он был ярким противником советской власти), и в его творчестве, которое идеологически совершенно не созвучно эпохе социализма. Однако в настоящее время имя Винниченко «в первую очередь ассоциируется с независимостью Украины»<sup>20</sup>.

Реабилитация литературного наследия Винниченко началась в конце 1980-х гг., когда в журнале «Киев» стали печататься его ранние рассказы. После того как в 1991 г. Украина обрела независимость, Винниченко, как и многие другие писатели, чье творчество было запрещено изучать в Советском Союзе, вернулся к читателям в более полном объеме: из спецхранов перевели в общие хранилища многотомные издания его произведений, выпущенные на Украине до 1930-х гг., началась непростая работа по изданию как ранее опубликованных произведений писателя, так и никогда не публиковавшихся. С начала 2000-х гг. стали появляться многочисленные исследования жизни и творчества писателя, защищаться кандидатские и докторские диссертации

по филологии, истории, политологии, философии, материалом для которых служило творчество Винниченко<sup>21</sup>. В то же время произошел всплеск интереса к биографии писателя, многие страницы которой были неизвестны. Винниченко — политик, писатель, мыслитель — во всех своих проявлениях принципиальный и непредсказуемый, противоречивый и бескомпромиссный не прост для восприятия, во многом из-за своей яркой, парадоксальной биографии, в которой творческий труд неотделим от занятий политикой, так что авторы произведений о Винниченко неизбежно сталкиваются с необходимостью анализа не только его литературной, но и политической деятельности. Работу биографов во многом затрудняет и тот факт, что архив Винниченко до сих пор не возвращен на родину, в рукописях остаются многие его поздние работы, дневники, письма\*. В итоге для исследователей все еще недоступны материалы, которые могли бы помочь в создании более объективного представления об этой масштабной фигуре украинской истории и культуры. Не завершена и работа по изданию художественного наследия Винниченко и публикации материалов, переданных в Институт литературы им. Т.Г. Шевченко НАН из спецфондов КГБ. Туда же (в Институт литературы) стекаются редкие обнаруженные исследователями документы и образцы эпистолярного наследия писателя. Так, например, несколько лет назад из архива Службы внешней разведки Украины было передано письмо Винниченко в журнал «Украинские Вести», написанное в Париже, в котором писатель на семи страницах вел полемику с критиками своего романа «Солнечная машина» — первого украинского фантастического романа-антиутопии. Публикация данного документа важна не только для исследователей этого романа и творчества писателя в целом, но и для более широкой аудитории, в том числе его биографов, однако текст письма так до сих пор не опубликован<sup>22</sup>.

\* Архив Винниченко находится в Архиве Русской и Восточно-Европейской Истории и Культуры при Колумбийском университете, куда был передан вдовой писателя Розалией Лифшиц на сохранение при условии его передачи украинской Академии наук, когда Украина станет независимым государством.

В 1920 г. Винниченко с женой Розалией Лифшиц после неудачной попытки сотрудничества с большевиками уезжают за границу (в Вену, затем в Прагу) и больше никогда не возвращаются на украинскую землю. В 1925 г. семейная пара переезжает во Францию, в Париж, а с 1934 г. живет в городке Мужен в предместье Канн. На Лазурный берег семья Винниченко переезжает не в поисках морского воздуха, непревзойденных пейзажей, тишины, спокойствия и умиротворения, а пропитания: после того, как в советской Украине перестали издавать произведения Владимира Кирилловича, а во Франции он не получил поддержки украинских эмигрантов как политик, не отказавшийся от своей промарксистской позиции социал-демократа, писателя и его супруге просто не на что было жить. Они вложили все свои деньги и специально для этих целей оформленный кредит (с ним Винниченко не сумел расплатиться до конца жизни) в покупку дешевого на тот момент обширного (больше гектара) участка земли и полуразрушенного двухсотпятидесятилетнего старинного дома, который восстановили своими силами. Надежда (к их сожалению, не оправдавшаяся) была на то, что в этом имении можно будет выращивать овощи и фрукты на сторону и на эти средства жить безбедно. Именно сюда, в бывшую усадьбу «Закуток»\*, и на скромное французское сельское кладбище, где находятся могилы обоих супругов, совершают свои путешествия авторы рассматриваемых биографических травелогов.

Традицию поездок «в Мужен к Винниченко», которую некоторые авторы называют «паломничеством»<sup>23</sup>, начал видный украинский ученый-литературовед Григорий Костюк, проживший большую часть жизни в эмиграции (с 1952 г. — в США). Именно благодаря ему как члену Украинской свободной академии наук (УВАН) удалось сохранить архив Винниченко неделимым и вывезти его на сохранение в США на условиях возвращения данного архива на

\* В переводе на русский «Уголок».

родину писателя, когда она станет независимым демократическим государством. Уже после смерти Винниченко в 1951 г. Григорий Александрович приезжал в «Закуток» к вдове писателя Розалии Лифшиц договариваться о передаче документов, писем и дневников (Винниченко методично вел дневники с 1911 г.), оставшихся после смерти писателя и политика. Мечтой Костюка было не только сохранение архива и личных вещей Винниченко, но и создание Украинского культурного центра в стенах последнего приюта выдающегося соотечественника. Однако средств на обустройство такого центра тогда не нашлось, не нашлось их и уже у независимой Украины (о чем сетуют все авторы рассматриваемых травелогов).

Впечатления о своих поездках в Мужен, особо ценные тем, что Костюк успел застать в живых вдову писателя, украинский литературовед изложил в статье «Последняя резиденция В. Винниченко (“Закуток” и его история: 1934–1951 гг.)»<sup>24</sup>. Выдержки из этой статьи активно цитируют в своих дорожных заметках Балабко и Панченко, повторяя и тем самым уже по-своему осмысляя ту или иную беседу, фразу, интонацию, движение, схваченные Костюком в разговоре с вдовой писателя. История с транспортировкой архива Винниченко в США также изложена Балабко и Панченко по рассказу инициатора этого события. В свою очередь, авторы других травелогов — Лыховий, Шовкун и Сорока, чьи поездки состоялись уже после публикации текста Панченко (одного из ведущих специалистов по творчеству и биографии В. Винниченко), — активно цитируют Панченко и ссылаются на его статьи, Н. Сорока также пишет, что публикации Лыховия и Шовкуна в интернете помогли ему во время поездки найти усадьбу писателя. Таким образом, можно говорить о том, что все эти тексты связаны не только личностью писателя и конкретным локусом, но и между собой, образуя, — учитывая, что часть из них печаталась в периодических изданиях и их можно с легкостью прочитать в Интернете, — своеобразный гипертекст.



То, что все описанные путешествия состоялись на могилу и место последних лет жизни писателя, сближает данные тексты с паломнической прозой, так как, совершая паломничество, «благочестивый путник отправляется в дорогу, чтобы воочию увидеть места сакральных деяний»<sup>25</sup>. Такое паломничество, когда объектом поклонения становятся не религиозные святыни (места, связанные со Священной историей, храмы, монастыри, чудотворные иконы, святые мощи, святые источники, реликвии и т. д.), а могилы известных людей и места, связанные с их жизнью, получило название «светского паломничества»<sup>26</sup> или «паломничества культурологического характера»<sup>27</sup>. Повествователи рассматриваемых травелогов едут в Мужен с целью увидеть место жизни и смерти одного из самых загадочных, противоречивых, непонятых Родиной, но вместе с тем значимых деятелей украинской истории и культуры. Это место имеет для них сакральный смысл, наиболее артикулированно выраженный в тексте Балабко, который в начале пути, еще на родной земле, сорвал «несколько розовых “шишечек” чабреца, наковырял немного жирного чернозема и положил это все в котомку»<sup>28</sup>, а в конце пути, на могиле Винниченко, достал «коробочку с украинской землей» и высыпал «ее около плиты с надписями на нашем языке», когда вдруг «дунул ветер, и несколько чабрецовых головок, высыпанных вместе с землей, поднялись вверх и пропали где-то в гуще живой изгороди. Будто привет Провансу с Украины [...]»<sup>29</sup>. Для каждого из рассказчиков важно оказаться в этих местах, чтобы отдать дань уважения и признательности великому сыну нации, преданному до конца родной земле, но выброшенному за пределы ее, вынужденному не только жить забытым на чужбине, но и умереть там: «Старая, он, безусловно, не раз ловил себя на отчаянной мысли: а есть ли кому светить ему — отшельнику, утописту, политику, который познал поражение, “литературному гению Украины” и ее, Украины, “падшему ангелу”? И часто не находил утешительного для себя ответа. [...] Он хотел немного — чтобы его только услышали и постарались понять. Знал, что чело-

век — это путник, который посещает мир, чтобы потом раствориться в безвестности»<sup>30</sup>. Непризнанность Винниченко соотечественниками — одна из ключевых «болевых точек» практически всех рассматриваемых травелогов. Даже после смерти Винниченко многие украинцы-эмигранты продолжали не принимать писателя и политика из-за его политических взглядов. Винниченко умер 6 марта 1951 г. Через две недели в Германии скончался известный украинский историк и политический деятель Дмитрий Дорошенко. Когда 25 марта в церкви лагеря для перемещенных лиц «Орлик» в Берхтесгадене была объявлена совместная панихида по обоим выдающимся деятелям украинской истории и культуры, часть представителей общественности выступила против этого, поскольку считала невозможным одновременно молиться за «гетманца Дорошенко» и «коммуниста Винниченко»<sup>31</sup>.

Перед переездом в Мужен Винниченко писал: «А сколько в нем доведется жить? Очевидно, столько, сколько нужно, чтобы украинская нация встала на ноги и набралась столько сил, чтобы иметь право самой решать, кого из своих членов пускать домой, а кого нет. Может, на это надо два-три года, может, двадцать-тридцать. Ну что же, я подожду. А поджидая, буду для той самой трудящейся Украины работать и создавать ценности, которые ей, может, когда-нибудь пригодятся»<sup>32</sup>. У повествователей к чувству гордости за выдающего соотечественника примешивается и чувство национальной вины за то, что последние годы своей жизни писатель жил на грани нищеты (поход в театр или покупка книги были для пожилой пары почти недостижимой мечтой), а также за его безвестность за границей: в Мужене, где последние пятнадцать лет жизни провел Пикассо, «про великого испанского художника вам расскажут все, но вот спрашивать кто такой Винниченко и где его усадьба, — гиблое дело»<sup>33</sup>. Для авторов посещение этих мест — Мужена, усадьбы «Закуток» и могилы писателя — становится попыткой примирения украинского писателя не с государством, которое так и не вернуло на родину архив Винниченко, не

издало его полное собрание сочинений, не сделало последнее его место жительства культурным центром («слабому государству “Закуток” не нужен»<sup>34</sup>), а с обычными украинцами, соотечественниками писателя, его читателями, теми, для кого он создавал свои произведения. Именно поэтому центральной в текстах данных травелогов является событийность не внешняя, а внутренняя (ярко эмоционально окрашенный рассказ о поездке, сведения биографического характера, отрывки из писем и дневников писателя, воспоминания о его творческом наследии: «[...] остаемся у могилы знаменитого земляка. Отдаем последний долг — а в сознании проносятся многочисленные образы и события из его произведений, налагаемые на эпизоды из жизни самого писателя»<sup>35</sup>). Именно поэтому двое из четырех авторов хоть и достигают цели своей поездки лишь частично (Балабко не успевает разыскать усадьбу, а Лыховий и Шовкун, наоборот, не попадают на могилу Винниченко), все же остаются удовлетворены результатом — он содержится в самой встрече с любимым писателем, творческим личным осмыслением его биографии: «Однако тропами великого украинца Винниченко в далеком Провансе я все-таки прошел, а его наследникам важнее не то, что нынче в “Закутке”, а чем выделяется Муженский период в творчестве писателя»<sup>36</sup>.

Тексты рассматриваемых травелогов удовлетворяют также формальным признакам паломничества как ритуала<sup>37</sup>. Все авторы, кроме Панченко, посетившего Мужен в составе делегации, преодолевают серьезные трудности на пути к цели своего путешествия, связанные как с недостатком информации о том, где именно расположены усадьба «Закуток» и кладбище и как до них добраться, так и с плохим знанием французского языка: «[...] ищем под дождем какие-нибудь муженские указатели к “Закутку”. Несмотря на то, что середина рабочего дня, вокруг — ни души, магазины закрыты, карт нет, таксисты остались в Каннах. Где искать усадьбу Винниченко, когда расстояние от одной части городка до другой — больше 10 километров и все сплошь покрыто гористыми улочками? Туристическое бюро — и то

неизвестно где, к тому же и оно может быть на замке. Наугад поворачиваем налево от трассы и идем к указателям “Пожарные” и “Полиция”. Мы знаем приблизительный адрес Винниченко: улица Гран Батист, 1162 (на самом деле – Chemin de la Grande Bastide, 162, но это выяснится после продолжительных мытарств)»<sup>38</sup>; «Вот беда: произнося слово *simetière* (симетьер), то есть кладбище, я вместо “с” использовал “к”, да еще и неправильно произнес один слог, так что чиновницы мэрии ничего не могли понять. Ни нарисованные мной крестики на листочке, ни всякие жесты не помогали, а в русско-французском разговорнике, который я, аж вспотев от волнения и стыда (украинцы, учите иностранные языки!), нервно листал, такого слова не нашлось. [...] А вот я же спускаюсь вниз по выдолбленным в скале высоким ступеням. Там, внизу, среди сосен и кипарисов промелькнули надгробные плиты. Жарко невероятно. Кажется, что солнце так и стремится как можно ближе тебя обжечь. [...] Хотя у меня и был снимок могилы, но все равно, чтобы найти ее, нужно было обойти каждый ряд надгробных плит, прочитать чуть ли ни каждую надпись на этом, расположенном на склоне холма кладбище. Оно не похоже на те, что на Украине: тут мало деревьев и почти нет земли. Если и есть цветы или кусты около могил, то они высажены в больших каменных вазах, а каменные дорожки засыпаны смесью песка и камешков. Куда же я высыплю украинскую землю, привезенную в коробочке из-под фотопленки? И чем ниже я спускался по этой террасе, тем жарче становилось: чувствовал себя, будто босой на огромной разогретой сковородке»<sup>39</sup>. Интересно, что во втором отрывке одновременно присутствуют описание трудностей на пути к сакральному объекту, характерное для паломнической прозы, и имагологический аспект (сравнение обустройства кладбищ во Франции и на Украине), характерный для травелогов.

В целом, рассматриваемые травелоги-паломничества демонстрируют присущую современной литературе тенденцию к смешению видов и жанров литературы: *fiction* и *non-*

*fiction*, паломнической прозы и травелога, биографического очерка и личного дневника. Наличие же такого количества текстов о посещении памятных мест, связанных с последними годами жизни и смерти Винниченко, говорит о том, что в украинской культуре складывается новый светский паломнический ритуал.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Бондарева А. Литература скитаний. Дедовским методом // Октябрь. 2012. № 7. URL: <http://magazines.russ.ru/october/2012/7/bo18.html> (дата обращения: 20.11.2017).
- 2 Майга А.А. Литературный травелог: специфика жанра // Филология и культура. Philology and culture. 2014. № 3 (37). С. 257–256.
- 3 См., например: Шачкова В.А. «Путешествие» как жанр художественной литературы: вопросы теории // Филология. Искусствоведение. Вестник Нижегородского университета им. Н.В. Лобачевского. 2008. № 3. С. 277–281; Гуминский В.М. Проблема генезиса и развития жанра путешествий в русской литературе: Дис...канд.филол.наук. М., 1979. 187 с.
- 4 Шачкова В.А. «Путешествие» как жанр художественной литературы: вопросы теории. С. 277.
- 5 Майга А.А. Литературный травелог: специфика жанра. С. 258.
- 6 Калинюшко О. Феміністичний аспект у травелогах І. Карпи та І. Роздобудько // SCRIPTA MANENT: Молодіжний науковий вісник Інституту філології та журналістики. Збірник наукових праць. Луцьк, 2015. С. 60.
- 7 Бодрова А.Г. Россия и русские в травелогах словенских писателей начала XX в. // Литературоведение. Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2015. № 2 (2). С. 39.
- 8 Там же.
- 9 Іценко В., Теплик М. Дорожні нотатки: чужоземці про Україну та українці про світ // Дніпро. 2011. № 10. С. 148–153.
- 10 Более полный перечень мемуарной литературы украинских эмигрантов, в которой есть элементы травелога, см. в работе: Джигун Л. Жанр літературного травелогу в структурі мемуарів українських еміграційних письменників // Філологічний дискурс. 2017. Вип. 5. С. 35–48.
- 11 Балабко О. Винниченко: забута могила у Провансі // Балабко О. З Ніцци до Мужена. Від Башкирцевої до Винниченка. Есеї, п'єса. Київ, 2007.
- 12 Сорока Н. В Мужене у Винниченко // Аргумент. 21.12.2014. URL: <http://argumentua.com/stati/v-muzhene-u-vinnichenko> (дата обращения: 13.11.2017).
- 13 Панченко В. Дві подорожі до Володимира Винниченка (Франція, США) // Панченко В. Володимир Винниченко: парадокси долі та творчості. Київ, 2004.
- 14 Лиховій Д., Шовкун Л. Французький «Закуток» українського дивака // Україна молода. 25.07.2009. URL: <http://www.umoloda.kiev.ua/number/1455/164/51183/> (дата обращения: 20.11.2017).

- 15 Интересно, что Д. Лыховий и Л. Шовкун не только публикуют в газете статью с описанием своей поездки в Мужен, но и рассказывают о статье и о поездке в своем совместном блоге, где размещают многочисленные фотографии из этого путешествия с кратким их описанием: Ми в Мужені. В гостях у Винниченка. Частина 1. URL: <http://ledilid.livejournal.com/402609.html> (дата обращения: 20.11.2017). Частина 2. URL: <https://ledilid.livejournal.com/402889.html#comments> (дата обращения: 20.11.2017).
- 16 *Львова О.* «Классический маршрут»: тревелог как способ конструирования биографии // *Universum: Филология и искусствоведение: электрон. научн. журн.* 2016. № 8 (30). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/klassicheskiy-marshrut-travelog-kak-sposob-konstruirovaniya-biografii> (дата обращения: 29.11.2017).
- 17 *Попова Т.* Историография в человеческом измерении // *Історіографічні дослідження в Україні.* Вип. 22. Київ, 2012. С. 286.
- 18 *Процюк С.* Маски опадають повільно. Київ, 2011.
- 19 *Панченко В.* «Я хочу собою возвеличити українське...» (Психологічний портрет В. Винниченка) // *Панченко В.* Володимир Винниченко: парадокси долі та творчості. Київ, 2004. С. 107–121.
- 20 *Балабко О.* Винниченко: забута могила у Провансі // *Балабко О.* З Ніцци до Мужена. Від Башкирцевої до Винниченка. Київ, 2007. С. 129.
- 21 См., например: *Мороз Л.* «Сто рівноцінних правд»: парадокси драматургії В. Винниченка. Київ, 1994; *Сиваченко Г.* Пророк не своєї Вітчизни. Експатріантський «метароман» Володимира Винниченка: текст і контекст. Київ, 2003; *Панченко В.* Будинок з химерами. Творчість Володимира Винниченка в 1900–1920 рр. у європейському літературному контексті. Кіровоград, 1998; *Хархун В.* Поетика роману В. Винниченка «Записки Кирпатого Мефістофеля». Автореф. дис. на соиск. учен. степ. к.филол.н. Київ, 2000; *Брайко О.* Поетика прози Володимира Винниченка 1900–1910-х років. Київ, 2002; *Гуменюк В.І.* Контрасти та нюанси: статті про творчість Володимира Винниченка. Сімферополь, 2001; *Снежко О.* Суггестивний потенціал публіцистики Володимира Винниченка // *Научные ведомости. Серия «Гуманитарные науки».* 2014. № 6 (177). Выпуск 21. С. 196–201.
- 22 URL: <https://www.unian.net/society/484190-služba-vneshney-razvedki-nashlav-svoih-arhivah-pismo-vinnichenko.html> (дата обращения: 01.12.2017).
- 23 *Сорока Н.* В Мужене у Винниченка.
- 24 Долгое время эта статья, вышедшая в США в 1954 г., была доступна крайне узкому кругу специалистов, однако в настоящее время с ней можно ознакомиться в собрании сочинений Г. Костюка, вышедшем в 2015 г.: *Костюк Г.* Остання резиденція В. Винниченка («Закуток» та його історія: 1934–1951 рр.) // *Костюк Г.* Вибрані праці у 5 томах. Том перший. Літературознавство. Критика. Упорядник Н. Баштова. Київ, 2015. С. 518–550.
- 25 *Козлова Е.О.* Особенности сюжетной организации паломнической прозы // *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди.* Сер.: Літературознавство. 2013. Вип. 4 (1). С. 99.
- 26 *Калужникова Е.В.* Культурно-историческая трансформация паломнического ритуала (на примере христианских культур) // *Омский научный вестник.* № 10 (48). Декабрь 2006. С. 197.
- 27 *Козлова Е.О.* Особенности сюжетной организации паломнической прозы. С. 102.

- 28 Балабко О. Винниченко: забута могила у Провансі. С. 129.
- 29 Там же. С. 179.
- 30 Панченко В. Дві подорожі до Володимира Винниченка (Франція, США). С. 219.
- 31 Юркова О. Український некрополь: могила історика Дмитра Дорошенка // Українська правда. Історична правда. 27.03.2017. URL: <http://www.istpravda.com.ua/digest/2017/03/27/149646/> (дата обращения: 15.12.2017).
- 32 Цит. по: Балабко О. Винниченко: забута могила у Провансі. С. 179.
- 33 Лиховій Д., Шовкун Л. Французький «Закуток» українського дивака.
- 34 Там же.
- 35 Сорока Н. В Мужене у Винниченко.
- 36 Балабко О. Винниченко: забута могила у Провансі. С. 183.
- 37 О паломничестве как ритуале см.: Калужникова Е.В. Культурно-историческая трансформация паломнического ритуала.
- 38 Лиховій Д., Шовкун Л. Французький «Закуток» українського дивака.
- 39 Балабко О. Винниченко: забута могила у Провансі. С. 178–179.

## Болгарские страницы жизни Весны Парун: биография в письмах и документах

**В** развитии болгарско-хорватских литературных связей немалую роль сыграла поэтесса В. Парун (1922–2010), оказавшая значительное влияние на болгарскую литературу 1960–70-х гг. Уже в ее ранних сборниках, опубликованных в конце 1940-х гг., критика обнаруживает черты, схожие с межвоенной лирикой хорватских импрессионистов, и провозглашает поэзию Парун «декадентской даже не за тематику (были стихи и созвучные дню), а за ее художественное воплощение, личностное отношение (по тогдашним критериям субъективистское), чувственно-импрессионистскую образность, импульсивность выражения (тогда — формализм), откровенность любовной лирики»<sup>1</sup>. Г.Я. Ильина полагает, что «значение лирики Парун прежде всего в том, что ее поэзия стала первым прорывом молодых поэтов к себе, к собственному “я”, к утверждению права поэзии на субъективное восприятие разных сторон бытия. За Парун последовали другие»<sup>2</sup>, причем не только хорваты. Неслучайно, хорватский писатель С. Новак называет первый сборник Парун «Зори и вихри» (1947) «озарением» по его влиянию на «культуру того глухого времени»<sup>3</sup>.

Особенности стиля, стихосложения, субъективность восприятия мира, метафоричность языка, свободная ассоциативность поэзии Парун, по признанию болгарской писательницы и поэтессы Б. Димитровой, отразились и на развитии болгарской литературы. Парун «пишет искренне, непринужденно и свободно. Она начала приезжать в Софию в 60-е гг., когда наша поэзия была еще



очень закрепощенной. Ее творчество помогло нам почувствовать себя увереннее, думать и писать более раскованно»<sup>4</sup>. Болгарский переводчик поэтессы Г. Савов отмечает, что Парун входит в число наиболее популярных хорватских авторов в Болгарии вместе с такими писателями, как М. Крлежа и Д. Угрешич<sup>5</sup>. Подтверждением значимости и актуальности творчества Парун для болгарского (и шире — всего славянского) культурного пространства может служить, в частности, включение ее в антологию «13 звезд на славянском небе» (Варна, 2012), куда также вошли А. Ахматова, М. Цветаева, Д. Габе, Э. Багряна, Г. Бошнакоска, Л. Гениуш, К. Шпур и др.

Парун жила в Болгарии с 1962 по 1967 гг., занималась переводами болгарских поэтов (П. Яворова, Д. Дебелянова, В. Петрова, П. Пенева, Б. Димитровой и многих других) на хорватский язык, способствуя популяризации болгарской культуры в Хорватии. Перу Парун принадлежит и ряд напечатанных в болгарской периодике публицистических и критических произведений, где она пишет о своих наблюдениях за болгарской поэзией и литературой в целом (статьи Парун выходили в газете «Литературен фронт», в журналах «Септември» и «Пламя»). С точки зрения болгарского историка литературы, профессора П. Динекова, «Весна Парун, будучи иностранкой, увидела в болгарской поэзии много верных вещей, говорила о них — и об удачах, и о недостатках. Это был другой взгляд на болгарскую литературную действительность, иное интеллектуальное видение»<sup>6</sup>. В 1964 г. в софийском издательстве «Народна култура» вышел поэтический сборник Парун «Избранная лирика», в работе над которым приняли участие видные болгарские авторы и друзья поэтессы (Р. Ралин, Б. Димитрова, В. Чаушев, И. Пауновски, В. Петкова, Д. Пантелеев, В. Атанасова, С. Владимирова, И. Коларов и др.). В него не вошел цикл «Ветер Фракии» (1964), посвященный Болгарии, который так до сих пор не переведен и не опубликован.

Жизни хорватской поэтессы в Болгарии посвящена работа директора Национального литературного музея К. Зо-

графовой<sup>7</sup> «Болгарская одиссея Весны Парун» («Българската одисея на Весна Парун», 2016). Свою книгу автор характеризует как «драматичную хронику 60-х гг. XX в., раскрытую через личную историю хорватской поэтессы и болгарского актера Вели Чаушева»<sup>8</sup>. Целью исследовательницы, по ее словам, было «правдиво, внимательно и с документальной страстью “литературного детектива” проследить романтическое бегство Весны в Болгарию, которая пленила ее в те годы как “остров свободы”» (16). Архивно-документальной основой книги выступили личная корреспонденция Парун, ее эссе и путевые очерки. В июле 2015 г. Чаушев передал Зографовой имевшиеся у него письма и открытки: это была «связка прекрасных любовных писем и почтовых открыток, хранившихся полвека как самая дорогая реликвия» (там же). Лейтмотивом личной переписки Парун 1963 г. с Чаушевым (именно под ее влиянием актер сам обращается к литературному творчеству) становится любовь; в своих письмах поэтесса также подробно пишет о том, как переводит болгарскую поэзию, как создает свою, с какими хорватскими и болгарскими писателями и актерами встречается и работает вместе, делится с адресатом своими планами на будущее и актуальными на тот момент творческими исканиями.

Отличительной особенностью корреспонденции Парун является ее двуязычная природа: многие письма начинаются на хорватском языке, а потом продолжаются на болгарском, некоторые же написаны по-болгарски с использованием хорватизмов. Такие вкрапления другого славянского языка в болгарскую канву, по наблюдениям Зографовой, высвечивают «индивидуальный колорит» (17) стиля поэтессы. Все письма Парун отличает искренность, эмоциональность, мелодичная и ритмическая организованность речи. Обратимся к некоторым примерам:

1. «Този град е загубил за мене всеки *цвет* [Здесь и далее курсив мой. — Н.Л.] и всеки *смисел*. Даже черешите тук не са вече череша, а само *чърви* и семки. [...] За какво ми е такъв град, който е съгласен да го напусна? Добре,

- ще го напусна още *веднаж* и пак още *веднаж*) (18). («Этот город утратил для меня и цвет, и смысл. Даже черешни здесь больше не черешни, а лишь черви и косточки. [...]. Зачем мне город, согласный, чтобы я его покинула? Хорошо, я покину его снова и снова»);
2. «[...] аз искам *големо* или нищо. Може би съм луда. Но щастието е като *смрт*» (22). («я хочу все или ничего. Может, я сумасшедшая. Но счастье подобно смерти»);
  3. «За мен тук няма нищо хубаво. *Volim te* и целувам те. *Tvoja Vesna*» (31). (Для меня здесь нет ничего хорошего. Люблю тебя и целую. Твоя Весна»);
  4. «Идва зима, пустота, безсъние, мъка. Трябваше да отпътувам за Италия, или още по-далеч веднага щом пристигнах тук, докато още не се затъжих за теб. А сега как да тръгна в посока, която може би ще ме отчужди съвсем от теб? Аз още те обичам. Още има малко нежност на дното ми (а може би и много?) ...» (27). («Приходит зима, пустота, бессонница, мука. Мне следовало бы уехать в Италию или лучше куда-нибудь подальше и сделать это сразу по прибытии сюда, пока я еще не начала тосковать по тебе. А сейчас как мне уехать в те края, которые, быть может, отдалят тебя от меня насовсем? Я еще люблю тебя. В глубине души еще живет немного (а может быть, и много?) нежности...»).

Вот еще отрывок из ее письма: «...аз ти изпратих веднага картичка с фонтан [...]. И онзи камък [“Става дума за морска раковина”. Прим. К.З.] из Варна, самотен и пуст като аз, или като ти, тука е при мен и ме утешава с шумолетенето». («...я сразу же отправила тебе открытку с фонтаном [...]. И тот камешек [“Речь идет о морской раковине”. Прим. К.З.] из Варны, одинокий и пустой, как я или ты, здесь, со мной и утешает меня своим шумом». Образ морской раковины, связанный с мотивом одиночества, есть и в «Песне о старом пиратском корабле», лирическая героиня которого погружена в «одиночество перламутра» (41), благодаря сопоставлению с этим письмом раскрывается гораздо полнее, объемнее.

Образ моря как самой большой, но несбыточной мечты, как счастливой и одновременно несчастной любви, образ, воплощающий безграничную свободу, к которой так стремилась лирическая героиня Парун, встречается в стихотворениях, в ее путевых заметках и неразрывно связан с мотивом одиночества: в морском пространстве поэтесса видит «архитектонику окончательного одиночества» (66). Неоднократно проводя аналогии между атмосферой болгарских и хорватских топосов (так, например, Велико Тырново названо «двойником Дубровника» (56)), описывая очарование болгарской природы, пейзажи которой регулярно встречаются в стихотворениях тех лет, Парун в своем эссе «Море без заката солнца» (1963) пишет о разнице «черного фракийского» (66) и далматинского морей с характерным для нее, по мысли Ильиной, стремлением к «личностному, откровенно-интимному», «чувственно-импрессионистскому»<sup>9</sup> воплощению образов: «Шумът на далматинското море е сладострастен. Неговата дъхава и сдържана голота живее от непрестанния химн, който пее безутешната душа на залеза на деня. Българското море е море без слънчеви залези! Червеният слънчев диск всяка вечер се търкаля на запад, до прага на някое друго море, за да го приспи всред бориките с вино и мед, и с вопъла на южния вятър» (67). («Шум далматинского моря сладострастен. Его пряная и сдержанная нагота жива бесконечным гимном, что поет безутешная душа заката. Болгарское море — море без заката! Алый солнечный диск каждый вечер движется на запад до границы какого-то другого моря, чтобы убаюкать его среди соснового бора вином, медом и плачем южного ветра»).

В числе особенных творческих удач «болгарского периода» творчества поэтессы Зографова называет небольшую поэму «Когда меня разбудил фракийский ветер», посвященную Чаушеву и его матери, работавшей сборщицей табака и потерявшей из-за сильнейшего никотинового отравления семерых детей: все они в младенчестве погибли из-за яда в материнском молоке, а самого Вели выкормила другая женщина. Парун настолько убедительно воссоздает пейза-

жи родного города Чаушева — Златограда, стилизуя свою печальную, «черную песнь» на народный манер, что, по словам Зографовой, нет абсолютно никаких сомнений в том, что Парун на самом деле побывала там. Однако как Парун ни разу не была в Златограде, так и Чаушев не смог приехать к ней в Загреб, поскольку десятки попыток оформить для него документы на выезд оказались напрасны. Много лет спустя, в 1998 г., Парун пошлет Чаушеву в подарок свой акварельный рисунок и письмо с вопросом «Танцуват ли още розите в теб?» («Розы в тебе еще танцуют?») с намеком на спектакль «Когато розите танцуват» («Когда розы танцуют») Сатирического театра, где работал Чаушев в 1960-е гг. Эти драматичные для поэтессы годы она описывает в своих письмах и эссе, подчеркивая, что Болгария — та страна, где она хотела бы остаться, где столько было пережито, и называет ее «тихой сокровищницей воспоминаний» (там же).

Письма Парун позволяют установить довольно тесную связь между ее собственным мироощущением, миропониманием и особенностями поэтического творчества. Свобода, чувственность, жажда любви, развитое эстетическое чувство воплощаются в разных образах, присутствующих как в переписке с возлюбленным, так и в ее поэзии и путевых заметках, которые вместе с некоторыми фотографиями представлены во второй части книги — «Стихи, эссе и путевые очерки Весны Парун о Болгарии». Переплетение образов и мотивов художественных и публицистических произведений Парун, отсылки к ним в личной корреспонденции высвечивают одну из важных черт наррации поэтессы — склонность к автокомментированию, реализуемую и в выбранном Зографовой материале. Об этой особенности подробно пишет Ильина, исследуя составленную Парун антологию своего творчества «Я, у которой невиннее руки. Асинхронный выбор» («Ja koja imam nevinije ruke. Asinkroni odabir», 2009): к хронологической последовательности ее поэтических сборников поэтесса присоединила «второй поток — “реку жизни”, сплетая эти, отнюдь не тождественные, потоки в их противоречивости, конфликтах и взаимо-

действию. Так возникла комментированная творческая автобиография с вкрапленными в нее прозаическими, автобиографическими и мемуарными отрывками, сносками, заметками и репликами»<sup>10</sup>.

Если в письмах Парун основное внимание приковано к развитию ее романтических отношений с Чаушевым, то в публицистических заметках поэтесса описывает свое восприятие современной ей Болгарии, ее исторического опыта, повествование изобилует образами болгарской природы. Пишет Парун и о болгарской поэзии, своих переводах болгарских авторов, проводит параллели между творчеством болгарских, сербских и хорватских поэтов (Х. Ясенова, В. Видрича, В. Петковича-Диса и др.), говорит о предназначении поэта и роли поэзии в целом.

Однако было бы неверно предполагать, что изучение жизни Парун в Болгарии привлекло Зографову только вследствие желания «открыть ее заново» (37), осмыслить особенности творческой манеры хорватской поэтессы. Очевидно, что не последнюю роль в обращении исследовательницы к биографии Парун, к ее болгарскому периоду, сыграл и политический аспект\*. Уже в первой части книги «Весна и Вели — история о любви и свободе (Роман в письмах)» автор пытается рассмотреть личную историю Парун именно в контексте политической и историко-культурной обстановки Болгарии в 1960-е гг. «К власти пришли так называемые местные коммунисты, обстановка в стране изменилась, и это ощутимо отразилось и на отношениях власти и интеллигенции. Весь 1962 г. был наполнен драматичными событиями, которые и сегодня заставляют нас называть его как “годом оттепели”, так и “годом обманутой свободы” в “десятилетие реформ”» (7), — пишет Зографова, полагая, что судьба Парун, ее появление в Болгарии в конце периода короткой «оттепели» как нельзя лучше иллюстрируют

\* Обвинения в шпионаже заставили поэтессу навсегда покинуть Болгарию в 1967 г. В «Болгарской одиссее...» о самом расследовании этого дела говорится довольно мало, практически не привлекается архивный материал, хотя в современной болгарской прозе non-fiction политические сюжеты пользуются завидной популярностью.

феномен «обманутой свободы». Болгарский литературовед М. Неделчев убежден, что в то время «для разного рода органов, осуществлявших контроль за благонадежностью, разрешенная свобода была возможностью протестировать, до чего способны дойти подозреваемые ими лица, выяснить, преодолеют ли они предварительно намеченные и возможные границы дозволенного»<sup>11</sup>. Несмотря на то что помимо своей профессиональной, творческой деятельности Парун была лично тесно связана с Болгарией (много болгарских друзей и знакомых, недолгий брак с болгарским актером Любеном Жековым<sup>12</sup>), поэтессу, а затем в 1974 г. и ее переводчика Г. Савова обвинили в шпионаже в пользу Югославии<sup>13</sup>.

Предателями, по утверждению Зографовой, оказались люди из ближайшего окружения Парун — философ Иван Славов, с которым у нее был роман, и поэтесса Ваня Петкова. В качестве одного из доказательств автор приводит письмо Петковой. В нем почти через тридцать лет после случившегося она просит прощения у Парун: болгарские спецслужбы «запугали [Петкову. — Н.Л.] выселением из Софии вместе с родителями, если та выступит на суде в ее защиту» (20).

Зографова (в свойственной ей манере непосредственного обращения к самому читателю) предлагает ответить на следующие вопросы: «Есть ли срок давности у аморальных проступков, когда ты предаешь своих друзей из-за семейно-бытового страха? И почему Радой Ралин не испугался, а выступил свидетелем на суде?» (21). Автор представляет и версию Славова, утверждавшего в беседе с переводчиком Савовым, что именно Весна Парун «была инициатором их романа, мимолетного и случайного, как он тогда думал, на деле же их связь оказалась совсем не такой, какой он себе представлял — у нее [В. П.] было огромное желание “владеть” им, в итоге все это привело к семейному и даже к дипломатическому конфликту и судебному процессу» (15).

На первый взгляд, читателю предстоит самому сформировать свое видение случившегося, т. к. автор старается совместить несколько точек зрения, чтобы составить пол-

ную картину происходящих событий. Однако на практике в манере повествования Зографовой превалирует ярко выраженная субъективность ее суждений: «У меня есть странное ощущение, что речь идет о совсем другом человеке, а не о Весне Парун, чей образ свободной писательницы и свободного человека сложился у меня из документальных свидетельств, представляющих красивую притчу о любви как бунте» (там же). Тем не менее, болгарский историк литературы А. Велкова-Гайдаржиева полагает, что в своих документально-биографических и культурологических этюдах Зографова, как правило, выступает «страстным homo arhivarius», «искусным и объективным “хронистом”»<sup>14</sup>. Историк и литератор Г. Гемиджиев характеризует стиль исследовательницы как «полемико-эссеистический». Повествовательную манеру Зографовой, по его мнению, отличает «богатство языка» и, что немаловажно, «личное присутствие автора, прямое выражение чувств, не нарушающее при этом дистанцию, необходимую для объективности документальных фактов»<sup>15</sup>.

Зографовой удалось высветить те психологические и биографические черты портрета Парун, которые позволили раскрыть во всей полноте особенности ее поэтического мировосприятия, и сделать это в живой, эмоциональной манере. Для нее характерны восклицательные и вопросительно-восклицательные конструкции, риторические вопросы, прием умолчания: «Я поняла, что книга о Весне Парун и Болгарии тринадцатая по счету в моей библиографии!» (16); «Она еще не осознала очевидного — встреча в Загребе не состоится!» (24); «На VIII съезде БКП была также принята еще одна долгосрочная программа — построения коммунизма до 1980 г...» (9); «По выражению хорватской поэтессы, он [Чаушев] был просто рожден для радости!» (12); «Наверное, из-за своей привязанности к “земному раю” — Болгарии — Жеков не последовал за ней, когда ее выдворили, в Далмацию?» (16).

Интересно, что за последние несколько лет «Болгарская одиссея...» Зографовой стала не единственным исследо-



ванием, посвященным жизни Парун в Болгарии. Так, в 2017 г. вышла статья Л. Миндовой<sup>16</sup> «Поэтесса и государственная безопасность. Весна Парун в Болгарии», в которой автор доказывает факт слежки за хорватской поэтессой и ее болгарскими знакомыми. Благодаря частично сохранившимся и обнародованным архивам КГБ НРБ стали известны кодовые имена болгарских друзей и знакомых В. Парун, находившихся под наблюдением, в частности Р. Ралина (Козел и Злобный), Б. Димитровой (Монахиня), П. Динекова (Тартар).

Присутствие югославской подданной в Болгарии, ее активное участие в культурной жизни страны не могло остаться незамеченным для агентов спецслужб. В произведениях о Болгарии Парун отразились ее жизненный опыт и видение болгарской действительности: в своих дневниках Динеков пишет, что в беседах с ним Парун «рассказывала, как были встречены ее статьи о Болгарии в Загребе. Многие не верили тому, что она говорит о стране, людях, поэзии»<sup>17</sup>. Нет сомнений в том, что такой «личный», субъективный взгляд на социалистическую Болгарию, транслируемый за ее пределы, не мог не настораживать соответствующие органы. Со ссылкой на архивы Миндова приходит к следующему выводу: «Для идеологически обремененного сознания инцидент между Иваном Славовым и Весной Парун представляется идеологическим. Несомненно, речь идет не о личностях, имеющих право на частную жизнь, а о членах социального механизма, чьи действия ни в коей мере не относятся только к ним или их семьям, а к государству и Партии. То, что эти двое — граждане разных и при этом враждующих на идеологической почве стран, ставит их, с одной стороны, в еще более затруднительное положение, как граждан, а с другой — лишает их индивидуальности, бесспорно присущей им, превращая обоих без их на то знания или желания в орудие идеологической борьбы»<sup>18</sup>. Исследовательница обращается к «Воспоминаниям» («Спомените», 2005) Н. Генчева, в которых Славов представлен не в лучшем свете, ведь он одновременно являлся

и объектом слежки КГБ, и автором доносов на близких и друзей, в том числе и на самого Генчева. Однако Миндова в своем расследовании опирается и на книгу болгарского философа И. Знеполского «Как все меняется. От инцидентов до крупных событий. Истории с философами и историками» («Как се променят нещата. От инциденти до голямо събитие. Истории с философи и историци», 2016), где в главе «Казус Ивана Славова. Между угрозой социальной маргинализации и моральной санкцией группы» («Случаят Иван Славов. Между заплахата от социално маргинализиране и моралната санкция на групата») ученый рассматривает произошедшее со Славовым как часть проводимой партией политики поиска и выявления групп инакомыслящих: «Последняя часть докладной записки раскрывает истинные причины действий, предпринятых против Славова: скандал с Весной Парун был *“раздут” органами*, он был *поводом* вынудить Славова свидетельствовать против своих коллег, чтобы доказать существование “группы ревизионистов” и провести “зачистку” на кафедре философии. В этом ключе следует понимать фрагмент докладной записки, констатирующий, что своим отказом сотрудничать он “создал тяжелую обстановку для работы на кафедре”. То есть не согласившийся давать свидетельские показания Славов, угрожая “партийному единству”, способствовал дальнейшему разобщению сотрудников кафедры. Но в этом же отрывке есть подтверждение драматичной ситуации, в которой оказался сам Славов, пытавшийся лавировать, завоевать доверие комиссии и в то же время не сказать ничего, что могло бы скомпрометировать его коллег»<sup>19</sup>. Так, инцидент между Парун и Славовым благодаря усилиям спецслужб довольно быстро перестает иметь только «бытовой» характер и оказывается частью общественно-политического конфликта между сторонниками коммунистического режима и «несогласными»; в результате поэтесса оказывается вынужденной уехать из Болгарии.

Большую роль в изучении биографии Весны Парун играет публикация доносов, сделанных на нее в 1965–1966 гг. (их

тексты приведены в статье Миндовой). В них подчеркивается, что Парун «известна среди деятелей культуры как женщина с низкими моральными качествами», замечена в связях с «морально неустойчивыми писателями»<sup>20</sup>. В доносе от 4 марта 1966 г. его автор указывает на проблемы Парун с нервной системой, депрессию, истерические припадки, которые «у нее уже долгое время, она не может контролировать себя и свой разум. [...] Она неоднократно делилась со мной своими переживаниями, и все разговоры об этом начинались спокойно, а заканчивались на трагической ноте. Во время своих визитов в Софию [В.П.] уже несколько раз лечила расстроенные нервы. Ее поведение стоит расценивать как поведение нервнобольного человека»<sup>21</sup>. В 1972 г., через несколько лет после возвращения Парун на родину, автор данного доноса предоставляет в органы госбезопасности еще одно «достоверное» свидетельство о некоторых югославских деятелях культуры, среди которых и Весна Парун. В нем снова идет речь о нервной болезни поэтессы, хотя ни один из ее болгарских друзей никогда не упоминал о каких бы то ни было странностях подобного рода, из чего Миндова делает вывод, что автором является либо сам Славов, либо кто-то из его окружения, пытающийся очернить Парун в глазах работников спецслужб: «Единственный, кто публично позволял себе комментировать психическую неуравновешенность поэтессы был сам Славов»<sup>22</sup>. Однако, несмотря на обширную доказательную базу, работу с архивными источниками и крупными исследованиями, касающимися культурно-исторической жизни Болгарии 1960–1970-х гг., Миндова не раскрывает имени одного из установленных доносчиков, поскольку остальные до сих пор неизвестны. Не желая превращать жертву в палача, она призывает и читателя своего расследования не судить тех людей, которые «даже если бы захотели, уже не смогли исправить содеянное»<sup>23</sup>.

«Болгарский период» действительно занимал важное место в жизни Парун, и неслучайно исследователи обращаются к разным аспектам биографии поэтессы того

времени. Говоря об особенностях обоих исследований нельзя не сказать о различных способах подачи материала: повествование Миндовой в эмоциональном отношении более сдержано, она привлекает больше фактов, хотя так же, как и Зографова, не стремится скрыть свое отношение к предмету изображения. Подобные различия связаны и со спецификой материала, который используют авторы в своих работах (личная корреспонденция, включающая любовные письма, и доносы из архивов спецслужб). «Болгарская одиссея Весны Парун» Зографовой, вместившая в себя разнообразные текстовые источники (впервые опубликованные личные письма, очерки, путевые заметки), а также визуальный ряд (фотографии, эскизы и рисунки Парун) позволила реализовать авторский замысел: показать «судьбу в письмах», историю взаимоотношений Парун и Чаушева, выявить особенности творческого метода поэтессы, обратить внимание на то, как пребывание в Болгарии отразилось на мотивах и образах ее поэзии. Отчасти Зографовой удалось осветить и политическую жизнь НРБ, однако гораздо более полно она проанализирована в статье Миндовой, привлекающей к своему исследованию архивный материал, проливающий свет на историко-культурную обстановку Болгарии 1960–1970-х гг. Для болгарской документальной литературы личность знаменитой хорватской поэтессы оказывается интересной в связи с «болгарскими» мотивами в ее творчестве и любовной перепиской с Чаушевым, но главным образом из-за политического контекста, что вписывает работы Зографовой и Миндовой в русло современных тенденций переосмысления социалистической эпохи.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 *Ильина Г.Я.* Хорватская литература XX века. М., 2015. С. 239.
- 2 Там же. С. 240.
- 3 *Novak S.* Protimbe. Zagreb, 2003. S. 293.
- 4 Цит. по: *Зографова К.* Българската одисея на Весна Парун. София, 2016. С. 37.
- 5 *Савов Г.* Литературни връзки между хървати и българи // URL: [http://euro2001.net/index.shtml/issues/3\\_2001/index.shtml?page=statia&file=issues/2\\_2007/stat\\_22.html](http://euro2001.net/index.shtml/issues/3_2001/index.shtml?page=statia&file=issues/2_2007/stat_22.html) (дата обращения: 13.12.2017).

- 6 Динеков П. Дневници 1933–1992 // Библиотека, 2013, 6. С. 87.
- 7 Первой книгой К. Зографовой в жанре non-fiction стали «Вечные страницы. О тайнах мифологии в болгарской литературе» («Вечные страницы. Из тайните на митологичното в българската литература», 1996), где анализируются творчество А. Страшимирова, К. Петканова, Н. Райнова, Х. Смирненского и др. Часть работ исследовательницы посвящена судьбе болгарских авторов-женщин, в частности «Многоликая болгарка. Знаменитые женщины от Возрождения до наших дней» («Многоликата българка. Забележителни жени от Възраждането до наши дни», 2006), «Играюща со стихии. Елисавета Багряна» («Играещата със стихии. Елисавета Багряна», 2013). Зографовой принадлежат также книги: «Чавдар Мутафов. Воскрешение Дилетанта» («Чавдар Мутафов. Възкресението на Дилетанта», 2001), «Любовный архив» («Любовен архив», 2007), «Открывая заново Николу Вапцарова (Документална сага)» («Никола Вапцаров: Преоткриване (Документална сага)», 2009), «Знаменитые. Забытые. Запрещенные» («Знаменити. Забравени. Забранени», 2015).
- 8 Зографова К. Българската одисея на Весна Парун. София, 2016. С. 89. В дальнейшем цитируется это же издание, страницы указаны в тексте, перевод цитат сделан автором статьи.
- 9 Ильина Г.Я. Весна Парун // Лексикон южнославянских литератур. М., 2012. С. 328.
- 10 Ильина Г.Я. Весна Парун. Автобиография в стихах и автокомментариях // Гендер и литература в странах Центральной и Юго-Восточной Европы. М., 2013. С. 113.
- 11 Неделчев М. Годината на измамната свобода // 1962. Годината на измамната свобода. София, 2013. С. 98.
- 12 Описывая свою встречу с В. Парун в Загребе в 1999 г., болгарский дипломат и поэт К. Химирски замечает: «1967 г. ознаменовался [для В.П.] недолгим браком с гражданином Болгарии. Но Весна до сих пор носит золотое кольцо, где выгравированы буква «Л» и дата, когда оно было подарено. Больше замуж она не выходила и хранит верность только своей музе» (Химирски К. Жрица на бавните сенки // URL: [http://euro2001.net/issues/1\\_1999/1BR99F7.htm](http://euro2001.net/issues/1_1999/1BR99F7.htm) (дата обращения: 15.02.2018).
- 13 Ганчо Савов (р. 1930) — славист, переводчик; в 1974 г. был приговорен к 18 годам тюремного заключения по сфабрикованному делу о государственной измене и идеологической диверсии. Досрочно освобожден в 1985 г., однако до падения социалистического режима в Болгарии в 1989 г. ему было запрещено работать по специальности. В 1988 г. опубликованы его мемуары «Капкан для несогласных», где отразился его личный опыт взаимоотношений с агентами КГБ, пребывания в старозагорской тюрьме, куда в основном помещали политзаключенных: «Из-за моих открытых и тесных связей с друзьями и близкими мне людьми из тогдашней Югославии, из-за моих поездок туда, спецслужбы начали наблюдать за мной еще в 1948 г., но за отсутствием достаточных на то оснований они не затянули петлю на моей шее. Однажды в августе 1952 г., когда я был связистом Третьего полка в Сливене, так называемый “агент” сливенского подразделения вызвал меня на допрос. Они хотели, чтобы я дал устные и письменные показания о своих связях с Югославией, а тем временем изъяли из моего шкафика книги сербских классиков. Продержали меня до самого утра! За этим ничего не последовало, но после увольнения они еще два-три раза встре-

чались со мной, чтобы проверить мое знание сербского языка. Только в 1965 г., ориентируясь на то, что я редкий специалист в соответствующей внешнеполитической области — республике Югославии, КГБ против моей воли заставил меня сотрудничать с контрразведкой. Но соглашение я не подписал! Ненависть и угрозы со стороны партийной инквизиции со временем усиливались. И независимо от того, в каких списках я фигурирую сейчас, и из-за того, что факты часто не соответствуют действительности, я утверждаю, что презирать и изобличать комитетчиков лучше всего может кто-то вроде меня, который прошел через все ступени их чистилища — от бесконечного и разрушительного нажима до многолетнего тюремного заключения (1974–1985). Как известно, я был осужден на 18 лет после категоричного отказа сотрудничать с органами в 1968 г., вступив с ними в открытую конфронтацию! Все это имеет документальное подтверждение в оперативном досье и материалах возбужденного против меня уголовного дела №54/1974 г.» (Цит. по URL: <http://e-vestnik.bg/25347/gancho-savov-kato-polizatzavornik-se-sblaskah-s-neveroyatni-dramatichni-sadbi/> (дата обращения: 15.02.2018).

- 14 *Велкова-Гайдаржиева А.* Елисавета Багряна: Играещата със стихииите // URL: <http://liternet.bg/publish2/avelkova/zografova-bagriana.htm> (дата обращения: 13.12.2016).
- 15 *Гемиджиев Г.* Катя Зографова и нейното време // URL: <http://liternet.bg/publish26/georgi-gemidzhiev/katja-zografova.htm> (дата обращения: 13.12.2016).
- 16 Людмила Миндова — филолог-югославист, поэт, переводчик. В ее переводах на болгарском языке вышли произведения Д. Угрешич, Д. Киша, А. Дебеляка, М. Гаврана и др.
- 17 *Динеков П.* Дневници 1933–1992. С. 88.
- 18 *Миндова Л.* Поетесата и държавна сигурност. Весна Парун в България // URL: <https://liternet.bg/publish30/ludmila-mindova/vesna-parun.htm> (дата обращения: 05.02.2018).
- 19 *Знеполски И.* Как се променят нещата. От инциденти до голямо събитие. Истории с философи и историци. Т. I. София, 2016. С. 228.
- 20 Цит. по: *Миндова Л.* Поетесата и държавна сигурност. Весна Парун в България.
- 21 Там же.
- 22 Там же.
- 23 Там же.

## Вацлав Гавел в чешской мемуарной литературе и документалистике

Пражской международной аэропорт, расположенный в столичном пригороде Рузине и прежде по нему так и называвшийся, носит сегодня имя «Вацлав Гавел», подобно тому, как парижский аэропорт называется «Шарль де Голль», аэропорт в Нью-Йорке — «Джон Кеннеди». Однако новое имя пражской «воздушной гавани», кроме дани памяти первого чешского президента, имеет еще и определенный символический смысл. В том же пригороде находится следственная тюрьма «Рузине», в которой Гавел оказывался неоднократно; в 1978 г. он несколько месяцев содержался здесь в ожидании суда над ним и его соратниками, организаторами «комитета защиты несправедливо преследуемых» и знаменитой «Хартии 77», требовавшей от Гусака соблюдения прав человека. Здесь начиналось самое длительное (4,5 года) и тяжелое по условиям тюремное заключение Гавела из его пяти отсидок в период так называемой «нормализации». Теперь имя бывшего узника этой тюрьмы украшает красивое здание реконструированного аэропорта, символизируя начало новой эпохи в истории Чехии.

Вацлав Гавел родился 5 октября 1936 г., умер 18 декабря 2011 г. Незадолго до этой даты весьма скромно прошел его 75-летний юбилей, а вот похороны Гавела стали грандиозным событием — неожиданно для многих его сограждан — словно только теперь страна, да и мир, начали сознавать всю значимость этого государственного деятеля и борца за «жизнь не по лжи». Не удивительно, что сегодня Вацлав Гавел стал своего рода центральной фигурой в

чешской литературе нон-фикшн. Издаются и переиздаются не только его сочинения, но и собранные и откомментированные документы, письма и т. п., постоянно пополняется мемуарная литература. Существует уже целая библиотека книг о Гавеле главным образом с уклоном в изучение его биографии со всеми ее резкими поворотами, проигрышами, ошибками, победами.

По своему происхождению Гавел принадлежал к чешской предпринимательской элите, уходящей корнями в простой народ. Основу процветания семьи заложил его дед — сын мельника Вацлав Гавел, овладевший специальностью строителя и достигший на этом поприще больших успехов. Он построил в Праге много отличных зданий, в том числе — успешно до сих пор функционирующую «Луцерну» возле Вацлавской площади — торгово-развлекательный комплекс (новинка для того времени) с кабаре, ресторанами, магазинами и т. п. Его дело продолжил сын Вацлав Мария Гавел — отец будущего президента, построивший на холмистом берегу Влтавы квартал вилл и большой ресторан по американскому образцу, а его брат Милош, дядя будущего президента, увлекавшийся кино, создал там киностудию «Баррандов» тоже по американскому образцу, своего рода чешский Голливуд. Благодаря дяде Милошу и деду Вацлаву Гавелу по материнской линии Гуго Вавречке — журналисту, писателю, дипломату — семья поддерживала связи со многими деятелями чешской культуры: писателями и артистами.

Хотя детство Вацлава пришлось на годы войны и оккупации, оно было вполне благополучным: материальный достаток, культурное окружение. Из всей семьи лишь дядя Милош имел связи с немцами, которым предоставлял для их нужд свои баррандовские студии. После войны он подвергся наказанию за сотрудничество с оккупантами, сидел в тюрьме, потом эмигрировал, что навлекло репрессии на всех его родственников.

После войны Вацлав Гавел короткое время учился в привилегированной школе-интернате в Подебрадах, где



он подружился с будущим оscarоносным кинорежиссером Милошем Форманом. Но наступил февраль 1948 г. — крутой переход Чехословакии к построению социализма, что отразилось на всей семье Гавелов, лишившейся по национализации почти всего имущества. Перемена общей ситуации в стране изменила и судьбу подрастающего Вацлава. Из-за «буржуазного происхождения» его не приняли в гимназию, он смог окончить только вечернюю гимназию рабочей молодежи, совмещая учебу с работой в химической лаборатории. Путь в высшую школу, особенно гуманитарного профиля, был ему закрыт. С большими усилиями он поступил в технический вуз по специальности «экономика путей сообщения», но вскоре оттуда ушел, предпочтя два года срочной армейской службы. В армии Гавел впервые соприкасается с театром, участвует в самодеятельности, пишет с приятелями соответствующую духу времени «оптимистическую» пьесу «Вся жизнь впереди», а после демобилизации идет в театр «АВС» давнего знакомого своего отца популярного артиста комического жанра Яна Вериха, готовый делать «что угодно». Затем на тех же условиях (делать все, что потребуется) переходит в театр «На забрадли» («На баллюстраде») — один из тогдашних пражских «маленьких театров», особенно популярный среди студенчества и интеллигенции и немного напоминавший любимовскую Таганку (в зрелом возрасте Гавел был знаком и дружен с Ю.П. Любимовым, побывал в Москве на его 90-летию и, выступая на юбилейном вечере, на котором мне довелось присутствовать, выражал надежду на сотрудничество). В 1963 г. в «На забрадли» состоялась премьера первой самостоятельной «полнометражной» пьесы Гавела «Праздник в саду». Пьеса имела большой успех, и на следующий день он «проснулся знаменитым драматургом».

Гавел пробовал себя в разных жанрах: в поэзии без особого успеха, гораздо удачнее — в театральной критике, а его новые пьесы «Уведомление» (1965) и «Трудно сосредоточиться» (1968) неизменно вызывают интерес чешских зрителей. В 1966 г. он успешно заканчивает Пражскую академию искусств по курсу драматургии, куда до этого его

пять раз не допускали. Как драматург становится известен за границей — «Праздник в саду» ставят не только театры Чехии, но Австрии и ФРГ, в переводе на французский пьесу выпускает престижное парижское издательство «Галлимар» и т. д. Гавел симпатизирует поднимающемуся движению «Пражской весны», но занимает самостоятельную позицию, критически смотрит и на «догматиков», и на недостаточно, по его мнению, серьезных «антидогматиков», возглавляет организацию «Круг независимых писателей».

Ввод советских войск в Чехословакию 21 августа 1968 г. Гавел категорически осудил. В городе Либерец, где оказался в те дни, он пишет тексты протестных выступлений для местного радио. К рубежу 1968 и 1969 гг. относится знаменательная полемика между М. Кундерой и В. Гавелом. Авторитетный автор романа «Шутка», Кундера, опираясь на верность чехов славным традициям прошлого, полагал, что относительное спокойствие, установившееся в стране осенью 1968 г., может сохраниться, а Гавел предсказывал неизбежность долгой и трудной борьбы. Время показало, кто был прав. Гавел включается в диссидентское движение, выдвигается в его лидеры, отвергает все попытки гусакского правительства заставить его эмигрировать, пишет острокритическое открытое письмо Гусаку, становится одним из главных организаторов «Хартии 77», спокойно ожидает в «Рузине» неминуемо жестокий приговор.

В тюрьме Гавела направили на тяжелые, непосильные для его не слишком крепкого здоровья работы, но он стремится, хотя это часто не получается, выполнять норму, использует любую возможность, чтобы читать, в том числе русскую литературу, и чтобы писать. Его пьесы издаются в самиздате и за границей, ставятся в пражских домашних («квартирных») театрах, с успехом идут за рубежом. Из писем Гавела семье, написанных в заключении (разрешалось одно в неделю под жесткой цензурой), литературный критик-диссидент Ян Лопатка составил философско-биографический труд, получивший название «Письма к Ольге» и вышедший в самиздате в 1983 г.

После победы «Бархатной революции» Гавела избирают президентом Чехословакии, после «бархатного развода» Чехии и Словакии — президентом Чехии на первый и второй срок. Перед ним встают совсем новые проблемы: налаживание жизни в стране, деловые поездки по всему миру, заботы о переустройстве Европы, в котором он принимает самое живейшее участие. После отставки он завершает начатую ранее пьесу «Как уходят» и осуществляет свою мечту: выступает как режиссер-постановщик фильма по этой пьесе. И все это на фоне постоянных болезней и частых операций. Но он работает, спорит, с почти прежним энтузиазмом отстаивает свою точку зрения. И вдруг — смерть, и — нескончаемые людские потоки на его похоронах, осознание величины потери, желание разобраться, кем же он на самом деле был. Отсюда — многочисленные публикации связанных с ним документов и мемуарных биографий.

Чехия — маленькая страна, а семья Гавелов была здесь среди известных. Вацлава Гавела особенно хорошо знали те, кто с ним работал. Именно они написали на сегодняшний день самые интересные книги.

Первой в мемуарном жанре была книга «Вацлав Гавел» Эды Кризеовой — писательницы, журналистки, участницы диссидентского движения, которая одно время была советницей Гавела-президента Чехословакии. Книга вышла в свет в 1991 г., а в 2014 г. появилось ее дополненное и исправленное переиздание, которое остается единственной авторизованной биографией Гавела. Он писал: «Эта книга выражает видение ее автором моей жизни и работы. Это ее видение, и мне трудно судить, насколько оно соответствует действительности, но я надеюсь, что эта книга приблизит читателю не только меня, но — через меня — и мою страну»<sup>1</sup>.

Из других литературных биографий Гавела в настоящей статье пойдет речь об объемной книге «Гавел» Михаэла Жантовского, которая первоначально была написана на английском языке, издана в 2014 г. в Лондоне и в газете «Гардиен» оценена как «Биография (в смысле — «лучшая биография») 2014». На чешском языке в переводе автора

она вышла в 2015 г. в существенно доработанном виде. Жантовский, по профессии психолог, переводчик, дипломат, также хорошо знал Гавела. Он был рядом с ним в бурные дни «Бархатной революции», затем занял должность пресс-секретаря и советника Гавела-президента, позже был послом в США, Израиле, Великобритании.

Особо надо сказать об автобиографических книгах самого Гавела. Это, прежде всего, «Заочный допрос» (самиздат, 1986) — обширное интервью, в котором Гавел письменно отвечает на вопросы журналиста Г.К. Гвиждялы, а также книга «Пожалуйста, короче» (2006), где соединены его интервью тому же Гвиждяле, отрывки из дневника Гавела, его заметки, записки и т. п.

Изучению биографии Гавела помогает богатая кинодокументалистика (документальный фильм «Гражданин Гавел» и др.), книги о его семье (Милена Богатова «Ольга Гавлова», 2016), такие специальные работы, как книга религиозного писателя Мартина Ц. Путны «Вацлав Гавел. Духовный портрет в контексте чешской культуры 20-го века» (2012), многочисленные статьи о первом чешском президенте. Собираением, изучением и изданием гавеловских материалов и книг о нем скрупулёзно занимается научный институт в Праге «Библиотека Вацлава Гавела».

Но вернемся к названным выше биографическим книгам Кризевой и Жантовского, на которых остановимся подробнее. Эти книги написаны людьми, близко знавшими президента, имевшими возможность видеть его в разных обстоятельствах. Но если Кризеева в своей несколько «скороспелой» книге 1991 г., написанной, по ее словам, в состоянии «первой послереволюционной эйфории»<sup>2</sup>, стремилась прежде всего ответить на вопрос: «Кто такой новый президент?», то Жантовский, работавший над своим трудом значительно позже, ставил перед собой задачу создать научную биографию Гавела, жизненный путь которого уже был завершен.

Кризеева так объясняет рождение замысла своей книги: «Я иду с президентом и говорю: „Мы совершили ошиб-

ку. У нас нет твоей биографии". Наш новый президент засмеялся и сказал: „так устройся где-нибудь поспокойнее и что-нибудь напиши". Так я и поступила»<sup>3</sup>. В редакционной аннотации 2014 г. сочинение Кризевой характеризуется как «Книга о положительном герое». Когда вышло ее первое издание (1991), многие критики упрекали автора в излишне восторженном отношении к президенту. В переиздании 2014 г. Кризеова признает, что по следам подчас очень резких нападок на книгу, она кое-что в ней убрала, а что-то добавила, но ведь Гавел действительно был «положительным героем»: «У нас был такой президент, что нам все завидовали»<sup>4</sup>. Кризеова описывает Гавела того времени, когда она с ним непосредственно работала, опирается на свои собственные наблюдения, передает свои чувства. Жантовский, который в то же время, что и она, находился рядом с президентом, свидетельствует, что Кризеова играла важную роль в жизни президента, хотя и вовсе не романтическую: она опекала его, заботилась о нем; в своей книге он не раз на нее ссылается как на источник, заслуживающий доверия.

В книге Кризевой помещена подборка фотографий, в том числе из семейного альбома Гавелов, и все они содержат в себе убедительную «информативность». Так, о личных связях Гавелов с высокой чешской культурой свидетельствует фотография 1942 г.: примерно пятилетний Вашек (Вацлав) и его младший брат кудрявый Иван сидят на коленях у самого известного чешского поэта XX в. Витезслава Незвала.

Объемная (свыше 550 страниц) книга М. Жантовского «Гавел» отличается стремлением к обстоятельности, скрупулёзной точности, объективности. Автор показывает Гавела и в его разносторонней политической, государственной, творческой, и в личной жизни. Единомышленник и соратник Гавела, он разделяет его позицию по всем принципиальным вопросам, но воздерживается от хвалебных оценок, от принижения его противников и оппонентов, хотя и называет их имена. На сегодняшний день книга Жантовского, наверное, действительно «лучшая биография» Гавела, к до-

стоинствам которой относится и ее аппарат: содержательные примечания, алфавитный и предметный указатели. Интересен подбор «информативных фотографий». К примеру, фотография 1998 г.: Гавел в Белом доме танцует с Хилари Клинтон.

В отдельных моментах и эпизодах мемуарные биографии Гавела друг друга дополняют, делая описание его жизни более объемным. Так, Кризеова рассказывает, что ни она, ни жена Гавела Ольга не хотели, чтобы он стал президентом, да и он сам долго колебался. Когда Кризеова, как и многие другие, сказала ему, что он должен выдвигаться, Гавел жалобно на нее посмотрел: «Ведь ты же была против того, чтобы я был президентом, а теперь вот что говоришь!» «Я и сейчас против, — отвечаю, — но оглядываюсь вокруг и не вижу никого другого». «Ольга тоже против, — сказал он, — говорит, что со мной разведется»<sup>5</sup>. Но по всему городу были развешены плакаты «Гавела на Град», народ хотел видеть своим руководителем именно его, отступить было невозможно.

Описание процедуры избрания Гавела президентом Чехословакии читаем у Жантовского: «Двадцать девятого декабря [1989 г. — С. III.] Александр Дубчек представил Федеральному собранию Гавела в качестве кандидата в президенты, и он сразу же был избран»<sup>6</sup>. При своей установке на точность Жантовский, не лишенный чувства юмора, находит в этом событии «две эстетические ошибки»: «излишнее старание» считавших голоса — ведь Гавел действительно был избран единогласно, вторая — костюм Гавела, специально для такого случая сшитый по мерке, одним показался «поношенным», другим — «слишком безупречным», «к тому же брюки были на несколько сантиметров короче, чем следовало, что придавало вновь избранному президенту слегка чаплиновский вид»<sup>7</sup>.

При всей близости Гавелу Жантовский старается дать ему объективную оценку, считая, что он не всегда мог справиться со встающими перед ним как президентом трудностями: «Было необходимо заложить основы новой полити-

чешской системы. Гавел не играл в этом процессе главную роль, которую он должен был бы играть как вождь революции. Он проиграл ряд сражений, в которые ввязывался»<sup>8</sup>. Но добавим, что и сделал он очень много.

Гавел стремился продолжить гуманистические традиции первого президента Чехословакии Т.Г. Масарика, как и он, придавал важное значение не только политической, экономической, но и культурной составляющей государства и общества, а понятие политики для него включало в себя и театр, способный воздействовать на людей.

Гавел любил Америку, что можно объяснить семейной традицией, ибо именно в США черпали вдохновение создатели Баррандова Вацлав Мария и Милош Гавелы. Однако как политика его гораздо больше интересовала Европа, сглаживание прежних конфликтов, установление добрых отношений с ФРГ и Австрией.

Что касается отношения к нашей стране, то опыт Чехословакии, жизненный опыт самого Гавела внушили ему опасения по поводу превосходящей русской силы, стремление заручиться какими-то гарантиями против нее. Отсюда его позиция по вопросу о Варшавском договоре, образованию ЕС и НАТО; он выступал здесь энтузиастом. Противостояния с Россией по этим и целому ряду других пунктов хорошо известны и описаны, в частности, нашими историками<sup>9</sup>. Но при всем том Гавел не был русофобом.

Жантовский свидетельствует, и это подтверждается дневниковыми записями Гавела, что он с недоверием, а позже с насмешкой относился к Б.Н. Ельцину, хотя и симпатизировал его рассуждениям о демократии. В В.В. Путине Гавел не переставал чувствовать бывшего чекиста, а вот к М.С. Горбачеву относился совершенно иначе. В «Пожалуйста, короче» он рассказывает о первой личной встрече с Горбачевым в Кремле: «Пришел Горбачев, его кто-то сопровождал, он приветливо улыбнулся и пригласил нас сесть. Очевидно, ему было интересно, как выглядит диссидент — он еще ни разу никого такого живьем не видел. А тут диссидент, никогда в партии не состоявший и

вдруг превратившийся в руководителя государства, одного из экономически и стратегически важных советских сателлитов. Наверное, я для него был экзотическим экземпляром. Долго продолжалось ощупывание друг друга. Всего, включая ужин, мы пробыли в Кремле около 9 часов [...]. Я осмелюсь сказать, что под конец мы поняли друг друга настолько, что стали добрыми друзьями<sup>10</sup>.

Но самой сильной прививкой против русофобии была для Гавела любовь к русской литературе, не только к Л. Толстому или А. Чехову, но и к некоторым современным писателям. В тюрьме он с удовольствием читал В. Распутина, о чем сообщает в «Письмах к Ольге», и, конечно же, он с большим уважением относился к А. Солженицыну, хотя и не читал его художественных произведений. Ведь солженицынское «Жизнь в правде» это то же самое, что и лозунг Гавела «Жить не по лжи».

Книги Жантовского, Кризевой и самого Гавела воспроизводят сложную реальную обстановку, в которой предпринимались первые шаги на новом пути Чехии, перед нами вырисовывается человеческий облик одного из главных действующих лиц этого процесса. Гавел свободно чувствовал себя и в высшем обществе, и среди простого народа, и на приеме у английской королевы, и среди рабочих пивоваренного завода, где в период диссидентства по своему собственному желанию девять месяцев был подсобником, катал бочки с пивом. Такой характер у него складывался с самого детства. Мать (Божена Гавлова) и гувернантка стремились привить мальчику хорошие манеры — он всегда был очень аккуратен и со всеми предельно вежлив. Но учиться он начал в самой обычной деревенской школе (во время войны Божена жила с детьми в семейном имении Гавлово). В «Заочном допросе» Гавел вспоминает, что стеснялся своего отличия от других детей (его привозили в школу на машине), хотел быть «как все». «Как все» он был на службе в армии, «все, что надо» он делал в театре, очень спокойно общался в тюрьмах с сокамерниками. Кризева рассказывает: «В бытность политическим заключенным, по отноше-



нию к другим узникам Вацлав исполнял роль священника, судьи, советчика, утешителя, психолога. Он писал для них любовные письма, советовал, надо ли разводиться или нет, разрешал споры, а кого-то отговаривал от намерения совершить самоубийство»<sup>11</sup>.

Молодой Гавел к крайнему неудовольствию матери, которая даже не пришла на его свадьбу, женился на девушке из простой рабочей семьи из пролетарского района Жижков. Ольга, старше Вацлава на три года, не имела высшего образования, не владела иностранными языками, но была красива, умна, много читала, увлекалась театром, обладала независимым характером и острым языком. Даже свекровь Божена в конце жизни, будучи больной, не могла не оценить хорошее отношение к ней невестки. Гавел в «Заочном допросе» называет Ольгу «трезвым корректором»<sup>12</sup> его безрассудств. В молодости она старалась отвлечь мужа от богемной среды, а, с другой стороны, первой читала его сочинения, высказывала нелицеприятные замечания, к которым он прислушивался. В диссидентскую пору была его верной помощницей во всех делах, сама подготовила для самиздата журнал «О театре». Когда же Гавел стал президентом, эта «девушка с Жижкова» вполне справлялась с обязанностями «первой леди», впервые в стране организовала работу по благотворительности.

В жизни Гавела были серьезные отношения и с другими женщинами, но справедливости ради надо сказать, что со своей стороны и Ольга, когда Гавел находился в длительном заключении, завела молодого близкого друга, о чем на коротком свидании в тюрьме сообщила мужу, заверив его, что разводиться не собирается. Для него откровение Ольги явилось в тот момент очень болезненным ударом, и, тем не менее, он не кривил душой, когда в «Заочном допросе» признавался Гвиждяле: «Как это случается со многими смертными, мою жизнь сопровождали разные романтические отношения, и на небесах в моем счете, конечно, записан больше, чем один грех. Но ничто не могло поколебать, во всяком случае, до сих пор, прочную опору моей жизни. Эта опора — Ольга»<sup>13</sup>.

В тюрьме Гавелу было очень трудно из-за состояния его здоровья — при тяжелой физической нагрузке, при отсутствии надлежащего питания. Все это позже сказалось. Его даже несколько раньше выпустили, опасаясь, что этот, как его иногда называли — «самый известный диссидент Центральной Европы», «звезда театра оппозиции», умрет на нарах или в тюремной больнице. Но его тяжелое душевное состояние объяснялось не только нездоровьем, не только изменой Ольги. Ко всему прибавились переживания нравственного порядка.

После ареста в связи с «Хартией» Гавел оказался полностью изолированным от внешнего мира, и ведший дело опытный, весьма изощренный следователь сумел его убедить, что «Хартия» развалилась, все от нее отреклись и заверял, что если он тоже откажется от подписи под этим документом, то будет освобожден. Гавел согласился. Выйдя на свободу, он узнал, что был обманут, «Хартия» продолжала существовать. Он начал работать с удвоенной силой, восстановил свою подпись, но чувствовал себя предателем и очень страдал, хотя, судя по всему, никто из хартистов не упрекал его в измене. Переживания той поры он отчасти отразил в образе главного героя-диссидента в пьесе «Largo desolato» («Скорбное ларго»), исключительную автобиографичность которой он отрицал, настаивая, что она — «о человеке вообще». Друзья старались не напоминать ему обо всей этой печальной истории, но сам Гавел не мог ее себе простить, считал своим нравственным падением. В вопросах чести он был к себе очень строг.

Уверенным, целеустремленным Гавел был в революционные дни ноября 1989 г. Случилось так, что небольшая делегация нашего Института, и я в том числе, именно в те дни оказалась в Праге, приехав на заранее запланированную конференцию о современной литературе. Она проходила в здании Академии наук на Народни тршиде, по которой с громкими протестными лозунгами шла казавшаяся бесконечной студенческая демонстрация. Театры Праги объявили забастовку, вместо представлений там проходи-

ли собрания, был создан «Гражданский форум», который принял на себя руководство восстанием. На следующий день на Вацлавской площади собрался митинг, которым «рулил» Гавел, недавно выпущенный из очередного, к счастью, оказавшегося последним тюремного заключения. В организации митинга он показал себя истинным «человеком театра», был режиссером и исполнителем главной роли. Жантовский подробно описывает, как заполучили удобную для выступлений сцену — балкон издательства «Мелантрих», легко обозреваемый со всех углов огромной площади. По сценарию Гавела на митинге выступали не только ораторы, речи сопровождалась выступлениями популярных певцов и музыкантов.

В отличие от других цветных революций, пражская «бархатная» была действительно бескровной, это был своего рода «праздник непослушания», во время которого лишенное силовой поддержки руководство КПЧ сдавало одну позицию за другой безо всякого сопротивления. Так происходило в значительной степени потому, что советские войска, все еще находившиеся в Чехословакии, не принимали в событиях никакого участия. В стране достаточно быстро и, повторим, бескровно установилась новая власть, которую возглавил Вацлав Гавел.

Избрание Гавела президентом Чехословакии и после «бархатного развода» президентом Чехии на первый срок проходило успешно, как бы естественно, учитывая завоеванный им авторитет, любовь к нему народных масс. Но для него самого снова наступили сложные времена: в Чехии постепенно обострялись внутренние противоречия, разногласия по экономическим вопросам, драматическое напряжение нарастало даже в среде бывших соратников. Снова наступили для Гавела трудные времена. В «Пожалуйста, короче» Гавел пишет: «[...] после эпохи восхваления меня как национального героя, мученика, вождя революции, а потом — как президента-философа неизбежно наступило похмелье, и у журналистов возникла потребность обязательно меня в чем-нибудь упрекнуть, дабы самим не вы-

глядеть глупыми»<sup>14</sup>. Смену отношения к Гавелу публика связывала с актрисой Дагмар Вешкрновой, на которой он женился после смерти Ольги. Дагмар (Даша) Вешкрнова была талантливой и очень популярной актрисой театра и кино, ей особенно удавались характерные роли, например, Катарина из «Укрощения строптивой». Даша не была диссиденткой, судя по всему, она вообще не слишком интересовалась политикой. Ее связывала с Гавелом преданность театру, она заботилась о его здоровье, искала для него докторов — вплоть до каких-то народных целителей. В Праге тогда повторяли анекдот: «вопрос: кто быстрее смерти? Ответ: Даша». Имелся в виду случай, когда Даша раньше всех поняла серьезность состояния Гавела после очередного приступа и нашла доктора, который ему помог.

Гавела очень задевало несправедливое, по его мнению, отношение к его избраннице. 8.02.1998 г. он записывает: «Она отдает все силы исполнению новых обязанностей. Основала успешно действующий фонд, отвечает на сотни писем, успешно представляет в мире Чехию и при всем том не совершает серьезных ошибок (замечание на счет ошибок особенно трогательно!). А результат? Очень печальный. Одна из любимых народом актрис, браку которой с больным президентом сочувствовали, наверное, около восьмидесяти процентов наших граждан, превратилась в объект бесчисленных вульгарных шуточек, в излюбленную цель насмешливых комментариев, нападок и оскорблений со стороны большого числа журналистов»<sup>15</sup>.

Гавел серьезно раздумывал, стоит ли ему выдвигаться в президенты на второй срок, не будет ли это его величайшей ошибкой. Но на него давили друзья, уверявшие, что только он может противостоять другим, опасным для страны кандидатам, и он поддался уговорам, хотя позже говорил, что выдвижение принесло ему одни неприятности.

Во время выборов президента (в Чехии тогда президента избирал парламент) произошел эпизод, о котором говорила вся республика. Когда один из противников Гавела выступил против него с наветами и оскорблениями, присут-

ствовавшая среди публики Даша заглушила этого оратора очень громким свистом. Я приехала в Прагу вскоре после избрания Гавела и с кем бы не встречалась, разговор везде начинался с этого свиста «строптивной» Даши.

В первом туре Гавел не был избран, во втором прошел с преимуществом всего в один голос. Но он продолжал работать с прежним упорством, хотя со здоровьем у него было все так же плохо, а если вдруг случалось, что заболела Даша, он заботливо за ней ухаживал.

Гавел был по существу доволен отставкой, так как смог отдаться любимому делу — театру. В 2009 г. театр из города Градец Кралове показал в Москве в театре на Таганке его пьесу «Как уходят» в режиссуре друга Гавела с диссидентских времен Андрея Кроба. По моему мнению, это одна из лучших пьес Гавела, продолжающая линию таких его сочинений, соединяющих опыт театра абсурда и театра психологического, как «Трудно сосредоточиться» и «Largo desolato». Не столь успешным получился фильм по «Как уходят»: сказался недостаток опыта у Гавела как режиссера кино. Он очень торопился, словно чувствовал, что времени у него в запасе не остается.

Известие о неожиданной смерти Гавела на его даче Градечек, его поистине всенародные похороны, на которых присутствовало множество иностранных официальных лиц и просто людей, приехавших из-за рубежа проститься с ним, словно бы заставили всю Чехию если еще не в полной мере осознать, то ясно почувствовать весомость роли этой личности в истории Чехии и Европы в целом. Отсюда интерес к Гавелу-политику и человеку, интерес к его автобиографическим сочинениям, к публикации документов, к рассказывающей о нем мемуарной литературе. Необычный президент с необычной биографией, оригинальный мыслитель, к тому же умевший изобретательно и вкусно готовить, жаркий спорщик, совершавший много ошибок, но еще больше — добрых дел, Гавел заслужил, чтобы его помнили, может быть, чтобы с ним продолжали спорить, но чтобы его изучали и старались понять.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 *Kriseová E. Václav Havel, Praha, 2014. S. 5.*
- 2 *Ibid. S. 289*
- 3 *Ibid. Суперобложка.*
- 4 *Ibid. S. 289.*
- 5 *Ibid. S. 281.*
- 6 *Žantovský M. Havel. Praha: Argo, 2015. S. 333.*
- 7 *Ibid. S. 334.*
- 8 *Ibid. S. 354.*
- 9 См. об этом: *Задорожнюк Э.Г. Драматургия президентства. Штрихи к политическому портрету Вацлава Гавела // Кентавр. 1995. № 5; Политический портрет президента-драматурга Вацлава Гавела // Политические лидеры и стратегии реформ в Восточной Европе: Сборник обзоров и рефератов. М., 2003; Вацлав Гавел: портрет в интерьере исторической эпохи // Славяноведение. 2012. № 5.*
- 10 *Havel. V. Prosím stručně. Praha, 2006. S. 103–104.*
- 11 *Kriseová E. Václav Havel. S. 206.*
- 12 *Havel V. Dálkový výslech. Praha, 2000. S. 174.*
- 13 *Ibid. S. 173.*
- 14 *Havel. V. Prosím stručně. S. 191.*
- 15 *Ibid. S. 195.*

Гленн Гульд  
в качестве главного героя романа  
Мирта Комела «Прикосновение  
пианиста»

Роман словенского писателя Мирта Комела «Прикосновение пианиста» («Pianistov dotik»), представляет собой интересный и отчасти уникальный пример взаимодействия элементов литературы non-fiction с художественным вымыслом: жизнь и характер реально существовавшего музыканта легли в основу авторского литературного изучения философских по своей природе вопросов места тела в искусстве, отношений между исполнителем и его инструментом, слияния физического и духовного в творческом акте.

«Прикосновение пианиста» стало дебютным романом словенского писателя, поэта, философа и университетского преподавателя Мирта Комела. Он вышел в свет в 2015 г., а в 2016 г. оказался в числе финалистов на получение премии Кресник, присуждаемой газетой «Дело» («Delo») за лучший словенский роман года. Комел родился в 1980 г. в Шемпетре при Горице, он — выпускник философского факультета университета в Любляне, где в 2010 г. защитил диссертацию на тему «Философский взгляд на отношения между дискурсом и насилием» под научным руководством Младена Долара, всемирно известного представителя, наравне со Славоем Жижекком, люблянкой школы психоанализа. Комел работает доцентом философии отдела культурологии на факультете общественных наук университета в Любляне, а также является научным сотрудником Центра изучения культуры и религии Словенской академии наук и искусств.

Роман «Прикосновение пианиста», который можно отнести к жанру философского романа, посвящен вопросу прикосновения в призме его художественного осмысления. Его написанию предшествовало философско-культурологическое исследование — монография Комела под названием «Попытка некоторого прикосновения»<sup>1</sup>. Автор идет вслед за своим авторитетным учителем М. Долларом и его самой знаменательной работой «Голос и ничего больше»<sup>2</sup>, которая посвящена углубленному рассмотрению феномена голоса в истории философии, а также через призму психоанализа. Применяв разработанный Долларом философский метод, Комел обращается к другой важной составляющей человеческого восприятия и самовыражения, определяющей отношение субъекта с миром вещей и другими людьми, — осязанию. В романе внимание автора сфокусировано на фигуре пианиста и его связи с инструментом, то есть на самом акте тактильного прикосновения, который становится опытом приобщения к абсолютному, его самой большой и единственной страстью в жизни. Главного героя зовут Габриэль Гольдман, его образ основывается на реальной личности выдающегося канадского пианиста Гленна Гульда. В статье мы рассмотрим точки соприкосновения протагониста с реальным персонажем и то, почему фигура гениального исполнителя была настолько важна для писателя, что он решил поставить ее в центре своего произведения.

Роман начинается в одной из больниц Нью-Йорка, где после психического слома оказывается главный герой. Это отправная точка, отталкиваясь от нее, рассказчик, повествующий от третьего лица, погружает нас во вторую временную перспективу, с помощью которой мы узнаем обо всем, что этому предшествовало: о детстве будущего пианиста, начиная с рождения и до момента знакомства с фортепиано, ставшего для него судьбоносным, о годах его обучения, восхождения в мир высокой музыки и виртуозной игры. Любовный эпизод — мимолетная встреча с загадочной молодой красавицей — вносит в повествование еще один аспект прикосновения, невозможность которого приводит героя к



очередному кризису. Точкой над «i» становится посещение производственного цеха Steinway&Sons, где музыкант наглядно сталкивается с внутренним устройством клавишного инструмента и огромным множеством прикосновений, которые нивелируют «первоначальное» прикосновение пианиста. Ужас от раскрытия внутренней работы машины, которая может полностью заменить столь интимную работу тела пианиста, повергает героя в шок. К нему приходит осознание слов его учителя, профессора Савского, о «музыке без музыканта», понимание того, что, вопреки гениальности своего касания, в будущем для существования музыки, возможно, он больше будет не нужен. Тогда с героем и происходит слом, в нем рождается фобия прикосновения, он не может ни до чего дотронуться, кроме своего пианино. Это надломленное состояние, однако, оказывается необходимым этапом на пути к тому, что он искал все это время, что дает возможность преодолеть любую механизированность, — к открытию собственной созидательности, но не во имя потенциального слушателя, а ради самого творческого акта.

Немаловажную роль в структуре романа играет фигура рассказчика, которая объединяет различные языковые регистры, от дистанцированного иронического до высоко поэтического, не без вкраплений теоретических философских отступлений. Так, критик Альяж Кривец отмечает: «С одной стороны, мы сталкиваемся с живой и остроумной составляющей, которую диктуют языковые игры и своеобразная ироническая дистанция от повествователя до протагониста. С другой — в некоторых главах мы встречаемся с более серьезным тоном, для которого характерно несравненно меньшее отличие между повествователем и героем, а также с поэтическими пассажами, временами уходящими в чрезмерную патетичность. Хотя каждая из составляющих в романе имеет свое место, кажется, что переход между первым и вторым регистрами иногда выполнен слишком грубо»<sup>3</sup>.

В качестве прототипа для Гольдмана, как мы уже сказали, послужила одна из самых знаковых фигур в истории фортепианного искусства — гениальный и эксцентричный

канадский пианист, дирижер, композитор, писатель, философ Гленн Гульд, родившийся в 1932 г. в Торонто и умерший там же в 1982 г. В тридцать два года, на пике своей славы, пианист решил оставить концертную деятельность, чтобы посвятить себя студийным звукозаписям своих исполнений и выступлениям на радио. Гульд являлся обладателем уникальной фортепианной техники, славился четкостью туше даже при очень высоких темпах. У пианиста была выдающаяся способность предлагать каждый раз новые трактовки одного и того же музыкального произведения, что связывают с его особым отношением к процессу музицирования как к духовному и интеллектуальному поиску. Поведение пианиста отличало ряд странностей, так, говорят, что в последние годы своей жизни он мог прикасаться только к своему пианино, все остальное время он носил перчатки. Именно этот любопытный момент и стал отправной точкой для Комела, которого настолько вдохновила эта особенность, что он решил позаимствовать ряд черт у канадского пианиста для создания образа своего героя, для изучения психологии музыканта в его отношении с инструментом и музыкой как таковой.

Страстную любовь к музыке Гульд перенял у своей матери Флоранс Гульд, набожной христианки, органистки в приходской церкви. Она также стала его первым учителем игры на пианино. С той поры как маленький Гленн научился сидеть, она устраивала его у себя на коленях перед пианино и играла на инструменте, эти яркие моменты первой, по сути тактильной, встречи с музыкой несли в себе для ребенка и матери большой эмоциональный заряд. Согласно легенде, именно от нее Гульд унаследовал привычку напевать мелодию себе под нос во время игры, от которой он так никогда и не смог избавиться и которая в дальнейшем создавала серьезные проблемы при звукозаписи<sup>4</sup>. Габриэль Гольдман, герой книги Комела, тоже знакомится с музыкой благодаря своей матери Цецилии, которая, занимаясь домашними делами, все время поет. Маленький Габриэль точно так же начинает все время что-то мурлыкать себе под

нос, чем вызывает большую озабоченность своей матери, видящей в этом несомненный дефект. Фигура отца Натана Гольдмана, состоятельного еврейского торговца консервами, играет в романе отрицательную роль для будущего музыканта. Отец не является частью мира музыки матери, не любит и не признает искусство как таковое, считает его бесполезным, предназначенным только себе самому, и, как следствие, не одобряет интересы мальчика. Если говорить о Гульде, то его отец оказывается исключенным из особых отношений между ребенком, музыкой и матерью. По профессии он был мастером по выделке кожи и меха, то есть, как и Натан Гольдман, участвовал в убийстве животных, что, возможно, объясняет особенную любовь Гленна Гульда к последним (он завещал все свое состояние обществу по защите животных). Фигура отца таким образом представляет собой некую угрозу, от которой во что бы то ни стало необходимо выставить щит. Отметим, что отец Гульда все же принял участие в его карьере пианиста, сделав для него стул с обрезанными ножками, который подходил под различные наклоны пола. Об этом стуле, ставшем настоящим фетишем для музыканта, Гульд говорил, что предпочитает его самому И.С. Баху<sup>5</sup>.

Необходимость вырабатывать защитные рефлексy от угрожающей фигуры отца наблюдаются и в словенском романе: «Согласно присущему ему мальчишескому внутреннему устройству ребенок превозносил мать, ее пение и танцы, и голос, и фигуру, с таким же рвением, как он презирал отцовскую законодательную власть, именем которой верховное постановление предписывало, чтобы пение заканчивалось тогда, когда уставший глава семьи приходил домой. [...] В тот момент, когда Натан возвращался с работы и в коридоре слышался звон ключей, Цецилия, испуганная, прекращала петь и молча продолжала то, чем она в данный момент занималась»<sup>6</sup>. У Габриэля Гольдмана все же возникает в жизни положительная мужская фигура — это его дед по матери по имени Евген Брувель, русский пианист-любитель, мигрировавший из России после революции

сперва во Францию, а потом в США. Именно он становится для героя первым учителем музыки, когда Цецилия решает развестись с мужем и уходит вместе с сыном жить к своему отцу. У этого персонажа, как у Цецилии и Габриэля, была странная привычка постоянно выстукивать пальцами какую-нибудь мелодию, которую он позже старался прикрыть игрой на фортепиано, делая таким образом вид, что он репетирует даже в отсутствие инструмента. Писатель изображает Габриэля маленьким вундеркиндом с феноменальной памятью, моментально схватывающим партии и проявляющим невероятный интерес к игре на пианино, дед тут же узнает в своем внуке музыкального гения. После смерти деда Габриэль переселяется в унаследованную от него квартиру на Манхэттене, и с того времени его отшельнический образ жизни во многом напоминает чудаковатые привычки знаменитого канадца. Наиболее продуктивное и активное время для работы у героя было ночью, тогда им овладевал самый настоящий демон, стремление играть становилось чем-то неподконтрольным. Говоря о самом стиле игры, Комел в одном из интервью указывает на еще одну очевидную черту, которая оказывается общей у обеих персонажей, а именно та особенная манера, которой Гульд играл Баха, предлагая свое индивидуальное прочтение, когда глубоко религиозные произведения исполнялись абсолютно механически, а репертуар школьной программы приобретал утонченные романтические ноты<sup>7</sup>.

Будучи уже известным пианистом, Гольдман, как и его прототип, очень быстро остывает к концертной деятельности, его раздражает публика, которая приходит на концерты, их пустые и бесполезные разговоры о музыке, вся поверхностность и коммерческий аспект светскости, а также необходимость контактировать с людьми, пожимать им руки: «Самый же большой дискомфорт у него вызывала уже одна только мысль об обязательных рукопожатиях, отвратительное сдавливание ладони и особенно случавшиеся периодически доверительные касания предплечья, верхней части руки, плеч, при помощи которых, Бог знает

отчего, выражают симпатию дотрагивающегося к тому, кого касаются» (153). У героя романа, как и у Гульда, развивается настоящая фобия телесного контакта. Гульд не желал ни до чего дотрагиваться своими руками, брать что-либо, и меньше всего ему хотелось касаться рук других людей, настолько он боялся заразиться какой-нибудь инфекцией и умереть. Так, он преследовал в суде одного несчастного, который имел неосторожность слишком сильно пожать ему руку. Знаменателен в этой связи случай в представительстве производителя фортепиано Steinway&Sons на Парк-Авеню, который произошел с Гульдом в 1960-е гг. и который по-своему интерпретирует Комел в романе. Один из работников дружелюбно похлопал Гульда по спине, что повлекло за собой очень серьезные психосоматические последствия у пианиста. Долгие месяцы он жаловался на боли в руке, на то, что он не может играть, в качестве лечения музыкант использовал сильнейший препарат кортизон (предназначенный для лечения патологий позвоночника и суставов, а также надпочечниковой недостаточности), на руку также был наложен гипс, что, однако, не оказало желаемого пианистом действия<sup>8</sup>. Артист, охваченный страхом и тревогой, отменил на долгое время все концерты и даже подал на компанию в суд. Так дружеский жест привел к поистине катастрофическим последствиям. В одном из писем Гульд упоминал об этом событии: «Я не поеду в Европу этой зимой. Чуть более месяца назад я получил повреждение левой руки и плеча в Стейнвей-Холле в Нью-Йорке в результате того, что мы могли бы любезно назвать „несчастливым случаем“. Поскольку последний возник по причине глупости одного из главных сотрудников Стейнвея и будет предметом юридического разбирательства, я не могу без содрогания говорить об этом»<sup>9</sup>.

Комел делает посещение фабрики Steinway&Sons, где Гольдман наблюдает за производством фортепианной механики и переживает потрясение, ключевым моментом своего романа. Здесь же появляется эпизод с работником фабрики, который добродушно треплет молодого человека по спине,

в результате чего тот теряет сознание. Эта внешне невинная череда событий приводит к настоящему внутреннему слому, который длится для героя месяцы, а может, и годы. Автор пытается разобраться, почему этот случай погружает артиста в столь глубокий кризис, вся суть которого концентрируется вокруг прикосновения: прикосновения к инструменту, живого прикосновения гения, а также человеческого контакта, отношения с Другим.

Скрипач, режиссер и исследователь творчества Гульда, Бруно Монсенжон, видит в случае в Стейнвей-Холле «зачатки решения» музыканта окончательно оставить сцену и концерты<sup>10</sup>. Официальная причина — благородный философский, моральный и эстетический выбор в пользу звукозаписи, которая, по мнению Гульда, является лучшим способом наладить связь с отдельно взятым индивидуумом в рамках его повседневной жизни и позволяет экстатическое воссоединение с ним вне навязчивой публичности концертных залов. Концертное выступление дает абсолютно особенное ощущение временности всего происходящего. Исполнитель, оголив себя своей игрой, вынужден вернуться к окружающей реальности, как будто снова «одеться», вернуться к своему «невыносимому Я»<sup>11</sup> и возбужденной массе слушателей. Остановившееся время превращается во время уходящее, в отличие от звукозаписи, где время имеет циркулирующий характер. Преклоняясь перед современными технологиями, Гульд предпочел записывать свои выступления в студии, где при помощи бесконечных повторов можно было избавиться от изъянов. Он считал, что таким образом он лучше устанавливает контакт не с публикой, а с каждым слушателем в привычном для того контексте. Монсенжон так описывает позицию Гульда: «Гульд покинул сцену, которую воспринимал как кровавую гладиаторскую арену, — чтобы продолжить свое дело в уединении студий звукозаписи. Совершив этот шаг, Гульд переосмыслил и роль исполнителя, и само понятие интерпретации. Концертная публика, какой бы искушенной она ни была, плохо понимает, что представляет собой жизнь гастролирующего му-

зыканта. То, что кажется ей исключительным событием, на деле является рутинной, и тот, кто эти будничные действия совершает, попадает в их ловушку. Стремление сохранить эмоциональную и художественную целостность произведения — в противовес соблазну поверхностной легкости, рассчитанной на успех, — отличает не многих артистов. Жизнь же большинства из них состоит из интриг, соперничества, сравнения себя с другими и скучных будней. Гульд этот мир понимать отказывался, он отвергал его с позиций морали. В целом он исходил из вполне автократического утверждения, что в искусстве не должно существовать понятия „спроса“, а лишь понятие „предложения“, — во всяком случае, артист не должен на „спрос“ публики ориентироваться<sup>12</sup>. Таким образом отказ от выступлений на сцене исключает прямую возможность контакта со стороны Другого, пианист не желает быть эмоционально «тронутым» в ответ. Гульд, действительно, чувствовал страх перед концертной публикой как массой, которая казалась ему крайне недоброжелательной, ему не нравилось выставлять себя напоказ в своей наиболее глубокой интимности, в процессе музицирования. Визуальное прикосновение было для него так же неприятно, как и физическое. О своем неприятии концертной публики Гульд говорил следующим образом: «Для меня публичный концерт является чем-то жестоким, беспощадным и идиотским, это именно то, что побуждает дикарей, вроде этих людей из Латинской Америки, идти смотреть корриду! [...] Я ненавижу публику, но не в ее индивидуальных составляющих, а как массовое явление. Речь идет о силе зла, и [...] я отказываюсь подчиняться ее закону»<sup>13</sup>.

Герой книги Комела, изолировав себя от тактильного соприкосновения с окружающим миром, также постепенно отходит от физического взаимодействия с людьми, предпочитая общение и интервью по телефону: «Сейчас все было организовано с помощью ритуалов, которые защищали его от невыносимого контакта с неизбежными вещами его повседневной жизни: например, при помощи носков на ногах он устанавливал преграду между собой и полом, или пер-

чаток на руках, посредством которых он дотрагивался до всего, что его окружало, начиная с зубной щетки или стакана воды и вплоть до медных ручек на окнах и дверях. [...] С тем внешним миром ему не приходилось иметь особых дел, если не считать тех или иных посредников, выполнявших в отношении людей ту же неблагодарную роль, которая доставалась его перчаткам в отношении вещей: по телевизору он видел все, что радует и развлекает людей, занимает и гнетет; по радио он слышал то, чего люди не желают слышать, или то, что надеются завтра услышать; по телефону он разговаривал с музыкантами, редакторами, режиссерами, журналистами, знакомыми, родственниками, друзьями. Гостей в своей квартире он уже давно почти не принимал и поэтому все более редкие интервью для избранных газет и радиостанций давал в основном по телефону, так как не хотел подвергаться риску увидеть кого-либо у себя дома и таким образом чересчур приблизиться к этому человеку. С терпеливыми друзьями, которые еще были готовы его поддержать, он сохранял связь благодаря редким встречам в своей квартире, но прежде всего благодаря телефонным разговорам и переписке, которую многие считали старомодной привычкой, уже давно ушедшей в прошлое. [...] Ведь письмо так же, как и игра, — хотя и в несравненно меньшей мере — предоставляло ему недостающее удовольствие контакта с миром» (168–169).

Главный вопрос, которым задается автор, — почему соприкосновение с окружающим миром стало невыносимо для пианиста, почему он не может дотрагиваться ни до чего, кроме своего инструмента, и он предоставляет читателю возможность самому ответить на этот вопрос. Осязание — наиболее повседневное и привычное чувство, о котором никому не приходит в голову задумываться, — раскрывает, однако, и свою метафизическую составляющую, когда речь идет о музыке и об отношениях с Другим, когда метафора о том, что «что-то кого-то тронуло» получает свою реализацию. Человек стремится прикоснуться к тому, что он любит, и это самое естественное желание. Однако, если



у Гульда фобия прикосновения возникает как результат болезненной ипохондрии и некоторых психопатологических факторов, возводящих преграду между ним и окружающим миром, то в словенском романе этот вопрос поставлен в более широком экзистенциальном ракурсе. Обращаясь к вышеприведенной цитате, мы видим, что Комел прямоком заимствует специфические черты Гульда для своего персонажа, а именно активное общение по телефону: несмотря на, казалось бы, асоциальный характер, музыкант звонит и подолгу разговаривает, обнаруживая в себе настоящего болтуна. Так и фигура Гольдмана вдруг оказывается не социально изолированной, а окруженной большим количеством людей. Стереотип о художнике в отчужденном технизированном мире, своей судьбой и призванием обреченном на одиночество, на непонимание со стороны других, как следствие, отброшен. Здесь акцент смещается: для искренней и всецелой отдачи искусству пианисту нужно остаться наедине с музыкой, устанавливая эксклюзивную, по сути, физиологическую связь со своим инструментом.

Отторгая идею пассивности, не желая подвергнуться воле Другого, быть зависимым от него, музыкант отгораживается от окружающего мира и сам решает, насколько близко готов подпускать его к себе. Защищаясь от влияния со стороны Другого, не доверяя ему, возможно ли любить? Так в романе Комела возникает тема любви, любовного прикосновения, эмоционально-рецептивного акта «затронутости» со стороны Другого. Пианист знакомится с девушкой, их встреча крайне быстротечна и несет лишь платонический характер. Молодая женщина, не позволяя герою к себе прикасаться, тем самым становится для него самым воплощением неприкосновенности музыки и ее возвышенной (*sublime*) красоты. Комел, будучи продолжателем лакановского метода, таким образом отсылает к его определению блистательной красоты Антигоны, которое содержится в формуле «неприкосновенного прекрасного» (168–169). В этой связи следует также привести понятие лакановского психоанализа — объект *a*, как объект-причина желания, заключающийся во взгляде

или голосе и действующий как источник притягательности при условии, что мы не можем или не смеем к нему прикоснуться; на последнее указывает Комел, упоминая теорию Лакана в своем интервью<sup>14</sup>. Таким образом, любовный эпизод нужен автору, чтобы показать еще одну сторону того же прикосновения как неотъемлемую часть приобщения к опыту возвышенного. Герой осознает, что он «тронут» Другим, но не может дотронуться до него в ответ. Так же оказывается невозможным прикоснуться к музыке, одержимость ею переносится пианистом на его инструмент.

Гленн Гульд, в свою очередь, был известен асексуальностью, он избегал сентиментальных отношений, на которые смотрел с большим неприятием, вплоть до нелюбви к музыке Ф. Шопена, считавшейся им слишком женственной. Так музыкант всячески оборонялся от каких-либо искушений, влекущих за собой формы зависимости, а значит пассивности. Истинной его страстью оставалась музыка, и как результат — до предела фетишизированные отношения с пианино. Отметим, что, в отличие от Гульда, Гольдман питает симпатию к Шопену, чью музыку преимущественно и играет.

Пианист в романе после несчастливой влюбленности постепенно дистанцируется от мира, замыкается в себе и в музыке, которая теперь становится его единственной всепоглощающей любовью. Автор показывает всю сложность этого чувства: музыкант ощущает свою уязвимость, моментами граничащую с отчаянием, единственный луч надежды возникает при соприкосновении с инструментом, из которого рождаются ожидаемые звуки. В сложных отношениях пианиста и пианино возникает раздвоение между телом и духом, музыкант становится одновременно тревожным свидетелем этого процесса и его участником. Порой он сам — жертва деструктивации, его руки, словно отделяясь от намерений своего обладателя, начинают действовать самостоятельно. Налицо эффект самоотчуждения перед всеохватывающей музыкальной стихией: «Хотя пальцы сперва еще слушались его воли, в этой последней, заключительной части композиции они начали играть совсем по-своему, подбирая ни разу

еще до этого не слышанные вариации на основную тему. Сперва его вдохновляло это странное явление, музыка, которую производили его невольные движения, но затем его все-таки бросило в дрожь, когда он понял, что уже больше себя не контролирует. Он не только не мог направить мелодию по надлежащему пути, а вообще не мог больше добиться того, чтобы его пальцы не плясали, как им вздумается. „Остановитесь!“ — начал он кричать им в панике, они же его не слушались. В один из моментов, когда ему действительно показалось, что он во время игры увидел собственные кисти и как они смеются, то им овладел непередаваемый страх, вгоняющий его в лихорадочное состояние» (131).

Одним из интимных свидетельств, раскрывающих внутренний мир хрупкого, временами падавшего духом Гульда в его трепетной связи с музыкой, маниакально одолеваемого идеальным воспроизведением звука, является личный дневник, найденный после смерти пианиста, переведенный и опубликованный, после долгих колебаний, другом музыканта Монсенжоном<sup>15</sup>. Трудно читаемые рукописные заметки представляют собой методические, систематические описания собственного тела-машины, которое находится под постоянным наблюдением, измерением, давлением; читатель погружается в мир строжайшей дисциплины тела, надзора, ограничений, которым подвергает себя Гульд во имя желаемой исполнительской эффективности и которые по своему подходу сравнимы с тренировками профессионального спортсмена высочайшего уровня. Описание техники и положения тела крайне безличное, временами также десубъективированное, речь не идет о «моем теле», но о «пальцах», «локтях», «руках», «плечах», «шее». Психолог и психоаналитик Винсен Эстеллон дает оценку этому явлению: «Благодаря этим записям, там, где пространство его тела казалось распавшимся на разрозненные ощущения, именно процесс записывания, вероятно, давал уверенность своей целостности во времени, историческую память о деталях перед лицом идентичности, подвергшейся нападению, угрозе раствориться в звуке»<sup>16</sup>.

Одиночество, не имеющее, однако, ничего общего с асоциальностью или высокомерием по отношению к другим, составляет неотъемлемую часть преданной самоотдачи музыкальному искусству, которая вынужденно проходит через сложные процессы десубъективации. Как пишет, Монсенжон, цитируя при этом великого пианиста, «мир, созданный Гульдом, предполагает уединение, как и баховское „Искусство фуги“». Стремление к анонимности, на которую, как он считал, всякий артист имеет право, заставляло Гульда искать одиночества, „избегать прагматических забот, связанных с профессиональным занятием музыкой, и пытаться уйти в идеальный мир непрерывного открытия нового“»<sup>17</sup>. Комел также не упрощает отшельнический характер своего героя, последний любит подолгу ходить по Нью-Йорку, что позволяет ему найти равновесие между жизнью в мире людей и необходимостью оставаться один на один с собой, что временами оказывается для него гораздо сложнее: «Жизнь, по крайней мере та, которой он жил, на самом деле не была такой уж одинокой, как он себе это воображал. Именно поэтому его пребывание в центре и прогулки по самым людным частям города служили не столько способом снять напряжение после безжалостного учебного ритма, сколько местом, где он мог отдохнуть как от общения с другими, так и от гнета нахождения с самим собой. Для родителей он был сын, для друзей друг, для сверстников сокурсник, для учителей ученик, для музыкальных коллег коллега-пианист — а сам для себя он был просто-напросто привязан к этому имени, к этому лицу, к этому телу с дефектом, который был ему чужд; даже когда он оставался один и не играл на пианино или не читал, все люди, которых он знал (включая его самого), появлялись в виде призраков, которые вторгаются в его мысли и которые по большей части оценивают и осуждают, и лишь изредка поддерживают и поощряют. [...] Если он достаточно долго бродил по бесчисленным улицам, [...] все его отношения, все связи и оковы, все желания и страхи, стремления и боязнь, все исчезало и превращалось в одно сплошное дви-

жение настоящего, за которым не было ни прошлого, ни будущего» (139-140). Здесь персонаж расходится со своим прототипом, как известно, Гульд избегал толпы (к чему еще в детстве его приучила мама, заботясь о его здоровье) и еще меньше любил Нью-Йорк, в особенности Пятую Авеню и Таймс-сквер, представляющие в его глазах само воплощение развращенности<sup>18</sup>.

Как мы уже говорили выше, особое место в жизни музыканта занимает его инструмент — символ возникающего дуализма между телом и духом. Фортепиано для Гульда было больше чем инструмент, последнее даже иногда называют продолжением его верхних конечностей. Имеющая место фетишизация привела к тому, что о Гульде говорили, будто «фортепиано у него в крови» («il a le piano dans la peau», букв.: «фортепиано у него под кожей»), что «у него болит фортепиано», что при исполнении он «занимается любовью с музыкой», «со своим пианино»<sup>19</sup>. Все выглядит так, будто Гульд своей экстатической игрой старается вдохнуть в инструмент душу, оживить его, сделать из него собеседника, получить от него ответ. В его исполнении есть что-то «тревожаще странное», неодушевленный предмет начинает быть слишком похожим на живой, как автомат, который, будучи наделенным движением и выражением, под действием прикосновения пальцев начинает издавать голоса, разговаривать, петь. Однако пианино — это не Другой, музыка не может говорить в том смысле, что она не обеспечивает передачу означающих, единственное, что она может донести, — эмоции. Инвестируя все свое существо в желание представить музыку во всей ее сложной полноте, пианист еще больше сокращает расстояние, отделяющее артиста от его инструмента.

Главный герой романа также развивает очень специфические отношения со своим инструментом, начиная с чисто механического и материалистического подхода к самому устройству, которому его учит дед, тут же утверждающий, что процесс игры на фортепиано, однако, вовсе не механическое действие, а «жизнь в работе» («življenje na delu», 56).

Габриэль вслед за своим учителем Савским приходит к осознанию, что там, внутри, заключено что-то неизъяснимое: «Это не только музыкальный инструмент, простое орудие, на котором ты можешь сыграть, когда тебе вздумается. Нет, здесь внутри живет нечто неопишное, о чем я все-таки стараюсь написать» (145). Оголение внутреннего живого организма инструмента, обнаружение его металлического скелета, произошедшее в производственном цехе фабрики Стейнвей, неизменно вызывает то же ощущение «тревожащей странности», заставляет ужаснуться, как будто с руки пианиста сняли кожу, пытаюсь докопаться до источника музыки. Прикосновение пианиста к клавишам работает в поле «экстимности», если использовать еще одно философское понятие, указывающее на то, что пианист при этом становится одновременно объектом и субъектом, одновременно заключающим в себе пересечение внутреннего и внешнего. Так телесный акт игры пианиста открывает путь в область трансцендентального, проводя прямую черту «от механики через физику к метафизике» (186). Комел, поставив цель отразить творческий процесс музицирования посредством прикосновения гения, понять, что при этом с ним происходит, обратился к поистине архетипическому образу чудаковатого и слегка потерянного художника-отшельника, безразличного к коммерческой выгоде и полностью поглощенного своим искусством, которое входит в ткань его физиологии. Автор также задается вопросом о месте артиста в современном технизированном мире, порождающем человеческое отчуждение. При этом роман — вовсе не психоаналитический разбор личности Гульда, напротив, мы видим, что герой Комела является цельным в своем поиске и сам как таковой не нуждается в анализе. Как и знаменитый прототип, он действует и творит в соответствии со своими самыми интимными и сокровенными желаниями, нисколько не поступаясь ими, отражая тем самым жизненную максимуму художника и человека.

Литература, привычно использующая акустический и оптический каналы восприятия, напротив, редко являет-

ся примером обращения к таким перцептивным чувствам, как вкус, запах и осязание. Осязание, как и другие два чувства, понимается, скорее, как ощущение и крайне редко рассматривается в качестве сущностного элемента интеллектуального или творческого процесса. Обращение к последнему, безусловно, является частью писательской стратегии (каковым, например, было обращение к обонянию в «Парфюмере» П. Зюскинда), и, несмотря на всю элитарность тематики, многое может сказать о мире сегодня. Книга Комела, несомненно, продолжает рефлексию о современном вопросе отношений человека и техники, искусства и техники, о виртуальном мире, где все большее место отводится так называемым сенсорным мультитач технологиям, базой для которых служит именно осязание. Загипнотизированный экраном, человек зачастую все больше отдаляется от окружающего и окружающих вместо того, чтобы стать к ним ближе, а продукция искусства, став доступнее, при этом нередко теряется в большом потоке информации, вульгаризируясь и трансформируясь в мемы. Совсем по-другому, отчасти утопически, смотрел на эти проблемы Гульд, Монсенжон отмечает: «Все, что он делал, являлось, по сути, размышлением о коммуникации в эру „доброжелательной технологии“. Он надеялся, что техника поможет искупить грех, совершенный человечеством в конце XVIII века, положит конец преувеличению авторской индивидуальности и иерархическому делению участников музыкального действия на композитора, исполнителя и слушателя в музыке. Он мечтал восстановить единство между ними, утраченное в эпоху романтизма»<sup>20</sup>.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> *Mirt K. Poskus nekega dotika.* Ljubljana, 2008.

<sup>2</sup> *Долар М. Голос и ничего больше.* СПб., 2018.

<sup>3</sup> *Krivec A. Dotik, ki sproži vse.* Mirt Komel, Pianistov dotik. Novo mesto: Goga, 2015 // LUD Literatura. URL: <http://www.ludliteratura.si/kritika-komentar/dotik-ki-sprozi-vse/> (дата обращения: 25.09. 2017).

- 4 *Estellon V.* Glenn Gould. Magicien et médecin hypocondriaque du corps-piano // *Topique*. 2009. № 109. P. 234.
- 5 *Ibid* P. 235.
- 6 *Komel M.* Pianistov dotik. Novo mesto, 2015. S. 24. В дальнейшем цитируется это же издание, номера страниц указаны в тексте, перевод цитат сделан автором статьи.
- 7 *Krečič J.* Mirt Komel: «Že samo govorjenje o dotiku se nas dotakne». Filozof Mirt Komel v pogovoru med drugim tudi o tem, kakšno vlogo je pri romanu odigrala glasba // *Delo*, 21.06.2016. URL: <http://www.delo.si/kultura/knjiga/ze-samo-govorjenje-o-dotiku-se-nas-dotakne.html> (дата обращения: 25.09.2017).
- 8 *Estellon V.* Glenn Gould. P. 226.
- 9 *Glenn Gould: Selected Letters*, ed. John P. L. Roberts and Ghyslaine Guertin. Toronto. Oxford, 1992. P. 26.
- 10 *Estellon V.* Glenn Gould. P. 226.
- 11 *Ibid*. P. 227.
- 12 *Монсенжон Б.* Гленн Гульд. Нет, я не эксцентрик! М., 2003. С. 10–11.
- 13 *Estellon V.* Glenn Gould. P. 227.
- 14 *Krečič J.* Mirt Komel. *Ibid*.
- 15 *Monsaingeon B.* Glenn Gould, Journal d'une crise suivi de Correspondance de concert. Paris, 2002.
- 16 *Estellon V.* Glenn Gould. P. 225.
- 17 *Монсенжон Б.* Гленн Гульд. Нет, я не эксцентрик! С. 16–17.
- 18 *Monsaingeon B.* Glenn Gould. P. 42.
- 19 *Estellon V.* Glenn Gould. P. 234, 235, 239.
- 20 *Монсенжон Б.* Гленн Гульд. Нет, я не эксцентрик! С. 13.



The background of the page is a complex, abstract pattern of overlapping, semi-transparent gray rectangles of various sizes and orientations. These rectangles create a sense of depth and movement, resembling a layered architectural or technical drawing. The overall effect is a textured, geometric field that frames the text.

IV.

**Человек и эпоха:  
ОПЫТ ВОПЛОЩЕНИЯ  
«ЛИЧНОЙ» ИСТОРИИ**

## Национально-освободительная борьба и социалистическая Югославия глазами очевидцев: «личная» история эпохи в романе М. Кресе «Страшно ли мне?»

Одна из продуктивных романских моделей словенской прозы последних лет основана на опыте личного восприятия событий новейшей национальной истории. Эта тенденция наблюдается в творчестве писателей разных поколений: Г. Войновича («Югославия, моя страна», 2011, «Инжир», 2016); Н. Пирьевец («Сага о чемадане», 2003); М. Маццини («Король грохочущих духов», 2001, «Вычеркнутая», 2014, «Детство», 2016), М. Кошуты («Моряк на козе», 2015) и др. Зачастую обращение к «невывышенным» сюжетам, основанным на реальных событиях и человеческих судьбах, апеллирующим к прошлому, сопровождается актом их «разоблачения», это явление лауреат Нобелевской премии по литературе 2015 г. Светлана Алексиевич назвала «пропущенной историей»<sup>1</sup>. Эту формулировку можно истолковать и иначе: история, «пропущенная» через себя. Оба ракурса присутствуют в романе М. Кресе «Страшно ли мне?», повествующем о судьбах словенских партизан, участников Второй мировой войны.

Маруша Кресе (1947–2013), литератор, журналистка, общественный деятель, получила широкое признание в Европе за свою гуманитарную миротворческую деятельность и борьбу за права человека в период военного конфликта в Югославии 1991–1995 гг. (награждена Почетным знаком Президента ФРГ «За заслуги», 1996). Она родилась

в Любляне в семье бойцов 4-ой словенской народно-освободительной бригады имени Матии Губеца\*, героев национально-освободительной борьбы Франца Кресе-Чобана (1919–1980) и Людмилы Кресе (1922–1999). Получила разностороннее образование: изучала историю искусств, сравнительное литературоведение и психодинамическую терапию в Словении, США, Великобритании, Нидерландах, пробовала себя в качестве психотерапевта. С 1990 г. Кресе жила и работала в Берлине, Граце, Тюбингене, как независимый журналист писала для немецких и австрийских журналов, газет и радиостанций. Участвовала в нескольких антивоенных литературных проектах, например, в проекте «Письма женщин о войне и национализме» (1999) о событиях 1991–1992 гг. на территории бывшей Югославии. В 2012 г. вернулась в Словению. Первый из ее семи поэтических сборников («Сегодня») вышел в Австрии в 1989 г., там же увидели свет и все последующие, за исключением книги «Сараево, любовь моя», которая была напечатана в переводе на боснийский язык в столице Боснии в 1994 г., что само по себе говорит о многом.

На родине читатель впервые познакомился с прозой Кресе в 2006 г., когда крупное национальное издательство «Младинска книга» опубликовало сборник ее автобиографических рассказов «Все мои Рождественские праздники», в том же году удостоенный престижной премии «Фабула» за малую прозу. Книга, проблематика которой связана с осмыслением роли женщины в современном мире, вызвала интерес и имела в Словении резонанс благодаря стилистическому изяществу авторского нарратива, удачному соединению в нем юмора и «серьеза», снижающему ложный пафос и безапелляционность воинствующего феминизма. Более трагическая интонация присуща сюжетам следующего сборника рассказов «Все мои войны» (2009), где писательница сквозь призму личного восприятия конкретных событий, начиная с войны во Вьетнаме и заканчивая оса-

---

\* Губец Матия (1538–1573) — предводитель крестьянского восстания 1573 г.

дой Сараево, рассуждает о своем времени как об эпохе постоянных вооруженных конфликтов.

Военная тема становится центральной и для единственного романа писательницы «Страшно ли мне?», который вышел в Словении в издательстве «Гога» в 2012 г. Его действие охватывает более семи десятилетий, с 1941 по 2012 год, по сути, все важнейшие этапы словенской истории второй половины XX в., среди которых фашистская оккупация, народно-освободительная борьба и гражданская война, создание социалистической Югославии, ее существование и крах, появление на карте Европы суверенного государства Республика Словения и первые десятилетия его независимого пути. В 2013 г. роман был отмечен премией словенской литературной критики и включен в шорт-лист премии «Кресник» за лучший роман года. Без сомнения, это одно из лучших современных произведений о судьбе военного поколения, к которому принадлежали родители писательницы. Повествование ведется от лица героя и героини, участников партизанского антифашистского сопротивления и послевоенного социалистического строительства, затем в него вплетается голос их дочери, представительницы югославской студенческой молодежи, которая в 1960-е гг. под музыку «Битлз» и «Роллинг Стоунз» критиковала общественные институты, выступала с политическими требованиями, искала новые способы самореализации. Все три главных персонажа безымянны, маркированы личными местоимениями третьего лица «он», «она». Писательница, однако, не скрывала, что прототипами героев романа во многом послужили ее отец, мать и она сама: «В детстве я наслушалась рассказов о том, кто что пережил во время войны, в каких краях все происходило [...]. Вот почему этот сюжет рассказывают мужчина, женщина и ребенок, рассказывают с достоверными биографическими деталями»<sup>2</sup>. В романе разворачивается история любви двух молодых партизан, которая выдерживает испытание голодом, холодом, болью, страхом во время войны, помогает героям выжить в условиях коммунистической диктатуры. В этой, казалось бы, частной судьбе

отдельно взятой словенской семьи отражается хроника целой эпохи, что дает автору возможность затронуть ряд болезненных, до сих пор «неудобных» для граждан Словении и других, возникших на обломках СФРЮ независимых государств вопросов: раскол общества во время оккупации, обесценивание идеалов национально-освободительной борьбы и беззакония властей в годы социализма, разжигание и обострение межнациональных противоречий после 1980 г. и в постюгославский период. Все эти виражи югославской и словенской истории воспроизводятся через монологи героев, в которых они воссоздают в памяти и заново проживают случаи из своей прошлой жизни. В последнем интервью Кресе призналась, что одним из импульсов, побудивших ее обратиться к истории своей семьи, стал именно крах Югославии: «Когда я начала ездить в Сараево во время войны в Боснии и Герцеговине, мне не было страшно, хотя я видела и пережила ужасные вещи. Тогда я начала задумываться о молодых людях, какими были мой отец и мать, когда они ушли в партизаны. Отец еще в течение тридцати лет после окончания войны по-своему переживал тогдашние травмы. И я поняла, что бывают моменты, состояния, когда ты просто не замечаешь страха. Только так можно пережить столь тяжкие времена. Без сараевского опыта я бы этого не осознала»<sup>3</sup>.

Композиционно роман разделен на три части и эпилог, в каждой из частей представлен конкретный отрезок времени: с 1941 по 1952, с 1952 по 1968, с 1968 до середины 1990-х гг., в эпилоге действие происходит в 2012 г. Сюжет вкратце таков: парень и девушка, он из Нижней Крайны, она из словенского Приморья, региона, жители которого еще до Второй мировой войны столкнулись с итальянской фашистской экспансией, встречаются в партизанском отряде. Он вскоре становится командиром, она комиссаром. Со своей бригадой оба проходят тяжелейший путь, на географию которого есть только намеки: форсирование реки Колпы, госпиталь в Кочевском Роге\*, переговоры на остро-

\* Кочевский Рог — гористая местность на юге Словении. С 1942 г. там находился главный штаб словенского партизанского движения и партизанские госпитали.

ве Вис\*. В одном из боев герой получает тяжелое ранение, чудом остается в живых, но теряет ногу. Военная судьба сводит молодую пару с Й.Б. Тито и другими лидерами партизанского движения: женой Эдварда Карделя\*\* Пепцей, Иваном Мачеком-Матией\*\*\*, вошедшим впоследствии в высшие эшелоны новой власти. После войны молодые люди учатся, играют свадьбу, получают от новой власти реквизированную у «контрреволюционных элементов» квартиру, героя выбирают депутатом республиканской Скупщины, героиня осваивает специальность «художник-реставратор» и занимается спасением пострадавших во время войны национальных культурных ценностей. Глава семьи получает правительственные звания и награды, супруги попадают в число избранных, «проверенных» кадров социалистической элиты, их регулярно приглашают на правительственные приемы в резиденции Тито (на озере Блед, в Брдо и т. д.). Между тем старшая дочь, поездив автостопом по Европе в конце 1960-х гг., после неудачного замужества уезжает сначала в Америку, а потом, к ужасу отца, в Германию, которая навсегда останется для него вражеским государством. В 1980 г. пара присутствует на похоронах Тито, вскоре глава семьи тоже уходит из жизни. Финал третьей части посвящен командировке дочерей героев, ставших журналистками, в воюющую Боснию. В эпилоге многочисленные потомки героической партизанской четы — их дети, внуки и правнуки отправляются в морское путешествие по следам отца главного героя, в 1930-е гг. уехавшего на заработки в Южную Америку и пропавшего там без вести.

Структура повествования в романе Кресе связана с вербализацией памяти посредством нарратива. Реконструируя несколько десятилетий жизни своей семьи, она опирает-

---

\* Вис — остров в Адриатическом море возле далматинского побережья. В 1944 г. там находилась «Пещера Тито», командный пункт, откуда он руководил антифашистским сопротивлением.

\*\* Кардель Эдвард (1910–1979) — словенский политик и публицист, соратник Й.Б. Тито, идеолог КПЮ, занимал ряд высших должностей в СФРЮ.

\*\*\* Мачек-Матия Иван (1908–1993) — в период НОБ начальник главного штаба партизанских бригад, занимал должности в силовых структурах и правительстве РС.

ся как на лично пережитое, так и на воспоминания своих родителей, которые интерпретирует весьма субъективно, часто делая акцент на этическом звучании поступка в условиях историко-политического контекста эпохи. Таким образом, принцип достоверности, важнейший для документальной литературы, писательница сочетает с правом на авторское прочтение конкретных страниц истории. Авторским является также выбор ключевых исторических эпизодов и определение их смысловой нагрузки. При воссоздании атмосферы военного времени и титовской эпохи писательнице не удалось избежать и некоторых стереотипов так называемой протезированной памяти (prosthetic memory — термин Э. Ландсберг<sup>4</sup>) — культурной памяти поколений, сформированной благодаря соединению широко доступных и распространяемых средствами массовой информации фактов, легенд, мифов (например, восприятие словенцами Триеста, в 1954 г. отошедшего обратно Италии, как этнически «своего», словенского города). Субъективное видение прошлого, а также гендерно-эмоциональная (в зависимости от того, от чьего лица — мужчины или женщины идет «рассказывание») подача отдельных фактов значительно усложняют положение читателя, далекого от историко-политических реалий описываемой эпохи. Далеко не всем словенцам понятно, о каких обстоятельствах и личностях идет речь. На это, в частности, обращает внимание автор предисловия к роману С. Храстель<sup>5</sup>. Документальная канва событий такова: Вторая мировая война на территории Югославии началась 6 апреля 1941 г., когда германские войска без объявления войны начали наступление на югославских границах. В течение нескольких дней территория Словении была оккупирована и разделена между Италией, Венгрией и Германией, которой отошла большая часть словенских земель. В июле 1941 г. Освободительный фронт словенского народа активизировал партизанское движение, начался вооруженный отпор оккупантам. Однако лидеры ряда политических партий открыто встали на сторону новых властей. В 1943 г. на занятых Германией

территориях для борьбы с партизанами и частями народно-освободительной армии Югославии были организованы добровольческие вооруженные подразделения словенцев, получившие название домобранцы, находившиеся в подчинении Вермахта. Словенское общество раскололось, что повлекло за собой гражданскую войну. Одной из самых трагических страниц начала нового социалистического этапа национальной истории стала расправа народной власти над участниками воинских соединений, воевавших на стороне ее противников (весна 1945 г.). Находившиеся на довоенной границе с Австрией в районе Блайбурга и Ветриня десятки тысяч человек были в конце мая переданы английскими военными Югославской Народной Армии и массово расстреляны без суда. 29 ноября 1945 г. в Белграде была принята декларация о ликвидации монархии и провозглашении Федеративной Народной Республики Югославии (ФНРЮ), в которую на правах республики вошла Словения. Первые годы коммунистического правления шли по советскому сценарию, затем многонациональное государство сделало попытку найти свой аутентичный путь. Сорок с лишним лет, вплоть до провозглашения в 1991 г. независимого государства, политическое, экономическое и культурное развитие Словении в целом было подчинено общегославскому идеологическому курсу с его партийными чистками и сфабрикованными судебными процессами, противостоянием Тито и Сталина (события 1948 г.\*), слежкой спецслужб и партийным контролем в сфере образования и культуры, с одной стороны, и подлинным интернационализмом, взаимопомощью и дружбой между народами и республиками, энтузиазмом созидания и практическим воплощением в жизнь лозунга «Братство — единство!», наконец, созданием особого — югославского — культурного пространства, — с другой. После распада империи Тито последние иллюзии

---

\* Резолюция Коминформбюро, опиравшаяся на доклад Жданова «О положении в Коммунистической партии Югославии», опубликованная 29 июня 1948 г., привела к открытому разрыву КПЮ с другими коммунистическими партиями, а затем и политической конфронтации Югославии с СССР. Все сторонники Сталина были исключены из КПЮ и подвергнуты репрессиям.



были разрушены, героические идеалы партизанской борьбы «вышли из моды», попав под общее развенчание тоталитаризма, патриотические приоритеты изменились — настоящими спасителями отечества вдруг оказались те, кто когда-то перешел на сторону захватчиков.

Важные моменты национальной истории репродуцируются в романе через их восприятие и переживание очевидцами — именно таким образом автор вводит в текст значимую для нее историко-культурную проблематику. Так, братоубийственное противостояние словенских красных и белых периода оккупации выразительно представлено в нескольких небольших сценах первой части романа.

Вчера взяли в плен несколько наших деревенских. В детстве мы все время болтались вместе. Смотрю, как они перепуганные сидят на земле и ждут. Ждут. Воплощенное несчастье. Останавливаюсь перед Миланом. Когда-то я была в него чуть-чуть влюблена. Чуть-чуть. Впрочем, может, и нет, не знаю.

«Милан, что на тебя нашло, ты чего прибился к фашистам? Зачем? Почему не ушел с нами?»

Милан отводит глаза.

«Мы вместе с дядей и двоюродным братом записались. А дядя еще сказал, чтобы и мой отец, его брат, присоединился к белогвардейцам. Правда-то на их стороне. Да и священник его благословил» (17).

В этом рассказе есть существенная для национального менталитета подробность — в нем отмечена роль священнослужителей, большинство которых открыто поддерживало словенских домобранцев\*, в жизни простого словенского крестьянина. Использование оккупантами католической церкви в качестве рычага давления на население являлось одной из особенностей оккупационной системы в Оперативной зоне Адриатического побережья\*\*. Второй

\* Одним из идеологов и апологетов Словенской домобранской лиги был люблянский епископ Г. Рожман.

\*\* Оперативная зона Адриатического побережья (нем. Operationszone Adriatisches Küstenland, OZAK), итал. Zona di Operazioni Litorale Adriatico) — район оккупации нацистской Германии на Адриатическом побережье на территории современных Италии, Словении и Хорватии в период Второй мировой войны.

эпизод раскрывает личностные качества героя: узнав в случайном вооруженном прохожем своего соседа, одноклассника, друга, который перешел на сторону белых, молодой командир проявляет мудрость и милосердие:

Стоит передо мной и дрожит.

«Ты?» Падает на колени. «Я только хотел убедиться, что дома все в порядке».

Я смотрю на него. Так же, как и я. Он хотел увидеть свой дом. Свою жизнь.

«Петер, что с тобой случилось? Почему ты ушел к ним?»

Он всегда был трусоват. Но я все равно его любил. Среди нас, деревенских мальчишек, он был самым доверчивым. Всегда нам во всем безоговорочно верил. Иногда мы этим пользовались и вредничали. Только иногда.

«Знаешь. Я тогда подумал. Если уйду к белогвардейцам, то мой здесь будут в безопасности. Не замерзнут. С голоду не помрут. И я тоже. Прошу тебя, пожалуйста. Не трогай меня.» [...]

«Оставь оружие и беги. Беги. Не оборачивайся» (53).

Тема Блайбургской бойни — массового уничтожения бойцами ЮНА пленных домобранцев и участников других воинских соединений, воевавших на стороне Вермахта, поднимается в романе опосредованно, упоминаются лишь действия англичан, которые «отправили спасавшихся бегством белогвардейцев и усташей назад в Югославию» (70). «Теперь все на нервах из-за выборов и из-за этих, которых англичане отправляют обратно» (76). А вот событиям 1948 г. и их последствиям уделено пристальное внимание. Кресе воспроизводит эти страницы югославской истории, опираясь на свидетельства отца и матери, членов КПЮ, представителей «первого эшелона» первоборцев, которые, в момент «лобового столкновения»<sup>6</sup> Москвы и Белграда, оказались к этой пропагандистской войне абсолютно не готовы. Нарочитый гротеск эпизода с партсобранием (трудовой коллектив журнала «Младина» должен публично отрестититься от сталинского курса, на верность которому еще вчера присягал) подчеркивает зловещую абсурдность происходящего:

В дверях меня подстерегает Цирил. Грубо притягивает к себе и шепчет:

«Ты не за Сталина. Ты — против. Он наш враг».

Тупо на него смотрю.

«Разве Сталин? Ты ошибаешься. Еще сегодня утром он был нашим другом», — шарахаюсь от него в смятении.

«Ты против Сталина. Думай, что будешь говорить».

«Ты имеешь в виду англичан?»

«Нет, русских. Англичане все еще союзники. Теперь еще больше. И американцы. Запомни. Друзья».

«Господи, помоги», — думаю я.

Сидим за круглым столом. Цирил и двое других, которых не знаю, задают нам вопросы. Строго по очереди. Как в школе.

«Сталин наш враг».

«Мы готовы защищать наши границы от Красной Армии. Мы должны. Так, как мы защищали их от Гитлера».

Нет, еще одной войны мне не вынести.

«Сталин хочет нас поглотить».

«Сталин ненавидит югославских коммунистов и Тито».

«Говорит, что мы рабы капитализма».

Слушаю.

«Сталин нам не друг», — повторяю как попугай.

«С нами англичане, американцы. Весь западный мир».

Про китайцев спрашивать не осмеливаюсь.

На очереди Катя.

«Тито, Сталин! Тито, Сталин!» — выкрикивает она.

Так, как все мы делали еще вчера. Собственно говоря, еще сегодня утром. Катя извлекает на свет божий еще Ленина, и Маркса с Энгельсом. Толкаю ее локтем и шепчу:

«Сталин больше нам не друг».

Катя не сдается. Я должна что-то сделать. Трогаю ее лоб рукой и быстро встаю.

«У Кати высокая температура. Мне кажется, она бредит. Я отведу ее домой».

Поднимаю ее со стула, закутываю в свое пальто, прижимаю к себе. Уходя, с гневом смотрю Цирилу прямо в глаза (104–105).

Дома супруги начинают лихорадочно избавляться от всего, «что связано с Советским Союзом, напоминает о вчера еще братском народе» (106). Среди самого дорогого — медаль «Герой Советского Союза», присланная из Москвы раненому югославскому товарищу в 1943 г., маленький со-

ветский флаг, русские книги: Толстой, Достоевский, Чехов, Горький. Тема 1948 г. продолжит развиваться во второй части романа, действие которой разворачивается между 1952 и 1968 гг. Здесь к двум взрослым рассказчикам присоединяется третий — ребенок, недавние трагические события проецируются на детское мировосприятие: «Еще вчера папа и мамин брат разговаривали о каких-то процессах. О врагах народа. О преследовании классовых врагов. Когда они заметили, что я в комнате, то замолчали. Не знаю, почему» (120). В начале 1950-х репрессированные начинают возвращаться из лагерей, пытаются жить заново. Беседа с одним из них, бывший командир партизанского отряда вдруг осознает, что его былая уверенность в законности титовских судилищ поколеблена, что пострадать во время антисталинской кампании мог любой. Многие из тех, кто попал под каток репрессий и после освобождения не узнают причины своего ареста и аргументации приговора. Герои начинают испытывать душевный дискомфорт — радость победы, надежда на лучшую жизнь, успешная самореализация омрачаются чувством страха, неуверенностью в завтрашнем дне, смятением, подчас несогласием с тем, что происходит вокруг. Эти внутренние противоречия ярко раскрывает, на первый взгляд, невинный эпизод, связанный с работой VII конгресса СКЮ, состоявшегося в Любляне весной 1958 г. Героиня искренне радуется такому большому событию: «Наконец, мы дождались — в Любляне пройдет съезд коммунистической партии Югославии [...]. Наконец, и мы стали центром мира [...]. Многих знаю. С каждым хочется пообщаться. С нетерпением жду перерыва. Слушаю, слушаю о пути нашей партии, единственно правильном, о том, кто мы, и чего еще достигнем. Говорят о красоте нашей страны и достоинстве нашего народа. Забываю о своих переживаниях» (133). Вдруг по громкой связи ее просят на выход. Оцепенев от ужаса — в президиуме сидит сам Тито — женщина выходит из зала, краем глаза замечая, как муж, бледнея, поднимается со своего места в почетном первом ряду. Счастливая развязка этой ситуации — все дело в

оставшейся дома грудной дочке, которая отказывается от бутылочки и требует маму — только подчеркивает, каким уязвимыми в условиях политической диктатуры могут быть даже те, кто, казалось бы, облечен ее доверием.

Партийная власть стремится поощрять патриотизм граждан молодого государства, и вот уже участие в рядах антифашистского сопротивления становится пропуском в мир льгот: всем, «кто был в партизанах, или подполье, или помогал Освободительному фронту, при расчете стажа для пенсии эти годы будут учитываться вдвойне» (127). Оказавшись в особой комиссии «год за два», героиня сталкивается с потоком людей, стремящихся нажиться на былой трагедии, приписывающих себе чужие заслуги. Номенклатурные блага, спецраспределители, спецпайки привлекают в ряды коммунистов все больше проходимцев, многие из тех, кто, сражаясь за свободу родины, прошел войну «от звонка до звонка», рисковал жизнью, потерял здоровье, оказываются не у дел. Обесценивание идеалов партизанского братства ведет героев к разочарованию в достигнутом, внешне благополучная жизнь, успешная карьера не делают их счастливыми. Единственно, чего оба по-настоящему хотят — чтобы у их детей все сложилось. Однако сыновья и дочери героического партизанского поколения на волне вольных 1960-х требуют перемен, свободы, открыто протестуют. В этом конфликте с властью некоторые «отцы», по мнению Кресе, были на стороне бунтующей молодежи. Не случайно о студенческих волнениях 1968 г., прокатившихся по университетским городам СФРЮ, в романе рассказывает не дочь героев, их участница, а ее отец, высокопоставленный функционер, лично знакомый с главным «охотником» за студенческими головами, шефом госбезопасности республики.

Однажды утром на философский факультет явилась полиция и закрыла его. Студентам запретили входить в здание. Они ждали часами и не понимали, что происходит. Говорят, ночью на стенах университета появились гигантские надписи. До сих пор никто не знает, что там было написано. Вроде бы лозунги антикоммуни-

стического содержания, против Тито, против самоуправления, в поддержку капитализма и при этом с троцкистским и маоистским уклоном. Такие ходят слухи (149).

Спецслужбы начинают следить за молодыми активистами, те воспринимают все как игру, не понимая, чем реально это может им грозить. Силовики же собирались шантажировать ребят, чтобы заставить их стучать на своих. Лишь благодаря вмешательству отца, пользующегося уважением Тито, его дочь и ее друзей-студентов оставляют в покое. Через двенадцать лет бывший партизан и народный вождь встретятся в последний раз — на гражданской панихиде в здании Скупщины Югославии.

Похороны Тито, состоявшиеся 8 мая 1980 г. в Белграде показаны глазами героини, вместе с мужем получившей персональное приглашение на траурное мероприятие. Для обоих это прощание символизирует конец великой эпохи. «Народные герои, те, кто еще остался, шагали за гробом Тито. Так как он уже почти не может ходить, его усадили на почетную трибуну. Смотрю на решительный шаг героев, несущих награды Тито, смотрю на него, прислушиваюсь к себе. Во мне что-то умирает, что-то, как мне казалось, давно умершее [...]. Решимость, борьба за лучшую жизнь, воодушевление, которое не позволяло нам сдаваться, наше товарищество [...]. Маленькая надежда. Теперь она умирает. Герои. Он. Я. Это их лебединая песня? Это его лебединая песня? Это моя лебединая песня?» (157). С распадом многонациональной Югославии время народных героев окончательно уйдет в небытие. Эпоха, ставшая для них судьбой, «укладывается» в романе «Страшно ли мне?» в промежуток между двумя днями: октябрьским днем 1944 г. и августовским днем 1992 г. Между днем освобождения Белграда, о котором восторженно, в духе интернационализма пишет в письме своему комиссару ее подруга Мария и одним из дней осады Сараево, куда с миротворческой миссией отправились дочери этого комиссара, прошла вся жизнь военного поколения. Узнав, что девочки, выросшие на ее глазах, поехали в Боснию, ветеран НОБ Мария звонит из Белграда в

Любляну, чтобы предупредить о страшной угрозе «боснийской пропаганды», которой подвергаются все оказавшиеся на той, «вражеской» территории. И мать этих девочек, нестигаемый комиссар 4-й словенской народно-освободительной бригады имени Матии Губеца, вдруг окончательно осознает: «разваливается все. Наша страна. Наша дружба. Наша история. Наши жизни» (165).

Лишенный идеализации, но исполненный глубокого уважения к совершенному в годы войны человеческому подвигу портрет бескомпромиссного поколения бойцов с фашизмом в романе Кресе — дань памяти эпохе и людям, воспоминания о которых нужно сохранить «именно теперь, когда мир, построенный ими, рухнул»<sup>7</sup>. В финале автор детально реконструирует фрагмент своего путешествия по местам боевой славы родителей: добравшись до лесной чащи, где когда-то была сформирована их партизанская бригада, дочь при виде «маленькой стыдливой красной звезды» склоняется «в благоговейном молчании» (169). И с горечью вспоминает фразу сына-тинейджера, свидетельствующую о том, как в угоду политической конъюнктуре может быть переиначена история: «Я еду из родной страны, где вдруг стало стыдно, что твой отец был народным героем, еду в Германию, где я могу с гордостью об этом сказать» (170).

Воссоздавая эпоху, ставшую судьбой для целого поколения Кресе, опираясь на свидетельства носителей личной памяти, использует рассказ от первого лица, разворачивающийся в настоящем времени, тем самым максимально приближая события прошлого, снимая временной разрыв между историей и сегодняшним днем, существующий в читательском сознании. Она, как писал Б. Эйхенбаум, «берет время под руку»<sup>8</sup>, добиваясь эффекта присутствия: прошлое начинает «совершаться» на наших глазах. Это еще одно доказательство того, что литература, опирающаяся на факт, есть подтверждение существования реальности и человека как ее составной части.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> *Алексиевич С.* Чернобыльская молитва (хроника будущего) URL: [http://lib.ru/NEWPROZA/ALEKSIEWICH/chernobyl.txt\\_with-big-pictures.html](http://lib.ru/NEWPROZA/ALEKSIEWICH/chernobyl.txt_with-big-pictures.html) (дата обращения: 14.01.2018).
- <sup>2</sup> Svetka Bevc z Marušo Krese // *Sodobnost*. 2011. Let. 75. St. 12. S. 1557.
- <sup>3</sup> *Кресе М.* Страшно ли мне? / Перевод Н. Стариковой. М.: Центр книги Рудомино, 2017 // Авторский постскриптум. Фрагменты интервью. С. 173. Здесь и далее цитируется это же издание, номера страниц указаны в тексте статьи.
- <sup>4</sup> *Landsberg A.* Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture. New York, 2004.
- <sup>5</sup> *Hrastelj S.* Partizanski prapori in Antigona // *Krese M.* Da me je strah? Novo Mesto, 2012. S. 193.
- <sup>6</sup> Югославия в XX веке: Очерки политической истории. М., 2011. С. 583.
- <sup>7</sup> Svetka Bevc z Marušo Krese ... Ibidem.
- <sup>8</sup> Из переписки Ю. Тынянова и Б. Эйхенбаума с В. Шкловским // Вопросы литературы. 1984. № 12. С. 201.



«Устная история»  
как художественный прием  
в словацкой прозе XXI в.  
(романы П. Виликовского,  
П. Ранкова, И. Банаша)

В 2000-е гг., после бума коммерческой литературы и обращения к актуальным социально-политическим темам, характерного для переломных 1990-х, в словацком культурном сознании возродился интерес к прошлому, как к недавнему, социалистическому, так и к более отдаленному, а вместе с ним — и интерес к документальным свидетельствам истории.

В литературе эта тенденция выразилась и в новой жанрово-тематической ориентации художественной прозы, и в публикациях целого ряда воспоминаний. В их числе — книги патриархов словацкой культуры, представителей ее интеллектуальной элиты. Так, один из старейших словацких литераторов Альберт Маренчин (р. 1922) выпустил в 2000-х в свет сразу несколько книг, в которых его воспоминания отражены в разных формах — это беседы-интервью («Незабывание. Моя малая история», 2004), эссе («Из записных книжек», 2011), литературоведческое исследование («Поэты и бунтари», 2014). Перед читателем разворачивается яркая картина европейской литературной жизни XX века, и, по точному замечанию критика М. Валловой, «история рождения словацкого интеллектуала, а вместе с ним и недавняя бурная история нашего уникального центрально-европейского плавильного котла»<sup>1</sup>.

Поэт, прозаик и эссеист Штефан Жары (1918–2007) издал в 2004 г. книгу «Братиславский пешеход», посвя-

ценную поколению словацких поэтов-надреалистов 1930–1940-х гг., к которому он принадлежал в молодости и о котором навсегда сохранил живую память. «Автор, — отмечал, характеризуя книгу, литературовед Р. Матейов, — называет свое повествование мемуарным эссе, и действительно, невозможно найти более верного определения для этого потока воспоминаний, размышлений, фактов и поэтических пассажей»<sup>2</sup>. Юмор чередуется у Жары с ностальгией, жанровые сценки из жизни братиславской богемы — с выразительными портретами его друзей-поэтов в начале их творческого пути.

Иной характер имеет пользующаяся большим читательским успехом серия книг Юрая Шебо (р. 1943), основанная, прежде всего, на его личных впечатлениях и воспоминаниях о жизни в Словакии в 1930–1990-е гг. Однако автор не ограничивается собственным опытом; при воссоздании образа и духа того или иного периода времени он привлекает рассказы других людей, материалы периодики, сопровождает близкий к коллажу сюжет множеством иллюстраций, фотографий из личного архива, комментариев. В самих названиях книг звучит метафорическое определение сути того или иного десятилетия в жизни общества. Первой в этой серии вышла книга «Золотые 60-е» (2008), затем последовали фиксирующие период так называемой нормализации «Нормальные 70-е» (2009) и «реального социализма» — «Реальные 80-е» (2010). Обратившись к годам своей юности, Шебо написал «Созидательные, или Пионерские 50-е» (2010), а затем вернулся в «Свободные 90-е» (2012). Потом, заглянув глубже в историю XX в. и основываясь уже на опыте старшего поколения и на архивных материалах, он выпустил следующие книги серии — «Военные 40-е» (2013) и «Кризисные 30-е» (2015). Автор, не будучи профессиональным историком, представил историю глазами ее современника и очевидца, зоркого и часто ироничного, отразил детали повседневной жизни, интересы и маленькие радости «обычных» людей на фоне «большой истории». Оптика человека своего времени, одного из его свидетелей,

во многом близка не столько к документальной, фактографической литературе, сколько к повествованию, близкому к историческому исследованию, использующему метод «устной истории». Шебо также обращается к разным формам устных повествований, приводит высказывания людей, причастных к событиям исторического времени, их личные оценки и впечатления.

«Я хотел написать кое-что о нашей молодости без пафоса и ностальгических воспоминаний, — подчеркивает Шебо. — Нездоровая ностальгия, доходящая до степени душевной болезни — не мой случай. [...] Жанр моих книг нельзя определить точно. Это нечто среднее между дневником, мемуарами, вырезками, студенческим юмором и анекдотами. Своего рода собственная “шеборефлексия”. [...] Этими книгами я хотел напомнить более молодому поколению о том, как мы жили, а совсем юному — о том, что мы жили в полную силу»<sup>3</sup>.

Еще один способ трансляции личных воспоминаний и впечатлений, прежде всего — современных словацких писателей, можно найти на сайте Словацкого литературно-информационного центра в Интернете в разделе под названием «Oral history». «Устные свидетельства словацкой литературы» представлены там, в частности, в форме видеозаписей устных выступлений и интервью как с маститыми, так и с более молодыми литераторами — Йозефом Бжохом, Альбертом Маренчином, Любомиром Фелдеком, Станиславом Ракусом, Душаном Митаной, Даниэлой Капитаневой и др., в которых они рассказывают о разных сторонах и проблемах своего творчества, о восприятии реалий общественной и культурной жизни в Словакии последних лет, приоткрывая порой ранее не известные детали и обстоятельства.

Форма «устной истории» используется и в современной художественной прозе, уже в качестве приема, призванного, с одной стороны, подчеркнуть документальность повествования, основанного (якобы или действительно) на реальных фактах, а с другой — усилить эффект достоверности проникновения в мысли и чувства персонажа.

К такого рода приемам, создающим впечатление аутентичности событий и персонажей, нередко прибегает в своих произведениях Павел Виликовский (р. 1941). Так, вторая часть его «двойного» романа (состоящего из двух сюжетно не связанных друг с другом частей) — «Первая и последняя любовь» (2013) почти полностью построена на ситуации записи интервьюером жизненных историй, услышанных от нескольких выбранных им респондентов. Центральный герой этого сюжета Габриэл — бывший школьный учитель, который на пенсии увлекся изучением прошлого, отдав предпочтение не архивным изысканиям, а записям живых свидетельств людей и их последующей расшифровке по методу «устной истории». Благодаря этому занятию героя повествование в романе становится стилистически и фактуально многоплановым, достигается его многоголосие при подчинении центральной авторской идее — идее защиты гуманизма, осуждения бесчеловечной практики диктаторских режимов — будь то большевики в России (рассказ «старого господина», русского эмигранта) или нацисты в Германии (выдержки из бесед пленных немецких офицеров).

Интервьюер представлен автором как вымышленный, как бы вспомогательный персонаж, тогда как фигуры других — жертв или их палачей — реальны, а, следовательно, они могут быть респондентами «устной истории»: «История, которую рассказывает в гостиной своего дома старый седовласый человек, так же правдива, как реален и этот человек. То есть, был реален»<sup>4</sup>.

Автор говорит о сущности «устной истории», постепенно перенося свои слова в сознание героя: «Проект, которым занялся Габриэл, по-английски называется «Oral History», а по-словацки — «устная история». [...] Среди его знакомых есть несколько человек с интересными судьбами, и он, как сотрудник-волонтер, записывает их рассказы. Он полагает, что только устная история и есть самая настоящая [...], а официальная историография занимается лишь скелетами мамонтов, то есть — государственными образованиями и общественными строями, геополитическими процесса-

ми, военными действиями и экономическими законами. И люди представлены в ней только в виде племен, наций, масс, классов и — монументов» (145). При этом герой сознает ограниченность метода «устной истории»: «Они рассказывают об угнетении, несправедливостях и обидах, но не говорят о более благоприятных поворотах судьбы, [...] даже об обычных жизненных вехах — свадьбах, крестинах, похоронах. [...] Самое простое объяснение тому — история XX века принесла человечеству намного больше страданий, чем счастья» (153).

Значительное место в повествовании занимает подробный рассказ от первого лица старика, вспоминающего о трагических событиях в России времен революции и гражданской войны, которые он пережил, будучи совсем юным. Именно эти впечатления составляют ядро его рассказа, и хотя прожил он долгую жизнь, о большей и более спокойной ее части, проведенной в Чехословакии, старик говорит кратко и скупно. С его прямой речи, выделенной кавычками, и начинается вторая часть романа: «Помню начало Первой мировой войны. Мне было тогда восемь лет» (139). Фигура его интервьюера, Габриэла, появляется лишь через несколько страниц, и относящиеся к нему авторские ремарки и пояснения, сцены с его участием чередуются затем с продолжением «устной истории» старого эмигранта.

Еще одна судьба представлена в несостоявшемся интервью. Второй знакомый Габриэла, инженер К., оказался неподходящим респондентом: после войны «советский НКВД отправил его в Сибирь», в лагеря на десять лет, после чего, «как непригодного к употреблению его вернули жене в Словакию. [...] Когда Габриэл пришел к нему домой, оказалось, что он непригоден и для устной истории: уста его были пустые, беззубые и бессловесные. Они застыли в робкой, недоуменной улыбке» (163). Онемевший и сломленный, инженер К. полностью зависел от своей жены Верочки, которая ждала его все эти долгие годы и стала теперь для него нянькой и матерью. Автор не забывает подчеркнуть подлинность этих персонажей, как ранее — реальность «старого

господина): «Верочка и ее муж — это реальные люди. Были реальными» (164).

Сразу же после этого эпизода без пояснений следует заковыченная речь от первого лица, оформленная так же, как ранее рассказ русского эмигранта, но с другим, неожиданным для читателя содержанием. В ней звучит похвала фюреру, признание его заслуг и положительных качеств, а затем — анализ собственных просчетов в «окончательном решении еврейского вопроса». Вскоре выясняется, что Габриэл перешел к сбору материала по новой теме — холокоста в Словакии, и приводимые цитаты — выдержки из записей разговоров пленных немецких офицеров: «Сейчас уже нельзя говорить об этом вслух, но мы действовали слишком мягко. Этих людей надо было уничтожить без остатка, тогда уже никто не смог бы ничего рассказать. Такие половинчатые меры были нашей ошибкой» (196). В конце романа автор для усиления впечатления достоверности повествования и фигур рассказчиков «устной истории» дает ссылки на использованные им источники — неопубликованные воспоминания русского инженера Г.-Г. и книгу Зонке Найтцель «Подслушанное» с ее выходными данными.

В романе Павла Ранкова (р. 1964) «Матери» (2011) повествование усложнено и одновременно организовано введением в реалистический, хронологически последовательный рассказ от третьего лица о суровых испытаниях, пережитых молодой словацкой женщиной Зузаной Лауковой в сталинских лагерях, второй фабульной линии, связанной со заключениями современной студентки-дипломницы исторического факультета Луции Герлианской. После первой же вставки о ней, выделенной курсивом, как и все последующие, повествование о трагическом прошлом Зузаны приобретает форму рассказа от первого лица, свидетельства «устной истории».

Действие в романе разворачивается, таким образом, в двух временных пластах и вокруг двух главных героинь. В повествовании эти две линии соединяются с помощью авторской «уловки»: он превращает эпическое повествование

в материал для магистерской работы Луции Герлианской на тему «Формы и особенности реализации материнства в пограничной социальной ситуации», которую та должна написать по методу «oral history». Луция воспроизводит в ней повествование уже состарившейся Зузаны о своей жизни.

Основная сюжетная линия романа — это подробный драматический рассказ Зузаны от первого лица о своей судьбе, о гибели ее возлюбленного, советского партизана, о несправедливом обвинении ее в предательстве и депортации в Советский Союз. Зузана с трудом выживает в условиях лагеря и рождает сына, ради которого идет на многие лишения и жертвы. Сцены из жизни лагеря написаны автором с удивительной достоверностью; рядом с Зузаной — масса ярких, хотя и второстепенных персонажей — товарищей по несчастью, политических заключенных, уголовниц, пленных немков и др.

Тема незаконных репрессий остается все же на втором плане романа по сравнению с доминирующей темой материнства. Женские персонажи в нем многочисленны и разнообразны, многие из них выполняют роль матери — это и сама Зузана, и лагерная начальница Ирина, спасающая ее ребенка, и мать Зузы (ее полная тезка, которая, как выясняется в конце, и выдала партизана, беспокоясь за дочь), и пожилая словацкая немка Анна, по-матерински заботившаяся о Зузе в лагере. Не хочет избавляться от будущего ребенка, несмотря на советы матери, и студентка Луция; уйдя из дома, она находит поддержку у Зузаны. Общее звучание романа вполне оптимистично, как и сама тема материнства, выживания и духовного возрождения.

Квази-интервью, которое, по замыслу автора, дает Зузана, студентка Луция записывает в качестве основного материала для своей магистерской работы, проводимой по методу «oral history». И если Виликовский в своей книге характеризует этот метод исследования в общих чертах, то в романе «Матери» он представлен развернуто, в виде теоретического раздела из работы Луции: «Oral history (синонимы: рассказываемая история, устная история, био-

графическое повествование, вербальные мемуары) — это качественный метод сбора и интерпретации данных, используемый в различных общественных науках...»<sup>5</sup> и т. д.

Будучи сама в затруднительной ситуации, оставшись одна в ожидании ребенка, непонятая собственной эгоистичной матерью, Луция налаживает теплые, доверительные отношения со своим «нарратором», «респондентом» — постаревшей, уже восьмидесятилетней Зузаной. Полную противоположность этому представляют ее отношения с научным руководителем, во время консультаций с которым она сталкивается с его сухим формализмом и придирчивостью. Он требует переделать представленную работу, указав на отступления от научной методики, заключающиеся, по его мнению, в том, что магистрант использует записи не нескольких, а единственного «нарратора», причем не только его устные рассказы, но и письменные заметки, позволяет себе недопустимые художественные «излишества» повествования и, выражая свое личное отношение к «респонденту», выходит за предписанные рамки «медиатора», обязанного лишь интерпретировать информацию. «Не путайте наррацию и роман! — Доцент возмущенно вращал глазами. — И не делайте из этого наррацию экстрадигетическую, а тем более — гетеродигетическую»<sup>6</sup>. В финале романного действия обе фабульные линии сходятся, когда Луция находит прибежище и помощь в доме Зузаны, сбежав от деспотичной матери и догматика-доцента.

В романах Виликовского и Ранкова сама процедура проведения интервью отсутствует, она остается за рамками повествования, хотя есть прямое указание на документальную составляющую «устной истории»; представлен результат, то есть — сами истории жизни и высказывания героев, и лишь попутно — некоторые рассуждения и оценки по поводу методики исследования.

Иной характер имеет использование «устной истории» в политических романах Йозефа Банаша (р. 1948) «Остановите Дубчека!» (2009) и, отчасти — «Зона энтузиазма» (2008). В обеих книгах в качестве основы использует-



ся литература разного рода, причем одним из наиболее важных источников представляются мемуары известного словацкого политика, лидера «Пражской весны» 1968 г. Александра Дубчека (1921–1992) «Надежда умирает последней» (1993), вышедшие в свет уже после кончины автора.

То, как создавалась книга Дубчека, во многом напоминает исследование по методу «устной истории»: Дубчек, вернувшись в большую политику на волне «бархатной революции» 1989 г. был чрезвычайно загружен государственной работой в Федеральном собрании и множеством других обязанностей, и поэтому диктовал свои воспоминания журналисту Иржи Гохману. После смерти Дубчека Гохман отредактировал записи и подготовил их к печати, дополняя и уточняя с помощью близких и соратников политика неясные места.

Рассказ Дубчека о своей личной судьбе и об исторических событиях в Словакии, в ЧССР, в Европе, начиная с 1920-х гг. — это, в первую очередь — мемуары политика, поэтому именно политические процессы, противоборства, даже интриги — в центре интересов автора, а отдельные эпизоды частной жизни Дубчека тесно связаны с определяющей фаббулой его идейного становления. И если в начале «частное» преобладает в повествовании об истории семьи, то затем перевешивают размышления, наблюдения, воспоминания о партийной борьбе, пленумах и съездах, о политических противниках и соратниках. Однако и здесь ясно звучит авторский голос, обозначается личное, выстраданное отношение к описываемым событиям и фактам.

Воспоминания Дубчека — это история испытаний, борьбы и разочарований — в первую очередь, в унаследованной от родителей, интернационалистов и энтузиастов, «чистой и полной вере в коммунизм», представлявшийся ему в юности вполне достижимым идеалом свободы и справедливости. В форме устного рассказа он описывает свое детство и юность в Советском Союзе, возвращение в Чехословакию накануне войны и участие в Словацком национальном восстании, партийную работу на разных руководящих уровнях с 1953 г., учебу в Высшей партийной школе в Москве, со-

впавшую с началом «оттепели», подготовку, пик и разгром «Пражской весны», гонения со стороны бывших товарищей в годы «нормализации» и — в финале книги — первые дни «бархатной революции», новые надежды и планы, на осуществление которых оставалось совсем немного времени.

Многое из этой книги, особенно — что касалось событий после августа 1968 г., отраженных через восприятие и переживания очевидца и одного из главных действующих лиц в истории подавления «чехо-словацкой весны» (по определению Дубчека), использовано в книгах Банаша, часто почти дословно. Автор политических романов перемежает документальный рассказ беллетризованными сценами, меняет форму повествования с первого на третье лицо и перестраивает фразы. Так, Дубчек в воспоминаниях рассказывает о беседе с Брежневым накануне вторжения: «Я старательно избегал слов “реформа”, “реформаторский”, не говоря уже о слове “ревизия”. Вместо этого я каждый раз использовал слова “обновление” или “оживление”, которые не ассоциировались ни с какой ересью»<sup>7</sup>. У Банаша: «Дубчек чувствовал, что некоторые пассажи придется опустить. Особенно те, где повторялись слова “реформа”, “ревизия”, “реабилитация”. Он старался заменить их словами “обновление”, “оживление”»<sup>8</sup>. Драматическую сцену ареста руководства Чехословакии в ночь на 21 августа 1968 г. Дубчек описывает так: «Невысокий полковник быстро отметил по списку присутствующих членов руководства КПЧ и сказал, что “берет их под свою охрану”. Нас и в самом деле охраняли: к затылку каждого был приставлен автомат»<sup>9</sup>. У Банаша: «Беру вас под свою охрану, сказал он лаконично. Их охраняли действительно хорошо. Каждому к затылку приставили автомат»<sup>10</sup>. Таким образом, в романах Банаша «устная история» в рассказе Дубчека из его воспоминаний представлена фрагментарно, часто дословно, но от третьего лица.

Повествование у Банаша в событийном плане основано, главным образом, на воспоминаниях А. Дубчека, однако в конце своего романа автор, подчеркивая его документальную достоверность, приводит большой список исполь-

зованной литературы. Наряду с документальными по содержанию вставками, выделенными в тексте курсивом и дающими информацию о ходе политических процессов, о выступлениях исторических деятелей и т.д., в романе много художественных элементов, реконструкций и предположений. Дубчек выступает здесь как литературный герой с внутренними монологами, авторскими допущениями при воссоздании его внутреннего мира, сценами и диалогами не только с реально существовавшими лицами, но и с многочисленными вымышленными персонажами.

В рассмотренных произведениях словацких писателей, которые были написаны в последнее десятилетие, очевидно стремление к историзму и достоверности, к документальности изображения событий и характеров. «Устная история» выступает в них не как более или менее точный и эффективный метод научного исследования, а как художественный прием, позволяющий показать картины «большой истории» через образы индивидуального опыта, усилить их воздействие на читателя путем эмоционального личного высказывания.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 *Vallová V.* Nezabúdanie // *Knižná revue.* 2005/07. S. 5.
- 2 *Matejov R.* O jednej prechádzke... // *Knižná revue.* 2005/05. S. 5.
- 3 <http://www.litcentrum.sk/rozhovory/kazda-doba-ma-svoje-caro> (дата обращения: 02.12.2017).
- 4 *Vilikovský P.* Prvá a posledná láska. Bratislava, 2013. S. 139. В дальнейшем цитируется это же издание, страницы указаны в тексте, перевод цитат сделан автором статьи.
- 5 *Rankov P.* Matky. Trnava, 2011. S. 30.
- 6 *Ibid.* S. 31.
- 7 *Dubček A.* Nádej zomiera posledná. New-York — Tokio, 1993. S. 145.
- 8 *Banáš J.* Zastavte Dubčeka! Bratislava, 2009. S.147.
- 9 *Dubček A.* Nádej zomiera posledná. S. 196.
- 10 *Banáš J.* Zastavte Dubčeka! S. 206.

## Взгляд на эпоху: диалог М. Ерговича и С. Басары в книге «Всякая всячина»

**В** 2014 г. в Сербии вышла в свет «Всякая всячина» («Tušta i tma»), книга, созданная на основе e-mail-переписки М. Ерговича, боснийского и хорватского поэта, писателя, эссеиста, и С. Басары, сербского писателя, драматурга, колумниста и эссеиста, ставшая здесь одним из первых весьма успешных проектов подобного жанра. Участники этого литературного «дуэта», родившиеся в социалистической Югославии представители двух народов, отношения между которыми после ее распада трудно назвать дружественными, на личном примере показали возможность и продуктивность художественного диалога.

Светислав Басара родился в 1953 г. Баиной Баште в западной Сербии, получил известность в 1990-е гг. после публикации романа «Сказ о велосипедистах» («Fama o biciklistima», 1987), является одним из самых плодовитых сербских писателей, практически каждый год на его родине и за ее пределами выходит минимум одна его книга — роман, сборник рассказов или эссе. Его произведения переведены на английский, французский, немецкий, венгерский, болгарский, итальянский, испанский и македонский языки. Басара известен и как публицист: он ведет популярную колонку в ежедневной газете «Данас». В 2001–2005 гг. писатель был послом Союзной Республики Югославия на Кипре; именно годы, проведенные вдали от родины, по его мнению, позволили «многим вещам в стране стать более понятными»<sup>1</sup>.

Работы Басары отмечены рядом литературных премий. За роман «Сказ о велосипедистах» он получил свою первую на-

граду — хорватскую литературную премию Металлургического комбината Сисак, которая с 1976 по 1990 гг. была частью масштабного проекта развития сотрудничества рабочих и творческой интеллигенции «Фабрика наследия» («Tvornica baštine Željezara Sisak»). В 1992 г. роман «Монгольский комод» («Mongolski bekeder») был отмечен премией издательства «Нолит», в 2006 г. лучшим романом года по версии журнала «НИН» становится «Рост и спад болезни Паркинсона» («Uspon i pad Parkinsonove bolesti»), этот же роман в 2007 г. удостоен премии «Лаза Костич» за лучшее литературное произведение, а в 2008 г. получил премию Национальной библиотеки Сербии как самая читаемая книга года. Роман «Ангел убийства» («Anđeo atentata») получил награду «Исидора Секулич» за лучшую книгу 2015 года, а роман «Лестница ужаса Андрича» («Andrićeva lestvica užasa») — награду «Душан Васильев» за лучшую книгу года, написанную на сербском языке, в 2016 г.

Д. Албахари, сербский прозаик и переводчик, так пишет о дебютном романе С. Басары: «Мне подумалось, что двадцать лет назад я не был готов к появлению „Сказа о велосипедистах“. До этого Басара напечатал свои первые рассказы и романы, а я в сборнике „Фебрильные судороги в сарае“ („Fras u šipri“) опубликовал рассказ „Светислав Басара берет интервью у Самюэла Беккета для третьей программы радио Белграда“. Уже ранние романы Басары свидетельствовали о его писательской силе, о склонности к постмодернистской игре с формой и содержанием, к абсурду, что является отличительными чертами его творческого метода, но ничто не предвещало такого большого скачка [...] После выхода „Сказа о велосипедистах“ сербская проза изменилась, стала другой, Басара стал другим писателем, а я другим читателем»<sup>2</sup>.

Художественный метод Басары основывается на иронии, парадоксе, игре слов, цитировании, зачастую он будто «пародирует сам акт письма»<sup>3</sup>, намеренно лишая свои произведения универсального смысла. В своих произведениях, как в прозе, так и в драме, он остро критикует общество, современную политическую и культурную жизнь, традиционное восприятие литературы с его попытками найти единственно вер-

ный смысл произведения. Многие свои размышления автор доводит до абсурдной крайности, такие зачастую нелогичные преувеличения — еще одна яркая черта художественной манеры Басары. Его стиль — «немилосердная гиперболизация и сатиризация»<sup>4</sup>, высвечивающая пороки общества (политика, культура, конформизм, общество потребления и т. д.). Многие исследователи творчества сербского писателя относят его к постмодернизму, ссылаясь как на формальную организацию текста (фрагментарность, нарушенный хронотоп, создание эффекта недостоверности и др.), так и на тематику, в том числе на авторское отношение к истории. В романе «Веселые мелодии» («Loony tunes», 1997) с подзаголовком «Маниакально-параноидальная история сербской литературы 1979–1990 гг.» ярко выражено отношение Басары к истории, которое так или иначе присутствует во всех его предшествующих и последующих произведениях: история для него лишь попытка человека стать богом и управлять ходом событий, что невозможно. Поэтому историческое время — пустая формальность, ведь существование причинно-следственных связей между историческими событиями недоказуемо, это лишь череда по сути повторяющихся событий. Эта концепция находит выражение в художественных текстах: автор проводит, на первый взгляд, неожиданные параллели между событиями, относящимися к разным историческим эпохам и регионам. Романы «Ангел убийства» и «Лестница ужаса Андрича» — яркие примеры пародийной литературы. Первый вышел с подзаголовком «таблоид», это роман о бессмысленности истории, истории, понимаемой как таблоид, о разрушительной силе национализма, тесной связи европейской культуры и варварства, о темных сторонах прогресса: эрцгерцог Франц Фердинанд с того света диктует секретарю свою версию собственного убийства, его причин и последствий. Сам Басара не относит себя ни к одному из литературных направлений, по его словам, он серьезно подходит к работе над прозой и эссе, тогда как драмы создает скорее для развлечения<sup>5</sup>.

Миленко Ергович родился в Сараево в 1966 г., закончил там университет по специальности филология и социология.

С 1994 г. постоянно живет в Загребе. В 1990-е гг. в качестве журналиста начал сотрудничать с газетой «Еженедельная Далмация» («Nedjeljna Dalmacija»), затем стал заместителем главного редактора. Первый, самый известный и успешный, сборник рассказов о хаосе, выживании и смерти в осажденной столице Боснии — «Сараевское Мальборо» («Sarajevski Marlboro») — вышел в 1994 г. Книга была переведена на иностранные языки, принесла автору международное признание и в 1995 г. награждена Международной премией за мир имени Э.М. Ремарка (Оснабрюк). Ранее за сборник стихов «Обсерватория Варшава» («Opservatorija Varšava») Егрович в 1988 г. получил литературную премию «Мак Диздар» за лучший неопубликованный дебютный сборник стихов, в 1990 г. — награду Веселко Тенжера за журналистскую деятельность, в 1994 г. — награду «Ксавер Шандор Джальский» за лучшее опубликованное прозаическое произведение года (за «Сараевское Мальборо»), в 2003 г. Международной итальянской премии «Гринцане Кавур» за лучшую иностранную книгу был удостоен сборник рассказов «Мама Леоне» («Мама Leone»), в 2007 г. боснийско-герцеговинскую награду «Меша Селимович» за лучший роман получил роман «Рута Танненбаум» («Ruta Tannenbaum»). За фильм «Buick Rivera» (2009), снятый совместно с известным хорватским режиссером Гораном Рушиновичем, Басара был награжден премией Матицы Хорватской за вклад в литературу и искусство.

До 2001 г. Егрович вел колонку «Читаем историю» («Istorijska čitanka») в боснийском журнале «Дни» («Dani»), пишет об актуальных политических, социальных и спортивных событиях в Хорватии для хорватского «Утреннего листа» («Jutarnji list»), для сербской «Политики» («Politika»), сплитского еженедельника «Feral Tribune», с 2000 г. и для еженедельника «Глобус». Его произведения публикуются не только в Хорватии, но и в Сербии и Черногории. Многие его произведения переведены на итальянский, французский, немецкий, английский, испанский, каталонский, португальский, шведский, финский, голландский, болгарский, венгерский, македонский, словацкий, литовский, белорусский, польский,

чешский и словенский. Действие большинства произведений Ерговича развивается на просторах бывшей Югославии, за исключением романа «Buick Rivera», который повествует о встрече беженца из Боснии и беженца из Сербии на американской земле. В центре внимания писателя — обычные люди, «маленькие» события повседневности, которые являются своеобразным фоном для размышлений о Балканах, их истории и современности. Основной темой его прозы является гражданская война в Боснии, ее причины и последствия. Лирический герой Ерговича — человек-чужак, утративший свой дом и так и не нашедший нового, герой в вечном поиске метафизического дома: «Ах, Загреб, Загреб — это город, где всегда найдет-ся кто-то, кто напомнит мне хотя бы раз в неделю, что я не из Загреба. Когда-то меня это задевало, но со временем человек ко всему привыкает. Если бы мне не припоминали, я бы и не знал, что вполне можно быть ниоткуда. С тех пор как я перестал быть из Сараева, а я уже несколько лет как перестал, меня не покидает ощущение, что я в этом городе ниоткуда, ведь раз в неделю мне кто-то указывает на это»<sup>6</sup>. Чувство утраченного дома — постоянный мотив творчества Ерговича, позволяющий ему раскрыть такие темы, как бег от прошлого, поиск идентичности, показать закрытость общества (как правило хорватского). С.Л. Удиер, хорватская исследовательница, выделяет три тематических круга в прозе Ерговича: первый относится к повседневной жизни людей в прошлом или настоящем (сборники рассказов «Сараевское Мальборо» и «Мама Леоне»), роман «Buick Riviera»); второй содержит черты автобиографизма или псевдоавтобиографизма и касается детства, происхождения, существования лирического героя («Сараевское Мальборо», «Каравань», «Мама Леоне»), романы «Отец» и «Род»); третий круг — «историко-социологический»<sup>7</sup>, касающийся в первую очередь социальных явлений прошлого и современности (романы «Рута Таннанбаум», «Отец»). Многие мотивы и даже герои Ерговича перемещаются из одного произведения в другое, присутствуют в его публицистике. Весьма показательна позиция писателя по поводу краха СФРЮ, он считает, что «СФРЮ в культурном смысле не толь-



ко не распалась, но и не может распасться даже с помощью самого страшного национализма»<sup>8</sup>.

«Всякая всячина» продолжает традицию публикации личных писем и дневников писателей с той разницей, что письма Ерговича и Басары — электронные, были опубликованы в виде книги сразу же по окончании трехлетнего эпистолярного диалога писателей (сербский еженедельник «Данас», где Басара ведет колонку, заказал эту переписку, которая изначально должна была стать приложением к одному из специальных выпусков<sup>9</sup>). Для хорватского автора это уже вторая «книга писем»: в 2009 г. в свет вышла его «Трансатлантическая переписка» («Transatlantic mail») с поэтом Семездином Мехмединевичем, сараевским близким другом, ныне живущим в США, дополненная фотографиями известного фотохудожника Миломира Ковачевича-Страшного, они служат иллюстрациями к дискуссиям об осаде Сараева, первых выборах, общественных протестах и манифестациях.

Книга создавалась в 2010–2013 гг., вышла в 2014 г., ее успех был столь велик, что в течение года «сербско-хорватская переписка» пережила еще два дополнительных издания, несмотря на то, что она занимает без малого пятьсот страниц. Успех «Всякой всячины» гарантировал в первую очередь круг затронутых тем, известность обоих писателей и, конечно, диалоговая форма. Название «Tušta i tma», вероятно, было предложено Ерговичем, который в 2005 г. участвовал в издании сборника комикс-колонок А. Зографа (творческий псевдоним С. Ракезича) с таким же заголовком.

В начале проекта авторы были едва знакомы, однако общий контекст (как исторический, политический, так и литературный, писательский) положил начало диалогу обо всем на свете. Определить жанр книги достаточно сложно, так как составляющие ее письма, с одной стороны, являются образцами эпистолярного жанра, с другой — ряд текстов можно рассматривать как небольшие эссе, мемуары, дневники, анекдоты и др. «Это, действительно, своего рода дневник, написанный по обе стороны границы, поэтому я сначала хотел, чтобы книга называлась „Байково-Батровцы” в

честь одноименного пограничного перехода между Сербией и Хорватией», — сказал Ергович в одном из интервью, добавив: «Дневники в жизни обычных людей очень ценны, так как позволяют лучше помнить собственную жизнь и таким образом дольше жить»<sup>10</sup>.

Басара пишет на сербском языке, Ергович — на хорватском с использованием боснизмов, однако оба автора используют общий для двух языков пласт лексики, что вкупе с использованием латиницы делает их переписку доступной для широкого круга читателей из Сербии, Хорватии, Черногории и Боснии и Герцеговины.

Книга состоит из пяти основных частей: «Старые письма», «Зима», «Весна», «Лето» и «Осень» и небольших библиографических справок об авторах. Первое письмо датируется 21.09.2010, последнее — 08.09.2013, однако между окончанием части «Старые письма» и началом «Зимы» проходит около двух лет. Первые послания начинаются с дружеских приветствий и обращений («Эй, дорогой Басара, пришло время переписываться!»<sup>11</sup>, «Дорогой Миленко!») и заканчиваются теплыми пожеланиями («Всего наилучшего!», «С приветом!», «Будь здоров!» и др.). В дальнейшей переписке авторы все чаще отказываются от устоявшейся эпистолярной формы, ведут живой диалог, при котором одно письмо будто «перетекает» в другое: «Да, конечно, ты прав» (34), «Знаешь что, Басара, я думаю...» (43), «Ты говоришь, они хотели, чтобы ты...» (106), «Ты говоришь, дорогой Миленко, что...» (125), «Ну вот видишь, ты путешествовал по...» (188). Часть посланий начинается с описания недавних событий и впечатлений (поездки, встречи с друзьями, посещение родных), что позволяет согласиться с сербскими журналистами, окрестившими «Всякую всячину» «дневником в четыре руки»<sup>12</sup>. Ергович в конце каждого письма ставит инициал «М», Басара же зачастую оставляет письмо без подписи, будто приглашая собеседника продолжить разговор с этой самой мысли, или же ставит точку в какой-либо из обсуждаемых тем, подписываясь «Б» или «Бас».

В первом e-mail-е Ергович предлагает переписываться с помощью файлов во вложении, а не в теле электронного

письма: «Мне немного действует на нервы жанр открытых электронных писем, их редуцированное правописание, написание каждого слова с маленькой буквы... А если ты не пишешь по таким правилам, то чувствуешь себя немного сумасшедшим, как если бы ты пришел на панк-концерт в смокинге» (10). Басара, соглашаясь, отвечает, что не до конца понимает орфографию, поэтику и эстетику e-mail-ов и смс, которые будто «сужают» время, однако добавляет, что при этом бессмысленно сопротивляться прогрессу, так как «все попытки остановить время — а на Балканах это государственная политика — заканчиваются его ускорением» (14). Так, постоянно переходя от частного к общему, от общего к мелочам, от личного к общественному, от смешного к серьезному и обратно, авторы затрагивают самые разнообразные темы: современное состояние языка, сербская и хорватская литературы, творчество, балканская картина мира, военные действия в Сараево и бомбардировка Белграда, религиозность, национальное и анациональное, последствия распада Югославии, религиозный фундаментализм, демократия, войны, ЮНА, феминизм, ЛГБТ-движение, турбо-фолк, смерть, семья, дружба, одиночество, футбол, телевизионные шоу, приватность, путешествия и многое другое. Части «Старые письма» и «Зима» тематически более злободневны, в остальных разделах книги круг тем уже, они более личностные, частично повторяются.

На первых страницах Ергович поднимает тему религиозного фундаментализма, ссылаясь на то, что в современном западном обществе исламский фундаментализм — большой вопрос. Он пишет, что нет ничего опаснее, чем «люди одной книги», будь то Библия, Коран или любая другая: «Одна книга — предцивилизационное состояние, так как любая цивилизация начинается со второй книги» (15); Басара, продолжая эту мысль, добавляет, что «современный фундаментализм [...] — потребность все время заполнить единым содержанием, и неважно, из чего оно состоит — из религиозных догм или же из развлекательных программ [...]. На любом канале по окончании передачи на экране появляется ведущий

или ведущая и озорно говорит: „Оставайтесь с нами” — вот сама суть фундаментализма» (17). Позже похожие мысли прозвучат в обсуждении современной политики Сербии, которая строится уже не на одной книге, но на одном слове: «сербские политики годами повторяют, что они НИКОГДА не признают Косово. Это слово НИКОГДА страшное, но не потому, что оно определяет время непризнания Косова или определяет сербскую национальную упертость. Оно страшное потому, что такие слова становятся причиной бесконечных страданий и мучений» (109), — пишет Ергович.

Значительное место в переписке хорватского и сербского авторов занимает обсуждение почти векового конфликта между их народами, прошедшего несколько этапов: так, в 1930-е гг. сформировалось хорватское движение усташей, ставшее реакцией на сербскую гегемонию в королевстве Югославия, участники этого движения в 1934 г. убили сербского короля Александра; после оккупации территории Югославии фашистскими войсками было создано Независимое государство Хорватия, ставшее союзником Германии и стремившееся к изгнанию или истреблению нехорватского (в том числе сербского) населения; в 1990 г. были внесены изменения в конституцию и Хорватская республика была провозглашена мононациональной, в ответ на это была образована Сербская автономная область Краина, которая в 1991 г. по результатам референдума должна была выйти из состава Хорватии и присоединиться к Республике Сербской, хорватские власти стремились воспрепятствовать этому, что положило начало военным действиям, бóльшая часть территорий была возвращена в состав Хорватии в рамках военных операций «Молния» и «Буря» в 1995 г., остальные территории вернулись в состав Хорватии в 1998 г. при содействии ООН. Последний этап конфликта сопровождался кровопролитными боями, этническими чистками и массовым переселением нехорватского населения. Объективно эти события не часто освещались в сербской и в хорватской литературе, в основном тема югославской войны 1990-х гг. встречается в форме ретроспек-

ции. Интерес к трагическим эпизодам недавнего прошлого со стороны национальных авторов возрастает в 2010-е гг. В переписке Ерговича и Басары эта проблематика в большей степени волнует хорватского прозаика. Он стремится понять причины столь острого противостояния некогда близких народов; не зря же западные историки называют предшествующий период сербско-хорватских отношений «тысячелетней дружбой»<sup>13</sup>. Ергович считает, что до середины XIX столетия у народов, населяющих Балканский полуостров, не было оснований для национальных разногласий, однако именно в это время в данный регион проникли идеи национализма, которые, в свою очередь, и стали фундаментом для формирования наций. Полвека потребовалось для укоренения этих идей, создание общего государства спровоцировало их столкновение, приведшее к многочисленным кровопролитиям, история которых насчитывает чуть менее ста лет. Ергович также иронизирует над современной хорватской исторической наукой, ведущей отсчет противостояния сербов и хорватов с момента принятия разных религий, и «при этом, конечно, именно сербы резали, и резали они хорватов» (34). В последующих письмах он неоднократно будет приводить цитаты из выступлений политиков, журнальных статей, телепередач и даже просто из заголовков спортивной рубрики, в которых явственно прослеживаются антисербские настроения. Причиной этого, по его мнению, служит то, что «хорваты — хорваты только по одному признаку — по ненависти к сербам, или по тому, что они не сербы. Хорваты в национальном смысле — антисербы. Если бы однажды сербов не стало, хорваты бы не знали, кто они. Или сами бы тогда стали сербами» (70).

Басара рассуждает более общими категориями, он считает, что в современном мире сочувствие и солидарность существуют исключительно в форме массовой истерии, вызванной манипуляциями СМИ: «Важно, серб ты или хорват [...], а что вы Миленко или Басара, так это, друзья, дело ваше, и не стоит на этом сильно акцентировать внимание. Вам позволено найти удобную позицию внутри хорватской / сербской

колонии многоклеточных организмов» (99). По его мнению, национальная (и вообще коллективная) идентичность — утопия. Сербь и хорваты существуют, они различаются, но как только (как это происходит в сербском / хорватском случае), выделение этих различий ложится в основу политической или идеологической программы, оба народа становятся похожи как две капли воды, и все различия сводятся к кириллице / латинице и католицизму / православию. Басара также указывает на то, что события 1990-х гг. все чаще становятся аргументами (за неимением иных) в нынешних политических играх, массовые смерти превращаются в политический капитал, все чаще используется довод «они нас резали» (79), чем выше число убитых, тем активнее те, кого «резали», требуют к себе особого отношения и привилегий. Сербский писатель ставит вопрос иначе: «Почему мы сами себя резали?» По его мнению, «национализм 1990-х гг. [...] немного успокоился, но мы еще не выбрались из этой ямы. Ямы, из которой произрастают самые разнообразные абсурдные вещи. Здесь все еще существует определенное количество людей, которые твердо убеждены в том, что господь Бог по национальности — серб, а пару лет назад в Загребе я увидел вывеску с надписью „Хорватские цветы”» (30–31). Ергович же ниже приведет ряд доказательств того, что хорватский национализм стал чуть ли ни нормой общественной жизни: проезжая мимо поста дорожной полиции на подъезде к Загребу, он увидел плакат с надписью «Сербов на вербь»\*, который представители полиции даже не подумали снять. «Дождь, легкий фашизм, лицемерие и война против кириллицы. Так сегодня, дорогой Басара, выглядят Загреб и Хорватия» (475). Хорватский писатель убежден, что западный мир стремится «помирить» народы бывшей Югославии, убрав стену непонимания, разрешив споры и разногласия, как это с тем или

\* Один из шовинистических лозунгов, используемых сербофобами. Взят из названия стихотворения словенского политика М. Натлачена, опубликованного в люблянской газете «Словенец» 27 июля 1914 г. на следующий день после того, как Австро-Венгрия объявила войну Королевству Сербии; впоследствии лозунг хорватских и боснийских националистов во время Второй мировой войны, после Югославской войны 1990-х гг. встречается в виде граффити преимущественно на территории Хорватии.

иным успехом сработало в американском конфликте белых и черных. Однако этого невозможно достичь, так как, по его мнению, проблема балканских славян заключается в первую очередь в том, что между ними нет и никогда не было настоящей дистанции, и ожесточенное противостояние держится исключительно на мелких, незначительных различиях, раздутых до невероятных масштабов.

Если Ергович едко высмеивает современную хорватскую политику, приводя конкретные цитаты, примеры из жизни, засыпая собеседника подробностями, то Басара чаще рассуждает более общими категориями, например, критикуя сербский национальный характер, проявляющийся как в бытовых ситуациях (например, невозможность молча ехать в купе поезда или меньше общаться с родственниками), так и в значимых событиях современной сербской истории. Вспоминая убийство сербского премьер-министра З. Джинджича\*, он пишет, что тот «с нейрохирургической точностью определил настоящие сербские проблемы» (71): что в Сербии никогда и ничего не меняется, потому что никто не видит ее такой, какая она есть, Сербия — недоделанное государство и после его создания никто так и не взялся за его отделку, что Сербия всегда находится вне своих границ — у нее всегда есть утраченные территории. Только по прошествии 10 лет со смерти Джинджича становится ясно, что он был идеалистом: «Ему, человеку блестящего ума, должна была быть известна сила вековой, уже закоренелой сербской идеологии праздности, беспорядка и борьбы с реальностью и мировой историей» (72). Зная, что рискует, он попытался изменить страну и заплатил самую высокую цену — жизнь, так и не преодолев сопротивление народа. Фигура Джинджича важна для Басары, автора, быстро и остро реагирующего на происходящее на сербской политической арене как в своей журналистской деятельности, так и в художественном творчестве. Судьба Джинджича для

---

\* Убийство премьер-министра Сербии Зорана Джинджича неизвестным снайпером было совершено 12 марта 2003 г. в холле Дома правительства Сербии в Белграде.

него — луч света в темном царстве невежества, в одном из своих интервью он заметил: «...не было стремления, желания, готовности, что-то радикально изменить. Изменить саму матрицу. И не только у политиков. Я не знаком с молодыми, но и в старой гвардии, кроме покойного Зорана Джинджича, по пальцам можно пересчитать людей, которые вообще имеют понимание, что такое государство. Для подавляющего большинства и сегодня — это культ, что-то, что приносит силу»<sup>14</sup>. В ответном письме Ергович вспоминает небольшой эпизод из видеозаписи убийства премьера, в котором полицейский, обеспечивавший (но не обеспечивавший) безопасность Джинджича, кричит на водителя проезжающего мимо автомобиля и истерично машет руками. Этот кадр стал для Ерговича своего рода метафорой бессилия и потерянности. «Та Сербия, в которой убили Джинджича, и поныне стоит, застывшая в момент его смерти. Она так и будет стоять, я полагаю, до следующего исторического события. Снова катастрофического. Другая Сербия, та, которой убийство не касается, проживает сейчас свое прошлое и только время от времени меняет дизайн, чтобы нравится богатому миру, чтобы его не пугать» (75). И для серба Басары Сербия (и шире, бывшая Югославия), которой смерть Джинджича непосредственно «касается», отнюдь не идеальна: того, кто был гоним за свои взгляды, убеждения, свою инаковость, родина оценила посмертно — к десятилетнему «юбилею» убийства премьера все газеты кинулись писать хвалебные, жалостливые и одновременно гордые тексты о великом национальном политическом деятеле. Та же деформация произошла с восприятием деятельности Э. Коцбека\* или творчества Д. Киша\*\*.

Говоря о литературе, Ергович пишет, что уже более 20 лет наблюдает, как Хорватия превращается в страну без «живой» истории, без языка и культуры: «Все хорватские

\* Эдвард Коцбек (1904–1981) — словенский поэт, прозаик, драматург, общественный и политический деятель.

\*\* Данило Киш (1935–1989) — югославский и сербский поэт, прозаик, драматург.



писатели давно умерли — кажется, что этот мор произошел 30 мая 1990 г., когда Туджман пришел к власти, или это случилось гораздо раньше» (100). Современная хорватская культура, по его мнению, стремиться в первую очередь угодить властям, искусственно создавая национальные мифы и излишне «хорватизируя» язык. Последние несколько лет в Хорватии не публикуют критических статей, т. к. это противно либеральному капитализму. Современная культура вообще, пишет Ергович, испорчена технологиями: камера в мобильном телефоне многократно мощнее тех камер, которыми были сделаны лучшие снимки XX в.; у каждого есть возможность снимать фильмы, но с каждым годом стоящих кинокартин выходит все меньше. Культура стремительно глупеет и национализируется: элементы турбо-фолка, реалити-шоу и ток-шоу, югоностальгии, язык смс проникают в беллетристику и девальвируют ее. В одном из писем он делится впечатлениями от встречи европейских писателей в Риме: большинство участников говорило не о своем творчестве, а о Европе и ЕС, их современности и будущем, без давления, по собственному желанию, исключительно благодушно и хвалебно, что напомнило ему мероприятия времен СССР и СФРЮ. Показательно, что современные писатели «демонстрируют, что могут говорить так же хорошо, как политики» (80–81), — иронично заключает Ергович. С ним тут же соглашается Басара, заявляя, что уже некоторое время игнорирует подобные европейские писательские встречи, так как это «настоящие фестивали стерильности, если не сказать имбецильности» (83).

Подобное чувство стерильности Басара испытал, путешествуя по Канаде, в которой нет жизни в европейском понимании: повсюду развешены регулирующие, предупреждающие или запрещающие знаки, все, даже частная жизнь, вплоть до выбора домашнего питомца, здесь регламентировано жесткими правилами. Канадский образ жизни также заставил сербского писателя задуматься, о чем пишут канадские авторы и что может заинтересовать канадского читателя, живущего по строгим предписаниям в инди-

видуалистическом раю. В ответ Ергович заметил, что современное литературоведение уже частично подчиняется правилам этого нового мира и через каких-то десять лет критические статьи об их с Басарой романах будут выглядеть исключительно как калькуляция соотношения женских и мужских образов в соответствии с инновационной парадигмой читательского успеха. В отличие от современной литературы, которая гонится за тиражами, удовлетворяя спрос массового (недалекого) читателя, классическая литература дает авторам книги пищу для размышлений: на страницах «Всякой всячины» упоминаются классики югославской литературы Д. Чосич, М. Црнянский, М. Крлежа, И. Андрич, Б. Пекич, Д. Киш и др. Ергович полемизирует с Чосичем, приводя его слова о том, что сербы побеждают в войне, но проигрывают в мирное время, он пишет: «мы все начали это цитировать... Никто позднее не подумал, не пришел к тому, что все, вообще все, победители в войнах становятся проигравшими в мирное время. Так и должно быть, иначе и быть не может» (108); «Добрица Чосич опять не прав, ведь он меряет победы и проигрыши нашими местными и локальными мерилками, поэтому он и считает, что хорваты — победители. А может, и словенцы» (там же).

Авторы сохраняют особенности своих художественных стилей в переписке. Басара комментирует реалии современного мира, используя ироничные и саркастические эпитеты, предлагая радикальные идеи, изредка используя обценную лексику, проводит неожиданные параллели, прибегает к гиперболизации. Его письма напоминают живую речь: он использует многочисленные обращения, вводные слова, отсылки к словам оппонента, повторы, знаками препинания маркирует паузы в речи. Авторское «я» Басары во «Всякой всячине» ближе всего к его публицистическому «я». Ергович, время от времени соглашаясь с собеседником, все же избегает слишком категоричных заявлений, чаще прибегая к аллюзиям и сравнениям. Он чаще обращается к собственному опыту, так, например, вспоминает похороны матери, посещение Сараева после снятия осады

и т. д. Язык Ерговича меняется в зависимости от темы дискуссии: в кратких письмах он будто поддается влиянию Басары, используя приемы, характерные для устной речи, в других письмах может, рассказывая о других людях, занимать позицию безоценочного повествователя или, напротив, говоря о собственном опыте, перевоплощаться в лирического героя собственных автобиографических романов. Эти различия ясно ощутимы, например, в рассказе о семье.

Ергович: «Я единственный ребенок в семье, родители умерли, умер и брат матери, мой дядя, у отца не было братьев и сестер, мертвы, все, кто меня знал в то время [детство в Сараеве], так что с определенного момента я сам себе свидетель. Больше нет никого, кто бы знал, о чем я говорю, когда рассказываю о себе. Большинство людей, как мне кажется, переживают это в более позднем возрасте, в возрасте, когда у них все умирают, вся кровная родня. А со мной, вот, это случилось сейчас» (67). Басара: «Члены семьи здесь понимаются как части многоклеточного организма, как почки на стеблях самых разных Янковичей и Марковичей. Мы должны держаться вместе любой ценой, это девиз практически каждой нашей семьи. Из этого проистекает много зла, включая и врожденную склонность к национализму. Мы же знаем, что когда что-то „любой ценой“, эта цена в конце концов рванет» (68).

Оба автора, начинавшие свой творческий путь в рамках общегославского культурного и литературного пространства, ныне вынуждены искать свое место в литературах суверенных государств, границы между которыми для собеседников до сих пор сугубо географические и политические: «...мы оба, и все наши ровесники, жили в то время, когда литературой на родном языке считалась та литература, которую мы лингвистически и культурологически воспринимаем как свою. После того как война разделила наши страны, возникла необходимость это изменить. Значит, однажды утром мы должны были проснуться с осознанием, что некоторые наши писатели, хорошие или плохие, стали иностранными. А так, друг мой, не бывает. [...] Это касается не только литературы. Интересно, как это будет

выглядеть для новых поколений, начиная с тех, кто родился после 1991 г. Станет ли для них все то, о чем мы говорим, чужим?» (27), — пишет Ергович.

Об успешности первой сербско-хорватской книги-диалога свидетельствует выход в 2015 г. ее продолжения под заголовком «Второй круг» («Drugí krug»): Басара и Ергович вновь обсуждают актуальные вопросы современности, среди которых терроризм, Европа и Россия, индивидуальная и коллективная память, пространство и время, история и ее интерпретация и многие другие.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 URL: <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=351305/> (дата обращения 10.12.2017).
- 2 URL: <https://dereta.rs/9d4a8616-38aa-405a-8a29-3214e44a86ea/Fama-obiciklistima-III-izdanje.aspx#.WicViVl-po/> (дата обращения 10.12.2017).
- 3 *Antić A. Ž. Odnos prema stvarnosti u stvarlaštvu Svetislava Basare // Zbornik za jezike i književnosti Filozofskog fakulteta u Novom Sadu. 2012. № 2. S. 262.*
- 4 URL: <https://www.oslobodjenje.ba/o2/kultura/osvrt-klanica-knjizevnosti-i-drustva/> (дата обращения 10.12.2017).
- 5 *Radović S. Reč po reč, književni razgovori — intervjui. Ruma, 2001. S. 32.*
- 6 *Jergović M., Mehmedinović S. Transatlantic Mail. Zagreb. S. 34.*
- 7 *Udier S. L. Fikcija i faksija: rasprava o jeziku književnosti na predlošcima teksto-va Miljenka Jergovića. Zagreb, 2011. S. 47.*
- 8 URL: <https://www.vecernji.hr/enciklopedija/miljenko-jergovic-18474/> (дата обращения 10.12.2017).
- 9 URL: <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=1200898/> (дата обращения 10.12.2017).
- 10 URL: <http://www.vijesti.me/caffe/tusta-i-tma-cetverorucni-dnevnik-jergovica-i-basare-788310/> (дата обращения 10.12.2017).
- 11 *Jergović M., Basara S. Tušta i tma. Beograd, S. 10.* В дальнейшем цитируется это же издания, номера страниц указаны в тексте, перевод сделан автором статьи.
- 12 URL: <http://www.prelistavanje.rs/vest/prikazi/nehoticni-dnevnik-u-cetiriruke/841548/> (дата обращения 10.12.2017).
- 13 URL: <http://www.pressonline.rs/vesti/Nedeljnik/197199/milenijumsko-prijateljstvovokeovna-mrznja.html/> (дата обращения 10.12.2017).
- 14 URL: <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=351305/> (дата обращения 10.12.2017).

Интерпретация  
истории македонской литературы  
1945–1980-х гг. в воспоминаниях  
ученого и литературного критика  
М. Гюрчинова «Постижение  
действительности»  
(к 90-летию со дня рождения)

Книга воспоминаний выдающегося македонского литературоведа Милана Гюрчинова (р.1928) «Постижение действительности» («Освојување на реалноста», 2000) посвящена почти полувековому периоду истории национальной литературы и критики, деятельным участником которого был ее автор. Он вступил на литературное поприще в начале 1950-х гг. и до настоящего времени продолжает свою активную деятельность. На его глазах проходило формирование современного македонского искусства слова. Гюрчинов известен и как автор фундаментальных исследований (всего более двадцати) по современной македонской литературе, русской литературе, их сопоставительному изучению и теоретическим проблемам компаративистики. В нашей стране и за рубежом высокую оценку получили его работы о творчестве Ф. Достоевского и Б. Пастернака.

Книга документальной прозы Гюрчинова занимает в литературе Македонии важное место. Во-первых, потому что жанр биографии представлен в ней весьма скромно, хотя именно биографическая проза имеет в национальном искусстве слова глубокую традицию. Отчасти такая ситуация объясняется поздним формированием современной жанровой системы македонской литературы. Этот процесс развернулся только после 1945 г., когда македонцы были

признаны как нация, обрели государственность в составе федеративной Югославии, оформилась грамматическая норма современного македонского литературного языка. Залогом эффективного обогащения литературы стало ее широкое взаимодействие с другими литературами многонациональной страны и зарубежными литературами при одновременной прочной опоре на собственный художественный опыт, закрепленный в фольклоре и книжной традиции, восходящей к IX в. (Охридская книжная школа) и сохранявшейся на протяжении почти шестивекового османского ига.

Предтечей современной биографии может считаться житийная литература, прежде всего, повествования о славянских просветителях, тесно связанных с территорией Македонии (Климент Охридский, Наум Охридский и др.), и местных мучениках, причисленных к лику святых (Св. Георгий Кратовский и др.). Образцы светских документальных текстов биографического и автобиографического типа появились в национальной литературе в конце XIX в. Речь идет об «Автобиографии» (1885) Григора Прличева (1830–1893), содержащей основные сведения о жизненном пути поэта, его семье, образовании и творчестве. Следует упомянуть и «Автобиографию» самого крупного собирателя македонского фольклора Марко Цепенкова (1829–1920), написанную в семидесятые годы XIX в., но опубликованную в Македонии только во второй половине XX в.

Когда после 1945 г. сложились благоприятные условия для развития национальной прозы, она долгое время была сосредоточена на формировании основных эпических жанров — рассказа, повести и романа. Что касается документалистики, то этот жанр не пользовался популярностью. Тем не менее, отдельные издания стали заметным явлением в национальной культуре. Прежде всего, это воспоминания современников, писателей, деятелей искусства, участников революционного и партизанского движения о первом национальном поэте Кочо Рацине (1908–1943), составившие книгу «Рацин в воспоминаниях современников» (1983)<sup>1</sup>. Сильный импульс развитию документальной прозы дало

также появление книги бесед с классиком македонской литературы Б. Конеским «Разговоры с Конеским» (1991) писателя Ц. Андреевского, она стала богатейшим источником сведений как о литературном процессе страны, так и о самом поэте.

Книга Гюрчинова отличается от изданий предшественников, во-первых, тем, что это автобиография не писателя, хотя автор обладает бесспорным даром повествователя (особенно в главах, посвященных детству и юности), а, прежде всего, литературного критика. Он пишет «о времени и о себе» с позиций литературного критика и ученого, уделяя особое внимание процессу становления македонской литературы на македонском языке, в чем сам он принимал непосредственное участие. Как сказано в послесловии, решение написать книгу воспоминаний созрело у автора к 1995 г., когда совпали несколько моментов: возраст, настраивающий на подведение итогов, и исторический момент, так как «в 1990 г. произошли крупные перемены, и редко кто из представителей его поколения не почувствовал потребность подвести черту под прошлой жизнью»<sup>2</sup>. Толчком к написанию книги послужила случайная находка — автобиография философа Карла Попера, обнаруженная в белградском книжном магазине. Автобиография этого интеллектуала и многие другие автобиографические книги способствовали окончательной кристаллизации идеи создать «интеллектуальную автобиографию» (так определил в подзаголовке свою документальную книгу Гюрчинов), отражающую его духовные и профессиональные поиски. «Одним словом, — пишет автор, — эта книга не является попыткой синтеза собственного опыта, она представляет собой простую летопись, ряд фрагментов и воспоминаний о дорогах жизни, которые должен был прошагать македонский интеллектуал на протяжении бурных лет, длинной в полстолетия» (477).

Гюрчинов оценивает с высоты прожитых лет бурлящую литературную жизнь 1950–1980-х гг., проверяет с точки зрения современной литературной науки свои высказанные много лет назад оценки произведений как македон-

ских, так и зарубежных писателей, в том числе русских. Он является одним из самых авторитетных специалистов по русской литературе в масштабах как своей страны, так и всей бывшей Югославии. С полным правом ученого можно назвать фактическим основателем македонской литературоведческой русистики, которая за последние двадцать лет превратилась в эффективно развивающееся направление национальной филологии.

В книге воспоминаний Гюрчинов рассказывает о своей жизни, об испытаниях, выпавших на долю его поколения, о важных исторических событиях, определивших судьбу его народа и его собственную. Он рассказывает о детстве и отрочестве, ранней потере родителей (им посвящена эта книга), годах фашистской оккупации, дружбе с молодым поэтом Ацо Карамановым, с которым учился в гимназии (погиб в партизанском отряде в 1944 г.), голодной послевоенной юности и учебе сначала в университете в Скопье, а затем на отделении славистики филологического факультета Белградского университета. С благодарностью он вспоминает своих учителей (К.Ф. Тарановского, Радована Лалича и др.), которые привили интерес к науке и сыграли важную роль, направляя работу над диссертацией по русской литературе на звание доктора филологии (темой диссертации было раннее творчество А.П. Чехова). Гюрчинов рассказывает также о специализации на филологическом факультете МГУ имени Ломоносова под руководством Г.Н. Пospelова (1957) и в области компаративистики в Сорбонне (1960–61). Больше всего места в книге отведено осмыслению собственного непростого творческого и профессионального пути как литературного критика и ученого, воспоминаниям об острых спорах и полемиках, которые велись на страницах главных литературных журналов всех республик Югославии, в том числе в Македонии, об обстановке в университетской и академической среде, о коллегах, единомышленниках и оппонентах, о выработке собственного подхода к оценке и анализу художественного произведения, о личных отношениях с классиками совре-



менной македонской литературы и молодыми авторами, о появлении этапных для национального искусства слова произведениях. Книга освещает ряд событий личной жизни автора, которые в то же время были важными явлениями македонской культуры второй половины XX в., описанные и осмысленные на фоне исторических перипетий, выпавших на долю всего македонского народа. Название труда отражает профессиональное становление автора, его способность понимания глубинных процессов в жизни и искусстве. Накопленный жизненный опыт, расширение кругозора, подлинная интеллигентность и тонкое художественное чутье стали для Гюрчинова «инструментом» при «постижении действительности» и анализе специфики ее художественной реализации как в произведениях национальных авторов, так и на материале классики мировой литературы.

Литература, ее роль и влияние на формирование человеческой личности — еще один важный ракурс книги. Присутствие этого мотива заметно на протяжении всего текста. Автор вспоминает о своих первых впечатлениях о книге вообще, знакомстве с произведениями русской литературы, романами М. Горького и Ф. Достоевского. Эти факты сами по себе являются важным свидетельством культурной жизни македонского общества предвоенных лет, в частности, о широком присутствии русской литературы в Македонии. Молодежь тех лет живо интересовалась политикой, в ее среде большое влияние и авторитет имели сторонники коммунистического движения, идеи социальной справедливости и социального протеста. Поэтому в круг чтения гимназистов входили произведения с соответствующим типом героя и конфликта в центре. Естественно, они были запрещены цензурой. Так, роман М. Горького «Мать», опубликованный белградским издательством «Нолит», юный Гюрчинов получил от друзей под большим секретом. Эту «зачитанную почти до дыр книгу с сильно потрепанной обложкой» (43) он прочитал с «большим воодушевлением» и пришел к выводу, что «правда была на стороне Власова и Пелагеи. Никто бы не мог убедить меня в противном. Впрочем, этот “никто” и

не существовал в моем окружении» (44). Вторым большим открытием стал роман «Преступление и наказание», но поразила юного читателя не философия Раскольникова, а противная старуха-процентщица, напоминавшая некоторых личностей, с которыми сталкивался автор. Интерес к Достоевскому распространился затем и на других писателей русской литературы, которых открывал для себя М. Гюрчинов. Важным этапом его профессионального роста (как и других македонских интеллектуалов) было также знакомство в 1950–1960-е гг. с произведениями западноевропейских литераторов Кафки, Джойса, В. Вулф, А. Жида, Э. Витторини и др. Кроме того, в круг чтения входили югославские писатели — В. Попа, М. Павлович, О. Давичо, М. Лалич. «С моей молодой супругой мы читали и переводили стихотворения Превера, Кокто, Мишо, восхищались Мальро, Сартром, Блоком и другими русскими авторами 20-х годов, о которых раньше, во время учебы я знал совсем немного» (164).

Молодой и амбициозный, знающий несколько иностранных языков Гюрчинов с самого начала своей литературно-критической деятельности старался оценивать произведения молодой национальной литературы с точки зрения высоких критериев художественности, выдвигая именно этот фактор на первый план в отзывах о произведениях на тему войны и революции, преобладавшую в македонской литературе первого послевоенного десятилетия. Это сегодня звучит парадоксально, но критик столкнулся с большими трудностями. Оказалось, что критиковать известных национальных поэтов, когда они создавали малохудожественные «агитки», — сложное и даже небезопасное дело. Именно перекос в сторону идейности в ущерб художественным качествам был, по мнению автора, характерен для ряда произведений послевоенного пятилетия тогдашнего «поэта номер один» Венко Марковско<sup>3</sup>. Он был самой влиятельной фигурой в литературе того времени. В книге приводятся интересные факты восприятия македонской гимназической молодежи (Гюрчинов закончил гимназию в 1946 г.) этой

идейно заостренной, «лозунговой» революционной лирики. Ее анализировали и горячо о ней спорили в литературных кружках в первые послевоенные годы. Так, гимназисты отказывались признавать поэму В. Марковского о героепартизане «Гоце» произведением высокохудожественным (время показало, что они были правы), за что несколько человек даже были отчислены из гимназии как идеологически опасные элементы. Похожая ситуация имела место и в университете, когда М. Гюрчинов был подвергнут острой критике за доклад о творчестве сербского поэта-символиста Й. Дучича. Критиковали не за качество доклада, а за то, что для анализа был выбран идеологически чуждый «буржуазный» автор. Ситуация накалилась настолько, что автор книги принял решение продолжить образование в другом вузе. Осенью 1949 г. он перевелся в Белградский университет, где ко всем трудностям студенческой голодной и холодной жизни у студентов группы русского языка прибавились дополнительные проблемы, ставшие следствием межпартийного и межгосударственного конфликта между СССР и ФНРЮ (1948–1953). Тем не менее, в Белграде в начале 1950-х гг. уже чувствовался дух освобождения от догматического подхода к литературе и искусству. На смену социалистическому реализму как единственной эстетической основе художественного творчества при социализме пришел «социалистический эстетизм», объявивший о свободе искусства. Появились новые печатные органы, поддерживающие эту позицию<sup>4</sup>. Раскрепощение творческих сил протекало в острых спорах о путях развития литературы. Вектор резко сместился с ориентации на советскую литературу и критику в сторону опыта нереалистических течений, в частности сюрреализма, или в терминологии югославской критики надреализма. Об этих спорах хорошо знал молодой Гюрчинов, знакомый с сербскими лидерами «модернизма» 1950-х гг. О. Давичо, Д. Чосичем, М. Ристичем и др<sup>5</sup>.

После окончания университета Гюрчинов вернулся в Македонию и уже здесь стал активным участником литературных дискуссий между «реалистами» и «модернис-

тами», выступая на стороне последних. Он был горячим сторонником обогащения национального искусства слова за счет усвоения художественного опыта зарубежных литератур. «Мой дебют литературного критика тесно связан с журналом «Млада литература» (155), — вспоминает автор, подчеркивая, что его первый критический опус «Стихи и тревожные чувства» («Стихова и неспокојства», 1953) был посвящен сборнику стихотворений «Тревожные звуки» Гане Тодоровского, поэта, который внес большой вклад в обогащение поэтического языка македонской лирики. В этом эссе автор показал себя единомышленником молодых писателей, выступавших за равноправие идейного и художественного аспектов в художественном творчестве и за широкое использование мирового художественного опыта. Как свидетельствует сам Гюрчинов, «в течение следующего года [1954. — А. Ш.] он публиковал критические отзывы в трех литературных журналах «Млада литература», «Современост» и «Разгледи» (156). Причем, к сотрудничеству в журнале «Современост» его «привлек преподаватель и известный литературный арбитр Димитар Митрев, который был его главным редактором. Журнал придерживался “реалистической ориентации”, но отношение ко мне было крайне корректным: никто мне не ставил никаких условий, все, что я писал, публиковалось» (156). Гюрчинов писал критические отзывы о важнейших литературных событиях: изданиях новых произведений Г. Ивановского, К. Чашуле, С. Яневского, Й. Бошковского и др., свидетельствовавших о том, что молодая литература интенсивно развивалась. Самое пристальное его внимание было посвящено лирике и прозе выдающегося македонского писателя Б. Конеского, вступившего в пору творческого рассвета. Высокие оценки критика, как показало время, относились к вершинным достижениям национальной литературы второй половины 1950-х гг.

Одновременно крепили связи Гюрчинова с оппозиционным журналу «Современост» изданием «Разгледи». Он сам это объясняет тем, что позиции объединенных вокруг

этого печатного органа молодых литераторов Д. Солева, Б. Пендовского и др., в большей степени соответствовали его тогдашним представлениям о путях развития национальной литературы. Все они принадлежали к одному поколению, которое «было сторонником открытости македонской литературы, ее взаимодействия с другими югославскими центрами, за тесные контакты с мировой литературой, что соответствовало моему формирующемуся эстетическому *credo*» (157). Приведенный факт интересен не только с точки зрения выработки автором книги собственной позиции в сложный период напряженных литературных дискуссий, но и показателен для изучения истории македонской литературной критики. Он помогает понять, что в реальной жизни ситуация была многограннее и сложнее, и разница во взглядах не препятствовала сотрудничеству одних и тех же авторов в журналах, занимавших полярные позиции. Тем более, что об этом свидетельствует один из тех, кто, по его собственному признанию, «играл в журнале „Разгледи“ в 1950-е гг. заметную роль» (там же). В другом месте Гюрчинов замечает, что достаточно быстро произошло сближение позиций между «модернистами» и «реалистами», и дискуссии велись главным образом «об иерархии значимости в литературной жизни» (168). То есть, речь зачастую шла о личных амбициях и честолюбии конкретных писателей, а не об общих принципах.

Автор связывает особую роль этого журнала с «новым литературным климатом» сложившимся в начале 1950-х гг. во всех югославских литературах, в том числе македонской, которая тогда была их составной частью. «Речь идет о стремлении югославского коммунистического режима создать после разрыва с Информбюро в 1948 г. более либеральную атмосферу в культуре и искусстве, разрешить борьбу различных точек зрения и заменить доминирующую доктрину соцреализма новой доктриной социалистического плюрализма [...]. Было признано со стороны официальной власти право на различные точки зрения» (157–158). Новая атмосфера, при всей жесткости взаимных обвинений, была,

как справедливо замечает Гюрчинов, весьма благоприятной для эффективного развития македонской литературы. То время было «одним из самых светлых периодов, когда о литературе говорилось очень открыто, смело, без обиняков, со всей интеллектуальной силой и полемической страстностью, период, когда менее всего было того лицемерного умалчивания и критического оппортунизма, который спустя некоторое время связал крылья более динамическому развитию нашей современной литературы» (160). Важную роль в создании благоприятной для развития искусства атмосферы Гюрчинов отводит тогдашнему руководству Республики Македония в лице Лазаря Мойсова и Крсте Црвенковского, которые предоставили литераторам полную свободу в выборе художественных средств.

Периоду 1950-х гг. отведено в воспоминаниях центральное место. Речь идет о собственной литературно-критической деятельности автора, сотрудничестве в журналах, прежде всего, в журнале «Разгледи», приводится множество интересных фактов о творческой литературной атмосфере, даются мини-портреты целого ряда писателей и поэтов. Складывается история национальной литературной критики «с человеческим лицом», она наполняется деталями и существенными подробностями, порой частными, но показательными случаями, описанием межличностных отношений. В главе «„Разгледи” в 1950-е годы» автор останавливается на дискуссии 1953 г. по поводу меланхоличной лирики (в терминологии македонского литературоведения «интимной лирики», сербского — «лирики мягкого и нежного звучания») — нового явления в национальной поэзии. Эти споры названы «одной из самых интересных полемик в современной македонской литературе» (161). Споры шли о поэзии, абсолютно лишенной революционного содержания, сосредоточенной на личных переживаниях и созерцании природы, меланхоличной по своему настроению и противостоящей предшествующей лирике, громко прославлявшей победу над врагом и социалистическую революцию. Появление этого типа поэзии обогатило национальную

литературу новыми мотивами и жанрами. Она, как стало ясно со временем, сыграла важнейшую роль в развитии медитативно-философской, пейзажной и любовной лирики на македонском языке. Не будучи идеологически оппозиционной, эта поэзия парадоксальным образом стала одним из первых проявлений зародившегося «эстетического плюрализма», подчеркивает автор.

Гюрчинов вспоминает годы высокой творческой активности литераторов Г. Тодоровского, С. Ивановского, М. Матевского, Б. Варошлии, литературных критиков А. Спасова, А. Алексиева. Напряженная творческая атмосфера усиливалась «невероятной сплоченностью и дружбой. Мы держались друг друга, радовались каждой вышедшей новой книге, мы были убеждены, что шагаем в ногу и что перед нами открываются светлые горизонты. Я помню, с каким удовольствием брал в руки новые стихи Гане Тодоровского и Србо Ивановского, как радовался рассказам Солева и Пендовского, с каким трепетом читал блестящие тексты Бранко Варошлии, который был младше нас [...]. Все мы ходили на те же спектакли, вечером сидели в тех же ресторанах, читали те же книги, и в 1955–1956-е гг. жили практически как одна дружная семья [...]. В эту атмосферу взаимного уважения и поддержки вскоре были вовлечены молодые художники, музыканты, артисты театра, работники культуры, о чем можно было бы написать целую книгу, посвященную молодым творческим людям, объединенным общими взглядами и дружескими отношениями, у которых не было и следа зависти, злобы и каких-либо низменных интересов» (162). Эти теплые отношения автору впоследствии удалось сохранить далеко не со всеми.

Наиболее значительным критическим текстом тех лет Гюрчинов считает свою статью 1954 г. «Замечания на тему: новое» («Маргиналии на тема: ново»), в которой были сформулированы принципы его литературно-критического подхода. Эта острая полемическая статья протестовала против подражательства, искусственного перенесения на национальную почву чужих образцов («Новое и наше. А не новое

и чужое. Первое современно, второе — слепое следование моде и псевдоискусство», 166), призывала к творческому восприятию художественного опыта других литератур. Автор решительно выступал за «оригинальность» национального искусства слова, которое должно воплотить «самое ценное и самое существенное в нашей жизни, не оглядываясь на господствующие эстетические вкусы масс, только так такой подход может стать животворящим и новым для нашей литературной жизни» (167). Следуя этим принципам, Гюрчинов вступил в полемику, защищая делавших первые шаги поэтов М. Матевского, В. Урошевича, П. Бошковского, которые вводили в македонскую литературу условно-метафорическую лирику. Данные авторы, проявлявшие интерес к опыту сюрреализма, существенно обогатили национальную поэзию, способствовали совершенствованию ее художественного языка, разбудили фантазию, обратились к глубинным психологическим переживаниям личности. Уже в самом начале они создали ряд поэтических шедевров («Дожди» М. Матевского) и проложили дорогу следующему поколению, соединившему опыт неоавангарда с национальной традицией (П.М. Андреевский, Р. Павловский, Б. Гюзел и др.).

В середине 1950-х гг. М. Гюрчинов стал одним из самых активных популяризаторов македонской литературы в масштабах бывшей Югославии. Он выступал с обобщающими статьями, освещавшими достижения молодой литературы за десять лет ее свободного развития, в центральных белградских изданиях, в изданиях других республик, был составителем антологии македонской поэзии и прозы, изданной в Белграде, выступал на страницах журнала «Дело» (орган сербских «модернистов»), центральной газете «Политика».

На протяжении всей книги автор обращается к переосмыслению собственного творческого пути, фиксирует изменения своего подхода к анализу художественного произведения, целей и задач литературы. Изменение взглядов критика происходило как вследствие перемен в национальной литературе («„реалисты” модернизировались, „мо-



дернисты” спустились на землю», 284), так и его собственных представлений об искусстве. В 1960-е гг. Гюрчинов главное внимание уделял проблеме отношения между литературой и действительностью. «Последователь Сартра» (285), как он себя называет, македонский исследователь стремился осмыслить проблему ангажированности художественного слова, активную роль литературы в жизни общества. Эта проблема «доминирует во всех моих статьях общего характера, написанных в этот период. Как определить, какова степень взаимного проникновения между окружающей средой, временем, эпохой, миром, и тем, что делает нас протагонистами и творцами конкретного отрезка исторического времени, с тем, что является вечным, универсальным, сублимированным как непреходящая художественная ценность?» (285). Этот вопрос с середины 1960-х гг. стал одним из самых важных в критических и литературоведческих работах Гюрчинова.

Причины, заставившие обратиться к этим фундаментальным проблемам искусства и их освещению в трудах по теории литературы (Р. Гароди, Адорно, Ю. Лотман и др.) литературовед связывает с самыми разными событиями, которые заставили его иначе воспринимать жизнь: изменением общей обстановки в Европе, ростом там протестных настроений, событиями 1968 г., катастрофическим землетрясением в Скопье (1963). «Во мне зрела потребность расширить пространство “эстетической критики”, горячим сторонником которой я до этого был и которая стала мне казаться все менее способной дать ответ на новые вопросы и задачи, поставленные временем» (286). Это совпало с усилившейся потребностью критика выйти за рамки национальной литературы и активнее заявлять о себе на общегославском литературном, культурном и общественном поприще. Гюрчинов все чаще ставит вопрос о том, кто же подлинный герой современности и как современная эпоха изображается в литературе. Эти вопросы приобрели актуальность и в художественном творчестве, которое все пристальнее обращается к постижению национального характера и нацио-

нальным основам бытия. «Общечеловеческое» стало восприниматься и постигаться через «национальное». Решающую роль в этом процессе сыграло творчество одного из самых ярких писателей Македонии Живко Чинго (1935–1987), во многом предвосхитившего такое явление как «проза нового стиля», привлекавшая внимание литературы к национальным основам бытия и национальным жизненным типам. Гюрчинов считал Чинго одним из самых оригинальных и лучших мастеров македонской прозы.

В 1970-80-е гг., отмечает Гюрчинов, в македонском искусстве слова возникает и все более остро ставится «вопрос существования македонца на собственной земле»<sup>6</sup>, сопровождавшийся углубленным анализом его социальной, исторической и морально-психологической природы и критическим осмыслением проблем современного общества.

Автор также фиксирует в начале этого периода рост оппозиционных настроений в среде творческой интеллигенции по отношению к власти и югославской идее в целом, с важной пометкой, что «в македонской среде число людей с такими суждениями было весьма невелико, практически незаметно» (290). Задуматься об этом его заставила кризисная общественная ситуация, которая сложилась в Югославии в 1970 г., что проявилось в росте центробежных настроений, прежде всего, в Хорватии. В статье «Идеология и творчество» (1971) критик откликается на ситуацию в стране и ставит важный вопрос о взаимоотношении господствующей идеологии и художника, творца и власти. Опираясь на известные в истории искусства примеры, когда большие художники ставили свой талант на службу идее («Данте и Маяковский, Лорка и Рацин, Крлежа и Давичо», 292), он пытается разобраться в причинах этого явления, понять, что движет творцом, когда он становится сознательным сторонником конкретной идеологии, как это влияет на его творческую свободу, и ответить на вопрос, возможна ли вообще идеологически нейтральная литературная критика. Автор приходит к выводу, что «сосуществование авангардной общественной идеи и пылкого творческого воображения имеет место.

До тех пор, пока творец свою “приверженность” идее не чувствует как бремя и как ограничение своей личности» (292). Речь идет о самоопределении личности, на которую художник, как и любой член общества, имеет право.

Гюрчинов отмечает, что писатели, отвергавшие социализм как общественное устройство, использовали в своих памфлетах все те же приемы черно-белой техники, за которые в начале 1950-х гг. так сильно критиковался соцреализм. «Я глубоко убежден, как тогда, так и теперь, что в югославской культуре было много позитивного и что условия для творчества в Югославии существенно отличались от условий в восточноевропейских странах, подсознательно я чувствовал, что такое агрессивное и фронтальное выступление отдельных деятелей культуры абсолютно игнорирует реальную действительность, не видит этих различий и что нам постепенно навязывается нигилистическая позиция, которая может иметь разрушительные последствия» (291). Ученый был сторонником союзного государства прежде всего потому, что македонская культура в его рамках «за короткий срок достигла исключительных результатов» (291).

Особый интерес для читателя представляют воспоминания Гюрчинова о ситуации в культуре и литературе 1980-х гг. Убежденный сторонник Югославии как государства, которое при всех издержках своего развития, могло бы, как казалось автору, при умелом реформировании эффективно развиваться, он с сожалением пишет о растущих центробежных тенденциях, проявившихся с особой силой в области литературы. Все чаще в дискуссиях на страницах периодики и писательских собраниях идее югославского единства противопоставлялась националистическая идея, а критерий художественного качества подменялся ложным любованием любым проявлением национально особенного. Нельзя сказать, что интеллигенция не видела опасности и не пыталась остановить центробежные процессы. «В 80-е годы предпринимались многочисленные попытки реанимировать, реформировать и сохранить единство Югославии, хотя бы на поприще культуры» (416), — сви-

детельствует Гюрчинов. Среди таких попыток он выделил проведение IX съезда Союза писателей Югославии, который состоялся в апреле 1985 г. в Нови-Саде (Сербия), названный «съездом надежды». Он выступил там с докладом, где высказался против замыкания литературы в национальных рамках: «Я не верю, что национальная идентичность может пострадать, если она будет жить и развиваться в открытом культурном и духовном пространстве. Напротив, я думаю и даже глубоко убежден, что только открытость может способствовать проявлению национальной идентичности в полной мере» (419). Съезд закончился распадом Союза и окончательным разделением деятелей культуры и литературы. Автор подробно описывает атмосферу съезда и дискуссии, которые велись в кулуарах, обмен мнениями с Оскаром Давичо и Добрицей Чосичем, в свое время бывшими его единомышленниками.

На протяжении всей своей литературно-критической деятельности Гюрчинов старался поддерживать молодые таланты, молодых писателей, которые в значительной степени были и его учениками. В первую очередь, это относится к литераторам, заявившим о себе в полный голос в 1980-е гг. Большинство из них учились на филологическом факультете университета в Скопье и специализировались в области сравнительного литературоведения. За создание этой специальности и направления в национальной науке Гюрчинов боролся не одно десятилетие. Он основал кафедру литературоведческой компаративистики, и его лекции из этой области пользовались большой популярностью. Новое поколение македонских писателей — это городские жители, образованные люди, творческие поиски которых лежали в русле постмодернизма. Молодые авторы видели возможность своей творческой реализации в широком взаимодействии с мировой литературой («библиотекой»), которая в их собственном творчестве соединялась с интересом к культурной истории македонских земель. Для македонских авторов свойственный постмодернизму прием палимпсеста был частью их органичного восприятия наслоений истории-

ческого прошлого, они привыкли сталкиваться со следами исчезнувших цивилизаций, древними Гераклеей Линкестис и Стоби, имели возможность постоять на сохранившейся части знаменитой дороги античности *Via Egnatia*, полюбоваться природой с высокого берега Охридского озера, который ученик Кирилла и Мефодия Климент Охридский выбрал для строительства монастыря, где обучил славянской письменности более трех тысяч человек.

Гюрчинов подчеркивает, что молодые авторы влили свежую струю в македонскую литературу, он, не во всем разделяя их взгляды на литературу, старался оказывать им поддержку. Они «никогда не переросли в отдельное литературное течение, и даже не оформились в особую группу» (444), но выделялись стремлением «идти в ногу со временем, а это означало: культивирование мультимедиальности, поиски контакта с кино, комиксом, фотографией, рок-музыкой, телевидением, с целью добиться радикальной деканонизации новеллистки, жанра, в котором они чаще всего реализовывались (Драги Михайловский, Ядранка Владова, особенно Александр Прокопиев). Они стремились реализовать на македонской литературной почве идеи Борхеса, интертекстуальность и мультиинтеллектуальность их великого учителя, при выраженном желании отойти от преувеличенной литературности, провозглашенной модернизмом, и создать новые литературные миры при помощи “новой фрагментарности”, в которой собственная идентификация сравнима с кусочками стекла, разбросанными на тротуаре» (444). Главным литературным критиком этого поколения стала Елизабета Шелева, ученица Гюрчинова и его многолетний ассистент на кафедре компаративистики. Она представила это новое явление в македонской литературе в своих публикациях.

Для российской науки ценно, что Гюрчинов внес большой личный вклад в исследование, преподавание и популяризацию русской культуры у себя на родине и за ее пределами. Он многократно выступал с докладами по проблемам русской литературы на крупнейших международ-

ных научных форумах (во Франции, Англии, Осло и др.), в том числе на Международных съездах славистов, принимал участие в конференциях в нашей стране, был организатором ряда русско-македонских конференций у себя на родине. Под его редакцией в Македонии изданы собрания сочинений А. Пушкина, Ф. Достоевского, А. Чехова, Б. Пастернака. Один из авторитетных исследователей русской литературы, Гюрчинов неоднократно бывал в России и встречался со многими русскими писателями, лично был знаком с сыном Б. Пастернака, о лирике которого написал монографию.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Рацин во секавањата на современиците. Скопје, 1983.
- <sup>2</sup> Гурчинов М. Освојување на реалноста. Скопје, 2000. С. 475. Далее цитируется это издание, номера страниц указаны в тексте, перевод цитат автора статьи.
- <sup>3</sup> Марковский Венко (1915–1988) — македонский и болгарский писатель. Писал поэзию революционного содержания. Был репрессирован во время внутривосточной борьбы в компартии Югославии («время Информбюро» 1948–1953), после освобождения выехал в Болгарию.
- <sup>4</sup> См.: Ѓосић Д. Писци мога века. Београд, 2002. С. 9.
- <sup>5</sup> С ними М. Гюрчинов поддерживал отношения на протяжении всей жизни. Вплоть до смерти М. Ристича он состоял с ним в переписке. О. Давичо постоянно приглашал Гюрчинова к сотрудничеству. С Д. Чосичем Гюрчинов встречался вплоть до 1984 г.
- <sup>6</sup> Гурчинов М. Современа македонска книжевност. Скопје, 1983. С. 357.



V.

**Правдивость  
вымысла  
и уязвимость факта**

## Факт и вымысел в литературном произведении (на материале исторических романов Дёрдя Шпиро)

**П**роблема соотношения факта и вымысла в литературе — гораздо сложнее, чем принято считать. Или — гораздо проще.

Проще в том смысле, что литература — как плод творческого акта, в котором определяющую роль играет воображение — по природе своей противостоит науке, которая ориентируется на факт. Литература и наука — это разные способы освоения, осмысления, познания действительности, они движутся к познанию, постигают истину принципиально разными способами. И хотя для научных способов познания главным критерием является объективность (мера которой выясняется, например, повторяемостью результата множественных экспериментов), однако художественное, то есть по сути своей интуитивное, как бы отталкивающееся от объективности, поднимающееся над ней (но в действительности тоже с ней связанное, но на ином, неочевидном уровне), познание очень часто оказывается и более быстрым, и более эффективным, чем научное.

Это очень бросается в глаза, например, при сравнении литературы и историографии. Ведь нельзя не видеть: историк может до изнеможения собирать, добывая всяческими путями, корпя в архивах, просеивая горы информационного мусора, крупные и мелкие факты, свидетельства, документы, чтобы выстроить картину, концепцию того или иного события, процесса, явления. Однако это совсем не исключает возможности, что какой-то неожиданно всплывший факт,



подробность, нюанс опрокинут тщательно выстроенную концепцию или, по крайней мере, сильно ее изменят.

В то время как для художественной литературы (особенно, может быть, для поэзии) — едва ли не обычное дело, когда созданный писателем, подчас вроде бы и не имеющий прямой связи с фактами образ (картина, иногда всего лишь строчка) улавливает, отражает истину более точно и емко, чем тома научных изысканий.

Меня когда-то давно поразила строфа из поэмы Н. Асеева, поэта не самого великого, но дружившего с Маяковским и, возможно, чуть-чуть «заразившегося» его гениальностью. Поэма называется «Лирическое отступление» и датирована 1924 г., когда был в разгаре НЭП и многие искренне поверившие в революцию люди воспринимали это как едва ли не капитуляцию, возврат к капитализму.

Как я стану твоим поэтом  
Коммунизма племя,  
Если крашено  
рыжим цветом,  
А не красным —  
время!?<sup>1</sup>

Можно прочитать много исторических исследований о НЭПе, однако две асеевские строчки дадут о том периоде (во всяком случае, о мироощущении живших в те годы людей, а это ведь самое важное) представление более полное и яркое, чем тома научных книг.

Вот еще пример: начало Великой Отечественной войны. Сколько написано об этих месяцах и духоподъемного, и фальшиво-оптимистического, и (куда меньше) правдивого! Но все это могут уравновесить, например, несколько строчек К. Симонова:

Ты помнишь, Алеша, дороги Смоленщины,  
Как шли бесконечные, злые дожди,  
Как кринки несли нам усталые женщины,  
Прижав, как детей, от дождя их к груди...<sup>2</sup>

И родилось это стихотворение — тогда же, непосредственно в том самом, 1941 г.

Но подобных примеров можно огромное множество привести и из самой что ни на есть классической классики. Едва ли не самый впечатляющий такой пример — поразительная «Дума» (1838) М. Лермонтова, где поэт настолько исчерпывающе выразил суть своего времени — эпохи 30-х гг. XIX в., эпохи застоя, безвременья, — что любые, самые фундаментальные исторические исследования, предметом которых является этот период, покажутся лишь дополнением, уточняющим и не очень-то нужным довеском к его гениальному, к тому же выраженному в непревзойденной, афористичной, высокопоэтической форме анализу.

Толпой угрюмою и скоро позабытой  
Над миром мы пройдем без шума и следа,  
Не бросивши векам ни мысли плодovitой,  
    Ни гением начатого труда.  
И прах наш, с строгостью судьи и гражданина,  
Потомок оскорбит презрительным стихом,  
Насмешкой горькою обманутого сына  
    Над промотавшимся отцом<sup>3</sup>.

Таким образом, когда речь идет о художественной литературе, факт начинает играть как бы вспомогательную роль, служа вымыслу, или, если говорить точнее, интуиции. Интуиции, которая обозначает некий особый, свойственный человеческому мышлению, прямой, *непосредственный* путь к истине.

Меня удивила своей точностью одна, в общем-то случайно попавшаяся на глаза формулировка: «Правдивость вымысла для писателя существеннее верности факту. Протокольной документальностью он пренебрегал, чтобы тут же творчески ее воссоздать»<sup>4</sup>. В данном случае имеется в виду Сергей Довлатов, но тут, вероятно, можно подставить любое другое имя, — конечно, если речь идет о настоящем писателе.

Как раз Довлатов, и в этом легко убедиться, — мастер создания таких «поэтических» формул, афоризмов, которые каким-то непостижимым образом (когда думаешь о том, что же такое эта странная штука — интуиция, — то слово «непо-



Пока  
     перетряхиваю  
                                 стихотворную старь  
 и нем  
     ждет  
             зал,  
 газеты  
     «Северный рабочий»  
                                 секретарь  
 тихо  
     мне  
             сказал...  
 И гаркнул я,  
             сбившись  
                                 с поэтического тона,  
 громче  
     иерихонских хайл:  
 – Товарищи!  
             Рабочими  
                                 и войсками Кантона  
 взят  
     Шанхай! —  
 Как будто  
     жесть  
             в ладонях мнут,  
 оваций сила  
     росла и росла.  
 Пять,  
     десять,  
             пятнадцать минут  
 рукоплескал Ярославль.  
 [.....]  
 Не приравняю  
             всю  
                                 поэтическую слякоть,  
 любую  
     из лучших поэтических слав,  
 не приравняю  
             к простому  
                                 газетному факту,  
 если  
     так  
             ему  
                                 рукоплещет Ярославль<sup>7</sup>.  
 [.....]

Великолепное стихотворение! Маяковский точен, краток, убедителен; Маяковский тут — Маяковский.

Одна загвоздка: этот гимн факту выражен — в стихотворении! От факта ничего не осталось: кто сейчас, кроме двух-трех историков, специализирующихся на истории революционного движения в Китае, помнит, что это за «войска Кантона», зачем и у кого они «взяли» Шанхай, был ли этот факт таким уж значительным (может, на следующий день «рабочие и войска Кантона» отдали Шанхай обратно, кто знает) и т. д. Факт — стерся, утонул, растворился в перенасыщенном событиями XX в. Стихотворение же — вот оно! Оно не просто живет, но воздействует на аудиторию (да, конечно, не на любую, а лишь на восприимчивую к поэзии) по сей день.

Но я должен перейти к своему, то есть венгерскому материалу.

Та проблема, которая в общих чертах охарактеризована выше, очень интересно, своеобразно и показательно встает в произведениях — прежде всего в исторических романах — одного из ведущих современных венгерских писателей, Дёрдя Шпиро.

Почему-то он писал свои исторические романы — во всяком случае, часть из них — не на венгерском, а на польском материале. По всей вероятности, тут сыграло важную роль образование: Шпиро по полученной в университете специальности — славист<sup>8</sup>. Но, как мне представляется, возможно и другое объяснение: польский «трамплин», надо думать, казался писателю позицией, дающей более надежный выход к широким, общеевропейским — и уж, во всяком случае, восточноевропейским — проблемам, чем венгерский, который, в силу ряда причин (это, в частности, и относительная «закрытость» венгерского языка, и некоторая «чужеродность» венгров как нации в данном — преимущественно славянском и немецком — регионе), остается все же и по сию пору довольно замкнутым в себе, обращенным не столько вовне, сколько вовнутрь.

Правда, самый первый исторический роман Шпиро, «Галерея» («Kerengő», 1974), построен на отечественной поч-

ве. В жестоком, бескомпромиссном конфликте между молодым поэтом Андрашем Адорьяном, в натуре которого божественный образ жизни органично сочетается со свободомыслием, с отвращением к обывательской инертности, узколобости, с живым интересом к новым духовным веяниям (за образом Адорьяна просматривается великий обновитель венгерской поэзии, поэт-бунтарь начала XX в. Эндре Ади), с одной стороны, и градоначальником Порхази, адептом венгерской «особости», то есть, в сущности, провинциализма и консерватизма, считающим главным делом своей жизни искоренение явлений, подобных Адорьяну (на столе у Порхази лежит записная книжка со списком тех, кто подлежит устранению; Адорьян в этом списке — первый, и возле его имени поставлена галочка), — с другой.

Исторические факты, как и исторические фигуры, в этом романе скорее угадываются, чем демонстрируются. Функцию исторического «факта» выполняет здесь скорее та общественная атмосфера, в которой задохнулись и против которой, в трагическом противостоянии с ней, с большим или меньшим успехом, но чаще безуспешно, боролись в начале прошлого столетия — пока еще немногие — писатели, публицисты, журналисты, другие общественные деятели. «Галерея» — исторический роман примерно в таком же смысле, в каком можно считать историческим романом, скажем, «Историю одного города» Н.Е. Салтыкова-Щедрина.

Возможно, сочтя такое художественное решение чрезмерно абстрактным, писатель и ввел в свой следующий исторический роман гораздо больше конкретики — но при этом сместил фокус на Польшу (думается, в интересах большей свободы действий). В романе «Иксы» («Az Ikszek», 1981), кажется, все действующие лица без исключения — реальные исторические персонажи, в той или иной мере определявшие жизнь и духовную атмосферу в польском обществе первых двух десятилетий XIX в. Здесь перед нами — и князь Юзеф Зайончек, первый наместник Царства Польского; и князь Адам Чарторыйский, близкий друг императора Александра I, позже — один из лидеров польского движе-

ния за независимость; и граф Н. Н. Новосильцев, жесткой рукой управлявший Польшей при Александре I и при Николае I; и граф Тадеуш Мостовский, писатель, журналист, затем министр внутренних дел Царства Польского; и генерал Александр Рожнецкий, возглавлявший польскую жандармерию и полицию; и варшавский президент (градоначальник) Станислав Вонгжецкий, и т. д. Но на самом первом плане — значительные и даже не очень значительные деятели польского театра: едва ли не весь тогдашний актерский состав, вплоть до суфлера, многие режиссеры, драматурги, критики...

Однако главная фигура, вокруг которой выстраиваются едва ли не все перипетии романного действия, — это великий польский театральный деятель: актер, режиссер, драматург, переводчик (даже еще и оперный певец) — Войцех Богуславский (1757–1829). Роман охватывает несколько лет его жизни, когда Богуславский был уже пожилым человеком, — в общем-то это период последнего взлета, перед упадком. Шпиро совсем не идеализирует Богуславского: это человек, одна из определяющих черт которого — честолюбие, которое заставляет его иной раз идти на компромиссы, мелочные сделки; он довольно равнодушен, порой пренебрежителен, даже жесток по отношению к своим близким, не слишком щепетилен в отношениях с женщинами. Но все это становится не таким уж важным рядом с тем фактом, что Богуславский — феноменально талантлив. Именно это ставит его выше других, противопоставляет его другим: Богуславский — словно бы даже помимо своей воли — оказывается в конфронтации и со своим окружением, и с обществом в широком значении этого слова. Примерно так же, как в романе «Галерея» поэта Адорьяна его удивительная одаренность ставит над обществом, делает знаменем для одних и раздражителем, помехой для других, — Войцех Богуславский становится фактором размежевания, вызывает высокие или, напротив, самые низменные побуждения в людях, которые видят его и особенно его игру. Да, Шпиро, может быть, не совсем обоснованно отождествляет талант с безусловно позитивным вектором человеческой личности, —

но эта необоснованность вызывает сочувствие и симпатию. Богуславский, уже тем, что в нем есть «искра божия», заведомо враждебен косности, застою, национальному самодовольству, консерватизму. Вероятно, именно по этой причине возникает целый комплот, своего рода тайный заговор влиятельных политических и театральных деятелей, едва ли не единственной целью которых становится противостояние могучей личности Богуславского, нейтрализация его влияния на настроения поляков. Насколько мне удалось выяснить, этот комплот, так называемое Общество Иксов, действительно существовало в Польше в первые два десятилетия XIX в.; но хотя идейная платформа его была отнюдь не самой прогрессивной (одним из важных направлений деятельности этого Общества была, например, поддержка пророссийского курса в культурной жизни Польши), однако вряд ли талант Богуславского служил главным стимулом их бурной деятельности. Тем не менее у Шпиро дело примерно так и выглядит, и с точки зрения художественной картины мира это можно считать оправданным: ведь Иксы олицетворяют регресс, то есть зло, Богуславский же — талант, то есть светлое начало, то есть — добро.

Огромную, едва ли не стихийную мощь, которая заложена в таланте Богуславского (и которую сам он не очень-то и сознает), писатель умеет показать чрезвычайно впечатляюще. В сущности, все, кто так или иначе соприкасается с Богуславским, как бы невольно, незаметно для себя поляризуются: одних неодолимо притягивает к нему, другие его всей душой ненавидят. Таков он даже в повседневной жизни, но стократ таков — на сцене. Практически кульминационным моментом романа выглядит эпизод, когда Богуславский играет в спектакле по пьесе Пьера Корнеля «Гораций». Раздраженный суетой, бестолковщиной, царящей в театре, интригами, с помощью которых власть — через Иксов — пытается повлиять на атмосферу в театре, а значит, на настроения зрителей, — он в одном из ключевых моментов, в котором должен произнести свой монолог, выходит на авансцену и — молчит.



«Крупный орлиный нос, худощавый, сутулый стан, седые усы и длинная борода — все в нем напоминало какого-нибудь ветхозаветного пророка. Ни снизу, от зрителей, ни сзади, из-за кулис, не доносилось ни шороха; взгляды были устремлены на него, все замерло в ожидании, что сейчас, сейчас он заговорит, разразится проклятиями — и потолок не выдержит, рухнет. Он же — молчал. Молчал минуту — или несколько часов»<sup>9</sup>.

Но в том-то и дело, что даже молчание этого человека, его неподвижная фигура, возвышающаяся над залом, над обращенными к нему лицами, оказывают такое магическое воздействие, какого другим не добиться и самыми пламенными речами.

«Чье-то рыдание расколело вдруг тишину. Зал взорвался криками, зрители повскакали с мест и, топчя друг друга, бросились к сцене, чтобы коснуться хотя бы краешка хитона, в который был одет Богуславский. [...] перепрыгивая через оркестровую яму, они подняли Богуславского на плечи и понесли к выходу». А на площади перед театром «взбросили его на крышу какой-то кареты, в мгновение ока выпрягли лошадей — и триумфальное шествие, возглавляемое каретой, которую тянуло множество людей, двинулось вдоль по Мёдовой»<sup>10</sup>.

Будь у Богуславского какая-то программа или, на худой конец, броский лозунг, он, вероятно, мог бы поднять легко возбудимый варшавский люд на восстание, даже на революцию. Но ничего такого у него нет, и толпа, покатав актера по городу, разбив стекла в окнах ресторана «Ховот», в один прекрасный момент, не зная, что делать дальше, расходится, рассасывается, а Богуславский оказывается в жандармерии. Где, довольно убедительно, доказывает, что молчал он просто потому, что забыл текст роли.

Так что Иксы без особенно большого труда одерживают победу в этом поединке. Они-то действуют слаженно, целеустремленно, планомерно. И в конечном счете добиваются своего: великий актер остается без ролей, его талант, в котором заключено его могущество, не находит себе при-

менения, и Богуславский умирает; умирает не столько от естественных причин (таких, как возраст, болезни, нужда, — хотя все это в той или иной степени имеет место), сколько от не востребованности.

Правда, и тут он остается великим актером: он как бы играет роль умирающего — играет настолько гениально, что умирает *по-настоящему*.

Но к нашей теме прямое отношение имеет следующее обстоятельство: если герой «Иксов» умер где-то в 1817–1820 гг., то его прототип, реальный Войцех Богуславский, прожил еще десять лет. Прожил — сломленный, покорившийся; для писателя, для его замысла эти десять лет были несущественны, неинтересны.

О том, каков был замысел Шпиро, свидетельствует (кроме, естественно, художественного мира самого романа) то, какой была реакция на эту книгу в ПНР. В 1986 г., когда шли переговоры о переводе «Иксов» на польский, появилась (видимо, сделанная на заказ) крайне резкая критическая статья, осуждающая автора и его позицию, выразившуюся в романе; словно то самое Общество Иксов, воскресшее через полтора с лишним столетия, подало голос из прошлого. Шпиро стали называть «полонофобом», перевод был остановлен, писателю запретили приезжать в страну и т. д. На польском языке роман появился только в 2013 г.

Хотя для писателя, как я глубоко убежден, Польша была здесь всего лишь, так сказать, чем-то вроде алиби. Он имел в виду, конечно же, венгерскую ситуацию; или ситуацию, в чем-то типичную для Восточной Европы, где благие побуждения, благородные устремления, попытки совершить рывок, чтобы занять в историческом процессе место рядом с другими европейскими народами, на протяжении столетий заканчивались, как правило, крахом.

Поэт Эндре Ади (прототип Андраша Адорьяна в «Галерее») в одном из своих стихотворений лаконично и очень впечатляюще выразил это ощущение — ощущение роковой обреченности революционных порывов, вообще попыток выйти в авангард истории; конечно, Ади был сосредоточен,

как и во многом другом, на венграх, однако это не значит, что его трагический вывод не мог (не может) относиться к другим национальным сообществам.

### Венгерские мессии

Слезы здесь солонее,  
И муки — невыносимей.  
Тысячу раз мессии —  
Венгерские мессии.

Тысячу раз умирали,  
Но блага не приносили...  
Ибо были бессильны.  
О, слишком были бессильны<sup>11</sup>.

*(Перевод автора статьи)*

Как бы в подтверждение этой моей мысли свой следующий исторический роман (тоже построенный на польском материале) Дёрдь Шпиро назвал — «Мессии».

К теме, раскрытой в этом романе, он подошел в два приема. Тема эта сама по себе довольно сложна и объемна: польская эмиграция в Европе после разгрома восстания 1830 — 31 гг., тяготы жизни на чужбине, надежды и безнадежность, свары между лидерами и группировками и т. д. В этой атмосфере появляется пророк, а может, мессия (он считает себя новым Христом), Анджей Товяньский (1799—1878 или 1879), из литовских поляков — тоже вполне исторический персонаж. Он объявляет Польшу новой Святой Землей, поляков — новым избранным народом и пророчит изнывающим от бессмысленного ожидания эмигрантам скорый триумф правого дела (секта его называлась: *Koło Sprawy Bożej*, то есть Круг Божьего Дела), а таковым для поляков в первую очередь являлась, конечно, победа над российским самодержавием. Одним из его апостолов становится великий поэт-романтик Адам Мицкевич; в орбиту движения втянуты Юлиуш Словацкий, Северин Гоциньский и ряд других авторитетнейших деятелей польской культуры.

Первоначальный вариант романа на эту тему под названием «Пришелец» («Jövevény») Шпиро публикует еще в 1990 г.; а почти через два десятка лет, в 2007 г., обработав огромное количество новых документов, издает новый вариант, уже под названием «Мессии» («Messiások»).

В романе этом, как и в «Иксах», тема, материал, интересные и важные — конечно, не только для венгров, — и сами по себе дают повод для глубоких, почти не имеющих однозначного решения размышлений о природе и загадках феномена власти. Не столько власти государственной, политической, сколько власти над умами, то есть власти иллюзий, одержимости, идей, которые, «овладевая массами», могут становиться огромной силой, как созидательной, так и разрушительной. Недаром слово «мессия» фигурирует здесь, уже в названии романа, во множественном числе: ведь те, кто попадает в орбиту влияния Товяньского, становятся его апостолами, разносят вирус мессианства по градам и весям; последователями Товяньского становятся многие французы; «новый Иисус» предпринимает ряд попыток (вначале как будто имеющих шансы на успех) распространить свое влияние даже на Ватикан.

Важным представляется здесь то обстоятельство, что темой для своего романа писатель избирает период безвременья: польские революционеры, вынужденные проводить годы, что называется, «в бездействии пустом», поневоле подвергаются влиянию фактора неудовлетворенных устремлений. Это касается и рядовых солдат революции, таких как лейтенант Потрыковский, чей дневник (вероятно, реально существующий) является одной из сюжетных опор, на которых зиждется роман, и лидеров эмиграции вроде генерала Юзефа Бема (того самого, который спустя полтора десятка лет появится в Венгрии, чтобы бороться за венгерскую свободу). Это касается и Адама Мицкевича, который изображен в романе несколько экзальтированным, утратившим почву под ногами человеком, — да и каким он мог быть, надолго выпав из родной языковой среды, на чужбине, где кое-кто считает его «великим азиатским по-

этом». Именно эпоха безвременья и создает питательную почву для появления «мессий», и неважно, шарлатаны это или безумцы. Недаром в одной из критических статей, посвященных анализу романа «Мессии», появляется знакомое имя — Ставрогин. А вместе с ним — такая родная для нас и такая страшная проблематика «Бесов» — бесов, которых тут можно воспринимать и как (пускай отдаленную, но все же родственную) аналогию «мессий» (именно во множественном числе этого слова, может быть, и заключен его страшный смысл). Ведь и у Достоевского бесы — порождение безвременья, когда реальное действие подменяется псевдо-действием, идеалы — химерами, жизнь — прозябанием и, в конечном счете, самоуничтожением.

Таким образом, если в «Иксах» обращение к польской теме у Дёрдя Шпиро можно рассматривать до определенной степени как «эзопов» прием, то в «Мессиях» это — способ выйти на широкий, не ограниченный национальными или даже региональными рамками простор общечеловеческой проблематики.

Роман «Мессии» в 2010 г. получил Центральноевропейскую литературную премию «Ангелус» (во Вроцлаве).

Наконец, необходимо сказать еще об одном историческом романе Дёрдя Шпиро, «Неволя» («Fogság», 2005); он, правда, вышел из печати раньше, чем «Мессии», однако следует помнить, что «Мессии» — это переработанный вариант «Пришельца», так что «Неволя» — все-таки следующий этап творческой эволюции писателя.

«Набив руку» на польской тематике, Шпиро шагнул на просторы древнего мира. Эпоха, которую он живописует, — 1 в. н. э. Соотношение фактического материала и художественного вымысла здесь опять-таки новое, необычное. Главный герой — вымышлен: это юноша-еврей по имени Ури, родившийся и выросший в Риме (где в античные времена была большая еврейская колония). Судьба его складывается так, что из Рима он, в составе делегации, везущей ежегодные пожертвования на восстановление Храма, отправляется в Иерусалим, некоторое время проводит в

Иудее, затем перебирается в Александрию, после чего возвращается в Рим, где живет еще долгие годы. Таким образом, скитания Ури позволяют читателю увидеть, глазами автора, целую панораму античного мира, побывать, вместе с главным героем, практически во всех основных центрах тогдашней духовной и общественной жизни. И — вот где перед нами разворачивается царство факта: Шпиро вбивает в свой текст — при этом не нарушая принципов художественности — столько фактического исторического материала, что его хватило бы на много монографий. (Интересная мелочь: в Венгрии серьезно обеспокоились, что преподаватели истории в вузах станут рекомендовать студентам, специализирующимся по истории античности, читать, вместо учебников и научных работ, роман Дёрдя Шпиро.) Действительно, с чем там только ни получаешь возможность познакомиться: и с городской панорамой древнего Рима, и с улицами Иерусалима, и с особенностями сельского хозяйства в Иудее, и с Александрийской библиотекой, и с обстоятельствами убийства императора Калигулы, и с подробностями пожара Рима, устроенного Нероном, и т. д., и т. д.

Меня впечатлила, например, одна — на первый взгляд вроде бы мелкая, ничего не значащая — деталь. В своем путешествии, полном приключений, недоразумений, неожиданностей (по законам жанра чаще неприятных, чем приятных), Ури на какое-то время оказывается батраком (в сущности — рабом) в одной иудейской деревне, и его посылают работать в поле. Нетрудно представить, какая там, на Ближнем Востоке, летом стоит жара; Ури, как и все, кто трудится вместе с ним, страдают от жестокой жажды. Каково же его изумление, когда в час обеда ему и прочим дают не воды, а — кусок хлеба, вымоченный в... уксусе!

Не сразу Ури узнает — и получает возможность убедить — в этом на собственном опыте, — что уксус, оказывается, обладает свойством утолять (или, может быть, подавлять, смягчать) жажду... Но эта мелочь так и осталась бы, вероятно, любопытной мелочью, если бы, через цепочку каких-то неявных ассоциаций, мне не пришел в голову один — о, со-

всем уже не мелкий, не незначительный — широко известный эпизод, когда кто-то из стоящих внизу (очевидно, стражник), услышав хриплый стон «Пи-и-ить», окунает в уксус губку и протягивает ее страждущему.

«И тотчас побежал один из них, взял губку, наполнил уксусом и, наложив на трость, давал Ему пить...» (Матфей, 27 : 48).

Кому? Да, Ему. Умиравшему на кресте Иисусу. И тут закрадывается мысль: а ведь этот поступок, возможно, был вовсе не проявлением садизма, как принято считать, а, напротив, жестом сострадания, попыткой немного облегчить крестные муки?

В самом деле, у римлянина-легионера, несшего стражу на Голгофе, не было особых причин ненавидеть казнимого, вместе с двумя другими разбойниками, неведомо за что, иудея. Вон даже Понтий Пилат сделал было вялую попытку спасти забавного — нестандартно мыслящего — чудака, но, не видя достаточных оснований для конфликта с синедрином, предпочел «умыть руки».

Вот и таким может быть Его Величество факт. Резонанс которого куда масштабнее, чем взятие неведомо кем и неведомо зачем Шанхая.

Но, разумеется, свой роман Шпиро написал совсем не ради этого факта или пускай большого количества подобных фактов. Не ради того (наверное, нужно сказать: не только ради того), чтобы окунуть читателя в повседневную жизнь античного мира, в его будни и праздники, радости и горести. Мне представляется, что самое, пожалуй, важное тут следующее: в художественном повествовании венгерского писателя мы получаем возможность, как бы совершив на машине времени путешествие на две тысячи лет назад, наблюдать, как зарождается и приходит в мир христианство. Причем писатель прибегает здесь к гениальному, на мой взгляд, приему: он дает читателю возможность воспринимать вещи так, как должны были воспринимать их современники, — ведь современники воспринимают события, даже самые эпохальные, не подозревая об их эпохальности, рефлектируя на них чисто субъективно: если это меня каса-

ется, я отношусь к этому позитивно или негативно, если же не касается, то я к этому равнодушен или, в лучшем случае, испытываю некоторое отстраненное любопытство. Лишь потом, на какой-то, подчас довольно большой временной дистанции все начинает складываться в целостную, зловещую или радостную, судьбоносную картину, в которой ты — лишь случайно подхваченная смерчем песчинка.

Наш герой, Ури, юноша-книголюб, близорукий, неловкий — правда, обладающий феноменальной памятью, — целиком поглощен собственными зловещими заключениями, он едва успевает уклоняться от ударов судьбы, которая безжалостно тащит его по жизни, не позволяя остановиться, обустроиться, бросая из одной невероятной, подчас смертельно опасной ситуации в другую (видимо, в этом смысл названия книги — «Неволя»), — где уж ему задумываться над тайным смыслом того, что он видит вокруг себя и с чем вступает в какие-то взаимоотношения. Случайно столкнувшись в Иудее с сектой ессеев, он, пораженный, знакомится с их необычными верованиями и обрядами, — могло ли ему прийти в голову, что многие из этих «странностей» лягут в основу будущей мировой религии! Затем он, по недоразумению попав в иерусалимскую тюрьму, оказывается в одной камере с двумя разбойниками; вскоре туда приводят еще одного человека, который, как он сам, с искренним недоумением, рассказывает, всего лишь — опрокидывал на Храмовой площади столики менял, возмущенный их наглым мошенничеством.

Вот как выглядит этот человек — в восприятии главного героя, то есть, разумеется, в воображении автора: «Арестант сидел совсем близко от него, на расстоянии какого-нибудь шага; в утреннем свете Ури хорошо видел его лицо. Всклокоченные волосы и борода его были полны седины, лицо выглядело опухшим, но на этом опухшем лице выделялись чистые, ясные, светлые — вернее, светло-серые, кажется — глаза. Когда-то он был, вероятно, хорош собой. Примерно такого же возраста, как мой отец, подумал Ури и улыбнулся ему. Новый арестант кивнул и продолжал молиться»<sup>12</sup>.



Ночью арестанта, а немного позже и двоих разбойников, уводят куда-то; Ури остается один. Спустя несколько дней его выпускают: недоразумение разъяснилось. Разъяснилось — чтобы смениться новым: Ури принимают за какого-то гонца, привезшего важную весть самому Пилату. И он попадает на ужин к прокуратору; кроме хозяина, в застолье участвует, например, Ирод Антипа, царь Галилеи. Разговор идет о том о сем; Пилат, в частности, делаясь своими проблемами, рассказывает: «Нынешний Песах прошел напряженнее, чем обычно, я все время опасался новой провокации. Пришлось прибегнуть к превентивным мерам. Трех евреев-уголовников приказал распять на кресте: пускай все видят, что я умею быть твердым и что терпению моему тоже приходит предел. Первосвященник, Каиафа, тоже считал возможным, что сомнительные элементы воспользуются праздником, чтобы раздуть мятеж, и выдал преступников мне. Они умерли; кто хотел, видел это; кто не видел, тот слышал об этом. Сожалею, что мне пришлось поступить так сурово — в назидание остальным. Но евреи, кажется, поняли, что я хотел им сказать»<sup>13</sup>.

Много лет спустя, вернувшись в Рим и прожив там долгое время, Ури, наблюдая за преследованиями христиан, задумывается над тем странным фактом, что число их, несмотря ни на что, стремительно увеличивается. И, благодаря некоторым случайным мелким деталям и совпадениям, начинает догадываться, с кем (наверное, тут следует написать: с **Кем**) ему довелось провести сутки в камере иерусалимской тюрьмы...

Итак, в данном случае художественная ситуация выглядит весьма необычно. Здесь мы не видим типичного для литературы противостояния между вымыслом, полно и точно раскрывающим суть явления, и фактом, который, конечно, несомненен, но сам по себе убог, ибо заведомо лишен широты и полноты: широту и полноту могла бы обеспечить лишь *вся совокупность* фактов, что, как правило, есть вещь недостижимая, — вследствие чего разуму и приходится прибегать к опирающемуся на интуицию вымыслу.

Нет, здесь, в романе «Неволя», вымысел (наверное, к художественному вымыслу допустимо приравнять предание, миф, собственно, и лежащие в основе религии), с которым мы имеем дело и в наше время, в наши дни, в нашей повседневной жизни, фигурирует в сочетании с таким «фактом» (арестант в камере иерусалимской тюрьмы), который тоже *вымышлен* — хотя и весьма правдоподобен. Если придерживаться мнения, что любой художественный вымысел имеет какую-то, пускай неявную, цель, то есть призван как-то воздействовать на читателя (а я такого мнения придерживаюсь), то в данном случае цель эту я не смог бы сформулировать более или менее четко. Во всяком случае, эта необычная конфигурация заставляет задуматься. И если кто-то скажет, дескать, она исподволь направлена на то, чтобы таким непрямым путем подтвердить правильность — эффективность, или необходимость, или пускай неизбежность — вымысла (= предания), то я, боюсь, не найду контраргументов.

Если кто-то выскажет противоположное мнение — тоже, кажется, не найду.

Однако один вывод тут напрашивается с довольно большой определенностью: соотношение факта и вымысла в художественном произведении — это проблема не просто сложная, неоднозначная, но и практически неисчерпаемая.

## ПРИЛОЖЕНИЯ

- <sup>1</sup> URL: <http://www.ruthenia.ru/sovlit/j/2971.html> (дата обращения 25.04.2018).
- <sup>2</sup> URL: <http://rupoem.ru/simonov/ty-pomnish-alesha.aspx> (дата обращения 25.04.2018).
- <sup>3</sup> *Лермонтов. М.Ю.* Сочинения. Т. 1. М.: изд-во «Правда», 1988. С. 169.
- <sup>4</sup> Из вступительной статьи Андрея Арьева к четырехтомному собранию сочинений Сергея Довлатова. URL: <http://www.bookfb2.ru/?p=400453> (дата обращения 25.04.2018).
- <sup>5</sup> *Довлатов. С.* Дорога в новую квартиру. Рассказ. URL: <https://biography.wikireading.ru/299119> (дата обращения 25.04.2018).
- <sup>6</sup> URL: [http://az.lib.ru/b/brik\\_o\\_m/text\\_1928\\_razgrom\\_fadeeva.shtml](http://az.lib.ru/b/brik_o_m/text_1928_razgrom_fadeeva.shtml) (дата обращения 25.04.2018).
- <sup>7</sup> *Маяковский. В.* ПСС в тринадцати томах. Т. 8. М.: ГИХЛ, 1958. С. 59–61.

- <sup>8</sup> Среди написанных им книг — монография о М. Крлеже (1981), сборник статей о восточноевропейском театре XIX века (1986). Он перевел на венгерский «Ревизор» Гоголя, некоторые пьесы Булгакова, Выспянского, Гомбровича, Гашека и др.
- <sup>9</sup> *Spiró Gy.* Az Ikszek. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1981. 466. о. Здесь и далее перевод цитат романов Шпиро сделан автором статьи.
- <sup>10</sup> *Ibidem.*
- <sup>11</sup> *Ady E.* A magyar messiások // *Hét évszázad magyar versei.* II.k. Bp. : Magyar Helikon, 1966. 393. о.
- <sup>12</sup> *Spiró Gy.* Fogság. Budapest: Magvető, 193–194. о.
- <sup>13</sup> *Ibid.,* 205. о.

Михай Эминеску:  
миф и реальность  
(роман Ф. Илис «Параллельные  
жизни»)

Для румынской литературы личность национального классика, представителя романтизма Михая Эминеску (настоящая фамилия Эминович) (1850–1889) имеет приблизительно то же значение, что для русской — фигура А.С. Пушкина. Он внес большой вклад в создание литературного румынского языка, запустив процесс секуляризации. Современник поэта, философ и критик Титу Майореску в работе «Эминеску и его стихи» (1889) выражает уверенность, что ХХ в. пройдет под знаком гения Эминеску, а найденная им форма национального языка «станет основой всей будущей культурной мысли»<sup>1</sup>.

Поэт родился в городе Ботошани (румынская Молдова), учился в лицее в Черновцах. Высшее образование так и не получил, но посещал университет в Берлине вольным слушателем. Его первое стихотворение было опубликовано в 16 лет в журнале «Слезы лицеистов». Примечательно, что тогда, в 1860–1870-е гг., многие современники отмечали слишком простой язык и орфографические и пунктуационные ошибки, коими изобиловали тексты Эминеску<sup>2</sup>. С 1870 по 1874 гг. поэт работал над произведением «Император и пролетарий» — поэмой, посвященной Парижской коммуне. Сюжетно она состоит из трех частей. Первая представляет собой обвинительную речь пролетария, направленную против существующего строя и исполненную призыва к свержению «порядка злого и грешного»: «Скорее разгромите порядок злой и грешный, // Народы разделивший на слуг и

на господ» (перевод Н. Стефановича)<sup>3</sup>. Вторая изображает Цезаря, едущего по набережной Сены в окружении парижской толпы и приветствующего оборванцев, являющихся, по мнению Эминеску, опорой императора: «Приветствует он толпы раздетых и голодных: // *Его величье с ними таинственно сплелось*»<sup>4</sup>. В третьей части поэт рисует Париж в огне революции: «И слышен лязг оружия, и вопли, и стенанья — // Так века труп тлетворный похоронил Париж»<sup>5</sup>. Заканчивается поэма монологом о тщете человеческого величия, который произносит король Лир, встреченный Цезарем на берегу моря: люди равны от рождения и власть одних над другими — случайность: «Не так ли воплощенье любого человека // Решается игрою условий и причин? // Тут раб сформировался, здесь — царь, а там — калека»<sup>6</sup>. «Император и пролетарий» завершил цикл стихов (среди других произведений поэмы «Memento mori», 1871–1872, и «Ангел и Демон», 1873) о судьбах человечества и об истории в целом.

В 1874 г., проведя шесть лет за границей, Эминеску вернулся на родину, и, как пишет Ю. Кожевников, «его философский горизонт оказался в результате ограниченным национальными проблемами»<sup>7</sup>. После возвращения он начал работать в газетах «Курьерул де Ящи» («Ясский курьер») и «Тимпул» («Время») и, наряду с другими произведениями, опубликовал стихотворение «Дойна» (1883) — именно оно интересует нас в рамках данной статьи. Оно начинается с описания несчастливой судьбы румын: «От Днестра до Тиса // Румын жалуется, // Что больше не может бороться // Со всей этой иностранщиной»<sup>8</sup>. В «Дойне» Эминеску словами народных проклятий высказал то, что неоднократно писал и в своих статьях: иностранцы, по его мнению, неприятны и не должны находиться в Румынии («Кто привечает иностранцев, // Пусть их сердца съедят собаки, // Пусть их дом поглотит пустота»<sup>9</sup>). Далее поэт призывает на помощь Штефана III Великого, одного из самых видных господарей Молдавского княжества (годы правления: 1457–1504), известного своим противостоянием Османской империи, — тот

должен восстать из своей могилы в монастыре Путна и помочь освободить страну от чужеземцев. Именно эти произведения стали основой для мифологизации литературной судьбы Эминеску, начавшейся уже в 80-е гг. XIX в. с подачи румынского писателя Якова Негруцци, просившего у правительства пенсию в 250 леев для бедствующего «национального поэта»<sup>10</sup>. Немалый вклад в этот процесс внес и Т. Майореску, называвший Эминеску «Гиперионом нации»<sup>11</sup>.

Последние годы жизни поэта до сих пор вызывают в Румынии споры, связанные с оценкой реального состояния его психики. Появляются также гипотезы о правительственном заговоре, согласно которым проявление психической болезни было спровоцировано недоброжелателями и умер он не своей смертью, а был отравлен<sup>12</sup>. В XX в. трагический образ Эминеску неоднократно оказывался в центре внимания авторов романизированных биографий, среди которых произведения Э. Ловинеску «Митэ» (1934) и «Блондинка» (1935), посвященные любви поэта к Митэ Кремниц и Веронике Микле; трилогия Ч. Петреску «Роман Эминеску» (1935-1936), художественно осмысляющая творческий путь литератора; роман Г. Томозей «Мирадониз: детство и юность Эминеску» (1970). Все они в той или иной степени конструируют мифологизированный образ национального поэта, одновременно закрепляя его в массовом сознании.

Стремление создавать культурные мифы присуще любой нации, это естественный и необходимый этап в историческом развитии народа, помогающий становлению национального самосознания<sup>13</sup>. По мнению румынских ученых, занимающихся данным вопросом (Л. Бойя, И. Бот, Ю. Костакэ), выбор с этой целью одного героя характерен для «малых» стран, желающих признания в «большом мире»: они вкладывают в миф об этой личности все имеющиеся ресурсы в надежде, что это выведет национальную культуру на международную арену. Действительно, помимо мифологизации самой личности поэта в Румынии XX–XXI вв. распространен миф о его широкой известности за

пределами страны. Он зародился в 1939 г., когда в рамках большого проекта по популяризации румынской культуры, приуроченного к пятидесятилетию со дня смерти Эминеску, одновременно многие произведения поэта были переведены на 18 языков, в том числе, на все основные европейские и азиатские. В XV главе своей работы «Михай Эминеску, абсолютный румын» (2015) Лучан Бойя подробно объясняет, что это представление ошибочно: за пределами Румынии, помимо триады Ионеско-Элиаде-Чоран, никакие румынские авторы, пишущие на родном языке, широкому читателю не известны, и даже в самых подробных словарях персоналий об Эминеску пишут весьма скудно, упоминая лишь, что он «зафиксировал нормы литературного языка»<sup>14</sup>. В этой же книге автор выделяет четыре этапа формирования культурного мифа об Эминеску. Первый относится к 1880-м — 1910-м гг. — тогда романтизации его образа способствовали психическая болезнь и ранняя смерть. По мнению Бойи, именно эти биографические детали сделали из поэта национального героя<sup>15</sup>. В это время активно публикуется переписка литератора, в том числе, любовная, а также появляются работы, сравнивающие Эминеску с европейскими поэтами-романтиками. Второй этап — межвоенный период, когда к власти в стране пришла ультраправая партия Железная гвардия. Практически вся интеллектуальная элита Румынии 1920-1930-х гг. разделяла националистические настроения, поднявшиеся после Первой мировой войны в период объединения Великой Румынии. Неудивительно, что творчество самого известного национального поэта начали рассматривать с националистических позиций. Именно тогда исследователи и власть стали цитировать антисемитские и националистические высказывания Эминеску из статей, датированных 1876–1877 гг. В школьную программу включают патриотическое стихотворение «Дойна» о борьбе «бедного народа бедной страны»<sup>16</sup> с внешними врагами.

Третий этап конструирования национального мифа об Эминеску пришелся на 1940-е — 1960-е гг., Бойя характе-

ризует его как «антинационалистический коммунизм: от “Дойны” к “Императору и пролетарию”»<sup>17</sup>. В этот период из сборников стихов поэта изымается «Дойна», зато везде, от выступлений партийных деятелей до литературоведческих статей и глав в учебниках, начинает фигурировать поэма «Император...», причем первая часть, написанная от лица рабочего-активиста, преподносится как политическая позиция поэта. Задача коммунистического правительства данного периода — показать народу великого Эминеску-пролетария, понимающего нужды крестьянского населения, а также максимально дистанцироваться от ультраправой националистической позиции правящей партии-предшественницы. Многочисленные новоявленные исследователи творчества поэта из числа экономистов и инженеров (об этом со ссылками на источники Бойя рассказывает в IX главе своей работы) начинают анализировать бедственное материальное положение Эминеску, а литературоведы (например, Дж. Кэлинеску) переиздают посвященные ему труды, изымая из них националистические высказывания. Без купюр эти работы будут опубликованы после прихода к власти Н. Чаушеску (1965), что для литературного мифа о «национальном поэте» будет означать начало четвертого этапа, который продлится вплоть до декабрьской революции 1989 г. В этот период снова делается упор на патриотических и националистических мотивах лирики и публицистики Эминеску, а его фигура продолжает использоваться правящей партией для доказательства величия страны и для легитимизации собственных действий.

Таким образом, к 1990-м гг. национальному мифу об Эминеску насчитывается уже более 100 лет. Литературоведы и критики Румынии переломной послереволюционной эпохи оказались в трудном положении: с одной стороны, творчество поэта знакомо всем с самого детства, сборники его стихов издаются большими тиражами, с другой — нет ни одной работы, посвященной Эминеску, которая не была бы написана под влиянием идеологических установок, и это мифологизирование оказалось столь масштабным, что в



дальнейшем исследователям очень сложно было отделить реальность от интерпретаций. Данная ситуация привела к появлению в конце 1990-х — 2000-х гг. ряда трудов, посвященных демифологизации образа поэта. Такую авторскую задачу поставила румынская писательница-филолог Флорина Илис (р. 1968), посвятив деконструкции мифа об Эминеску вышедший в 2012 г. постмодернистский роман «Параллельные жизни». Его действие охватывает период с 1883 по 1889 гг., то есть с момента выявления у поэта болезни (биполярного расстройства психики) до его смерти в психиатрической лечебнице Бухареста. Основательно проработав корпус существующих художественных и научных текстов и документальных свидетельств о жизни Эминеску, она призналась, что как создатель художественной версии жизни поэта, не собирается прояснять темные места его биографии, поскольку ничего нового в исследованных исторических документах, письмах, мемуарах найти не удастся<sup>18</sup>. Роман получил противоречивые отклики коллег Илис по цеху. Например, критик и историк литературы Алекс Голдиш посчитал его затянутым и никуда не ведущим, не имеющим развязки<sup>19</sup> (действительно, роман словно и не заканчивается, а просто прекращается со смертью Эминеску). С другой стороны, Космин Чотлош, специалист по румынской поэзии, назвал произведение «восхитительным», особенно отметив «толковое построение» и «стилистическую гибкость»<sup>20</sup>. На наш взгляд, это профессиональный филологический роман, написанный, в первую очередь, ради выполнения конкретного авторского замысла: показать Эминеску реальным человеком, а заодно продемонстрировать, как любая власть конструирует «под себя» культурный миф.

В книге «Параллельные жизни», оправдывая название, переплетаются две сюжетные линии, которые объединяет фигура Эминеску. Первая обращена к перипетиям реальной судьбы поэта: повествует о его романтической связи с Вероникой Микле, литературной жизни, борьбе с заболеванием и бедностью. Вторая решена в жанре научной фантастики с перемещением во времени: агенты Секуритате

(румынской спецслужбы и политической полиции) путешествуют в прошлое, чтобы следить за героем и разными способами добывать сведения о его жизни. Такое построение обнаруживает два пласта повествования: «биографический» и «фантастический», разворачивающееся действие при этом показано из двух перспектив: синхронической (исторический контекст, последовательное разворачивание событий) и диахронической (перемещение во времени агентов спецслужб, «корректирующих» действия главного героя в его историческом времени). В синхронической перспективе современники, близкие Эминеску, предлагают свою версию жизни поэта, в диахронической — под разными углами и с разных политических позиций цитируются и анализируются его произведения. Эти интерпретации превращают реального человека с реальной биографией в собственный симулякр. Чередуюсь и переплетаясь в текстах, «биографический» пласт, по замыслу писательницы, служит деконструкции мифа о поэте, а «фантастический» метафорически показывает, как этот миф возник.

Повествование начинается 28 июня 1883 г. с реального факта — ужасающей новости, которую Титу Майореску получает от госпожи Славич, жены писателя Иона Славича: «Господин Эминеску сошел с ума. Прошу вас что-нибудь предпринять и избавить меня от него, так как он очень плох»<sup>21</sup>. Таково биографическое «настоящее», в котором читатель сопровождает поэта в санаториях Бухареста и Вены и является свидетелем деградации его светлого ума, будоражимого болезненными воспоминаниями и галлюцинациями. В этом «настоящем» рассказывается о жизни Эминеску, описываются известные факты и связанные с ними события, люди, окружавшие поэта, места, которые он посещал, и т. д. С первой главы Илис направляет читателя по ложному пути, создавая впечатление, что перед ним очередная романизированная биография, реконструирующая последние шесть лет жизни поэта. При этом писательница включает в текст многочисленные аутентичные источники: медицинские справки и историю болезни героя, жур-

нальные публикации, свидетельства современников, корреспонденцию (например, цитируется письмо от Вероники Микле с упоминанием ухода Эминеску из редакции газеты «Тимпул»), рукописи Эминеску (поэт читает секретарю литературного общества «Жунимя» Якову Негруци отрывки из своей незаконченной повести «Бедный Дионис»), протоколы заседаний литературных объединений и информационные заметки, дебаты в литературных журналах («Случай Эминеску»<sup>22</sup> 1998 г. в журнале «Дилемма», где литературоведы и критики — Н. Манолеску, Р. П. Гео, И. Б. Лефтер, Р. Рэдулеску, М. Кэртэреску и др. — впервые в истории румынского литературоведения обсуждали необходимость пересмотра привычной подачи информации об Эминеску, очищения его образа от идеологических и пропагандистских наслоений) и газетные статьи разных лет.

Рассказ в «биографической» части романа ведется от третьего лица с позиции нескольких персонажей, так что события представлены в разных ракурсах. В качестве канвы сюжета выступают реальные дневниковые записи героев. В тексте мало диалогов, зато часто используется такой прием, как несобственно-прямая речь Эминеску и людей из его окружения: уже упомянутого Майореску, возлюбленной поэта Вероники Микле, лечащего врача-психиатра Шуцу, отца поэта Георге Эминовича, писателя Иона Луки Караджале, коллеги поэта по литературному обществу «Жунимя» Самсона Боднэреску. Речь этих героев Илис воссоздает, опираясь на их письма, документы и дневники, их голоса звучат по-разному, но вполне узнаваемы для подготовленного румынского читателя. Главы с позиции спокойного, уравновешенного и расчетливого Майореску, который постоянно ведет мысленные диспуты с поэтом, воспринимаются как выступление в суде (он был не только критиком и философом, но и адвокатом). Его размышления не похожи на несобственно-прямую речь романтически настроенной Вероники или на повествование через призму восприятия самого Эминеску, страдающего от маниакально-депрессивного расстройства.

Основной способ наррации «биографической» части — интертекст: Илис вкрапливает в текст романа фрагменты стихов, прозы и публицистики Эминеску, а также отсылки к ним в диалогах и внутренних монологах персонажей; параллели из произведений и «реальной» жизни, не прямые цитаты авторов, писавших в «Жунимя» и «Тимпул». В качестве примера можно привести сцену, в которой Эминеску отправляется домой к Майореску, чтобы сообщить, что хочет жениться на Веронике, и получить благословение старшего друга. Эпизод написан в ироническом ключе, является сюжетной отсылкой к романтической поэме Эминеску «Лучафэр» (1883), рассказывающей о любви Гипериона (Лучафэра — вечерней звезды) и земной царевны, при этом осложнен цитатами из нее же: Майореску пытается открыть глаза поэта на то, что брак гения с обычной женщиной — безумие, и в качестве иллюстрации своей мысли цитирует слова Демиурга из поэмы, сравнивая женитьбу с символической смертью: «Я желал тебе красивой судьбы, которую ты заслуживаешь своим великим талантом, высокой культурой и ясностью гениального ума. [...] *Все, все отдать я буду рад // За краткий миг свиданья*<sup>23</sup>. (Миг, всего лишь миг!) [...] *Могу весь мир перекроить — // Создай любое царство. // Такое войско дать бы мог, // Чтоб ты прошел, воюя, // Всю землю вдоль и поперек... // Дать смерти не могу я.* (Смерти! Речь идет о смерти, Создатель не желает добровольно ее дать)» (51–55). Еще один показательный эпизод — поэт, провожающий Веронику до дома, рассказывает о стихотворении, которое сейчас пишет («Оборотни») — «*Власы стекают на пол волною золотой. // Лицом бела, сияет красою неземной*» — и, чтобы впечатлить и задержать любимую подольше, он импровизирует и сочиняет продолжение на ходу: сначала он хочет сказать, что дева умерла («А! — шепчет Вероника. — Так и заканчивается?»), но это будет означать окончание приятного вечера — и Эминеску превращает стихотворение в поэму, чтобы продлить разговор: «Ему пришла в голову новая идея (романтическая). — Нет! Совсем нет. *На черном иноходце Аральд летит стрелою //*

*При тусклой, в темных тучах играющей луне. // И горы и долины мелькают как во сне, // Копыта груды листьев взметают. В вышине // Аральду путь указан Полярною звездой»* (285–288). И подобных сцен множество. В биографической части присутствуют как реальные случаи, взятые из мемуаров и дневников их участников (вышеприведенный эпизод с Майореску), так и вымышленные (эпизод с Вероникой), основанные, однако, на фактах, почерпнутых из писем, стилистика которых повлияла на речевые характеристики участвующих в этих сценах персонажей (известно, например, что в реальности Эминеску рассказывал Веронике об «Оборотнях» в переписке). Кроме того, текст изобилует цитатами из произведений поэта.

Вымышленный пласт понадобился автору для того, чтобы выделить некоторые аспекты мемуаристики и биографической литературы об Эминеску и показать, как, закрепляя миф, вокруг образа поэта создаются пропагандистские тексты, от академических, литературоведческих до популистских, написанных в эпоху Чаушеску. Страница за страницей постепенно проявляется настоящий замысел Илис — демистифицировать жизненный и творческий путь поэта. Следуя за второй сюжетной линией романа, читатель узнает о якобы начатом в 60-е гг. XX в. проекте Секуритате «Историческое прошлое», в рамках которого разворачивается кампания под названием «Национальный поэт», ее цель — заставить Эминеску действовать в соответствии со своим славным коммунистическим образом («Мы его посмертно избрали членом Академии наук, к чертовой матери! Пусть и он в благодарность послужит подъему нашей культуры! Пусть напишет новые стихи, более заангажированные [проникнутые пафосом политической и национальной проблематики. — А. У.]! Что ему стоит написать новые строфы в поэме «Император и пролетарий», чтобы всем было понятно, что оно про социализм? А в «Третьем послании» добавить третью часть с предсказанием коммунистического будущего?», 414). Эта идеологическая кампания — своеобразная метафора деятельности цензуры, только

необходимые манипуляции производятся не ретроспективно, на уровне литературных текстов, а путем прямого вмешательства персонажей в прошлое и будущее. Агенты Секуритате — «оперативники» — перемещаются по временной оси между 1883 и 2000 гг., пытаясь «подправить» жизнь поэта, чтобы она соответствовала официальной версии. Именно этот, четвертый этап создания мифа был выбран, вероятно, потому что в данный период миф об Эминеску достиг своего апогея, вобрав в себя черты всех предыдущих: поэт был назван выразителем идеалов всего народа, истинным румыном и национальным достоянием<sup>24</sup>. Тогда же его произведения — за редким исключением в виде все тех же «Императора...» и «Дойны» — практически перестали переиздаваться. Используя доступные материалы этого периода, Илис пишет апокрифическую историю, в которой паранойя заговора играет решающую роль.

Агенты Секуритате Филипеску (внедренный в 1883 г. в клинику в Вене как сосед поэта) и Элизабет Бадя (прикрытие — медсестра в санатории, а затем жена мэра в коммуне в Васлуе) представляют пространственные отчеты о своей деятельности. Вот как Филипеску, жизнерадостный оперативник, объясняет, кто он такой: «Наконец я вступил в игру. Под именем Джона Брамбла. Глава Секуритате сказал, что миссия непростая, опасная. Но я всегда хотел быть оперативником (то есть действовать), не боялся рисковать. Документ подписал, глазом не моргнув. Когда мне сказали, что надо делать (наблюдать за национальным поэтом), я, естественно, воспринял это с энтузиазмом. Разве это не прекрасно? Но я *приземлился* [курсив авторский. — А. У.] прямо в Вене в клинике невротиков! Ужасно неприятно, потому что я не могу выбраться отсюда. Врачи думают, что я сумасшедший, но я же не сумасшедший. Я только притворяюсь. Все для дела. Тут холодно, чувствую себя не в своей тарелке — не захватил теплой одежды... Повезло еще, что отлично говорю по-немецки. И по-английски» (190).

В «фантастической» линии Илис соединяет различные перспективы и чередует временные отрезки (например, в

дискуссию между Эминеску и Филипеску, происходившую в том же 1883 г., внезапно вклинивается обсуждение военных североафриканских кампаний немецкого генерал-фельдмаршала Эрвина Роммеля\*, родившегося уже после смерти поэта и получившим звание только в 1942 г. (190). В последнюю треть романа включены выдуманные досье допросов, якобы произведенных прокурором, с участием свидетелей событий последних лет жизни поэта (например, докторов Шуцу (185) или Зосина, 611), и вымышленные же тексты докладов румынского историка Александру Д. Ксенопола (1947–1920) о «деле Эминеску» (618). Однако, несмотря на то, что эти досье и доклады являются художественным вымыслом, они вдохновлены реальными материалами — стенограммами настоящих допросов деятелей культуры, производившихся спецслужбами, и трудами Ксенопола, в том числе, его статьей об Эминеску (593). Описанные в этих досье «дела» тоже базируются на реальных событиях. Эпизод с доктором Панайтом Зосиным, на допросе узнавшем, что история болезни поэта, сведения из которой он использовал в своих работах, утеряна («Как исчезла? Когда я был в больнице в последний раз, она была на месте!»)<sup>25</sup>, представляет собой художественную адаптацию случая биографа Эминеску Октава Минара. Последний в разных литературных изданиях опубликовал ряд статей, в которых ссылался на корреспонденцию поэта, хранящуюся в его личном архиве, а также переводы Эминеску на румынский язык стихов Пушкина (согласно документам из архива Минара, — которые биограф никому не показывал, — поэт выучил русский язык за три дня, «потому что любой язык для меня не имеет тайн», 626). На эти статьи (и, соответственно, сами документы), поверив Минару, ссылались в литературоведче-

\* Роммель Эрвин (1891–1944). Известен кампаниями в Северной Африке во время Второй мировой войны, например, подразделения под его командованием прибыли в Триполи для поддержки итальянских войск, сражающихся против британцев. Так как противник превосходил войска численностью, первое, что сделал Роммель — это приказал построить макеты танков, чтобы обмануть англичан, заставив их думать, что немецкие силы значительно больше, чем на самом деле.

ских трудах и романизированных биографиях даже такие серьезные ученые, как Кэлинеску, и лишь много лет спустя было доказано, что это фальсификация<sup>26</sup>.

Агенты Секуритате в романе также сталкиваются с множеством выдуманных ситуаций, отсылающих к реально происходившим. В тексте это оформлено в виде постраничных сносок на досье за подписью «допрашиваемого» лица. Например, шпионка Элизабет пишет отчет о первом интимном свидании Эминеску с Вероникой, упоминая, что поэт, торгуясь с критиком Э. Ловинеску — в реальности только родившимся за пару лет до описываемых событий — об аренде комнаты на час, называет того «выдумщиком и неумелым фальсификатором»<sup>27</sup>. В сноске Илис, сославшись на писателя — современника Эминеску Деметру Константинеску-Телеора, якобы допрошенного Секуритате, поясняет: в 1909 году молодой Ловинеску, — по его словам, в шутку, — объявил, что обнаружил у приятеля в Яссах до того момента неизвестную рукопись поэта, в которой тот излагает размышления о собственном романе «Одинокий гений». Лишь 17 лет спустя критик подтвердил, что эта рукопись — нигде, впрочем, не опубликованная — мистификация (273). Это действительно реальный факт, о нем, например, пишет филолог и историк литературы Мирча Ангелеску в своей работе «Мистификации» (там же).

Представленные примеры свидетельствуют, что в «биографической» линии писательница для воссоздания истории использует главным образом исторические источники, а в «фантастической» — часто стилизует вымышленные материалы под настоящие. Однако отличает роман использование строго подтвержденных исторических фактов, без авторских интерпретаций, домыслов и пояснений. Даже упомянутая выше сцена свидания с Вероникой, являясь, по своей сути, вымыслом-гипотезой, базируется на документальных свидетельствах, а «допрос» окружения Эминеску опираются на реальные тексты за авторством «допрашиваемых». Однако разного рода фальсификации регулярно упоминаются в ходе самого повествования. По-видимому, это



важная для Илис тема, с помощью которой писательница стремится показать, как легко историческая фигура может быть превращена в миф. Сама же она, воссоздавая «реальный» образ поэта, ссылается на большое количество источников. Стремясь к объективности, писательница не дает авторских оценок поступкам, стихам и статьям Эминеску. По ее мнению, желание исследователей постреволюционного периода «смягчить» миф об Эминеску несут в себе «гигиеническую функцию очистки культуры, зараженной в ходе истории различными патогенами»<sup>28</sup>, и роман «Параллельные жизни» — такая же попытка, уже в художественном поле, превратить национального идола обратно в реального человека, гениального, возможно, сумасшедшего, но живого. Сложно сказать, насколько это превращение ей удалось: авторский отбор материала и источников неизбежно привносит в текст субъективность. Однако сама писательница объясняет, зачем, в ее понимании, это стремление к объективности нужно: «Настоящая культура не может развиваться, бесконечно восхищаясь произведениями прошлого и идеализируя их. Следует производить другие ценности — новые»<sup>29</sup>.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> *Maiorecu T. Eminescu și poeziile lui // Opere. Vol. II. București, 1984. P. 108.*
- <sup>2</sup> См.: *Boia L. Mihai Eminescu, românul absolut. Facerea și desfacerea unui mit. Humanitas, 2015. Pp. 14–15.*
- <sup>3</sup> *Эминеску М. Стихотворения // В. Александри. Стихотворения. М. Эминеску. Стихотворения. Дж. Кошбук. Стихотворения. И. Л. Караджале. Потерянное письмо. Рассказы. И. Славич. Счастливая мельница. М., 1975. С. 117.*
- <sup>4</sup> Там же. С. 118.
- <sup>5</sup> Там же. С. 119.
- <sup>6</sup> Там же. С. 120.
- <sup>7</sup> *Кожевников Ю. Эпоха романтизма в румынской литературе. М., 1979. С. 183.*
- <sup>8</sup> *Eminescu M. Doina // Ștefanescu A. Eminescu, poem cu poem. București, 2016. P. 8. Подстрочный перевод сделан автором статьи.*
- <sup>9</sup> Там же.
- <sup>10</sup> *Crețu B. Eminescu — personaj literar. Ziarul de Iași, 14.01.2013. URL: <https://www.ziaruldeiasi.ro/opinii/eminescu-personaj-literar~ni99bc> (дата обращения: 28.02.2018).*

- 11 См.: *Boia L. Mihai Eminescu...* P. 19.
- 12 См. упоминания в: *Cernat P. O comisie medicală pentru Eminescu. "Observatorul Cultural"*. № 761. 2015. URL: <https://www.observatorcultural.ro/articol/o-comisie-medicala-pentru-eminescu/> (дата обращения: 28.02.2018); *Rachieru A.D. Eminescu și teza dublului referențial. "Craii Noui"*, № 6815, 4 апреля 2015. URL: <https://www.crainou.ro/2015/04/04/eminescu-si-teza-dublului-referential/> (дата обращения: 28.02.2018); *Simion E., Pop I.-A., Popescu I. Maladia lui Eminescu și maladiile imagine ale eminescologilor. București, 2015. 153 p.*
- 13 См., напр.: *Андерсон Б. Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма. М., 2001; Геллнер Э. Нации и национализм. М., 1991.*
- 14 *Boia L. Mihai Eminescu...* P. 142.
- 15 *Boia L. Mitul Eminescu a izbucnit din poezia și din drama poetului. Интервью для портала URL: http://evz.ro: http://evz.ro/lectie-de-cultura-cu-scriitorul-lucian-boia-mitul-eminescu-a-izbucnit-din-poezia-si-din-drama-poetului.html?&page=1* (дата обращения: 28.02.2018).
- 16 *Eminescu M. Doina...* P. 8
- 17 *Boia L. Mihai Eminescu...* P. 87.
- 18 *Chițan S. Scriitoarea Florina Ilis: "Am vrut să deconstruiesc mitul poetului național". "Adevărul"*, 18.01.2013. URL: [http://adevarul.ro/cultura/carti/scriitoarea-florina-ilis-am-vrut-deconstruiescmitul-poetului-national-1\\_50f9795e51543977a97726fb/index.html](http://adevarul.ro/cultura/carti/scriitoarea-florina-ilis-am-vrut-deconstruiescmitul-poetului-national-1_50f9795e51543977a97726fb/index.html) (дата обращения: 28.02.2018).
- 19 См.: *Goldiș A. Codul lui Eminescu. "România literară"*. № 1–2. 2013.
- 20 *Ciotloș C. Visuri trecute, uscate flori. "România literară"*. № 49. 2012.
- 21 *Ilis F. Viețile paralele. București: Cartea Românească, 2012. P. 7. В дальнейшем цитируется это же издание, номера страниц указаны в тексте, перевод цитат сделан автором статьи.*
- 22 *Sazul Eminescu. Dilema. № 265. 27 февраля — 5 марта 1998.*
- 23 Здесь и далее поэтические цитаты Эминеску даны в переводе Ю. Кожевникова, курсивом Ф. Илис выделяет цитату из поэмы, а в скобках приводит комментарий персонажа. URL: <https://sites.google.com/site/baletevegeniadogilucaferul/home/o-tvorcestve-mihaa-eminescu/poema-lucaferul-na-rumynskom-azyke/poema-lucaferul-russkij-perevod/poema-lucaferul-perevod-uria-kozevnikova>, <https://www.stihi.ru/2011/03/16/9747> (дата обращения: 28.02.2018).
- 24 *Boia L. Mihai Eminescu...* P. 101.
- 25 *Ilis F. Viețile paralele. P. 626.*
- 26 См.: *Boia L. Mihai Eminescu...* P. 46–50.
- 27 *Ilis F. Viețile paralele. P. 273*
- 28 Интервью с Ф. Илис на сайте <http://bookmag.eu>: *Florina Ilis: "O cultură adevărată nu poate evolua făcând la nesfârșit exerciții de admirație sau de contestație"*. URL: <http://bookmag.eu/Florina-Ilis-o-cultura-adevarata-nu-poate-evolua-facand-la-nesfarsit-exercitii-de-admiratie-sau-de-contestatie/> (дата обращения: 28.02.2018).
- 29 *Ibid.*

## Об авторах

АДЕЛЬГЕЙМ Ирина Евгеньевна — д.ф.н.  
(Москва, Институт славяноведения РАН)  
e-mail: adelgejm@yandex.ru

БАЙДАЛОВА Екатерина Викторовна  
(Москва, Институт славяноведения РАН)  
e-mail: kuzmukk@mail.ru

БУДАГОВА Людмила Норайровна — д.ф.н.  
(Москва, Институт славяноведения РАН)  
e-mail: ludmila.budagova@gmail.com

ГУСЕВ Юрий Павлович — д.ф.н.  
(Москва, Институт славяноведения РАН)  
e-mail: juguszev@yandex.ru

ЗЁНТЕК Зигмунт / ZIATEK Zygmunt — д.ф.н., проф.  
(Варшава, Институт литературных исследований ПАН)  
e-mail: zziatek@o2.pl

ИЛЬИНА Галина Яковлевна — д.ф.н., проф.  
(Москва, Институт славяноведения РАН)

КРАСОВЕЦ Александра Николаевна — к.ф.н.  
(Москва, Институт славяноведения РАН)  
e-mail: aleksandrakrasovec@yahoo.com

КУРЕННАЯ Наталья Михайловна — д.ф.н.  
(Москва, Институт славяноведения РАН)  
e-mail: ikurennoy@gmail.com

ЛУНЬКОВА Наталья Александровна  
(Москва, Институт славяноведения РАН)  
e-mail: lunkova\_n@mail.ru

СТАРИКОВА Надежда Николаевна — д.ф.н., проф.  
(Москва, Институт славяноведения РАН,  
МГУ имени М. В. Ломоносова)  
e-mail: nstarikova@mail.ru

УСАЧЕВА Анастасия Викторовна  
(Москва, Институт славяноведения РАН)  
e-mail: anastasia.usacheva@gmail.com

ФРУКАЧ Катажина / FRUKACZ Katarzyna — к.ф.н.  
(Катовице, Силезский университет)  
e-mail: katarzynafrukacz@gmail.com

ШАТЬКО Евгения Викторовна  
(Москва, Институт славяноведения РАН)  
e-mail: eshatko@gmail.com

ШЕРЛАИМОВА Светлана Александровна — д.ф.н.  
(Москва, Институт славяноведения РАН)  
e-mail: svetsherla@mail.ru

ШЕШКЕН Алла Геннадьевна — д.ф.н., проф.  
(МГУ имени М. В. Ломоносова,  
Институт славяноведения РАН)  
e-mail: asheshken@yandex.ru

ШИРОКОВА Людмила Федоровна — к.ф.н.  
(Москва, Институт славяноведения РАН)  
e-mail: shirocco@mail.ru

# Содержание

От редколлегии . . . . . 5

## I. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ДОКУМЕНТАЛИЗМ

**Г. Я. Ильина** (*Москва*)

Литература повседневности в русской  
и хорватской современной прозе . . . . . 10

**Л. Н. Будагова** (*Москва*)

К проблеме «поэзии факта». Постановка вопроса . . . 27

**Н. М. Куренная** (*Москва*)

Белорусская художественно-документальная проза:  
от Максима Горьцкого до Светланы Алексиевич . . . . 38

## II. ЛИТЕРАТУРНЫЙ РЕПОРТАЖ

**З. Зёнтек** (*Варшава*)

Репортаж как литература —  
репортаж как свидетельство . . . . . 58

**И. Е. Адельгейм** (*Москва*)

«Литература *non-fiction* вселяет надежду...»  
Зачем нужен литературный репортаж  
о массовых убийствах? . . . . . 83

**К. А. Фрукач** (*Катовице*)

Между проектом и гибридом —  
польский литературный репортаж  
и культура конвергенции . . . . . 101

## III. БИОГРАФИЯ — ЭТО ВСЕГДА ВЕРСИЯ

**Е. В. Байдалова** (*Москва*)

Травелог как элемент  
украинской биографической прозы:  
на пути к В. Винниченко . . . . . 122

**Н. А. Лунькова** (*Москва*)

Болгарские страницы жизни Весны Парун:  
биография в письмах и документах . . . . . 136

- С. А. Шерлаимова** (*Москва*)  
 Вацлав Гавел в чешской мемуарной литературе  
 и документалистике . . . . . 151
- А. Н. Красовец** (*Москва*)  
 Гленн Гульд в качестве главного героя  
 романа Мирта Комела «Прикосновение пианиста» . . 167

IV. ЧЕЛОВЕК И ЭПОХА:  
 ОПЫТ ВОПЛОЩЕНИЯ «ЛИЧНОЙ» ИСТОРИИ

- Н. Н. Старикова** (*Москва*)  
 Национально-освободительная борьба  
 и социалистическая Югославия  
 глазами очевидцев: «личная» история эпохи  
 в романе М. Кресе «Страшно ли мне?» . . . . . 186
- Л. Ф. Широкова** (*Москва*)  
 «Устная история» как художественный прием  
 в словацкой прозе XXI в. (романы П. Виликовского,  
 П. Ранкова, Й. Банаша) . . . . . 201
- Е. В. Шатько** (*Москва*)  
 Взгляд на эпоху: диалог М. Ерговича  
 и С. Басары в книге «Всякая всячина» . . . . . 212
- А. Г. Шешкен** (*Москва*)  
 Интерпретация истории македонской литературы  
 1945–1980-х гг. в воспоминаниях ученого  
 и литературного критика М. Гюрчинова  
 «Постижение действительности» (к 90-летию  
 со дня рождения) . . . . . 229

V. ПРАВДИВОСТЬ ВЫМЫСЛА И УЯЗВИМОСТЬ ФАКТА

- Ю. П. Гусев** (*Москва*)  
 Факт и вымысел в литературном произведении  
 (на материале исторических романов  
 Дёрдя Шпиро) . . . . . 248
- А. В. Усачева** (*Москва*)  
 Михай Эминеску: миф и реальность  
 (роман Ф. Илис «Параллельные жизни») . . . . . 268
- Об авторах . . . . . 283



*Научное издание*

ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ  
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

**Серия**

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

**ВЕКТОР *NON-FICTION*  
В СОВРЕМЕННЫХ ЛИТЕРАТУРАХ  
ЦЕНТРАЛЬНОЙ И ЮГО-ВОСТОЧНОЙ  
ЕВРОПЫ**

*Утверждено к печати Ученым советом  
Института славяноведения РАН*

Ответственный редактор:

*Н. Н. Старикова*

Компьютерная верстка:

*П. Н. Морозов*

Обложка:

*М. И. Леньшина*

Общероссийский классификатор продукции  
ОК-005-93, том 2: 953000 — книги, брошюры

**Институт славяноведения РАН**  
119991, г. Москва, Ленинский просп., д. 32-А, корп. «В»

Адрес электронной почты:  
[inslav@inslav.ru](mailto:inslav@inslav.ru)

Подписано в печать 24.06.2018. Формат 60×90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>  
Гарнитура Century Schoolbook. Бумага офсетная  
Печать цифровая. Объем 18,0 печ. л.

Заказ № 34.

Тираж 300 экз.