

И. Е. АДЕЛЬГЕЙМ

ПСИХОЛОГИЯ ПОЭТИКИ АУТОПСИХОТЕРАПЕВТИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА



ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ РАН



И. Е. Адельгейм

**ПСИХОЛОГИЯ ПОЭТИКИ:
АУТОПСИХОТЕРАПЕВТИЧЕСКИЕ
ФУНКЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА**

(на материале польской прозы
1990-2010-х гг.)



МОСКВА «ИНДРИК» 2018

УДК 821.162.1.09
А 29

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

Рецензенты:
к. ф. н. В. В. Мочалова,
проф. С. Ф. Мусиенко

Адельгейм И. Е.

Психология поэтики: аутопсихотерапевтические функции художественного текста (на материале польской прозы 1990-2010-х гг.) / Отв. ред. Н. Н. Старикова. — М.: Индрик, 2018. — 648 с. («Современные литературы стран Центральной и Юго-Восточной Европы».)

ISBN 978-5-91674-501-6

Книга посвящена проблеме художественного воплощения автобиографической памяти и аутопсихотерапевтических возможностей повествования. Впервые анализируется взаимосвязь художественных приемов и совершающихся с их помощью конкретных аутопсихотерапевтических процессов, направленных на преодоление исторической и/или структурной травмы. Материалом для исследования послужили наиболее характерные для польской прозы 1990–2010-х гг. явления, связанные с травмами исторического и личного времени (постпереселенческая травма, наследование травмы Холокоста, травма поколения «пост-ПНР», страх смерти и опыт соприкосновения с ней).

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

DOI: 10.31168/91674-501-6

© Текст, Адельгейм И.Е., 2018
© Оформление,
Издательство «Индрик», 2018

Светлой памяти

*моего учителя
Виктора Александровича Хорева*

*и моего отца
Евгения Георгиевича Адельгейма*

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	8
«Мы здесь варвары...» Возвращенные территории и травма послевоенной миграции в прозе детей переселенцев	28
«Поколение, исковерканное эхом» Проза детей Выживших	98
«Полная свобода» в «мире, придуманном маркетологами» Исторический перелом и проза писателей младших поколений	194
«Все мы умрем и должны к этому готовиться» Танатическая тревога и опыт утраты	268

Повествование как аутопсихотерапия	322
1. Системно-семейные расстановки	323
2. Диалог с детством	387
3. Первичная терапия	403
4. Нарративная психотерапия	410
5. Психотерапевтическая метафора	423
6. Фокусирование	442
7. Мифодрама	448
8. Десенсибилизация	463
9. Частичная смерть	492
10. Интеграция травматического опыта в повседневную реальность	502
11. Провокационная психотерапия, эмоциональная разрядка	508
Заключение	546
Приложение	
Фрагменты интервью с авторами	587
Список анализируемых произведений	637
Именной указатель	640

Введение

Часто говорят о том, чему служит литература, какую пользу она может принести читателю, обществу, Церкви, политическим режимам и партиям. Реже мы говорим о том, какую пользу литература способна приносить самому пишущему.
Станислав Яворский

[...] возможность читать или писать о травме приоткрывает для литературы специфический тип опыта, который становится доступен не только терапевту [...] Изучение травмы раскрывает ранее неизвестный наблюдателю мир и поэтому трагическим образом создает возможность увидеть то, что иначе было бы скрыто.
Рон Айерман

Автобиографическая память, наполняющая, движущая и «собирающая воедино» жизнь и личность человека, является деятельностью прежде всего коммуникативной и воплощается в повествовании, в процессе которого осуществляется процесс (само)познания и (само)понимания личности: «сгусткам памяти необходимо родиться в форме речи и раскрыться в разговоре»¹. Вспомнить свое прошлое — это и есть рассказать о нем другому (или самому себе, который в этот момент выполняет функции другого — «внутреннее» повествование также зачастую является диалогическим, поскольку «человек даже наедине с собой сохраняет функции общения»²).

Именно повседневная коммуникация в первую очередь способствует биографизированию — выстраиванию, структурированию течения жизни как жизненного пути, а также рефлексии над судьбой. Обмениваясь историями, люди не только выражают свое «я», но и достраивают и перестраивают внутренний мир, придают значимость одним моментам собственной биографии и опускают другие. «У меня ощущение, что моя биография — нечто эфемерное, малозначимое. Пока что я не в состоянии была бы написать автобиографию — свою жизнь я вижу сквозь призму того, что попало в мои книги»³, — признается О. Токарчук. Творческий по своей природе* процесс этого постоянно совершающегося повествования (в мыслях, повседневном общении, различного рода текстах) позволяет человеку реконструировать и деконструировать события прошлого, помещать их в новый контекст, образовывать с их помощью новые структуры, всякий раз создавая цельный образ себя (в зависимости от потребностей настоящего и будущего) и воздействуя на свою

* Е. Ю. Рождественская называет его «аутопоэтическим» (Е. Ю. Рождественская. Биографический метод в социологии. М., 2012. С. 44), В. Нуркова говорит о создании «пьесы жизни», «строительстве истории своей жизни» (В. Нуркова. Свершенное продолжается: Психология автобиографической памяти личности. М., 2000. С. 13).

роль в социальной жизни. Автобиографическая память, в своем стремлении к *воспроизведению* событий прошлого неизменно *реконструирующая и концептуализирующая* их, направленная в конечном счете на интегрирование звеньев цепи в единый связный процесс (судьбу), дает человеку возможность «узнавать себя и „делать“ себя, помнить и меняться. В создании автобиографии заключено чудо воссоздания себя заново»⁴.

Другими словами, вербализация — «рассказывание» — собственной жизни дает над ней определенную власть. Так, своим эффектом психотерапия, использующая нарративный подход, обязана не столько эмоциональной разрядке, сколько возможности создавать связную жизненную историю, позволяющую анализировать и корректировать реальную историю жизни. Неслучаен расцвет, который переживают курсы автобиографического письма, например в Германии: «Терапевтическое письмо в Германии [...] очень распространено, поскольку в немецкоязычных странах необычайно сильны традиции психологии и психотерапии. [...] Кроме того, в Германии, как известно, работал гуру антропософии, Рудольф Штайнер, [...] — именно его последователи создали концепцию популярной по сей день *Biographiearbeit* (биографической работы). [...] Как правило, биографическая работа совершается в группах под руководством терапевта; на каждую встречу человек приносит текст, посвященный определенному этапу своей жизни. [...] Его зачитывают вслух и обсуждают всей группой. Таким образом, другие члены группы словно бы становятся свидетелями нашей жизни, помогают ее проанализировать и таким образом (через понимание механизмов, управляющих — зачастую исподволь — нашей жизнью) ответить на вопрос, кто мы такие, что нас сформировало, преодолеть кризис и спроектировать будущее. Это одна из многочисленных ветвей психотерапевтического письма. [...] Другая ветвь отсылает [...] к традициям позитивной психологии американского ученого Мартина Селигмана и буддистской психологии или психологии внимания. [...] В этом случае речь, в отличие от биографической работы, идет не столько об

анализе жизни в целом и идентификации ее фаз, сколько о совершенствовании способности внимательно проживать настоящий момент, чему способствует регулярное ведение записей, фиксирующих наблюдения, чувства, события и т. д., например в дневнике. Популярной формой автобиографического письма, используемой терапевтами [...], является также дневник успехов и радостей; его цель — укрепить навык подмечать позитивное, поскольку современная культура приучает нас сосредотачиваться скорее на негативных явлениях, а это плохо отражается на желании жить и действовать. Таким образом, речь идет об изменении автоматизированных механизмов восприятия мира, о создании новых связей между нейронами — психотерапевты ссылаются на новейшие результаты нейробиологических исследований. [...] Стоит упомянуть также традицию терапевтического театра [...], так называемый театр playback возник в 1970-е гг., это театр интерактивный: актеры разыгрывают рассказанные зрителями истории жизни»⁵.

Повествование не только исключает некоторые факты, но и создает новые, и на этой основе человек «начинает конструировать собственную идентичность, которую затем подтверждает реальными действиями и взаимодействием с другими людьми»⁶. Поскольку «трансформация автобиографических содержаний влечет за собой устойчивые или ситуативные изменения личности», работа с автобиографической памятью «имплицитно подразумевается» в большинстве существующих школ психотерапии⁷.

Разумеется, огромное значение имеет процесс повествования для травматического опыта, нарративизация которого всегда выполняет терапевтическую функцию. Неслучайно польская писательница Ю. Баргельская полагает, что женщина в этом смысле имеет определенные преимущества: «Мне кажется, что женщине-писательнице некоторые вещи даны от природы, например, когда речь идет о такой теме, как утрата. Мне кажется, для нас, женщин, то, что язык призван служить коммуникации, — аксиома. Как и то, что он облегчает страдание. [...] Если язык оказывается неспособен передать счастье, любовь, экстаз,

мы в состоянии это вынести; нам достаточно самого переживания. Хуже, когда язык не в силах передать нашу боль и страдание»⁸.

Травматическое происшествие, «нарушающее осознание времени, себя и мира», травматично прежде всего потому, что с трудом поддается осмыслению, «противится элементарному восприятию»⁹, не может быть автоматически встроено в имеющиеся схемы понимания. Сама травма — «не единственное, что губительно сказывается на жертве; симптомы возникают в результате подавления памяти о ней»¹⁰. Травматическое воспоминание — «разлом в психике, болезненный стержень, препятствующий гармонии (с собой и миром), обретению внутренней цельности и внутреннего равновесия»¹¹ — носит, по сути, вневременной характер, поскольку «не становится элементом обычной мнестической системы»¹², в отличие от нарративной памяти, «не превращается в локализованное во времени повествование, обладающее началом, серединой и концом»¹³. Не поддающаяся полному осознанию в момент событий, травма имеет свойство возвращаться затем в форме различного рода повторяющихся явлений — «вспышек памяти», ассоциаций, кошмаров и пр.

Именно поэтому так важна возможность вербализации травматического опыта. «Даже широко распространенная точка зрения, будто травма невыразима и не подлежит репрезентации, не меняет положения дел: язык может — и должен — оздоровить жертву и общество»¹⁴, — утверждает Л. Гилмор, а Д. Пеннебейкер описывает механизм преодоления травмы через последовательное повествование о ней¹⁵. Артикуляция травмы даже если не приводит к излечению от нее, все же ослабляет последствия¹⁶, способствует переходу от некритического проигрывания, когда прошлое воспроизводится неконтролируемо, оживает и возвращается, словно призрак, — к рефлексивной проработке, своего рода дифференциации времени, осознанию дистанции между прошлым и настоящим, т. е. осознанию «некогда случившегося (с нами или нашими близкими) как факта, связанного, но не идентичного происходящему здесь и сейчас»¹⁷. В этом случае, по

словам А. Левенстейна, оно имеет шанс «зафиксироваться в памяти как внешнее событие относительно эго, а не как проявление его внутренней болезни»¹⁸.

Это происходит прежде всего потому, что процесс повествования, вербализации опыта и эмоций способствует пластичности памяти: «Как только появляется пластичность, травматическая память начинает утрачивать власть над текущими событиями»¹⁹. Нарративизация — постфактум — придает воспоминанию форму и структуру, которые дополняют его и одновременно стабилизируют²⁰: структурированное воспроизведение позволяет заменить неконтролируемый «язык повторов, которым поначалу говорит травма»²¹, языком рефлексии. Этот механизм — применительно к опыту соприкосновения со смертью, смертельной опасностью и т. д. — упоминает Г. Борковская: у человека появляется потребность *говорить* — «о несчастье, прошлом, будущем, похожих историях, закончившихся хорошо или плохо, волшебном исцелении и неожиданном уходе, Боге, семье, возрождении человеческих отношений. Рассказывание [...] позволяет охватить все элементы травматической ситуации, которые поддаются выражению. [...] Именно структура повествования выстраивает травматическое событие в цепочку фактов, придавая ему характер биографического опыта»²².

Как процесс аутопсихотерапии можно рассматривать и литературное творчество. Неслучайно Адорно считал, что страдание такого масштаба, как Холокост, может быть артикулировано лишь при помощи искусства — при всей ущербности и неполноте этого способа²³. Перефразируя слова психолога В. Нурковой о психотехнических методах, можно сказать, что обращение писателя к своей автобиографии является, безусловно, «специально организованным», но чаще, вероятно, неосознанным актом, однако также представляет собой «не только способ изменения автобиографической памяти, но и способ изменения самого субъекта»²⁴.

В книге на материале явлений, характерных для польской прозы 1990–2010-х гг., сделана попытка показать, как при помощи различных художественных приемов осу-

шествляется ряд аутопсихотерапевтических процессов, направленных на преодоление травм времени — исторического и личного, травм исторических и структурных²⁵. Историческая травма обусловлена конкретными историческими событиями, структурная вызвана отсутствием или «прорехой в существовании», универсальна и «никогда не будет вылечена, а может лишь различными способами быть превращена в элемент жизни»²⁶. Они не являются бинарной оппозицией и могут соприкоснуться (так, например, танатическая тревога, как правило, усиливается при соприкосновении с опытом смерти). Кроме того, художественный текст оказывается областью сложного взаимодействия личной и коллективной памяти.

Анализируемая в книге историческая травма тех, чье детство в Польше называют «послеялтинским»*, связана со Второй мировой войной, пережитой не в реальности, а в виде разрушительных для психики и идентичности последствий, которые по разным причинам оказались «накрыты словом» лишь в 1990–2010-е гг.

Это, во-первых, военная и послевоенная миграция, заселение бывших немецких территорий, образование области идентичности «мультиплицированной», а следовательно формирующейся заново. По словам М. Черминьской, «послеялтинское, послевоенное детство разыгрывается в сдвинутом с места пространстве. [...] Место сдвинутое с места, словно сразу после землетрясения. Два места и движение между ними. Детство в процессе переезда. Расколотое между прошлым и настоящим, в атмосфере временности, в попытке укорениться или отторжении. Искушаемое и привлекаемое духом места, который открывается прежде всего ребенку»²⁷. Для детей переселенцев полное укоренение в пространстве малой родины оказалось невозможным без рефлексии над судьбами предков — как собственных, так и бывших жителей этих

* Эта формула, распространившаяся в польской критике и литературоведении, впервые прозвучала в дискуссии, опубликованной в журнале «Титул» (Tytuł. 1991. № 3. Цит. по: M. Czermińska. Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie. Kraków, 2000. S. 146).

территорий. Другими словами, это травма пост-переселенческая, пост-поселенческая, «отложенная травма миграции, которая лишь теперь обретает голос»²⁸, последствия «интериоризации геополитического изгнания»²⁹ — утраты ощущения укорененности в *собственной* стране. Это опыт детей тех, кто строил свой дом на руинах своей и чужой жизни, опыт детей, повседневное пространство жизни которых постоянно обнаруживало «прорехи на месте исчезнувшего прошлого»³⁰ и чужую топонимику.

Во-вторых, это проза детей Выживших, так называемых *survivors* второго поколения, тексты, повествующие о наследовании травмы Холокоста, о детстве, подчиненном родительскому прошлому — замалчиваемому, вытесняемому или, напротив, навязываемому и становящемуся орудием эмоционального шантажа (травмировать ребенка, по свидетельству психиатра, могло в одинаковой степени «компульсивное, подробное рассказывание» и упорное молчание родителей³¹). Исследования длительных и разрушительных последствий этого травматического опыта и его межпоколенческой передачи, велись с 1940–50-х гг.³² — в том числе и в Польше (в психиатрической клинике при Медицинской академии в Кракове по инициативе А. Кемпиньского и С. Клодзиньского). В 1968 г. У. Г. Нидерлендом был описан «синдром выжившего»³³, включающий в себя такие симптомы, как хроническая депрессия, бессонница, изменение ощущения самоидентичности, комплекс страхов, маниакальное ощущение вины, притупление эмоциональных реакций и т. д. Впоследствии тема травматического опыта и его влияния на жизнь последующих поколений стала активно разрабатываться применительно ко второму поколению Выживших. Исследования, проводившиеся в 1990–1991 гг. в Польше³⁴ и в 2000-е гг. в Израиле³⁵ среди не страдающих явными нарушениями психики и ведущих нормальную жизнь детей Выживших, подтвердили факт переноса травмы Холокоста на следующее поколение. Исследователи обнаруживают у него симптомы, подобные тем, которые наблюдались у переживших Холокост³⁶. Причиной является как непосредственное, так и опосредованное воздействие Катастрофы:

«Дети распознают защитные структуры травмированных родителей, а также ощущают вытесненную, раздробленную и отторгаемую травму, скрывающуюся за агрессивным и травматическим характером воспитания, осуществляемого взрослыми. [...] Ребенок соприкасается с травмой не только посредством aberrаций воспитания, но и посредством специфического содержания воспоминаний, породивших этот стиль воспитания и передающихся открыто или исподволь. [...] Мы утверждаем: дети Выживших являются свидетелями Холокоста»³⁷.

Таким образом, в обоих случаях это травма детей руин — руин ландшафта и психики, — детей насилия, страха, а также молчания, травма послевоенных детей, живущих в тени памяти о недавней войне и в ожидании войны новой.

Третий «травматический» сюжет, рассматриваемый в книге, связан с «поколением пост-ПНР — покалеченной генерацией»³⁸. Для писателей, родившихся (в большинстве своем) в 1970–1980-е гг. и начавших активно печататься в 2000-е, — это травма исторического перелома 1989 г., «разлом» в биографии и сознании, а также нехватка романтики общественного сопротивления, исторически закрепившейся как основа польской ментальности и культуры. Тупик между глобальным потребительством, с одной стороны, и навязываемыми властью и историко-культурной традицией национальным этосом и мартирологией — с другой, приводит к массово выражаемым авторами младших поколений депрессии, страху, ощущению собственной ущербности. Это пример травмы, определяемой И. Кукулиным как «когнитивная», — к событиям, порождающим ее, в первую очередь относятся радикальные общественные трансформации, необязательно сопровождающиеся открытым насилием, но требующие от человека быстрой и трудной ресоциализации³⁹.

Эти травмы и попытка их художественной проработки в 1990–2010-е гг. неразрывно связаны с многоголосьем пространством исторической памяти. «Коллективная идентичность не просто существует в отдельных людях, но [...] локализована в культурных артефактах. Анализируя

содержание произведений культуры, [...] можно увидеть, как социальная группа символически реконструирует прошлое, чтобы противостоять травматическим событиям, за которые она несет ответственность»⁴⁰.

Значимым контекстом для происходящего в польской прозе в 1990–2010-е гг. оказывается также формирующаяся в современном мире культура памяти, которая трактуется как инструмент транснационального диалога, призванного предупредить превращение вытесненных взаимных обид в новые конфликты (в том числе путем извлечения печальных уроков из текущей истории). По словам А. Ассман, культура памяти «требует, чтобы мы оплакивали и помнили не только собственные жертвы и собственных мертвецов, но и зло, причиненное „другим“, становящееся частью нашей национальной памяти»⁴¹. Конфликт отдельных «памятей» не может быть преодолен при помощи выстраивания некоего единого, априори гармоничного повествования: необходимо воспитание в обществе готовности присоединить к своему нарративу чужую память — отличную от него, а зачастую и нарушающую его целостность и «комфортность». Еще в 1951 г. Х. Арендт, утверждая, что травма XX века не рассосется сама собой, призывала к своего рода неизбирательности подхода к собственной истории: «Мы не можем уклоняться от прошлого; мы обязаны нести это бремя, навязанное нашим столетием [...] Нельзя больше позволять себе черпать из прошлого то, что было в нем хорошего, называя это просто наследием, и отвергать плохое, как мертвое бремя, которое время само предаст забвению»⁴². Постепенно формируемая культура памяти⁴³ строится на разделении понятий прощения и забвения, памяти и мести, отказе от «схем ретроспективной героизации», на способности взять на себя ответственность за темные страницы прошлого, на совместном повествовании виновных (о необходимости вербализации травмы также и палачей говорят Д. Лакапра и Б. Гизен⁴⁴) и жертв, на дифференциации нарративов и тех, и других, поскольку зачастую происходило наложение друг на друга ролей и функций (безусловные преступники — и те, кто был «задействован частично», в том числе пассивные

виновники и свидетели; безусловные жертвы — и те, кто был «задействован частично», например, капо в концлагерях; те, кто являлся жертвами в определенный момент исторического периода — как, например, немецкое гражданское население в конце Второй мировой войны и т. д.). По остроумному выражению А. Ассман, на место амнезии приходит анамнез⁴⁵, т. е. признание исторической вины. Постулируемая Ассман модель диалогической памяти⁴⁶ (в противовес монологической национальной памяти, направленной на поддержку и ритуализацию национальной идентичности, что приводит к ограничению исторической перспективы «удобными» фрагментами) базируется на деконструкции и реконструкции коллективной памяти и коллективной самоидентификации, на эмпатической интеграции чужих нарративов, чужой перспективы, на преодолении асимметрии памяти различных этносов и стран в рамках европейского и мирового сообщества. Характерно, что, по словам Ассман, заполнить связанные с травмой «белые пятна» призвана опять-таки литература⁴⁷.

Анализируемые в книге повествования в значительной степени связаны также с поколенческим опытом и поколенческой памятью⁴⁸. По К. Мангейму, функция поколенческой памяти заключается в обновлении восприятия социального и культурного наследия. Этот процесс «помогает нам оценить наше достояние, учит отказываться от того, что более не нужно, и добиваться еще не достигнутого»⁴⁹. Другими словами, роль новых поколений заключается в том, чтобы «дать обществу по-новому взглянуть на себя»⁵⁰, — подобное обращение к прошлому и реконструкция травматических событий происходит каждые двадцать-тридцать лет⁵¹.

Наконец, в связи с анализируемым массивом текстов приходится говорить также о специфической форме памяти, опирающейся не на реальные воспоминания, а на воображение, эмпатию, чувство долга. Это память тех, кто не пережил травматические события лично, но подвергается воздействию памяти о них, т. е. потомков свидетелей и участников или «жертв» травматического культурного наследия. М. Хирш называет эту память постпамятью⁵²,

Д. Хирш — «травмой второго поколения», «заместительной травмой»⁵³, Э. Файн — «неприсутствующей памятью»⁵⁴, Дж. Е. Янг — «памятью памяти свидетелей», создающей «замещающее (альтернативное), опосредованное прошлое»⁵⁵, А. Рачимов — «продырявленной», «простреленной памятью»⁵⁶, А. Пинчевски — памятью «свидетелей свидетелей»⁵⁷, А. Убертовская — «памятью памяти»⁵⁸. Н. Фреско уподобляет ее симулякру, поскольку это память о том, чего человек помнить как будто бы не может (не будучи свидетелем), именуя «постмодернистским явлением»⁵⁹. Проблема носителей постпамяти неразрывно связана с поиском формы в ситуации отсутствия единого источника воспоминаний, она «касается не того, как запечатлеть все то, что сохранилось в памяти, а что делать с памятью, которая помнит не непосредственные события, а повествования о них»⁶⁰ и неизбежно приводит к «использованию противоречивых данных, на которых лежит печать травмы, и приданию им структуры упорядоченного знания»⁶¹. Кроме того, она обусловлена рядом психологических и этических проблем и потребностей.

Постпамять от памяти отличает поколенческая дистанция. «Постпамять, — пишет М. Хирш, — сильная и очень специфическая форма памяти именно потому, что ее отношение к предмету или источнику опосредовано не воспоминанием, а воображением и творчеством. Я не хочу сказать, что память как таковая не опосредована; однако она имеет более непосредственную связь с прошлым. Постпамять характеризует опыт тех, кто рос в среде, подчиненной повествованию, истоки которого относятся к периоду до их рождения. Истории предыдущего поколения, порожденные травматическим опытом, который не поддается ни пониманию, ни переработке, „подминают“ под себя их собственные запоздавшие истории»⁶². В перспективе коллективной памяти постпамять имеет ярко выраженные связующие функции, это механизм, рано или поздно выявляющий и по мере возможности заполняющий образующиеся «белые пятна». В циркуляцию постпамяти о травме включены и те, кто не связан с исторической травмой непосредственно, «генетически»⁶³. По

утверждению Д. Лакапры, травма «заразна» — она распространяется не только через непосредственное общение со свидетелями, но и посредством научных исследований, художественной рефлексии, СМИ, включается в процесс самоидентификации как проекция⁶⁴. Это опыт, например, младшего поколения польских писателей, которые живут в обстановке столкновения десятилетиями вытеснявшейся травмы свидетельства (bystanding) Холокоста с травмой, ставшей фундаментом национального этоса⁶⁵ — трагической и героической польской мартирологией, являющейся культурным капиталом, основой национальной идентичности и играющей в сегодняшней Польше тенденциозную идеологическую роль. Собственные страдания занимают в коллективной памяти слишком много места («привычная волна мартирологии и мегаломании»⁶⁶), не оставляя его для страданий, перенесенных другими и, особенно, *причиненных* другим. Кроме того, опыт стыда «с трудом включается в багаж памяти, поскольку не создает позитивного образа себя или социума»⁶⁷: любое национальное государство «тщательно конструирует общее историческое наследие и делает все возможное, чтобы дискредитировать или подавить память о событиях, нарушающих декларируемую общность национальной традиции»⁶⁸. Поэтому такого рода опыт долго не находит символического выражения, не становится частью коллективной или культурной памяти, а «в случае отсутствия адекватных форм памяти психический шрам травмы может быть неосознанно перенесен на следующие поколения»⁶⁹. Именно здесь — в обновлении коллективной памяти, особенно когда речь идет о проработке постыдных воспоминаний⁷⁰, — важнейшую роль играет смена поколений. Чувство стыда и страха, потребность прервать «культуру молчания»⁷¹, сознательно проработать прошлое ощущается, как показывают тексты, в мировосприятии младшей генерации.

Четвертый сюжет книги — структурная травма татнической тревоги и травма, связанная с личной историей и личным временем, — опыт соприкосновения со смертью. Поскольку наряду с первичным страхом смерти люди обременены также и вторичным — «не страхом, что смерть

уже стучится в нашу дверь, а сознанием того, что она совершенно точно туда рано или поздно постучится»⁷² — переживание ее неотвратимости и непостижимости становится одним из главных «сюжетов» человеческой судьбы. Рассматриваемые с этой точки зрения тексты не составляют какого-либо направления в современной польской литературе, однако являются свидетельством определенного среза внеязыковой реальности (кризис среднего возраста, женская физиология и психология) и, прежде всего, представляют собой пример компенсации отсутствия в сегодняшнем обществе «эффективных ритуалов перехода, то есть [...] таких эффективных общественных процессов, как траур»⁷³.

Рассматривая повествование как процесс аутопсихотерапии, можно говорить о двух взаимосвязанных перспективах — психологии поэтики (в основе всякой художественной структуры лежит определенный психологический опыт) и поэтике психологии (как психологической установке изначального, предшествующего тексту переживания на определенные способы его художественного воплощения). На уровне поэтики преодоление перечисленных выше болевых точек осуществляется при помощи эмпатической археологии пространства, эмпатической биографии и автобиографии, деконструкции окружающих дискурсов, использования фотографии (как текстовой и внетекстовой реальности), культурных кодов, сарказма, фантазмагии, героев-масок и пр.

Это делает возможным осуществление таких психотерапевтических приемов или их элементов, как системно-семейные расстановки, диалог с детством, первичная терапия, нарративная психотерапия, психотерапевтическая метафора, фокусирование, мифодрама, десенсибилизация, частичная смерть, интеграция травматического опыта в повседневную реальность, провокационная психотерапия и эмоциональная разрядка.

Соответственно построена и книга. В четырех главах — «*„Мы здесь варвары...“* Возвращенные территории и травма послевоенной миграции в прозе детей переселенцев», «*„Поколение, исковерканное эхом“*. Проза детей

Выживших», «„Полная свобода“ в „мире, придуманном маркетологами“. Исторический перелом и проза писателей младших поколений», «„Все мы умрем и должны к этому готовиться“». Танатическая тревога и опыт утраты» — материал рассматривается в литературоведческих категориях. Одновременно анализ текстов продолжается в главе «Повествование как аутопсихотерапия», где уже весь художественный материал целиком исследуется с точки зрения отдельных психотерапевтических приемов и делающих их возможными элементов поэтики. В «Заключении» рассматривается — применительно к используемой перспективе — проблема автобиографизма и подводятся итоги исследования. Завершают книгу «Приложение» («Фрагменты интервью с авторами», которые дают дополнительную информацию о преобразовании автобиографических воспоминаний в процессе художественного повествования, «Список анализируемых произведений») и именной указатель.

Выражаю глубокую благодарность проф. Анне Лежежиньской (Университет имени Адама Мицкевича в Познани) и проф. Малгожате Черминьской (Гданьский университет), первыми поддержавшим концепцию книги, а также сотрудникам Отдела современных литератур Центральной и Юго-Восточной Европы Института славяноведения РАН за советы, высказанные при обсуждении рукописи, ответственному редактору книги д. ф. н. Н. Н. Стариковой и рецензентам — к. ф. н. В. В. Мочаловой и проф. С. Ф. Мусиенко.

П Р И М Е Ч А Н И Я

- 1 В. Нуркова. Свершенное продолжается: Психология автобиографической памяти личности. М., 2000. С. 189.
 - 2 Л. С. Выготский. Проблемы развития психики. Собрание сочинений в 6-ти томах. М., 1985. Т. 3. С. 145.
 - 3 Olga Tokarczuk: pamiętam ulgę, gdy napisałam ostatnie zdanie // (Z najwyższej półki/Trójka). <https://www.polskieradio.pl/9/874/Artykul/1011153,Olga-Tokarczuk-pamietam-ulge-gdy-napisalam-ostatnie-zdanie>
 - 4 В. Нуркова. Свершенное продолжается: Психология автобиографической памяти личности. С. 23, 17.
 - 5 В. Helbig-Mischewski. Kilka słów o niemieckich podręcznikach i tradycjach pisania autobiograficznego — najciekawsze porady i inspiracje // Twórcze pisanie w teorii i praktyce. Kraków 2015. С. 124–125.
 - 6 К. Rosner. Narracja, tożsamość, czas. Kraków, 2003. S. 93.
 - 7 В. Нуркова. Свершенное продолжается: Психология автобиографической памяти личности. С. 74–75.
 - 8 Dziura na ogon. Z Justyną Bargielską rozmawia Agata Kula. <http://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/wywiady/dziura-na-ogon/>
 - 9 C. Caruth. Unclaimed experience: trauma, narrative, and history. Baltimore, 1996. P. 6. Цит. по: Р. Айерман. Социальная теория и травма // Социологическое обозрение. 2013. т. 12. № 1. С. 122.
 - 10 Р. Айерман. Социальная теория и травма. С. 122.
 - 11 К. Bojarska. Wydarzenia po wydarzeniu. Białoszewski — Richter — Spiegelman. Warszawa, 2012. S. 271.
 - 12 R. Leys. Trauma: A Genealogy. Chicago, 2000. S. 298. Цит. по: Т. Łysak. Trauma — od genealogii pojęcia do studiów nad traumą // Antologia studiów nad traumą. Kraków, 2015. S. 20.
 - 13 B. A. Van der Kolk, O. Van der Hart. Natrętna przeszłość: elastyczność pamięci i piętno traumy // Antologia studiów nad traumą. S. 170.
 - 14 L. Gilmore. Przypadki graniczne: trauma, autoreprezentacja i prawne formy tożsamości // Antologia studiów nad traumą. S. 366.
 - 15 J. Pennebaker. Telling Stories: The Health Benefits of Narrative // Literature and Medicine. 2000. № 19. P. 3–18.
 - 16 D. LaCapra. Pisanie historii, pisanie traumy // Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia. Łódź, 2009. S. 502; D. LaCapra. Trauma, nieobecność, utrata // Antologia studiów nad traumą. S. 528.
 - 17 D. LaCapra. Trauma, nieobecność, utrata // Antologia studiów nad traumą. S. 86.
 - 18 A. Lowenstein. Moment alegoryczny // Antologia studiów nad traumą. S. 289.
-
-

- ¹⁹ Van der Kolk B. A., Van der Hart O. Natrętna przeszłość: elastyczność pamięci i pietno traumy. S. 173.
- ²⁰ A. Assmann. Między historią a pamięcią. Antologia. Warszawa, 2013. S. 42.
- ²¹ L. Gilmore. Przypadki graniczne: trauma, autoreprezentacja i prawne formy tożsamości. S. 367.
- ²² G. Borkowska. Opowieźć umieranie // *Teksty Drugie*. 2004. № 5. S. 37.
- ²³ Th. W. Adorno. Noten zur Literatur 3. Цит. по: K. Pietrych. (Post)Pamięć Holocaustu — (meta)tekst a etyka // *Inna literatura? Dwudziestolecie 1989–2009*. Rzeszów, 2010. Tom I. S. 206.
- ²⁴ В. Нуркова. Свершенное продолжается: Психология автобиографической памяти личности. С. 22.
- ²⁵ D. LaCapra. Trauma, nieobecność, utrata. S. 98–107.
- ²⁶ Ibid. S. 107.
- ²⁷ M. Czermińska. Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie. Kraków, 2000. S. 147.
- ²⁸ Nie płaczę nad brakiem korzeni. Z Ingą Iwasiów o odłożonej traumie przesiedlenia, o korzyściach i zagrożeniach płynących z zerwania ciągłości historycznej i o kształtujących tożsamość mikrohistoriach rozmawia Katarzyna Uczkiewicz // *Ziemie Zachodnie*. [www.pamiecprzeslosci.pl/files. PiP, № 12. S. 63–66](http://www.pamiecprzeslosci.pl/files/PiP,%20№%2012.%20S.%2063–66). http://www.pamiecpzyszlosc.pl/wp-content/uploads/2016/05/63–66.-Inga-Iwasiuw-Nie-p%C5%82acz%C4%99–nad-brakiem-korzeni-Kw_PiP_nr12_s63.pdf
- ²⁹ P. Czaplński. Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976–1996. Kraków, 1997. S. 237.
- ³⁰ B. Dąbrowski. Postpamięć i trauma. Myśleć inaczej o literaturze «małych ojczyzn» (Na przykładzie powieści Pawła Huellego i Stefana Chwina) // *Nowe dwudziestolecie (1989–2009)*. Rozpoznania. Hierarchie. Perspektywy. Warszawa, 2010. S. 211.
- ³¹ K. Szwejca. Rodziny po Zagładzie // *Midrasz*. 2011. № 6. S. 10–19.
- ³² A. Freud, D. Burlingham. War and Children. New York, 1943; A. Freud, S. Dann. An experiment in group upbringing. *The Psychoanalytic Study of the Child*. 1951. Vol. 6. P. 127–168.
- ³³ W. G. Niderland. Clinical Observations on the «Survivor Syndrome» // *International Journal of Psycho-Analysis*. 1968. XLIX. P. 313–315.
- ³⁴ B. Krupa. Opowieźć Zagładę. Polska proza i historiografia wobec Holocaustu (1987–2003). Kraków, 2013. S. 159.
- ³⁵ N. P. F. Kellerman. Psychopathology in Children of Holocaust Survivors: A Review of the Research Literature // *The Israel Journal of Psychiatry and Related Sciences*. 2001. № 1. P. 37. Цит. по: J. Hirsch. Postmodernizm, drugie pokolenie i międzykulturowe kino posttraumatyczne // *Antologia studiów nad traumą*. S. 269; *New Israeli study finds signs of*
-
-

trauma in grandchildren of Holocaust survivors <http://www.haaretz.com/news/israel/new-israeli-study-finds-signs-of-trauma-in-grandchildren-of-holocaust-survivors-1.424480>

- 36 См. библиографию по этой теме в: Н. С. Бурлакова. Психодинамика передачи травматического опыта от поколения к поколению в контексте культурно-исторической клинической психологии // Психологические исследования. 2016. Т. 9, № 45. С. 11. <http://psystudy.ru/index.php/num/2016v9n45/1241-burlakova45.html>

См. также: A. Mach. Polska kondycja posttraumatyczna — próba diagnozy // *Kultura po przejściach, osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy — konteksty i perspektywy badawcze*. Kraków, 2011; A. Szczepan. *Polski dyskurs posttraumatyczny. Literatura polska ostatnich lat wobec Holocaustu i tożsamości żydowskiej // Kultura po przejściach, osoby z przeszłością*.

- 37 N. C. Auerhahn, D. Laub. *Intergenerational Memory of the Holocaust // International Handbook of Multigenerational Legacies of Trauma*. New York, 1998. P. 37. Цит. по: J. Hirsch. *Postmodernizm, drugie pokolenie i międzykulturowe kino posttraumatyczne*. S. 270.

- 38 J. Pasterska. «Jestem Bombel na przystanku». O projektowaniu autora w młodej prozie na przykładzie «Bombła» Mirosława Nahacza // *Inna literatura? Dwudziestolecie 1989–2009*. Rzeszów, 2010. Tom I. S. 387.

- 39 И. Кукулин. Уточнение понятий // *Новое литературное обозрение*. 2015. № 132. <http://www.nlobooks.ru/node/6196>

- 40 H. Igartua, I. Paez. *Art and Remembering Traumatic Collective Events: The Case of the Spanish Civil War // Collective Memory of Political Events: Social Psychological Perspectives*. Mahwah, N. J., 1997. P. 81. Цит. по: Р. Айерман. *Культурная травма и коллективная память // Новое литературное обозрение*. 2016. № 5. <http://www.nlobooks.ru/node/7960>

- 41 A. Assmann. *Міędzy historią a pamięcią*. S. 13.

- 42 H. Arendt. *Korzenie totalitaryzmu*. Warszawa, 2008. S. 11.

- 43 A. Assmann. *Міędzy historią a pamięcią*. S. 53.

- 44 D. LaCapra. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore, 2001. P. 114–140;

- B. Giesen. *Triumph and Trauma*. Boulder, 2004.

- 45 A. Assmann. *Міędzy historią a pamięcią*. S. 262.

- 46 Ibid. S. 267.

- 47 Ibid. S. 206.

- 48 Р. Айерман. *Культурная травма и коллективная память*.

- 49 Мангейм К. *Проблема поколений // Новое литературное обозрение*. 1998. № 30. С. 22.

- 50 Р. Айерман. *Культурная травма и коллективная память*.
-
-

- ⁵¹ J. W. Pennebaker, B. L. Banasik. On the Creation and Maintenance of Collective Memories: History as Social Psychology // *Collective Memory of Political Events: Social Psychological Perspectives*. Mahwah, N. J., 1997.
- ⁵² M. Hirsch. *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. London, 1997.
- ⁵³ J. Hirsch. Postmodernizm, drugie pokolenie i międzykulturowe kino posttraumatyczne. S. 256.
- ⁵⁴ E. S. Fine. *The Absent Memory: The Act of Writing in Post-Holocaust French Literature // Writing and the Holocaust*. New York, 1998. P. 41–57. Цит. по: J. Hirsch. Postmodernizm, drugie pokolenie i międzykulturowe kino posttraumatyczne. S. 256.
- ⁵⁵ J. E. Young. *At Memory's Edge. After — Images of the Holocaust in Contemporary Art. and Architecture*. New Haven, London, 2000. P. 2. Цит. по: A. Ziębińska-Witek. Wizualizacje pamięci — upamiętnianie Zagłady w muzeach // *Kwartalnik Historii Żydów*. 2006. № 3. S. 367.
- ⁵⁶ H. Raczymow. Pamięć podziurawiona // *Tygiel Kultury*. 2013. № 7–12. S. 12.
- ⁵⁷ A. Pinchevski. *Archive, Media, Trauma // On Media Memory: Collective Memory in a New Media Age*. Houndmills, 2011. P. 258. Цит. по: T. Łysak. Trauma — od genealogii pojęcia do studiów nad traumą. S. 8.
- ⁵⁸ A. Ubertowska. *Świadectwo-trauma-głos. Literackie reprezentacje Holocaustu*. Kraków, 2007. S. 248.
- ⁵⁹ N. Fresco. *Remembering the Unknown // International Review of Psycho-Analysis*. 1984. № 11. P. 421. Цит. по: J. Hirsch. Postmodernizm, drugie pokolenie i międzykulturowe kino posttraumatyczne. S. 256.
- ⁶⁰ K. Bojarska. Historia Zagłady i literatura (nie)piękna. «Тworki» Marka Bieńczyka w kontekście kultury posttraumatycznej // *Pamiętnik Literacki*. 2008. Z. 2. S. 95.
- ⁶¹ L. Gilmore. *Przypadki graniczne: trauma, autoreprezentacja i prawne formy tożsamości*. S. 370.
- ⁶² M. Hirsch. *Żałoba i postpamięć // Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*. Antologia. Poznań, 2010. S. 254.
- ⁶³ A. Szczepan. *Polski dyskurs posttraumatyczny. Literatura polska ostatnich lat wobec Holocaustu i tożsamości żydowskiej // Kultura po przejściach, osoby z przeszłością*. S. 243.
- ⁶⁴ D. La Capra. *Historia w okresie przejściowym*. S. 108.
- ⁶⁵ D. LaCapra. *Historia w okresie przejściowym*. S. 78; D. LaCapra. *Trauma, nieobecność, utrata*. S. 103.
- ⁶⁶ E. Kuryluk. *Manhattan i Mała Wenecja. Rozmawia Agnieszka Drotkiewicz*. Warszawa, 2016. S. 89.
- ⁶⁷ A. Assmann. *Między historią a pamięcią*. S. 51.
-
-

- ⁶⁸ Z. Bauman. *Wieloznaczność nowoczesna, nowoczesność wieloznaczna*. Warszawa, 1995. S. 94.
- ⁶⁹ A. Assmann. *Między historią a pamięcią*. S. 52.
- ⁷⁰ А. Ассман. *Длинная тень прошлого. Мемориальная культура и историческая политика*. М., 2014. С. 16.
- ⁷¹ J. Tokarska-Bakir. *Historia jako fetysz* // J. Tokarska-Bakir. *Rzeczy mgliste*. Sejny, 2004. S. 98.
- ⁷² Z. Bauman. *Płynny lęk*. Kraków, 2008. S. 56.
- ⁷³ D. LaCapra. *Trauma, nieobecność, utrata*. S. 97.
-
-

«Мы здесь варвары...»

Возвращенные территории
и травма послевоенной миграции
в прозе детей переселенцев

[...] а потом пришли нас выгонять те,
кого тоже выгнали, из Львова.

Хорст Бинек

[...] никто из нас не может быть вне географии,
никто не может быть полностью свободен
и от борьбы за географию.

Эта борьба сложна и интересна,
поскольку касается не только солдат и пушек,
но также и идей, форм, образов и грез.

Эдвард Вади Сауд

Пространство — значимый фактор, в немалой степени определяющий идентичность отдельного человека и социума в целом. Части территории могут становиться носителями культурной памяти не только «посредством помещения в них знаков („памятников“»), но и «благодаря приданию целому ранга знака, то есть путем семиотизации»¹. Неслучайно имагинативная география, которая изучает литературный пейзаж, «формируемый идеологией и человеческими убеждениями и, в свою очередь, сам их формирующий»², стала к началу XXI в. одной из важнейших областей современной гуманитарной науки. В 1990–2010-е гг. польская литературная география оказалась расширена за счет необычайно активного обращения прозы к пространству «Возвращенных территорий». Эти — бывшие немецкие — земли, отошедшие к Польше по условиям Ялтинской и Потсдамской конференций, а также переговоров с СССР 1945–56 гг., были в послевоенные годы заселены несколькими этносоциальными группами, которые отличались друг от друга не только обстоятельствами миграции (переселение добровольное или насильственное), но и вероисповеданием, ментальностью, бытовой культурой, стереотипами, предубеждениями, наконец, пережитым во время войны*

* Следует отметить, например, настороженное отношение к украинцам, особенно со стороны переселенцев с Восточных Кресов, лично столкнувшихся с террором УПА, а также такое распространенное явление, как идентификация переселенцами автохтонного населения как «немцев» (отчасти это характеризовало и отношение к ним властей, для которых силезцы и мазуры, изначально призванные служить доказательством польского и «пястовского» характера Возвращенных территорий, сделали гражданами второго сорта). Кроме того, Возвращенные территории стали площадкой, на которой ярко проявились результаты чудовищного урока насилия, геноцида, агрессии, стигматизации, каким оказалась Вторая мировая война: в первые послевоенные годы там был чрезвычайно высок уровень не просто взаимного недоверия и агрессии, но преступности — массовых грабежей, изнасилований и пр., — и, соответственно, порожденного ими страха всех перед всеми.

и пр. Это «репатрианты» (а точнее — «экспатрианты») с окончательно утраченных Восточных Кресов, добровольные переселенцы из Центральной Польши и Великопольши (в том числе те, кто был ранее выселен властями Третьего рейха с западных и северных окраин Польши на территорию Генерал-губернаторства), репатрировавшиеся из СССР польские евреи, которым удалось найти там спасение во время войны, репатрианты из Франции, Германии, Румынии, Югославии, украинцы и лемки, выселенные из юго-восточных районов Польши в рамках операции «Висла» (1947), участники гражданской войны в Греции и пр.* «Замена крови»³ привела к образованию территории идентичности «умноженной», а следовательно, по сути формирующейся заново.

Почему же предметом подлинной художественной рефлексии это пространство стало лишь спустя столетия?

Тема Возвращенных территорий присутствовала в литературе социалистической Польши (проза Е. Пытляковского, Э. Паукшты, А. Брауна, Г. Ворцеля, Х. Панаса, Л. Голиньского, В. Грабского, В. Жукровского, Л. Пророка, Х. Панаса, Р. Цабая, Е. Галушки, А. Ковальской, Ю. Хена, К. Олексика, З. Тшишки, К. Суходольской, Я. Бжозы, Д. Сидорского, И. Довгелевичовой, В. Шевчика, Э. Бальцежана, С. Сроковского и др.⁴), но, будучи одним из важнейших элементов государственной политики (на

* Всего около 4,5 миллионов человек. Кроме того, хотя неофициально немецкое население начали выселять еще до Потсдамской конференции, а за 1945–49 гг. было выселено более 3,5 миллионов человек, это происходило постепенно (немцы, особенно специалисты, использовались в качестве рабочей силы, что являлось также воплощением идеи «наказания» гражданского населения за преступление гитлеровской Германии; сами немцы, надеясь на изменение границы, в тех случаях, когда имелся выбор, порой медлили с отъездом, несмотря на санкции, отмененные только в 1950 г., и отсутствие гражданства ПНР, которое они смогли получить только в 1951 г.), а следовательно, были распространены ситуации вынужденного сосуществования, зачастую в одном доме.

которую работала и наука — археологи и историки), находилась под строгим идеологическим контролем (осуществлявшимся, в частности, критиками — В. Навроцким, В. Шевчиком, А. Василевским, Ф. Форнальчиком и др.). Возвращенные территории представляют собой яркий пример взаимосвязи территориальной имагологии и идеологии⁵. Так, само название — «Возвращенные территории» — акцентировало не просто сдвигание границ Польши на запад, но идею их исконно польской принадлежности (политика места включала, например, такой прием манипулирования прошлым, как «*invention of tradition*»: переименование немецких топонимов выдавалось за возвращение «древнего» славянского названия, даже если такового не существовало⁶, т. е. конструировалась картина истории, в которой немцы выглядели временными узурпаторами и оккупантами, германизовавшими исконно польские земли). Другое название, также использовавшееся после 1948 г., — «Западные и Северные земли» — имело не менее очевидную идеологическую нагрузку: оно было призвано обозначить окончательную унификацию этой территории с ПНР. Одной из главных стратегий власти в первые послевоенные годы стало строительство этнически гомогенного государства**. Согласно этой политике Возвращенные территории должны были осваиваться не как область исторического сосуществования и взаимопроникновения культур и народов, а как часть новой мононациональной Польши. Все это — наряду с политическими и идеологическими мотивами, связанными с зависимостью от СССР, — оказалось причиной того,

** Так, существовал запрет на использование родного языка, например, для украинских переселенцев и автохтонного населения Силезии, Вармии и Мазур и пр. (единственной сферой, где могла легально проявляться национальная специфика, оставался фольклор). До 1949 г. из национальных меньшинств относительно большей (официальной) национально-культурной автономией пользовалось на Возвращенных территориях еврейское население (подробнее см. об этом в главе «„Поколение, исковерканное эхом“. Проза детей Выживших»).

что на протяжении десятилетий оставалась вопросом в значительной степени табуированным двойная трагедия изгнания и искоренения, сфокусированная в пространстве Возвращенных территорий и воплощенная в строке немецкого силезского поэта Хорста Бинека: «[...] а потом пришли нас выгонять те, кого тоже выгнали, из Львова»⁷. Освещавшая проблему послевоенной миграции проза (особенно 1950–70-х гг.) была — за редкими исключениями — явлением скорее социологическим и политическим, нежели художественным, «больше говорила [...] о времени своего создания, чем об опыте миграции как таковом»⁸. По словам В. Броварного, литература, посвященная первому периоду после 1945 г., сумела создать лишь одномерную физическую карту региона: «Изображение местностей, рек и гор, дорог и промышленных предприятий, важнейших достопримечательностей и мест культа оказывалось чаще всего уплощенным — лишённые исторического контекста, местной символики, легенд и бытового знания бывших жителей, они представляли не более чем буквально понимаемой материей или же подчинялись политической идее. Зачастую на панораму новой земли накладывалась идеологическая сетка, в основе которой лежало ощущение очевидности вины немцев и исторического, а прежде всего — морального права поляков на западные территории»⁹. Художественный и аутопсихотерапевтический потенциал этого травмированного и травмирующего пространства оказался тогда практически нереализованным.

Кроме того, поскольку тема Возвращенных территорий исторически связана с темой «противоположного» (географически, исторически, эмоционально) пограничья — Восточных Кресов, — еще одной причиной «откладывания» задачи художественного осмысления нового пространства стал психологический «крен» литературы в сторону *утраченного*: «Неутоленная тоска [...] привела к тому, что польская литература не получила достаточного художественного стимула для исследования жизни на новом пограничье, на земле пока лишь познаваемой, осваиваемой»¹⁰.

Этот феномен — психологический в своей основе, но оказавший значительное влияние на художественный процесс, — объясняется, в свою очередь, тем, что миф Восточных Кресов — пространства хотя и периферийного, однако сыгравшего огромную роль в формировании национального дискурса, воплотившего в себе идею одновременно польскости и поликультурности, — носит для польской ментальности знаковый характер. Топос Кресов — не просто определенная парадигма мышления о малой родине, опирающаяся в немалой степени на ее идеализацию. Это феномен наложения друг на друга родины идеологической и частной (согласно классификации С. Оссовского¹¹), символического целого и реального, лично обжитого частного. В процессе насыщения метафорикой и символикой историческая и географическая область постепенно становилась носителем исторической памяти. Окончательно ностальгический миф Кресов — как психологический и художественный опыт вневременного укоренения в утраченном, создававший «общину памяти», служивший экологической нишей* и позволявший обрести иллюзию гармонии в хаосе идеологизированной жизни (по словам М. К. Лавабра, «память [...] славится умением тихо, но искренне сопротивляться в тех случаях, когда политическая власть грубо попирает историю и манипулирует прошлым»¹²), облегчить боль искоренения, — сформировался после полной утраты этих территорий. Категория же ностальгии в значительной степени заслонила самую возможность полноценного, не одностороннего осмысления полиэтнического и полирелигиозного пространства.

После 1989 г. ситуация изменилась, и изменения эти отнюдь не ограничивались отменой цензуры и исчезновением табуированных тем: освобождение от советского доминирования неизбежно влекло за собой необходимость заново осмыслить отношения с Другим, проблемы границы, ответственности, памяти и пр. «Оказалось, — замечает

* Неслучайно А. Загаевский и Ю. Корнхаузер в книге «Непредставленный мир» (1974) говорили в связи с литературой Кресов об эскапизме, отказе от участия в реальности.

К. Заяс, — что советский каблук служил одновременно и прикрытием, отсрочивавшим расплату. После освобождения от него вскрылись долги по отношению к Другому, отнюдь не аннулированные, более того, обросшие за это время процентами»¹³. Постепенному проникновению дискурса постколониальной критики в рефлексию над феноменом Восточных Кресов¹⁴ способствовала начатая в середине 1980-х гг. и продолжающаяся по сей день общественная дискуссия о Холокосте на территории Польши, о сложном сплетении польской «мании собственной невинности»¹⁵ с подсознательным чувством вины*. С одной стороны, в контексте проблемы Холокоста миф поликультурности Восточных Кресов, идеализирующий польский исторический опыт взаимоотношений с Другим, оказывается своего рода прикрытием, будучи призван служить доказательством толерантности Польши, отсутствия в ее истории колонизаторских сюжетов (являясь, таким образом, очередным примером того, как «символическое пространство становится реальной сферой политики»¹⁶). С другой — ряд польских и зарубежных ученых отмечает неполиткорректность самого понятия «Кресы» и необходимость отказаться от него в пользу термина «пограничье», поскольку слово «kresy» («окраина») однозначно акцентирует их польскую принадлежность, а подобная перспектива «не может не раздражать восточных соседей Польши, чувства которых следует уважать»¹⁷. Термин же «пограничье», также отсылая к категории притяжательности, указывает на наличие второго субъекта (пограничье — всегда «между»), в некоторой степени внося таким образом измерение нивелирующей и примиряющей вечности**.

* Подробнее см. главу «„Полная свобода“ в мире, придуманном маркетологами. Исторический перелом и проза писателей младших поколений».

** Характерно, что смену перспективы можно увидеть в прозе Анджее Стасюка, который обращается к современной территории, рассматривая (в частности) Кресы как часть (пограничье, периферию) и одновременно сокровенную суть не Польши, но (Центральной) Европы, принципиально избегая измерения *ностальгии* и предаваясь вместо этого чувству *меланхолии*, созерцанию процесса энтропии.

Попытка после 1989 г. более или менее объективно взглянуть на пограничное пространство Возвращенных территорий оказывается, очевидно, также жестом психологической компенсации исторических комплексов, связанных и с Холокостом, и с Восточными Кресами. Литература ощущала все бóльшую потребность в «расширении», обогащении национальной идентичности, своего рода символическом восстановлении исторически и идеологически утраченной полиэтничности и полирелигиозности — извлечении из глубин культурной памяти фигур евреев, немцев, кашубов, украинцев, белорусов. Характерны в этом отношении, например, два текста конца 1980-х гг. Это, во-первых, книга автора старшего поколения — «Бохинь» (1986) Т. Конвицкого, содержащая идею «виртуального», вымышленного, художественного, однако демонстративного и сознательного «выбора» еврейского происхождения, призванного свидетельствовать о том, что польская история, польская идентичность неотделимы от еврейской. Во-вторых, это «Вайзер Давидек» (1987) значительно более молодого Павла Хюлле, где еврейский мальчик предстает полуфантазмагорической фигурой, жестко определяющей всю последующую судьбу героя-поляка (следует заметить, что подобной аурой трагической загадочности и значимости окружены также прочие Другие в прозе 1990-х гг.: немец Ханеман, украинка Ханка и немой беспризорник Адам в романе Стефана Хвина «Ханеман», 1995; немцы господин Поляске и госпожа Грета в «Рассказах на время переезда» Хюлле, 1991).

Обращение к пространству Возвращенных территорий стало также реакцией на утрату критерием «польскости» как главного способа самоидентификации его бывлой значимости, определенности и самодостаточности: после восстановления подлинной независимости Польши герою-повествователю-автору предстояло найти новую опору для собственного «я». Значительная часть прозаиков обратилась тогда к осмыслению пространства «малой родины»¹⁸: художественное его освоение позволяло опереться не на национальную идею, а на семейную память и связь с регионом. На волне исторических и политических перемен

начался интенсивный процесс децентрализации культуры, в котором значительную роль играла «литература места»¹⁹: она обратилась к проблемам историко-культурной памяти и забвения (подтверждая слова К. Кляйна о том, что «когда историография переживает кризис, на первый план выходит память»²⁰), заняв, по словам Э. Вегандт, «место исторического романа» и «став реакцией на потребность в новом историзме, отличном от официального, потребность, вызванную политическими и художественными революциями»²¹.

Э. Рыбичкая отмечает, что 1990-е гг. для Европы в целом — период «локализации культуры» (распространения идеи значимости пространства культурного и экзистенциального опыта как контекста), «децентрализации карты» (пристального интереса к бывшим перифериям и пограничьям с их сложным — многонациональным и поликультурным — прошлым), возрождения топоса «малой родины»²². Однако в польской литературе к этому моменту уже существовала богатейшая традиция эстетического осмысления Восточных Кресов (как уже говорилось, парадоксальным образом в свое время «закрывающая» художественный доступ к пространству северо-западных территорий) и, шире, так называемое направление литературы «частной родины» — прежде всего, послевоенная (в значительной части эмигрантская) автобиографическая и мифобиографическая проза Е. Стемповского, Ч. Милоша, С. Винценза, В. Одоевского, Ю. Лободовского, Ф. Чарнышевича, З. Хаупта, Ю. Стрыйковского, Т. Конвицкого, Л. Бучковского, А. Кусьневича, А. Стойовского и др., выработавшая своего рода семантическую матрицу «малой родины». Именно она сделала возможным стремительное формирование топоса Возвращенных территорий в польской прозе 1990–2010-х гг.

Наконец, важнейшую роль сыграл социолого-психологический фактор: именно на рубеже 1980–90-х гг. в литературу пришли дети переселенцев, для которых полное укоренение в пространстве детства оказалось невозможным без рефлексии над судьбами предков — как собственных, так и бывших жителей этих территорий. «Город

Гюнтера Грасса, — пишет М. Черминьская, — обрел теперь новых, польских прозаиков, выросших на плодородной почве северного пограничья, в приморском городе с многонациональной и многоязычной традицией. Павел Хюлле, действие произведений которого происходит в Верхнем Вжеще, и Стефан Хвин, описывающий Оливу*... здесь они провели детство, здесь росли и выросли. [...] Грасс оказался так внимательно и трепетно прочитан молодыми гданьскими прозаиками не только потому, что они слышали в его текстах звучание *genius loci*, и не только потому, что это крупнейший немецкий писатель, высмеявший нацизм. Причина также в том, что послевоенное поколение польских „новых гданьчан“ разглядело в его жизни и творчестве модель, хорошо знакомую им по биографии родителей или старших товарищей: судьбу изгнанника, которого война вышвырнула из детства, проведенного на восточных окраинах страны, на пограничье, где смешиваются культуры и языки»²³. Именно их детское сознание поражали доставшиеся в наследство немецкие надписи, детали немецкого быта, немецкая архитектура и пр. «Эти чудаковатые молодые люди, возвращающиеся после учебы в Голдап, Гижицко, Олыштын или Кентшин**, с любопытством вглядывались в свою — знакомую и незнакомую — родину. Их привлекало все непохожее, чуждое, поликультурное, интересовала частная история семьи, города, нации. В Польше на протяжении десятилетий насаждалась единая концепция истории страны и регионов [...], но при этом сохранялось и некое сокровенное, семейное, национальное, религиозное знание, расходившееся с официальным и в конце концов одержавшее над ним заслуженную и окончательную духовную победу. Это знание включало в себя не только память о депортации поляков из Вильно или Львова, но и сострадание депортированным жителям Вармии и Мазур [...], понимание того, что польское бытие выросло на руинах чужой цивилизации, что заселенные поляками города, дома и земли обладали собственной

* Вжещ, Олива — районы Гданьска.

** Нем. Гольдап, Лётцен, Алленштайн, Растенбург.

историей, отнюдь не польской»²⁴. Сознание этих детей и является свидетельством того, что пропагандировавшаяся прапольскость этих земель не выдержала конфронтации с реальной повседневностью существования среди следов немецкого культурного наследия.

Таким образом, лишь спустя полстолетия Возвращенные территории стали предметом свободной, непредвзятой художественной рефлексии. И, как предсказывал в середине 1990-х гг. Ч. Милош, — надолго остались значимой для польской литературы темой, будучи одним из важнейших сюжетов, связанных с «масштабным событием» — «сжеживающимися и подвижными границами и послевоенным исходом населения с востока на запад, породившим не нанесенные на карты человеческие страдания»²⁵.

Для Александра Юевича (повести «Лида», 1990; «Господь глухим не внемлет», 1995) и Адама Загаевского (эссе «Два города», 1991) утраченные Восточные Кресы практически полностью заслоняют пространство детства, проведенного на Возвращенных территориях (характерно, что два названия прямо отсылают к психологической проблеме пространства в жизни повествователя: белорусский городок Лида у Юевича и мифический Львов / реальное Гливице у Загаевского).

Момент расставания ребенка с первым, главным его Домом предстает во включающей в себя поэтические фрагменты повести Юевича (р. 1952; увезен из Лиды в пятилетнем возрасте со второй волной репатриации 1955–59 гг.) ключевым событием, которое бросает тень на всю последующую жизнь: «Мне по-прежнему пять лет и на мне матросский // костюмчик // По-прежнему на вокзале ждет // последний эшелон с репатриантами. [...] Вот подадут поезд и земля // уходит из-под ног // Крик и плач тех кто // останется здесь навсегда // и тех кто уезжает // и сплошное рыдание которое разносится // во все стороны // и ветер уносит его дальше // „Айчина, бывай!“ // „Не забудим, Айчина!“ // но вот поезд трогается его поторапливает // приказ на непольском языке // и голова

к голове // и тело к телу // крестное знамение внезапно инстинктивно // последние огни города в забвение // белорусский лист приклеился // к окну вагона // мать стискивающая образ Остробрамской // отец стерегущий свою машинку „Зингер“ // в ритме колес // в ритме слез // в такт молитвы // в такт рыданий // на запад! // словно нас везли на расстрел // в неведомое будущее // от земли оторванных [...] Я остановился на пороге в поисках чего-то // и слышу лишь глухой стук колес // Этот поезд идет // он так и не остановился*»; «Мальчику было пять лет и он еще не знал, что [...] не сможет забыть»²⁶.

Переселение лишает ребенка не «малой родины» — категории, неведомой пятилетнему сознанию, — а детства как такового, воплощенного в близких людях, привычных предметах и повседневных занятиях: «Мальчика с трудом оторвали от бабушкиной шеи, извивающегося и колотящего вслепую ногами втолкнули в темный вагон [...], а он, оказавшись в центре этой бездны, рыдал: „Не хочу, не хочу!.. бабушка милая!“»; «И птицы останутся или улетят на зиму, чтобы весной снова сюда вернуться. И деревья останутся, забор, костел, река и небо. Все останется на своем месте — бабушка, дедушка, седой ксендз, почтальон, дурачок Антошка, яблоки в саду и банки со сливовым джемом. [...] И солнце здесь останется, и времена года никуда не поедут. И луна, что посылает на землю сны и видения. Опавшие листья вернутся весной на прежние деревья. Останутся рябины и боярышник, камни в поле и инструменты на чердаке. Парное молоко вечером и хлеб с сахаром. [...] Летние грозы и пахучая трава. И осколок бутылочного стекла в траве. И колокол. [...] И едкая дедушкина махорка, которую он заворачивает в обрывок газеты и от которой щиплет глаза и горло. Все, все останется на своем законном месте»²⁷.

Каждая деталь реальности окрашена эмоцией разлуки: «Мы в последний раз касались выскобленного добела стола, спинки стула. [...] Лишь ноги словно прико-

* Цитаты из анализируемых произведений (если в библиографической ссылке не указан переводчик) даются в переводе автора книги.

ваны к доскам пола, и не оторвешь их»²⁸. Вокзал, поезд, вагон предстают олицетворением судьбы: «Бабушка, бабушка, я не хочу [...] — и прижался к бабушкиному халату [...], — словно она была машинистом завтрашнего поезда, словно она и только она могла и умела что-то изменить»; «А зловещий, словно из ночного кошмара, грохот поезда нарастал и приближался, гремел, словно надвигающаяся гроза»²⁹. Предметы, связанные с переездом, — снятая со стены икона («Эта всегда грустная Матерь Божья Остробрамская, словно еще погрузневшая, словно тоже не стремилась в эту Польшу»³⁰), собранные вещи («[...] отцовская швейная машинка, завернутая в сотканное бабушкой оранжевое льняное покрывало, коричневый чемодан, к которому прислонен образ Матери Божьей Остробрамской, плетеная корзинка, увязанная перина»³¹), приготовленная одежда («У стола, на спинке стула мой дорожный костюмчик — синий, матросский, с большим воротником и белыми полосками, словно нам еще по морю предстоит плыть в эту Польшу...»³²) — оказываются символом и едва ли не двигателем разлуки: в детском сознании меняются местами следствие и причина: мальчику кажется, что если вернуть икону на место, то и вся жизнь вернется на круги своя («[...] мне стоило немало труда поднять ее и повесить обратно на ржавый гвоздь. [...] И вернулась Остробрамская на свое прежнее место [...] и даже, вроде, да — вроде, улыбается»³³). В то же время остающуюся в Лиде старую одежду маленький герой воспринимает как часть себя, переживая совсем не детское ощущение раздвоенности: «На полу лежали мои старые залатанные штанишки, скатанные в клубок гольфы, бесчисленное количество раз штопаные бабушкой, сандалии; это оставалось здесь, словно старая кожа, а в новой, которую на меня натягивали, мне предстояло ехать Туда и забыть об этой, прежней, помнящей здешнее солнце, здешние дожди и снег, камни, на которых я разбивал колени, заборы, на которых рвал штаны, все оставалось здесь, более ненужное, лишнее, не заслуживающее воспоминаний»³⁴. Подаренные ксендзом цветные кубики, незнакомая (польская) монетка «на конфеты» от бабуш-

ки становятся хранителями детских чувств, связанных с первым настоящим прощанием, первым серьезным, взрослым горем: «Я сжимал в руках коробочку с кубиками, которые должен был забрать с собой, с обидой, что здесь мне не разрешается в них играть — только там, в Польше»; «Я крепко-накрепко сжал монетку, но не мог себе представить, какие они, эти польские конфеты»; «Я поискал в кармане денежку, о которой забыл на улицах Лиды, но не нашел в ней бабушкиного тепла, и теперь она показалась мне тяжелым и ненужным грузом»³⁵.

Ключевым словом оказывается сначала «завтра», повторяемое по-польски и по-белорусски («Завтра тебе уже предстоит отсюда уехать... Завтра, *заўтра* — ты повторяешь эти слова. [...] Завтра, *заўтра*... Завтра, *заўтра*... [...], завтрашнего поезда, [...] Польша, куда нам завтра предстоит ехать»³⁶), потом «сегодня» («Ты уже сегодня уезжаешь»³⁷; «Это уже сегодня, скоро... Эти слова словно бы шепчет каждый листок и луч сентябрьского солнца [...]»³⁸). В детском восприятии особенно ярко проявляется неразрывная связь времени и пространства: пространство делится на то, что «было раньше», и то, что окажется вокруг завтра, а время — на то, которое прошло в окружении знакомого, освоенного пространства, и то, в котором появится новое — неведомое, чужое, пугающее. Это чувство страха и тщетной надежды испытывают и маленький ребенок («А может, мы не едем?»³⁹), и наблюдаемые им взрослые («По бледному лицу матери текли слезы, а она, замерев, глядела на дверь, за которой мужчины молотками заколачивали всю ее здешнюю жизнь и ту, ни одной детали которой невозможно было себе представить»: «Воющий за стеной вагона хор не прекращал свою отчаянную песнь, а мальчик вплетал в него свой пятилетний голос»⁴⁰).

Город Лида, на окраине которого жил мальчик, предстает так и не наступившим будущим: «Я никогда не научусь этому городу»⁴¹; «Мальчик несколько раз бывал в этом городке, но ни разу один. И ни разу не удалось ему самостоятельно добраться до Лиды»⁴². Польша же для маленького героя — абстрактное понятие, означающее лишь разлуку с привычным миром: «детские рыдания „я не хачу

у Польшу“»⁴³ (неслучайно Юревич передает белорусский выговор мальчика, словно бы остающийся ему на память о первом доме); «Этот мальчик стоял теперь посреди кухни и смотрел непонимающе»; «А я хотел, чтобы дедушка пел дальше, еще громче, и пусть бы от его пения лопнул весь мир, и поезда, и эта Польша»⁴⁴. В Польше мальчика-переселенца обзывают «кацапом»*, что, в свою очередь, ассоциируется у него с русским начальством в белорусской деревне, которое так называл дед, и ребенок окончательно утрачивает понимание, кто же он такой: «Они кричали „кацап“, как под Лидой дедушка называл начальника сельсовета или колхоза, сплевывая [...], и прибавлял еще несколько ругательств»⁴⁵; «Почему я? Чем я был похож на него, что обо мне так говорили — с отвращением и неприязнью? Ни разу не взяли меня в игру, никогда для меня не находилось пары, моя бита для лапты всегда казалась им плохой, и кто-нибудь ломал ее об колено и швырял мне под ноги: „Иди отсюда, кацап...“»⁴⁶. Это непонимание не покидает повествователя и во взрослой жизни.

В случае Загаевского (р. 1945) травмированная и травмирующая память навязана ребенку взрослыми — писатель не мог сохранить реальных воспоминаний о Львове, из которого был увезен в Гливице младенцем: «Итак, я провел детство в некрасивом, промышленном городе; меня привезли туда, когда мне исполнилось четыре месяца, и потом много лет рассказывали о прекраснейшем городе, который моя семья была вынуждена покинуть (о Львове). Ничего удивительного, что на реальные дома и улицы я смотрел с чуть презрительным превосходством, а из реальности воспринимал только то, что было необходимо для выживания»⁴⁷. В результате все происходившее «до отъезда»⁴⁸ — т. е. на самом деле за гранью памяти повествователя — обретает статус времени райского. Это яркий пример не просто постпамяти, но травмы, которой она может обернуться; по сути — насилия, совершаемого над мировосприятием ребенка. По словам М. Черминьской, «Львов Загаевского предстает мистической картиной, вы-

* Пренебрежительное прозвище русского.

рисовывающейся из рассказов взрослых. Пейзаж Гливице, который повествователь видит собственными глазами, оказывается миражом, сквозь который в конце концов неизбежно проступают [...] силуэты Высокого замка и Лычакова»⁴⁹.

Загаевский воспроизводит составляющие этого насилия. Пространство подвергается безжалостной «градации»: «Какой это был город? Хуже. Меньше. Неказистый. Промышленный. Чужой. [...] Даже удивительно, что в нем тоже вставало и заходило солнце, и те же времена года протекали сквозь календарь и городские парки»⁵⁰; «Привезенные вещи пахли иначе, чем местные»⁵¹. Львовская роскошь противопоставляется «скромным гливицким квартирам»⁵², привезенные из Львова «аристократические»⁵³ предметы, «редкие книги, стильная мебель»⁵⁴ и даже зелень («Львовские листья — совсем другое дело. Они были вечны, вечнозелены и вечно живы, нетленны и совершенны...»⁵⁵) находятся в оппозиции к гливицкой действительности — мещанской, безразличной, не согретой сердцем переселенцев. Немецкие вещи, немецкая архитектура, немецкая брусчатка, красный кирпич «пруссских домов»⁵⁶ не вызывают ничего, кроме отторжения и тоски по утраченному: «Моя мама ходила по улицам и плакала»⁵⁷.

У Загаевского, как и у Юревича, эмоция ностальгии сплавляет воедино время и пространство: все львовское одновременно является «довоенным», все гливицкое — или «бывшим немецким», или «социалистическим», т. е. одинаково чуждым. Это становится дополнительной душевной преградой. Травма переселения словно бы отражается в пейзаже — не слишком пострадавшее во время войны Гливице видится апокалиптически развалинами, на которых создается новый чуждый мир. Единственное же, что способны построить ностальгирующие переселенцы, — иллюзорный мир утраченного прошлого, и именно его они навязывают ребенку. Организация хронотопа подчинена здесь памяти о прошлом и уникальной, личной территории, блокирующей потребность и возможность соприкосновения с настоящим — временем насилия и пространством случайности

(«случайный город»⁵⁸). Отсюда фантазмагорические образы, связанные с иллюзорностью, искусственностью. Загаевский сравнивает взрослых переселенцев с «живыми тенями», «эмигрантами в собственной стране» («эмигранты, которые отнюдь не покидали свою страну. Страна сдвинулась на запад, вот и все. И они вместе со страной»), которые кружат по непостижимому для них городу, «ошеломленные местом, в котором им предстояло умереть», актерами «театральной труппы, которая [...] однажды прибыла в этот город и разбила в нем шатры» («весь город превратился в театр»), живыми мертвецами («Они ходили по аллеям парка, отдыхали в тени немецких каштанов, буков. [...] Мне было невдомек, что эти блуждания есть медленное умирание. [...] Они умирали недоверчиво, поскольку не знали этих мест, этого воздуха, этой земли»⁵⁹). Отгородившись от реальности барьером воспоминаний («Они несли с собой прошлое, словно нафталин»), взрослые переселенцы живут внутри своего эфемерного хронотопа, продолжая играть свои львовские роли: «Я был трезвым мальчиком, и память у меня была размером с лесной орех, и я ничуть не сомневался, что, шагая по улицам Гливице [...], я нахожусь там, где нахожусь. Однако дед мой, хоть и шел рядом со мной, в этот самый момент переносился во Львов. Я шагал по улице Гливице, а он — по улице Львова»; «Итак, я ходил по этим гливицким улицам с моим дедом [...], но, в сущности, мы шагали по двум разным городам. [...] я шел по улицам Гливице, он — по улицам Львова. Я находился на длинной улице, которая [...] словно в насмешку носила имя Победы (после стольких поражений!) и соединяла небольшую рыночную площадь со столь же скромным железнодорожным вокзалом, а он в то же самое время шагал по львовской улице Сапехи. Затем мы входили в парк Храброго (польский король был призван полонизировать немецкие деревья), но дед, разумеется, пребывал в Иезуитском саду во Львове»; «Утрачивая память, они возвращались в утраченный город»; «экс-профессора более не существующего университета, экс-офицеры более не существующей армии, восточный акцент более не существующих

восточных окраин, экс-советники и экс-адвокаты; ранги, относящиеся к другой эре»; «Они не желали примириться с тем, что оказались в другом, странном, некрасивом городе. Считали, что, в сущности, по-прежнему находятся во Львове. [...] Они были не в состоянии перенестись в Гливице. Неважно, утрачивали они память или нет, но делали вид, что ничего не изменилось»; «Исполненный отчаяния и ненависти»⁶⁰ сосед отказывается выходить из квартиры и соприкасаться с гливицкой реальностью. Это пространственно-временное состояние К. Цвикляк называет «уже-не-там и еще-не-тут», «пограничной полосой», «ничьей землей», «гордой позой короля без королевства», а Гливице, в котором рос Загаевский, — «тенью города, населенной тенями людей»⁶¹.

Хотя взрослые повествователи Юревича и Загаевского сравнивают судьбу своей семьи с судьбами выселяемых немцев («Мы ехали, чтобы занять места других переселенцев, которые тоже однажды вышли из своих домов, бросив швейные машинки, соломорезки, мебель и могилы. Мы находили их фарфор, закопанный под кустом красной смородины, [...] обрывали их яблони, топили печку их старыми письмами, на их полях сажали рожь, картошку и брюкву»⁶²; «В 1945 году почти все мои родственники укладывали чемоданы и ящики и готовились покинуть Львов и его окрестности. В это же самое время собирали вещи бесчисленные немецкие семьи, которым приказали оставить их дома и квартиры в Силезии, в Гданьске, Щецине, Ольштыне и Крулевце*. Миллионы людей прижимали коленом сопротивлявшиеся крышки чемоданов; это происходило по велению трех немолодых мужчин, собравшихся в Ялте»⁶³), порой осознают себя непрошеными наследниками, повествователь Юревича проводит параллель между профанацией немецкого кладбища поляками и польского — белорусами и русскими⁶⁴, но в целом память о собственной утрате полностью заслоняет чужое страдание и прошлое чужой земли («Я мало о них знал, почти их не встречал»⁶⁵).

* Кёнигсберг.

Реальное пространство детства оказывается территорией так и не освоенной до конца, отравляющей героев чуждостью, безразличным «хаосом» «сотен квартир, тысяч окон»⁶⁶. «Чью кожу я надел и донашиваю, словно старый плащ, чья кровь бежит по [...] жилам?»⁶⁷ — спрашивает повествователь Юревича, для которого навсегда открытым остается вопрос о том, что он утратил в детстве и чью жизнь прожил: «Я уже и не знаю. Может, все это неправда. Я ничего не слышал. Ничего не видел. Ничего не чувствовал. Перепутал свою память с чьей-то еще»⁶⁸; «Я так и не попрощался с этим городом [...] // Я постоянно просыпаюсь на его улицах // с разбитыми коленками с коробкой // кубиков сжимаемой в руках // Меня будит пение женщин возвращающихся // с воскресной службы // и ругань мужчин в черешневом // саду за самогоном... // Я остановился на пороге чего-то в поисках // и слышу только глухой перестук колес поезда»⁶⁹. Повествователь Загаевского называет себя «перманентно бездомным», «тем, кто — по велению случая, каприза судьбы, собственной вине, вине своего темперамента — не хотел или не сумел в детстве, в ранней юности установить близкие и сердечные отношения с окружающим миром, в котором рос и воспитывался»⁷⁰, поскольку реальное пространство отвергнуто, а память об утраченном рае — чужая, унаследованная, транслируемая, отраженная, представляющая собой эфемерный, идеализированный образ — опорой служить не может. «Своим» пространством в детстве и отрочестве не стали ни реальный город Гливице, ни «мифический точный город»⁷¹ Львов.

Эти травмы порождают текст и определяют его структуру. Рваное, фрагментарное повествование «Лиды» включает в себя стихи, запечатлевшие живую неправильную речь бабушкины письма 1980-х гг., в которых она возвращается к отъезду маленького внука («Wyiasz waś do Polsei to był Wyiasz 57 Rok ty malas 5 lat to bylo 15 Wżesna włato był serpen to ty chodził po sadze i zberał japka byli take Malinówki i spewał Malinowska mówi oj jak ładne spewaś Alkó škoda cebe że Wyieźdżaś odnas ty odpowedzał tak mało tych jabłósak jest nema zaras i mne nabendza tetwoie słowo

pozostały do dziś Wramenci*»⁷²), обращения к себе-ребенку и покойному отцу. Лирические отступления в книге «Господь глухим не внемлет» уменьшают иллюзию реконструкции реальности, словно бы ставя под сомнение подлинность воспоминаний: «[...] голос мой возвращается рыданием, я ничего уже не в силах разглядеть, понять, я все забыл, все мне привиделось и сплелось в забвении. Точно горячка, когда в ужасе приходишь в себя и без чувств проваливаешься в темную бездну, когда ощущаешь незнакомые запахи, чужие воспоминания, нераспознанные истории чьей-то судьбы»; «Я записываю чей-то неразборчивый шепот»⁷³. Повествование Загаевского, воспроизводящее и анализирующее травмированное сознание, балансирует между двумя пространствами, идеальный образ и повседневность накладываются друг на друга, словно кадры или фотографии, — Львов возвращается как призрак, мифическая точка отсчета, не дающая покоя и не позволяющая укорениться в реальности.

Для авторов, родившихся уже на Возвращенных территориях, — Стефана Хвина (р. 1949), Павла Хюлле (р. 1957), Артура Даниэля Лисковацкого (р. 1956), Инги Ивасюв (р. 1963), Бригиды Хельбиг (р. 1963), Иоанны Батор (р. 1968) — Восточные Кресы отодвигаются дальше, оставаясь элементом семейной и национальной истории. «[...] и хоть я не страдал по этому поводу никакими патриотическими комплексами, мне все же стало чего-то жаль, ведь города, доставшиеся нам взамен, были полностью разрушены, сожжены, подобно Гданьску и Вроцлаву, изнасилованы и поруганы, в то время как Львов и Вильно, хоть и измученные советской оккупацией, коммунистической грязью и коростой, выжили»⁷⁴, — признается повествователь романа Хюлле «Мерседес-бенц. Из писем к

* «Отъезд ваш в Польшу это был Отъезд 57 Год тебе было 5 лет это было 15 Сентября летом был август так ты ходил по саду и собирал яблоки были такие малиновки и пел Малиновска говорит ой как ты красиво поешь Алек жалко тебя что Уезжаешь от нас ты ответил так мало этих яблочек вот-вот не будет и меня не будет эти твои слова до сих пор остались в памяти».

Грбалу» в длинном монологе за рулем автомобиля, который он ведет по гданьским улицам, осмысляя львовскую историю дедушки и бабушки как собственную предысторию, часть матрицы собственной судьбы, уже оторванной от Львова и связанной с Гданьском. Повествователь Хвина ощущает обиду на отца, что тот «позволил себя выгнать из Вильно, что это они его выгнали, а не он их»: «[...] я чувствовал обиду и не мог простить Отцу»⁷⁵.

Собственным же болезненным психологическим опытом этих писателей — но опытом осознанным и внутренне принятым, опытом, на котором базируется идентичность, — оказывается ощущение хрупкости корней, неполной оседлости, случайности своего рождения и судьбы, которая предстает не более чем капризом Истории: «[...] я думал о дедушке [...] Кароле, который не любил приезжать в наш город, думал об отце, который, в свою очередь, полюбил этот город, и думал о себе, что я стою между ними, словно человек на перекрестке рядом с каменным указателем, с которого вода, песок и ветер давно стерли все буквы»⁷⁶; «[...] тут, на проходных территориях, которые принадлежали то одним, то другим, не стоило носиться со своей „болтовней“ не столько (или не только) по причине „неприятностей“, сколько из-за *незначительности собственной судьбы* [курсив мой. — И. А.]. [...] Чья-то властная рука может перенести тебя на край света, и твои дети, успеешь ты вообще ими обзавестись, заговорят на другом языке, чем ты»⁷⁷. Родной язык — фактор, определяющий мышление, — предстает случайным результатом причудливых путей XX столетия («Связь со словом не была тут укоренена глубоко в душе — не в слове заключалось наше подлинное существование»), а пространство видится территорией «с неустойчивыми паспортными данными»⁷⁸. По словам М. Черминьской, образ пространства вписан здесь «в опыт миграции»⁷⁹: Гданьск как место рождения и детства — «автобиографический, аллюзивный фон» рассказов и романов Хюлле и Хвина, однако «важной составляющей образа места [...] является указание на то, что они — постоянные жители лишь в первом поколении. В их прозе присутствует перспектива памяти предыдущего поколения, то есть мигрантов»⁸⁰.

Эти авторы и их герои-повествователи остро ощущают двойной «разлом» — в судьбе родителей («сломанные пополам кресовые судьбы»⁸¹) и пространства детства, «двойное проклятие», тяготеющее над этой землей, — трагедии своих предков и бывших жителей. В 1990-е гг. это ощущение двойной драмы воплощается прежде всего в повествовании, сосредоточенном на *тайне* пространства и предков: «Невидимая граница проходила теперь через стол господина Поляске [...], и они были ею разделены, как тогда, в тридцать девятом году, когда край их детства, пахнувший яблоками, халвой [...] разорвали, будто кусок полотна, на две части, между которыми блестела серебряная нитка Буга»; «Я не любил эти разговоры. Особенно когда они велись за обедом, и в густой аромат бульона или ароматный запах соуса из хрена вкрадывался грохот пушек или стук колес поезда, который вез людей на медленную или немедленную гибель. [...] Я стоял тогда между ними как использованная и ставшая бесполезной вещь»; «Отец [...] кричал, что не он, в конце концов, развязал эту войну, не он передвигал границы, не он отбирал города у одних и отдавал их другим, а я стоял между ними, разорванный пополам»⁸².

Драматическая тайна сквозит в судьбе родителей. Вильно для героя «Короткой истории одной шутки» (1991) Хвина (имеющей подзаголовок «Центральноевропейские сцены») отзывается далеким эхом в акценте отца («Отец говорил иначе. [...] Протяжно. Может, и не очень заметно, но все же, и Бабушка называла его (за глаза) „вильнюком“, потому что всегда ставила „варшавское“ выше „кресового“»; «протяжно, по-львовски»), в песнях, которые тот поет с родственниками под мандолину («[...] то и дело мелькали странные окончания: „-ейшишки“, „-айгола“, „-ечанка“»), в непонятной грусти поющих (ведь песенки были такие, «от которых они должны были бы смеяться»), в «таинственном»⁸³ названии иконы (Остробрамская Божья Матерь) и т. д. Повествователь не пытается лично обжить ту, чужую территорию, но, напротив, ощущает ее отличие от собственного места обитания, прорастает в родину отца и деда лишь частью памяти и сознания,

движимый стремлением понять предков, неким психологическим и художественным долгом по отношению к ним. Это создание (в отличие от 2000–2010-х гг., пока еще «пунктиром») гипотезы чужой судьбы: «[...] я возвращался к тому далекому мгновению и уже видел над Замковой горой, над излучинами Вилии, над Собором [...]»; «И когда они так шли — сердце у меня билось, потому что они все больше удалялись от вагонов»; «[...] видел во сне сады Новой Вилейки, где остался их дом»; «„Вилия наших потоков родительница...“ — голос Отца дрожал, и мысленно я видел „Вилию“ — прекрасную девушку»; «И думая о том, что случилось с Отцом, вопреки этому знанию о событиях, я видел ту другую жизнь, которой им не досталось: мягкий, поросший травой склон над рекой. [...] И я видел, как они встают, как медленно спускаются к городу, идут мимо усыпанных мелкими листочками берез вниз к огонькам, зажигающимся на Лукишках, под Замковой горой»⁸⁴; «И я начинал видеть, как он в этом своем сюртуке шагает по Гетманским валам, как проходит мимо памятника Собескому, и как на седые, коротко стриженные волосы и отвороты сюртука медленно падают лепестки акации; я видел его все более отчетливо в этом странном, не известном мне городе»⁸⁵. Рассказ Хюлле «Улица Полянки» (сб. «Первая любовь и другие рассказы», 1996) построен как параллельное изображение перекликающихся сцен настоящего (жизни повествователя) и прошлого (истории бабушки и дедушки): получение в 1995 г. приглашения на банкет по случаю пятидесятилетия Леха Валенсы, и в 1912 г. — письма из канцелярии Франца Иосифа; споры с женой, и споры бабушки с бабушкой и т. д.

Не менее драматическую тайну ощущает повествователь и в пространстве родного города. В 1990-е гг. это переживание передается при помощи своеобразной *но-стальгической археологии*. Возвращенные территории описываются как «палимпсест на листе времени»⁸⁶, а повествователь интересуется в первую очередь предметным миром (ср. названия разделов и глав «Короткой истории одной шутки» Хвина — «Краткий курс археологии памяти»; «Белый кафель, фарфор, никель», «Следы») и то-

понимикой (ср. заглавия книг Лисковацкого — «Улицы Щецина», 1995, «Сахарница фрау Кирш», 1998) — безмолвными (но охотно одушевляемыми) свидетелями Истории, точками, в которых сфокусированы «напряжение между прошлым и настоящим, своим и чужим, данным и желанным»⁸⁷, трагический разрыв традиций.

В прозе о Восточных Кресах, основанной на самоидентификации через связь с пространством, регионом, а не с государством, нацией или религией, герой — через природу и участие в цикличности бытия — оказывался словно бы напрямую связан с вечным, непреходящим. Герой прозы о бывших немецких землях окружен не столько природой, сколько тканью самой Истории. На смену пейзажу* приходит предметный мир, отсылающий к историческим катаклизмам, и эта особенность видится повествователю неотъемлемой частью топоса Возвращенных территорий. Если в прозе о Восточных Кресах История уничтожала миф, то здесь она сама предстает его элементом, являя себя через палимпсестный характер пространства. В прозе Хвина подробно описываются считываемые повествователем «немецкие следы», которые хранят дома и предметы: «[...] следы появлялись по обеим сторонам улицы на потемневшей штукатурке»; «Слишком много следов. Слишком много знаков. Повсюду. Куда ни посмотришь. Вся Олива была полна следов „тех“. Повсюду отпечатки пальцев. Повсюду папиллярные линии. На ваннах, на сиденьях унитазов, на раковинах»⁸⁸. Мысли о прежних жителях преследуют повествовательницу «Город-Я-Город» (1998) Ивасюк: «Пусть бы они уже оставили меня в покое. [...] Я прислу-

* Исключением стал «энологический» роман (от гр. oinos — «вино») Кшиштофа Федоровича «Грюнберг» (2012), автор которого строит повествование вокруг топоса виноградника. Стержнем романа и главным героем является вино — «соль земли», *sanctum vinum*, «ось Грюнберга» — символ вечной природы и вечной связи между природой и человеком. Именно оно оказывается залогом возрождения этого райского пространства, несмотря на кровавые сцены прошлого, которыми открывается роман (и образ израненного виноградника как символ разрушенной варварами Аркадии).

шиваюсь. [...] в своем саду поливаю не мною посаженные кусты»⁸⁹. Воспроизведение разных этапов жизни в бывшем немецком городе позволяет ей осмыслить множество элементов мозаики в разных временных слоях, в том числе и пустоты — результат стирания немецких следов, замалчивания истории, своей и чужой. Посредством повествования автор выстраивает *собственную* принадлежность к этому городу. Неслучайно своеобразной мантрой повествовательницы, обращающейся к самой себе, становится притяжательное местоимение: «Твой дом, на твоём кусочке земли, с твоими деревьями, с твоей скамейкой»⁹⁰. Слова «мой город» даются повествовательнице будто бы с трудом: «Город шифрует также биографии. Индивидуальное сплетение дорог, паутина ситуаций, образов, шагов, мгновений. Город каждого из нас, каждый раз отдельный. Мой город»⁹¹. В прерывистом, словно бы запинаящемся повествовании она осмысляет фрагментарность пространства Щецина и неразрывно связанной с ним собственной личности: «Щецин [...] все еще находящийся в процессе написания. [...] Я здесь, потому что осколки улиц, домов, фабул описывают меня. Единственная история, доступная наиболее неустойчивому сегодня. История меня»⁹².

Пространство-палимпсест проявляется также в парах и цепочках названий, заключающих в себе «историческую микротопографию»⁹³: «Мариенкирхе, которая через пару дней артиллерийской канонады превратилась в Марицкий костел»; «[...] приморский город со странным названием „Данциг“, который [...] вследствие артиллерийского обстрела превратился в город „Гданьск“»; «В центре города, который не так давно носил недружественное нам имя „Лангфур“»⁹⁴; «[...] сперва она была Главной, затем Гинденбурга, потом Гитлера», «[...] улице, называвшейся когда-то Хаупталлее, затем Гинденбурга, потом Адольфа Гитлера, Рокоссовского, ну а теперь именовавшейся Грюнвальдской»⁹⁵. Неслучайно в конце романа «Ханеман» автор помещает «Ключ к местам»: «Бромберг — Быдгощ», «Вайхзель — Висла», «Мариенбург — Мальборк», «Позен — Польша», «Хохштрис — улица Словацкого», «Штеффенсвег — улица Стефана Батория»⁹⁶ и т. д.

Неслучайно топос Возвращенных территорий в прозе 1990-х гг. тесно связан с топосом детства («Короткая история одной шутки», «Ханеман» Хвина, «Вайзер Давидек», «Рассказы на время переезда», «Первая любовь и другие рассказы» Хюлле). Детское видение более открыто, не искажено взрослым сознанием — оценивающим, разделяющим, обремененным памятью о войне. «Немецкий стол» наполнен для юного повествователя Хюлле волшебным привкусом какой-то иной жизни, а для матери являет собой не просто символ врага, но живое и наглядное его присутствие: «Это немецкий стол [...], тебе уже давно следовало порубить его на дрова. Как подумаю [...], что за ним сидел какой-то гестаповец и ел после работы угря, мне дурно становится. [...] — Какие еще древоточцы? — спрашивал отец. — Немецкие, — отвечала мама. — Это немецкие жучки. Скоро они нападут на буфет и шкаф, они ненасытны. Как все немецкое»⁹⁷. Точно так же камнем преткновения является для родителей и комната соседки-немки в рассказе «Переезд»: «[...] мама долго не могла успокоиться. Зачем я туда пошел?! [...] Что она с ним делала, эта чертова старуха-немка? [...] — Я еще никогда не видел маму в таком состоянии. Она кричала на отца, что он зря привез ее в этот город, что он сделал это, видимо, только затем, чтобы она пять лет жила под одной крышей с немкой. [...] И мама начала громко перечислять имена — имена хорошо ей известные, любимые, и каждый раз загибала один палец, сначала левой, а потом правой руки, а когда все оказались загнуты, с плачем повторяла этот жест снова и снова, потому что убитых было гораздо больше, чем пальцев на руках, и даже на руках и ногах вместе взятых»⁹⁸. Родительская реакция, таким образом, «не отпускает» то в немецком прошлом, что связано с пережитым ужасом: немецкий стол напоминает «поселившегося в доме постороннего человека, который всем очень мешает, но которого никак не выгонишь», «слово „немцы“ еще долго кружило по комнате, словно птица, проснувшаяся в темноте»⁹⁹. Ребенок же открыт метафизике, тайне, он увлеченно наблюдает якобы навещающего их семью господина Поляске — бывшего хозяина того самого стола, который доставил родителям

столько неприятностей: «С тех пор в нашей квартире стал появляться господин Поляске. [...] Он обходил свой дубовый стол, теперь совершенно невидимый. Выкладывал на него подарки. [...] и уходил незаметно, чтобы не столкнуться с мамой. Подарки выглядели довольно странно, висели в воздухе над полом, но когда я протягивал к ним руку, всегда исчезали, как и сам пан Поляске. Быстро и бесследно», отец же «совершенно не замечал этих визитов»¹⁰⁰. В «Короткой истории одной шутки» бабушка героя, обнаружив под обоями немецкие газеты, «буркнула „Гадость“ [...] и хотела поскорее все сорвать», в то время как мальчик «внимательно смотрит на все»: «Гитлер едет по улице Длуга? Останавливается перед Двором Артуса? Высаживается? Толпы приветствуют его вытянутой рукой? Я глаз не мог отвести. [...] И эти даты! Я даже потрогал их пальцами: 1934, 1937, 1939, 1941. Мало того, что настоящие, да еще на стенах моей комнаты! [...] Я знал их по фильмам, а теперь все мог рассмотреть вблизи»; «Чувствовал ли я страх и отвращение или, скорее, желание, чтобы этот [...] гнусный след чего-то, что должно исчезнуть бесследно, все же сохранился?»¹⁰¹.

Ребенок живет среди невольно унаследованных, причаемых чужих предметов обихода (на столе за завтраком стояла «маленькая солонка из белого серебра с выгравированной надписью „Palast Kaffe Danzig“», «[...] я откладывал тяжелую ложку из немецкого серебра [...], брал в руку вилку с готической монограммой»¹⁰²), надписей, деталей архитектуры («[...] я останавливался возле некоторых домов, там, где под слоем штукатурки виднелась надпись „Butter-Milch-Brot“ или „Tabakenhandlung“, смотрел на проржавевшие маркизы, на витые чугунные балюстрады, увенчанные остриями в форме свечного пламени, останавливался у заросших садов, где в гуще сорняков и огромных лопухов прятались деревянные фигурки гномов, лебедей и длинноволосых принцесс»¹⁰³), принимает их как данность, которая, однако, постоянно заставляет задумываться. Как признается Хвин, именно родной город Гданьск, хранивший свое данцигское прошлое, впервые натолкнул его на раздумья о вопросах, занимавших потом

писателя на протяжении всей жизни, и эта область стыка польского и немецкого видится автору «отличным наблюдательным пунктом, с которого открывалась широчайшая перспектива»¹⁰⁴.

Отсюда топос послания в этой прозе — предмет оказывается связующим звеном между судьбами людей и пространств: «Мама приподняла крышку, на запыленном фарфоре [...] остался темный след пальца — будто круглый штампель на кремовом конверте»¹⁰⁵; комната, в которой под обоями обнаружили немецкие газеты (ср. у Ивасюв: «[...] во время ремонта мы отклеили несколько слоев обоев, а в самом конце, на голой штукатурке, оказалась немецкая газета»¹⁰⁶), сравнивается с «огромной тумбой с объявлениями: по всем стенам [...] тянулись черные заголовки, рекламы и фотографии»¹⁰⁷. Повествователь обнаруживает и с любопытством изучает немецкие почтовые открытки («Я приподнял золоченый обрез старого художественного альбома: из него выпало несколько почтовых открыток»), марки («Я распахнул картонные страницы толстого кляссера в зеленом плотняном переплете: на марках с видом крана Журав [...] чернела надпечатка [...] „100 000 марок“, память о крупных неприятностях периода инфляции»¹⁰⁸; «Между оконными рамами [...] мы нашли немецкую почтовую марку 1937 года, года постройки дома»¹⁰⁹), карты («Кем был тот таинственный любитель резца, циркуля и линзы, который адресовал мне из глубины времен сие золотисто-коричневое послание?»), буквы («Швабахер, фрактура, готика. На железных пластинах, плитах, балках, трубах, люках, поручнях. Мелкие буквы. Полустертые. Покрытые сажой и жиром. Вдавленные. Раненые. Невидимые. Притаившиеся. На чердаке. В вентиляционных шахтах»; «Готика. Остроконечная. Злая. Ломаная. [...] всегда будила страх своей чернотой»; «На надгробиях [...] виднелись темные надписи, выгравированные готическим шрифтом. К обычному кладбищенскому страху прибавлялся страх перед сероатой зеленью плит, покрытых остроконечными буквами. Наши могилы, с нового кладбища, казались словно бы веселее»¹¹⁰) и пр.

Немецкие следы поражают ребенка фантазией, некоторой, на первый взгляд, стилистической избыточностью, повествователь терпеливо и подробно описывает сохраненные памятью детские впечатления: «Немецкая красота. [...] Все было на своем месте [...] идеальное, совершенное... [...] Резные двери едва ли не в каждом доме, поручни из гладкого дуба (удобные и прекрасно приспособленные к ладони, словно приклад автомата)»; «Из ломаных крыш внезапно выстреливали остроконечные башенки, крытые черепицей или позеленевшей медью, из стен выступали вперед многогранные эркеры с узкими полукруглыми окошками, застекленные веранды выходили в сад, лестницы с железными перилами с растительными орнаментами спускались к газонам. [...] Больше всего поражали детали. Поднимешь голову, а там, в вышине, на верхушке трубы — вечно вращающийся за полоской дыма железный петушок. Железные флажки с датой окончания строительства венчали фасад. Крупные цифры, обозначающие год, когда были построены крыша и башенка, выложены блестящими темно-зелеными плитками на матовых красных... А на лестничной клетке гипсовая лепнина обвивала белыми растениями красивую монограмму зодчего... И еще каменные бабочки над входной дверью. [...] Было в этом какое-то излишество ненужного профицита, бессмысленность избыточного труда [...], но также и тепло, ощущение равновесия, отсутствие спешки, упорство»; «Рядом с ванной белый умывальник, формой напоминавший распустившуюся лилию, сверкал розоватыми отсветами, освещенный розовым бокалом фарфоровой лампы. [...] Зеркало под лампой не было прямоугольным: овальное, с причудливо выкроенными краями, прикрепленное к стене выпуклыми никелевыми розами. [...] Еще более живописен был фарфоровый унитаз. Изогнутый ракушкой, на округлой подставке с карнизом из белых глазурированных листочков»¹¹¹; «[...] зачем [...] богачи строили такие удивительные дома? На что им были эти непрактичные башенки, эти выкрутасы, завитушки, эти остроконечные крыши, балкончики и балюстрады?»¹¹²

Немецкие следы в контексте социалистической действительности ПНР конца 1950-х — начала 1960-х гг. дают ребенку опыт иной эстетики, иной бытовой культуры, иного отношения к жизни, чувствования и осязания, а следовательно и мышления: «Это была сфера удовольствия, адресованного пальцам — мизинцу, указательному, среднему, безымянному и большому. Сфера удовольствия касаться, поворачивать, закрывать, открывать, задвигать, накидывать и откидывать крючок»; «Район, спрятанный в садах, лениво растянувшийся вдоль моренных холмов, равнодушный к пожарам и взрывам, выглядел так, словно История обошла его стороной [...] Он призывал к жизни, не знающей спешки»; «А если бы не было Старой Оливы — разве сумел бы я заметить Оливу новую? [...] Теперь я стал подмечать разницу в деталях. Открылся целый мир второстепенных сходств и различий, спрятанный в низшей, не привлекающей внимания сфере засовов, крючочков, ручек, крышечек, затычек, каемок, подставок, держателей, механизмов для открывания и закрывания, подпорок и пробок»; «Сначала, у самого стекла, между внутренним и внешним окном — высокая ступенька с глубоким овальным желобом, в который собиралась вода, стекающая по оконному стеклу, потом полукруглая ступенька с узким желобочком и, наконец, ниже простиралась белая широкая доска подоконника с прямоугольным плоским углублением, в которое через специальную бороздку в раме окна стекали капли — так что прошло бы немало времени, прежде чем вода полилась на пол. [...] В новом доме, у Збышека [...], я сразу обратил внимание на подоконник: ровнехонькая плита из серого терразита. [...] Значит, можно делать и такие подоконники? — Без желобков, ступенек, карнизов, бороздок, профилей, водосборников, закруглений, кантиков?.. Воду ведь можно просто вытереть, если натечет?»; «В новых домах [...] этого не было. Человек в них был совершенно гол, не ощущал под пальцами сострадательной нежности предметов, в своих четырех стенах оказывался совершенно лишен теплой опушки, сдавленный шпонирующей фанерой и кирпичом под слоем масляной краски. Не за что было зацепиться глазу и сердцу. Их жи-

тели не чувствовали спокойной основательности бытия, которая позволила бы дистанцироваться от безумств Истории. словно их бросили в пустое, открытое и белое пространство, не населенное вещами, хоть, на первый взгляд, и заполненное ими»¹¹³. Разницу между оседлой, из поколения в поколение, жизнью и хрупкостью корней переселенцев ребенок подмечает даже в садах: «Старые сады распространяли вокруг ощущение стабильного существования, говорили о какой-то чуждой, равнодушной ко всему, спокойной уверенности в себе, той уверенности, которая совершенно не ощущалась в новых [...], где сама манера ухаживать за растениями выдавала беспокойство людей, прибывших, подобно Маме и Отцу, издалека и принесших с собой страх перед временем, печаль непостоянства бытия и потаенную горечь изгнания»¹¹⁴.

По аналогии с прозой о Восточных Кресах, функционировавших как миф о начале начал и утраченном рае детства, в прозе Хвина и Хюлле 1990-х гг. Гданьск и его окрестности описываются как пространство, почти мистически связанное с ребенком и дарующее ему важнейшие метафизические открытия, а дом на Возвращенных территориях — как центр Вселенной. Символично, что в «Ханемане» переселенцы вместе с частичками прежнего разрушенного Дома в чемодане и рюкзаке приносят с собой в разрушенный город еще и новую жизнь, душа которой не исковеркана историческим катаклизмом: «А я шел с ними, спящий в теплом водоеме у Мамы под сердцем»¹¹⁵. Для родившегося вскоре ребенка гданьский дом оказывается единственным и главным: «Какой же это был дом!»¹¹⁶ Хвин описывает процесс повторного укоренения переселенцев на Возвращенных территориях как некое озарение, обретение дома словно бы впервые. Детское восприятие пространства отличается исключительной цельностью — пейзаж, родные, быт — все это связывается в сознании воедино: «Да, Елитково так же не могло существовать без нас, как город не мог существовать без пляжа и залива. Это были сообщающиеся сосуды»¹¹⁷, — восклицает повествователь Хюлле. Полное тайн пространство подталкивает юных героев к первым — и навсегда остающимся значимыми — открытиям.

Таким образом, в 1990-е гг. происходит ностальгическая, не лишенная сентиментальности мифологизация пространства Возвращенных территорий, безмолвных свидетелей и участников их истории. Эта идеализация особенно ярко проявляется в романе Хвина «Ханеман», обилием деталей производящем впечатление исторически достоверного («[...] педантичное соответствие карте города и описания столь подробные, что автору могли бы позавидовать голландские художники»¹¹⁸). По словам критика Е. Яжембского, практически единственного из рецензентов, кто в момент публикации романа обратил на это внимание, «[...] автор словно бы расчищает себе поле деятельности от всего, что свидетельствовало о неизбежной жестокости исторических перемен. [...] обе группы, участвующие в [...] исторической драме бегства и переселения, изображены на редкость идиллически»¹¹⁹. В самом деле, Хвин опускает ряд «неудобных» исторических обстоятельств, «меланхолизируя» и эстетизируя историю, манипулирует ею. Писатель «выстраивает гармонию на основе драматических событий, из которых однако — в угоду современному читателю* — исключает все, что могло бы напоминать о подлинных дилеммах. „Ханеман“ — роман, который подменяет историю: он убирает все лишнее, отчего история предстает мифом, в котором человеческая деятельность сводится к поединку с судьбой»¹²⁰. Так, например, решение Ханемана остаться в родном городе интересует писателя лишь с точки зрения экзистенциальной, остается неясным, каким образом немец мог продолжать относительно спокойно жить в своей квартире, полной ценных вещей и книг. В романе поразительно сглажено изображение драматического положения гданьских немцев после войны, отсутствует реакция героев на ряд исторических событий и пр.¹²¹ Важно, однако, то, что этот своеобразный *антиисторизм*, с энтузиазмом воспринятый читателем 1990-х гг. как *историческая* реальность, представляет собой характерную примету времени, как и сам факт, что «польский писатель, родившийся в Гданьске, куда его отец

* О чем безусловно свидетельствует огромный успех романа.

прибыл с репатриантским эшелоном из Вильно в середине сороковых годов, написал роман о гданьском немце, не являющемся врагом»¹²².

В 2000–2010-е гг. литературное обживание пространства Возвращенных территорий продолжается, однако акцент смещается. Если в 1990-е гг. в центре повествования оказывалась главным образом плотная ткань материального мира и диалог повествователя со своим детством, а текст представлял собой своего рода психоаналитический сеанс, то теперь перед читателем возникает не менее плотная ткань генеалогического древа, позволяющая на примере многих персонажей проследить сдвиги границ, миграцию, формирование сложной идентичности. Проза поколения детей переселенцев словно бы совершает несколько шагов назад, к теперь уже подробному воспроизведению многоголосной истории родителей и бабушек-дедушек. Обращаясь к модификациям жанра семейной саги, эта генерация словно бы пытается заново ответить на вопрос «кто я?»: «[...] я хочу узнать, кто они, быть может, это как раз моя история»; «[...] дедушки и бабушки обычно решают все, твердь эпохи, исследуемой вспять»; «[...] я назначаю ее [одну из героинь. — И. А.] на испытательный срок своим предком»; «Это один из узелков, который можно попытаться распутать»¹²³.

В романах 2000–2010-х гг. — дальнейшем творчестве Хюлле («Мерседес-бенц. Из писем к Грабалу», 2001; «Воспой сады», 2014), Лисковацкого («Eine kleine. Quasi una allemanda», 2000), а также прозе Ивасюв (диалогия «Бамбино», 2008, «К солнцу», 2010), диалогии («Пяскова Гура», 2009, «Заоблачье», 2010) и «Темно, почти ночь», 2012, Батор, «Секретиках» (2013) родившейся в Щецине и имеющей польско-немецкие корни Хельбиг, «Спасенной Атлантиде» (2012) Зыты Орышин (р. 1940) — подробно исследуются родственные и соседские связи, образующие в разных поколениях множество соприкасающихся и переплетающихся цепочек — людская «ткань» пространства бывших немецких, ныне польских городов Штеттин/Щецин, Вальденбург/Валбжих, Зальцбрунн/Щавно-Здруй,

Нойдам/Дембно, Альтвассер / Старый Здруй, Данциг/Гданьск и пр. Неслучайно возникают образы «созвездий», «узелков», «нитей», «сцеплений», «пересечений», «комбинаций», «сети» и пр. — всевозможных, более или менее случайных и изменчивых, конфигураций и сплетений: «В таком городе люди встречаются случайно, в новых созвездиях. Люди, придуманные случаем. [...] Каждый из них внутри, в себе. Они между собой. Они с другими людьми. Они и те, которых они оставили»; «[...] нитки сходятся, гены пересекаются, из комбинаций могут получиться разные вещи»¹²⁴; «Шестеренки историй [...] вот-вот зацепятся друг за друга, раздастся скрежет, но со временем они притрутся»; «В момент, когда жизнь [...] начала укладываться в сети пересекающихся тропинок»¹²⁵. Характерны названия глав романа Ивасюв «Бамбино»: «Узелки» («[...] поначалу бессмысленный лепет случайностей, и из этого рождается жизнь»), а затем «Тесемки» («От узелков, поначалу вырисовывающихся смутно, завязываемых неумело, с надеждой, подменяющей умение жить, остаются тесемки, свободно свисающие вдоль тела, каким они стали, становились, обитая в Щецине»¹²⁶).

Подробно исследуется «смена населения» Щецина и Валбжиха: «Под Валбжихом — уголь, а сверху песок и люди, нанесенные со всего света на место тех, кто был изгнан. В бывших немецких домах книги с готическим шрифтом идут на растопку, Шнайдера, который вовсе не напоминает портного, — в расход, Вассер после кипячения превращается в воду*»; «Одни [...] в бывших немецких домах, которые заняли родители, переброшенные на территории возвращенные с территорий утраченных, другие выкопаны из мазовецких деревень и скатились в шахты Валбжиха, словно картофелины с пьяной телеги»¹²⁷; «Нас объединяло то, что мы оба были не дома и пытались чем-то заменить то, что замене не подлежит — подлинную жизнь»; «Они и сами не знали, что привело их сюда, поэтому решили, что не следует требовать ответа на этот вопрос от других»¹²⁸. Обращает на себя внимание частотность в этих романах

* От нем. Schneider — портной, Wasser — вода.

слов «отовсюду», «со всего света», «ниоткуда», «здесь», «там», «оттуда», «отсюда», «свой», «чужой» и пр.

Бездомностью, искорененностью, неукорененностью, раздвоенностью страдают и переселенцы (как добровольные, так и нет), и оставшиеся в городе немцы. По отношению к первым ключевыми становятся слова «тут», «там», «у нас»: «Владек не доверял врачам из Валбжиха (там, там были врачи, а тут одни коновалы)»; «По мнению Владека, там все было лучше, и когда порой у него не оказывалось под рукой хорошего молотка, чтобы забить гвоздь или прибить подметку в преддверии зимы, он говорил: там-то у меня был молоток, или — там-то у меня были ботинки, и больше ничего не добавлял, никаких деталей, поскольку для него было очевидно, что разница между молотками и ботинками тамошними и здешними каждому очевидна, как солнце»; «„Там“ Владека становилось все прекраснее»; «Дом? Какой дом? [...] Дом у них был там. Там был дом»¹²⁹; «А у нас так... А у нас... Это превращается в постоянный репертуар. Они станут это повторять... [...] станут так говорить в любое время года»; «Кто ее [героиню-переселенку. — И. А.] помнит. Для кого она своя, та, без этих наростов, без этого всего. Без лет, проведенных здесь»¹³⁰. Крошечное хозяйство железнодорожного служащего под Щецином — «миниатюрная копия хозяйства на Украине»¹³¹, любое повседневное действие переселенцев — «близнец чего-то там, оставленного»; нереализованные на Восточных Креслах судьбы видятся «преданными биографиями», оставленный язык — «отвергнутым, оглушенным», «высохшим», «уже не своим», «примесью тех краев», открытки отсюда — «маленькими якорями. Очень маленькими и непонятно где удерживающими», оставшиеся там родственники — «фигурами, встреченными в кабинете волшебных зеркал»¹³². Персонажи «Темно, почти ночь» Батор «были хорошими людьми, очень печальными и обреченными на вымирание, потому что им не удалось пустить корни»¹³³. Трагедия оставшихся немцев воплощается в раздвоенности между немецким и полонизированным именем, немецким и польским языком, тем, что загнано внутрь, и тем, что разрешено официально: «Уля — это, конечно, поло-

низированное имя. Ульрике, так было написано в ее документах, прежде чем она их спрятала подальше»; «Потому что из Ульрике... она становится какой-то Улей [...]. Уля проходит трансформацию на бумаге»; «[...] Уля, Ульрике превращенная в Улю»; «Эти ширмы. Поначалу казалось, что все ее видят. И хотят знать, не думает ли она об отце и братьях. О чем думает, смешивая немецкий с польским, с каждым днем занимающим все больше места на улицах, на вывесках, в ее голове»; «У Ули из головы немецкий уже немного выветрился»; «От акцента она давно избавилась. Что такое иметь акцент — ее небо уже даже не пытается это вспомнить»; «Единственный, кому она не стыдилась признаться, что звучание польских букв напоминает хруст стекла под колесом тяжелого автомобиля»; «Уля имеет память Ульрике»¹³⁴. И тех и других мучают воспоминания, призраки из замалчиваемого, привезенного с собой прошлого то и дело вырываются наружу: «Теперь он раскрывает каталог с видами еврейской смерти. Уля этого почти не слышит. [...] У нее тоже есть свои виды смерти. Она закрывает перед ними окна. Чтобы не выбрались наружу»¹³⁵; «[...] комната — убежище, в котором она прячет покойную мать и отчужденного отца; братьев, утраченных, хоть и не окончательно, но довольно основательно, братьев, один из которых жив; немного призраков [немецкого. — И. А.] детства»¹³⁶; «Все они привезли своих призраков»; «[...] из могил памяти»; «[...] окаменевшие в надгробия традиции»¹³⁷; бабушку «мучила изнутри какая-то рана»; «В том домике [...] были привидения»; «Возвращались воспоминания о борах и лесах вокруг С., отчизны предков»¹³⁸; «Она вдруг понимает, что одной из причин ее печали является отсутствие травы под ногами, с внезапной очевидностью вспыхивает под поникшим великолепием ее прически память сада из Залесья»¹³⁹; «Пооткрывались! [...] Дыры, щели, шрамы»¹⁴⁰. Все на Возвращенных территориях чужие друг другу и самим себе: «[...] пока никто здесь не свой»¹⁴¹; «Разве здесь они, пришельцы, не были сиротами?»; «У них есть кое-что общее: отсутствие здесь, в городе, родственников»¹⁴². Парадоксальная ситуация эмиграции внутри собственной страны («Как тут выжить на чужой

земле, в чужой квартире, в чужой шкуре, втиснутым в ящик чужого шкафа. — Так уж лучше бы совсем за границей какой-нибудь жить, в эмиграции самой худшей, и тосковать по родине. А так — как тосковать по родине, когда тебе говорят, что отчизна твоя и могилы вовсе не были твоей родиной, и велят тебе жить на чужой родине среди не твоих могил. И еще велят — молчок на эту тему, не то заткнут рот раз и навсегда, что не уважаешь Возвращенные территории, а предпочитаешь, точно ревизионист какой-нибудь, Кресы, или Санок с Тарновом называешь Центральной Польшей»¹⁴³) лишает переселенцев психологических привилегий обычного эмигранта, который, по словам Загаевского, «служит переходным звеном, проводником», «берет на руки будущие поколения и ведет их в новое, более безопасное [...] место»¹⁴⁴. Именно поэтому в романе Батор «Пяскова Гура» счастливее других греки: мальчик-грек «знает, что Валбжих — это временно и вместо»; «[...] эта тоска, сгущенная в картинах, которые можно раздавать детям, точно кусочки сладкого желе, делает их счастливыми среди большинства жителей города, чьей родины или больше нет, или никогда не было. Уверенность, что существует на свете место получше, чем Валбжих, и что Димитрий — его часть, служит своего рода хребтом»¹⁴⁵. Дети в «Спасенной Атлантиде» Орышин взрослеют без ощущения, что земля вокруг принадлежит им: «Он твердил, что на этой акварели изображен родной дом Кинте. И чтобы я не смел думать, будто это когда-то был мой родной дом. Мы ругались, я ему — как это не мой родной дом, ведь я там родился, да или нет? В нем умерла моя мать, да или нет? Оттуда госбезопасность забрала моего отца, да или нет? Я там знал каждую шишку и каждый корень, разве нет?»; «Ты думаешь, бедное дитя, что твой дом — это твой дом, а это не более чем мыльный пузырь»¹⁴⁶.

Это следующий этап обживания послевоенного пространства: от обнаружения следов в 1990-е гг. к анализу истоков в 2000–2010-е. Повествователи пытаются проследить генезис и последствия собственной размытой идентичности. В судьбах предков ситуация двойственности и амбивалентности при любом историческом повороте

словно бы передается из поколения в поколение: «[...] не очень понятно, что лучше. Каким пользоваться языком»; «[...] долго решали, на каком, собственно, языке они говорят и о чем»; «[...] тем более что непонятно, чем руководствоваться. Внешностью, языком. У отца Насти внешность была другая, а на языке говорил также отец Марии»¹⁴⁷; «Хаос, вписываемый в удостоверения личности. [...] Люди из маленьких городков, а особенно из деревни, убрали подальше документы, прятали *butagi*, зашивали в подкладку пальто и пиджака. Если требовалось, закапывали. Все чаще кенкарты, *butagi*, метрики терялись. В результате хаоса с документами кто-то живой оказывался покойником, кому-то лет выходило не столько, сколько хранили в памяти близкие, кто-то менял фамилию, профессию, происхождение, национальность»¹⁴⁸; «По-разному выглядела эта поликультурность, до смертоубийства не доходило (до поры до времени), но и об идиллии говорить было нечего. С поляками немцы в С. жили хорошо, с украинцами в общем тоже, хотя те больше обижались, считали, что это их земля, и поляки заняли ее незаконно. Они еще прекрасно помнили кровавые боины восемнадцатого и девятнадцатого года. Так рассказывает Вилли, а Генрих Вольф в своих воспоминаниях добавляет, что до войны украинцы в целом симпатизировали немцам. Со все более вероятным нападением гитлеровской Германии на Польшу связывали надежду на возвращение территорий, с утратой которых они не могли смириться»; «[...] так выглядела иерархия тамошних жителей: русские, поляки, фольксдойче»; «[...] угроза войны, которую каждый из четырех народов, обитавших на наших территориях, понимал по-своему»¹⁴⁹. История семей состоит из сдвигающихся границ («Мы не раз подходили к этой колючей проволоке — достаточно было сделать один шаг, и ты бы оказался в другой стране. Но и этот шаг делать не пришлось — другая страна сама его сделала»), переселений («Они больше никогда не увидят родной дом»; «Мы снова оказались на пути изгнания, ведущего, быть может, к смерти»; «[...] упокоился в холодной земле, вдали от родины»; «З. был далеко. Словно в какой-то первой жизни, на другой земле, которую поглотил

океан»), которые раскалывают жизнь («Перемазанный в крови коня, он перебрался на другую сторону жизни»¹⁵⁰; «Мы не знали о капитуляции Гитлера, понятия не имели [...], что по опустевшему городу вскоре прокатится новое зло»¹⁵¹), прерывают национальные традиции («[...] не будет учить швабский. Ненавижу этот язык. [...] Вальдеку было немного неприятно, когда дочка выкрикивала такое, что, мол, к гитлеровцам ни ногой. Ведь Вальдек сам в свое время был кем-то вроде немца»; «Существует ли еще то кладбище? Осталось ли еще что-то от С. ?»; «Они остановили свои подводы в прекраснейшем уголке мира под названием малая родина. Там, где сегодня от них не осталось даже надгробной плиты. Даже пес не завоюет. Их останки никому не нужны, они врастают в землю неподалеку от праха расстрелянных здесь позже евреев»; «Внуки понятия не имели, почему бабушка Кристина порой вздыхает: „ја, ја“»; «Йозефа похоронили в далекой Галиции на маленьком евангелическом кладбище. [...] Мажена никогда не видела его могилы»; «Имя Яцеку выбрал отец. Оно не имело ничего общего с традицией галицких немцев. Яцек ее уже не знал, не стал ее наследником, подобно Мажене, долгие годы не питал симпатии к швабскому»¹⁵²). Предкам не раз приходится выбирать идентичность («Им очень повезло, что они заявили, что они поляки, а не русские. Выбирая польскую идентичность, они не знали, каковы будут последствия. Никто представления не имел, что нужно выбирать, в чем тут вообще фокус. Лучше остаться собой или притвориться русскими? Лотерея»; «[...] тетки, которые остались в М., не согласились ехать на Западные территории, согласились стать русскими»; «[...] бежать или нет»; «Якуб сказал, что они поляки. Как-то машинально, недолго думая. Поставил на интуицию»¹⁵³; «[...] кто они в большей степени. Какого из дедушек лучше скрыть, а какого предъявить. Какой дедушка может составить алиби, послужить капиталом»; «Это имеет значение и становится явным, есть разница между дедушками, между повседневностью, между Рождествами. Между костелами. А церковь — это вообще отдельная история, церковь почти столь же подозрительна, как синагога. О которой тут вообще не упоминают. [...] Костел менее по-

дозрителен (чем церковь). До поры до времени, конечно. Так что нужно решить, какой веры придерживалась бабушка»; «Поляки могли бы пригодиться для биографии»¹⁵⁴; «[...] и я стал Альбертом Кукулкой, в третий и последний раз сменив идентичность»¹⁵⁵) и утрачивать ее («К счастью, Вальдек уже не был немцем»; Вальдек-Вилли «теперь уже не знает, немец он или поляк. [...] Он уже столько раз бывал в своей жизни и тем, и другим»; «Если считать, что существуют немцы»; «А что значит немец. Что значит поляк. Что значит немецкая кровь»; «Немецкая кровь в них будет течь всегда. Как будто существует такая штука, как немецкая кровь»; «Вилли, может, и немец, если существуют немцы»¹⁵⁶; «Я не взял ничего, даже документы, поскольку указанная в них идентичность мне не принадлежала»; «Рассказ пана Альберта погрузил меня в сон, полный подозрений, что никто не является тем, за кого себя выдает, а встреча с Мартином привела к тому, что даже мое тело казалось мне чужим, подмененным»¹⁵⁷). Единственной «гарантией непрерывности существования», «подтверждающей идентичность» героя Хельбиг, оказывается шрам на теле: «След остался у него до сих пор, его и через семьдесят лет видно. [...] Он подтверждает факт, что существовал такой человек, как Георг»¹⁵⁸. Эта проза использует метафоры пересадки, укоренения на новом месте, маскарада, смены кожи: «Моя бабушка с братом и сестрой после войны переехали в Щецин, [...] они были отрезаны от остальных, нуждались в общении, пристрачивали оторванное, отрастали на новом месте»; «[...] хозяйства дедушки и бабушки, пересаженных из крестьянского дома на Украине в бывшую немецкую деревню»¹⁵⁹; «Из собственной земли вырванные, на чужую брошенные»¹⁶⁰; «[...] менял кожу, сперва чтобы выжить, избежать ударов и унижений, потом чтобы чего-то добиться — признания и положения, обеспечить семью»; «Я вовсе не менял кожу, [...] я всегда был одинаковым»; «Переодетый поляком, в маске, которая приросла к его лицу»; «Это была никакая не маска. Я тогда уже чувствовал себя поляком. Я не думал о своем происхождении»¹⁶¹.

Вместе с этим «шагом вглубь» — от поэтизируемого мира детства детей переселенцев к психологии и со-

циологии опыта их родителей, бабушек и дедушек («Быть может, главной послевоенной болезнью все же была депрессия, посттравматический синдром. Поскольку все были родом из травмы, никто ее не лечил. Она стала их пристанищем»¹⁶²), от эмпатической археологии к *эмпатической биографии* — меняется в повествовании место предметного мира. Бывшие немецкие вещи здесь — не завораживающий следующее поколение слой палимпсеста, а предмет добычи и дележа. Эта проза обращается к теме мародерства, достигшего на бывших немецких землях масштабов «золотой лихорадки» и ставшего в первые послевоенные годы важнейшим элементом повседневности Возвращенных территорий. Очень показательно, что данную проблему затрагивал в 1990-е гг. в романе «Ханеман» Хвин, однако там две сцены, воспроизводящие эти страшные реалии (оставшийся в городе немец Ханеман видит соседский дом, поруганный самими хозяевами, чтобы вещи не попали в руки будущих жильцов — поляков, и картина эта для него не менее страшна, чем не раз виденная смерть; отец повествователя, поляк, бросается защищать Ханемана, увидев, как белеет его лицо в тот момент, когда мародеры, забравшиеся в дом немца, демонстративно давят в пальцах фарфоровую чашку¹⁶³), важны не сами по себе, а лишь как проявление отношения к предметному миру, в свою очередь свидетельствующего о способности человека к эмпатии. Это скорее «метафора в действии»: человеческое отношение к предмету, словно тайный пароль, разъединяет или объединяет чужих людей.

В прозе же 2000–2010-х гг. предметы не имеют собственного голоса (или — в редких случаях, как в романах Батор «Темно, почти ночь» и Хюлле «Воспой сады», — имеют голос отчетливо «негативный») и возникают лишь в связи с реальными людьми — утилитарно или как признак определенного образа жизни, обживания пространства и т. д. Повествование остается эмпатическим, однако направлено на человеческий быт, а не на бытие вещей как носителей ностальгии (своей, своих предков и изгнанных немцев). Сохранившиеся вещи не стремятся о чем-либо рассказать — они просто «не были взяты с собой, потому

что имелось кое-что получше»¹⁶⁴. Они сосуществуют с вещами переселенцев: «Мой взгляд вылавливал из мрака очередные брошенные вещи, часть из которых была оставлена немецкими хозяевами дома, когда они поспешно покидали город после войны: машинка „Зингер“ с металлическим скелетом и надписью „Вальденбург“, картинка с ангелом-хранителем, который переводит детей через пропасть, некрасивые фарфоровые фигурки пастушек и охотников, покрытые толстым слоем пыли. Наши вещи осели на этих, ранее брошенных, словно борозда, оставленная отступающим ледником, и ветшали теперь вместе с ними»¹⁶⁵. Оставшаяся в Щецине немка прячет уцелевшие после бомбежки инструменты соседа-стоматолога не из сентиментальности, а из практических соображений: «Она забирает инструменты, заворачивает в тряпку, прячет, замечает следы. Какой-никакой капитал»¹⁶⁶.

Переселенцы, которым нужно устроиться на новом месте, используют вещи, а не «прочитывают» их, в отличие от следующего поколения, оказавшегося, как было показано, в центре прозы 1990-х гг.: «Она шла в платье, сшитом из немецкой занавески»; «Наконец-то они перестанут ютиться в бывшей немецкой трущобе, будет покончено с гитлеровскими шкапами и гестаповскими унитазами»; «Халину спасла от голода Гражинка Розпух, подарившая ей бывшую немецкую швейную машинку»¹⁶⁷; «Пани Килёвская газет не покупала, для сортира у нее имелись немецкие книги»¹⁶⁸. В повествовании о вещах ключевыми оказываются глаголы со значением *забирать*, *тащить*, *хватать* («[...] его сестра взяла себе Ритин кукольный домик с мебелью и сервизом»; «Золотоносные немецкие территории, где золота не находили, но порой можно было нахапать всякого разного — даже пани Килёвская ухватила швейную машинку марки „Зингер“ и настенные часы с боем»; «Все хватают кому что приглянулось. Брат сани приташил» и пр.); *искать*, *находить* («[...] ищет в этих стенах золотые ложки»; «В Стране-после-войны было множество тайников с немецкими сокровищами. Их даже иногда находили»; «[...] ожесточенно искал немецкие сокровища»¹⁶⁹); *копать*, *долбить* («Гертруда по ночам зака-

пывала в саду все, что только можно было закопать, как делали все немцы, потому что трудно было поверить, что Вальденбургу в самом деле пришел конец»¹⁷⁰; «[. .] немецкие посеребренные ложки в стенах домов, часы или швейные машинки, немецкий фарфор — замурованные в подвале или закопанные в садах»; «[...] бегают по пустым еще домам и долбит стены»¹⁷¹; «Весь двор перед домом перекопали в поисках закопанного немцами. Причем каждый мысленно выкапывал свое. Серебряные столовые приборы, которые бабка из-под Самбора собиралась внучке подарить, но не успела и в саду закопала, чтобы уже никогда не выкопать. Вот если бы там закопанное тут выкопать — это было бы справедливо. [...] Как же они копали!»; «Так что люди сидели на корточках и копали в надежде, что в утешение за то, что им пришлось оставить или чего у них никогда не было, здесь выкопают что-то другое, докопаются до чего-то такого, что позволит им встать на ноги. Хоть пару злотых! Копали по ночам при свечах и керосиновых лампах, копали с шахтерскими фонариками на лбу, и сосед вставал против соседа; иной раз и кровь лилась, если интересы копающих пересекались. Ясновидящих приводили с палочками и цыганок. [...] Раскопали весь двор дома Халины и Владека, подкопали фундаменты соседнего дома, вырвали полы в деревянных сарайчиках, перекопали одичавшие сады и подкопали асфальт, так что тот провалился. Самые неистовые копали так долго, что исчезали из виду. От них оставались только узкий коридор, из которого летели комья земли, да плачущие жены, а они, в конце концов, выныривали на другом конце планеты с пустыми руками и, жмурясь на солнце вдвое превосходящем валбжихское, удивленно глядели на австралийских кенгуру и утконосов»¹⁷² и пр.). Проза описывает это свалившееся на счастливичков с неба изобилие: «В квартире швабов вещей было завались»; «Рюкзаки, подозрные трубы и фонарики — тоже легкая добыча. Всего этого в бывших немецких домах было великое множество [...], а еще лыжи, бамбуковые палки или санки, даже в самых бедных, судя по мебели или фарфору, домах»¹⁷³; «[...] после дождя фарфоровые танцовщицы и пастушки сами

высовывали бледные ручки, ножки из-под земли — мол, найдите нас. Хозяйки выходили с корзинкой и собирали их, словно молодые грибочки»¹⁷⁴). Дележу неизбежно сопутствует чувство зависти и сожаления: «Многие нахватали — только не папуля. Папуля сразу заявил, что он не мародер и хватит с него того, что на его глазах женщину с ребенком из квартиры выгнали. Чтобы его поселить. А где ему с семьей, интересно, было селиться?»; «Лыж у него не было [...], только коньки — сын коренной жительницы не успел забрать. Мог бы санки заполучить, но их перехватила пани Килёвская»¹⁷⁵; «Другие целые дома отхватили, бабка рассказывала, и в этих домах все было как на тарелочке с голубой каемочкой — постели застелены, столы накрыты, кладовые полны, заходи да живи, такая удача, другим вот повезло, а ему одно дерьмо досталось»; «Так или иначе, опоздали они, не повезло»¹⁷⁶; «Они, ловкачи, первыми после войны заявили — Щецин наш растаскивать. Пианин навывозили, сервизов нахватали. Когда мы приехали, все уже разобрали»¹⁷⁷; «Халина бы предпочла, как и каждый в Валбжихе, занять бывший немецкий дом с садом [...], где новым жильцам случалось выкапывать под кустами целые сервизы с надписью „Бавария“, фигуры святых, набитые монетами, столовые приборы и напольные часы, у которых еще даже завод не кончился»; «Они добрались до Валбжиха слишком поздно, чтобы принять участие в дележе наиболее ценного имущества»¹⁷⁸; «Если бы они приехали раньше. Крепкие постройки, даже сено в конюшнях, тарелки в буфетах, перины — все было. Так им рассказывают, только это и рассказывают. [...] Если бы они приехали раньше, если бы. [...] Остатки стен, ненужных, не понадобившихся другим, шербатый кирпич и расхищенное добро»¹⁷⁹ и пр.

Таким образом, акцент в 2000–2010-е гг. явно смещается с предметного мира на человека. Своеобразным символом этого изменения может служить фрагмент романа Батор: «Меня нашла пани Кукулка, когда спустилась в подвал, чтобы увидеть, что для чего может пригодиться в выделенном им доме. Кроме мешка гнилого лука, старого корыта и двух бутылок масла там обнаружился я» —

т. е. переселенцы «получают бывший немецкий дом с довеском в виде бывшего немецкого мальчика»¹⁸⁰. Соответственно и более значимым мотивом, нежели переименование улиц и городов («Пустые улицы послевоенного Щецина. Проспект Польской армии, Грюнвальдская площадь, проспект Пястов, Вал Хроброго — так называли улицы города, подчеркивая его польский характер»¹⁸¹; «По Адольф Гитлер-штрассе, которая теперь называется улица Ленина»; «[...] открытка, на которой немецкую надпись Вальденбург не очень аккуратно прикрывал фиолетовый штамп „Валбжих“»; «До войны ветреный холм назывался Сандберг»¹⁸²), становится смена имен и фамилий: «На самом деле Кристину Ковальчик звали когда-то иначе. Мажена узнала об этом очень поздно»; «Вальдек, или на самом деле Вилли»; «Он решил, что с сегодняшнего дня его зовут Вальдек. С Вилли он простился без сожаления»; «Даже сам об этом забыл, фамилию свою Келлер писал уже не через два „л“, а через одно. Его звали Вальдек Келер, и никогда никакой Фюрер не хлопал его в Гнезен* по плечу»¹⁸³; получив спустя годы после окончания войны письмо от отца, адресованное «Liebe Ulrike», Уля-Уршуля понимает: она забыла, что ее имя «может иметь такую форму»¹⁸⁴; «[...] я стал Альбертом Кукулкой. [...] Если что-то есть на том свете, [...] то я понятия не имею, как мне представиться после смерти»; «Я, их приемный сын, прожил свое как Альберт Кукулка и как Альберт Кукулка в очередной раз встретил Розмари, которую тоже уже звали иначе. Твой отец [...] однажды привел ее и сказал: „Это моя невеста, Анна Липец“»¹⁸⁵.

Власти ПНР пропагандировали заселение Возвращенных территорий как соблазнительную возможность начать все сначала, и в это в самом деле верят некоторые переселенцы: «[...] они вступают в готовый миф, в удобную мифологию Возвращенных территорий»; «Они уверены, что это начало, все плохое осталось в прошлом»; «[...] это земля обетованная еще и для тех, кто хочет окончить школу, начав не совсем с того места, в котором обучение

* Немецкое название г. Гнезно.

было прервано»¹⁸⁶; «Возвращенная земля Валбжиха будит надежды в особенности у тех, у кого никогда не было своей. Они ниоткуда, но хотят получить свое, чтобы стать откуда-то»¹⁸⁷; «На Западных территориях было проще всего начать сначала»¹⁸⁸; «Семья тогда уже жила в городе на Поморье, на Возвращенных территориях, в которых имелись благословенные щели. Именно там дедушке и бабушке проще всего было начать все сначала»¹⁸⁹. Однако это оказывается иллюзией, пространство бывших немецких территорий не становится землей обетованной ни для кого. Не удастся «обрасти новой тканью»¹⁹⁰ и построить счастливое будущее на забвении прошлого самим переселенцам: «Они собирались быть счастливыми. Фиаско зародилось по дороге, в предысториях, в их пути к городу, где они живут. В багаже несчастья, в утрате, на которой им предстояло строить. Ничего не вышло, заговоренная чем-то другим печаль стоит поперек горла»; «Начало своего конца они привозят с собой»; «Они здешние, потому что живут здесь. О своих краях не очень-то рассказывают. [...] Родители да, охотно, постоянно, то и дело. [...] держатся, как пьяный за забор, за свое „а помнишь?“. Молодые меньше. Память им мешает. Неизвестно даже, думают ли они о прошлом»; «[...] в Щецине ее [героиню-переселенку. — И. А.] знают только по-польски. Готовую. Потому что она и есть по-польски, она не возвращается к этому здесь [Кресам. — И. А.]. Максимум слегка прикасается к этому здесь и к себе той»; «В повседневной жизни она ведь не скучает. Не помнит, забывает, стирает с себя следы»; «Согласно официальной версии, они активны, сильны, победоносны. Победили травму и историю. Обмотали собственные биографии вокруг этой победы, осели в зоне молчания, слушали в качестве компенсации сказки. Неизвестно, могло ли случиться иначе. Потому что каждый из них, пожалуй, занимает проигрышную позицию. Они находятся на ней вне зависимости от стратегий и усилий. [...] Вот наследство. Вот цена»¹⁹¹; «Она даже не хотела произносить название того „оттуда“, притворяясь перед самой собой, что забыла, и благодаря этой маленькой лжи далекая деревня под Гродно, где она родилась, словно бы делалась менее реальной» (старшее

поколение, кроме того, зачастую долго надеялось на возможность вернуться обратно и еще и поэтому не пускало корни: «Старики да, эти были погружены в иллюзии, не теряли иллюзий. Оглядывались назад, постоянно рисовали перед собой миражи, заслоняющие все, любой приличный план на жизнь, клочок земли»¹⁹²). Не удастся это и родившимся уже здесь их детям, которые, вопреки ожиданиям родителей («Те, кого занесло в Валбжих, размножились в надежде, что дети родятся с корнями, которые им самим отрубили, и тогда они смогут ухватиться за своих укорененных детей и почувствуют себя на своем месте, дома»¹⁹³; «Ребенок пусть учится истории славянского Щецина»¹⁹⁴), наследуют их травму.

Об этой — *унаследованной* — травме проза 2000–2010-х гг. говорит уже открыто: «[...] печаль вместе с ложью на ее тему получили в наследство дети. Перелитая в их кровь, замаскированная легендами о красоте земли утраченной и красоте освоения земли новой, она отравляет следующее поколение»; «Утрата шансов на счастье на Возвращенных территориях. Среднестатистические судьбы на этих территориях. И их потомки, тоже в этом запутавшиеся. Не надо громких слов. Как иначе назвать это унаследованное состояние?»; «Откровенно говоря, у них большое нутро. Снаружи они вполне успешны. Внутри — руины. То, что произошло с ними в самом начале, дает плоды в настоящем. Образы пути, воспоминания; то, чего они не помнят. О чем никогда не говорят»; «Марыся любит Магду безгранично и не знает, что портит ей жизнь, что обеспечивает ее набором страхов, заставляет повторять путь, который они обе наследуют. Путь беспокойства, навсегда заслоняющего от взгляда живые цвета»¹⁹⁵; «Сын, внук должен стать шагом вперед, должен рассказывать новую историю. Томек мечтает для своего сына о самом лучшем, хочет, чтобы тот стал принцем без тяжелой династической наследственности»; «Именно такова была задача — прервать цепь жертв. Малышка должна была стать свободной и счастливой»¹⁹⁶; «[...] трудно идти по следам тех, кого смело ветром истории»¹⁹⁷; «Она начинает осознавать, что дедушка нес на своих плечах какую-то

большую и болезненную тайну, какую-то непомерную ответственность, о которой он никогда никому не говорил и которую мы все унаследовали. Как иначе объяснить беду, которая регулярно прокатывается по судьбам потомков деда и их детей? Чье-то самоубийство, чья-то безвременная смерть [...], чье-то убийство в рассрочку?»¹⁹⁸. Это бремя может быть незримым («Страх, в тени которого я жила все эти годы, но я по-прежнему не знаю его источника»; «Моей сестре не удалось уберечь меня от памяти, я носила ее в себе, как окаменевший плод»¹⁹⁹) или проявляться в социальном поведении, но неизменно мучительно: сын переселенцев в «Пясковой Гуре» боится выходить из дому, поскольку передвижения «ассоциировались у него с трагедией изгнания и утраты имущества, а не с удовольствием знакомства с новыми местами. [...] Сначала он избегал только далеких поездок, потом неохотно ходил даже на рынок [...] и, наконец, мог прийти уже только до Одры, откуда был виден дом. Постоянно подпитываемый страх вырос в его сердце, окрепнув и сделавшись ядовитым. [...] Он оплел его печень и душил сердце, лез из ушей, распухал на языке. [...] Какой смысл в том, что я делаю вагоны, говорил он, кто знает, может, однажды нас же самих в них и посадят и снова увезут к чертовой матери»²⁰⁰; немецкий мальчик «все же решил построить дом и иметь детей, хотя поклялся, что никогда этого делать не будет: дома отбирают, а дети теряются. Его сестра, Рита, потерялась во время бегства из Зальцбрунна»; «И они убежали. Без Риты. Она где-то затерялась. — Просто иголка в стоге войны, — сказала мать Кинте. Через несколько лет, уже в Дуйсбурге, мать умерла, видимо, от тоски по потерявшемуся ребенку, а Кинте начал плавать на барже. На барже не надо было ни к чему привыкать и ни от чего отвыкать. Плынешь и рассматриваешь картинки, как в кино, хотя живешь в отчаянии»²⁰¹).

Это травма неполной или поверхностной принадлежности к данному от рождения пространству («Как и я, он был связан с этим городом и одновременно ему не принадлежал»²⁰²; «Где родина Мажены?»²⁰³), бездомность, болезненная неоседлость («Да, кто однажды поедет, мо-

жет оказаться за горами, за лесами»²⁰⁴; «[...] освобождает наконец от необходимости искать путь, начатый когда-то, там, на каком-то из вокзалов»; «Она поехала дальше, все же еще дальше и дальше»²⁰⁵; «Только бы подальше от прошлого, от немцев, от Кресов, от ванны на львиных ногах, от родного дома. От себя. Убежала»; «Дома, то есть в пути»²⁰⁶; «Дорога — ее дочерчизна»; «Мать мечтает, чтобы дочь осела, зацепилась где-нибудь»; «любой ветер ее подхватывает и носит туда-сюда»; «дочь [...] летает вокруг, трепещет крыльями»²⁰⁷; «стремление к путешествию»; «знает, что готова двигаться дальше»²⁰⁸; героиня «Темно, почти ночь» Батор не может найти покоя; повествовательница «Бамбино» говорит о «фрагменте образа дороги»²⁰⁹, в которой была зачата героиня, и пр.), размытая идентичность («Кто она сама?»²¹⁰; «Кто она, собственно, такая?»; «Она пыталась убедиться, что существует, писала на листочке свое имя»²¹¹).

В прозе 2000–2010-х гг. уже отсутствует сентиментальная мифологизация детства с его метафизическими тайнами и открытиями, неразрывно связанными с пространством Возвращенных территорий. В романе Батор «Темно, почти ночь» Валбжих предстает не раем, но адом детства, фантазмагорическим пространством, впитавшим множество трагедий. Неслучайно автор использует реквизит готического романа и романа-триллера: руины, подземелья, подвалы, лабиринт, «комната, которой нет», таинственные переходы, ведущие в библиотеку или дом, где держат похищенных детей, призрак (с которым героиня, впрочем, общается на интернет-форуме), безумие, насилие, самоубийства, убийства, некрофилия, странные герои, над которыми тяготеют страшные тайны, поиски клада, таинственные звуки в ванной, тени в саду, исчезновение рукописи, повешенные игрушки, тело кота на дереве, калеки, загадочные советы (например, «Ищи нелюбимых»²¹²) и пр. «„Письмо с того света“, как и тайник в лесной яме, где маленькая Алиция прижимается к мертвой сестре, а спустя годы, уже взрослой женщиной, прячется во время ужасной грозы и засыпает, сжались в комочек и вспоминая, как когда-то чудом оказалась спасена от смерти, — все эти мотивы взяты Батор из лите-

ратуры XVIII – начала XIX вв.»²¹³. Характерно также, что в романе упоминаются два произведения, относящиеся к жанру готического романа: «Монах» М. Льюиса и «Тайны Удольфского замка» А. Радклиф. К образу ада, по мнению Э. Ходаковской, отсылает и аллюзия с «Божественной комедией»: «Следует помнить о том, что в „Божественной комедии“ Данте последний круг ада — это мертвая страна льда и снега. В Польше снег появляется в декабре, в месяце, завершающем год, поэтому ноябрь — предпоследний круг, преодолев который мы касаемся дна. Повествовательница, впрочем, отмечает, что по ночам в Валбжихе снег идет уже в ноябре, и это можно интерпретировать как признак непосредственной близости последнего круга ада»²¹⁴. Инфернальность ощущается в большинстве реалий повседневной жизни описываемого в романе Валбжиха: «[...] можно выйти за спичками и не вернуться, в ноябре, если хорошенько приглядеться, обнаружишь, что в каждой луже видна лестница, ведущая под землю»; «дом полон смерти и привидений»²¹⁵.

Старшая сестра героини, покойная Эва, подобно маленьким героям прозы Хвина и Хюлле, «читала» окружающее ее пространство, однако, в отличие от них, читала словно бы негативно: «как по нитке» шла «туда, где когда-то случилось что-то плохое» — знала «все страшные места в Валбжихе и окрестностях, и еще столько же придумывала», любила «старые забытые кладбища», возлюбленному подарила на память об их любви «старую кость. Скорее всего, немецкую»²¹⁶, словно бы кожей ощущает все сконцентрированное в этой земле зло. Характерно, что взрослая героиня вспоминает, как находила «следы» бывших хозяев в немецком доме своего детства и даже «хранила в спичечных коробках», однако, в отличие от поэтизированных немецких следов в прозе 1990-х гг., они пугают и отталкивают своей интимностью и физиологичностью: «ногти и волосы»; «Ты снова выковыряла немца из пола [...]. Щели, как могилы»²¹⁷. Это призраки не только выселенных немцев — здесь «[...] можно было встретить жаждущих мести еврейских узников лагеря Гросс-Розен, которых тут убили и закопали где-то в лесу»; «Через мест-

ные лагеря прошло тринадцать тысяч узников, пять тысяч погребено и лежит в этой земле»²¹⁸. Детство неотделимо от страшных видений: «[...] в половине третьего из леса появляются толпы полупрозрачных фигур с красными глазами, лезут по стенам, словно пауки, стучат в окна домов, заползают в подвалы и колотят в пол, просят стакан воды, кусок хлеба, бумагу и карандаш, но никто не слышит их голосов»; «[...] столько призраков. Немецкие жили в щелях пола и писали под утро в нашей ванной, еврейские заглядывали в окна и подбирали крошки хлеба на подоконнике нашей спальни»; «[...] в это время призраки немцев идут в туалет»²¹⁹. Взрослая героиня продолжает бояться: «[...] я боюсь. Этого дома»²²⁰. Неслучайно она тоскует по варшавской квартире — «новой, не обремененной прошлым», где пол не имеет «щелей, из которых можно выковырять немца или еврея»²²¹. Из страшного дома детства невозможно убежать — вернувшись сюда спустя годы, героиня понимает: «Быть может, мне только снилось, что я — Алиция из того светлого дома, а моя настоящая жизнь все это время шла здесь»²²². Другие дома («Этот бывший немецкий дом подобен лабиринту и скрывает множество тайн»²²³), которые приходится посетить героине в процессе расследования страшных загадок города, оказываются для их хозяев символом не космического порядка, но хаоса распада. Из красивых средневековых домов новых жителей «словно бы изгоняли духи прежних хозяев» — «люди в непонятной спешке бежали отсюда в чудовищные блочные коробки»²²⁴. «Бывшие немецкие ножи», которые «все еще хранятся в валбжихских домах»²²⁵, идут в дело, словно чеховское ружье («Я стала здесь женщиной, которая носит в сумочке бывший немецкий нож, собственноручно наточенный о каменный порог»²²⁶). Автобиографический герой романа Хюлле «Воспой сады» в процессе бесед с бывшей хозяйкой, немкой Гретой, узнает историю своего родного дома, оборачивающегося местом многослойной, многомерной и травмированной памяти. Предметы оказываются носителями зла: это хранившиеся в доме дневник некогда жившего здесь маньяка-садиста («Как злое заклятье. Как проклятие») и партитура якобы не оконченной Вагнером

оперы «Крысолов из Гаммельна», предрекающей гибель народу, городу и хозяевам дома («Крысолов уведет нас из наших городов. Они сгорят. Превратятся в руины. Зарастут бурьяном»; неслучайно Грета радовалась, когда советские военные забрали рукопись и «Крысолов наконец уехал от них», не хотела хранить даже сделанные мужем переделки — «Она не желала, чтобы на новое место за ней последовал странный флейтист из Гаммельна и даже его тень»²²⁷).

В восприятии авторов 2000–2010-х гг. не может служить раем и началом начал земля, с которой «прошлое вымели почти идеально»²²⁸, под которой «лежит, растоптанная [...] на помойках [...] в чужих квартирах»²²⁹ родина его бывших обитателей. Повествователь Хюлле ощущает, что дом его рождения вовсе не был *началом* их с родителями жизни²³⁰. Нслучайно в романе Батор «Вавилонская башня», как называют в Валбжихе многоэтажный дом, в котором живут переселенцы, в конце концов «теряет равновесие и погружается одним краем в размокший хребет Пясковой Гуры» — *чужой* почвы, на которой он был воздвигнут («Вернись на Пяскову Гуру фрау Эммель [...], она увидела бы холм, с которого содрали зеленую кожу и который был теперь подобен парному мясу. [...] Они бы не узнали Сандберг*, и чтобы поверить, что это то самое место, пришлось бы на ходу переводить с языка памяти: вот тут росла береза, изогнутая, словно горбатый карлик, а там [...]»²³¹). Пространство описывается при помощи образов, акцентирующих временность, неоседлость, неустойчивость. Щецин предстает «проходной комнатой»²³² («Я смотрю на все это и вижу проходные комнаты. [...] Кто в них остался? Кто хотел бы так жить до конца света, собственного света? Весь город подобен этим квартирам. Вроде бы уже уютные, обустроенные, собственные. Проходные, открытые чужому взгляду, все слышно. Не спрячешься как следует»; «Может, поэтому мне приходится ставить свой компьютер подальше от города, в других городах. Чтобы проходная комната не заслонила мне лист бумаги»), временной «остановкой»²³³,

* Пяскова Гура — калька с немецкого Sandberg («песчаная гора»).

местом, «всеми покинутым»²³⁴, «городом людей со спутанными биографиями, перебитыми позвоночниками [...], покалеченных, травмированных»²³⁵, городом, «не предназначенным служить базой для возвращений»²³⁶, городом, «из которого все ушли»²³⁷. Лисковацкий описывает Щецин первых послевоенных лет — фантазмагорическое пространство трагедии прерывности, город, зависший между немецким Штеттином и польским Щецином. Валбжих — «реальность временная и наскоро смётанная»²³⁸, «город приблуд», идентичность жителей которого «склеена из кусочков», а жизнь подобна «сошедшему с рельсов и сползающему по горному склону поезду: теряется багаж с нужными вещами, а в окна летит чужой скарб, шишки и птенцы»²³⁹. Возникают также образы, связанные с расчленением или нанесением непоправимого увечья бывшим немецким городам. Таким образом, здесь одушевляется — трактуется как живой организм — пространство в целом: город «продырявленный насквозь»²⁴⁰, организм «распыленный, рассеянный, близкий к атрофии, распаду»²⁴¹; «[...] Гданьску и Вроцлаву требовались ампутация конечностей, трансплантация сердца, почек и печени, вставная челюсть, да еще длительная терапия сломанного позвоночника, куски которого хоть и сложены воедино, но уже не гарантируют полноценного наслаждения существованием, как и пересаженная кожа на местах многочисленных ожогов, из чувства такта умолчим уж об искусственном глазе и протезах, заменивших пальцы»²⁴².

Поэтическое описание Возвращенных территорий как наследуемого и бережно-ностальгически прочитываемого палимпсеста сменяется в 2000–2010-е гг. изображением их как мозаики и поля конфликта. «Это не только территория формирования идентичности, но также и поле борьбы за символическую власть, поскольку пейзажи могут заключать в себе ряд оспаривающих друг друга памятей. [...] В результате город как поле борьбы является не неподвижным объектом, статичным пространством, а динамическим членом отношений, понимаемым в перспективе, в процессах и практиках забвения, вытеснения, памяти, а следовательно, столкновения ряда конфликту-

ющих стратегий», — отмечает Э. Рыбицкая. Она добавляет, что применительно к прозе 2000–2010-х гг. метафора палимпсеста теряет свою действенность: «Говоря о наложении очередных разнокультурных и разновременных слоев города, эта метафора не затрагивает конфликтность, притаившуюся по краям, на стыках между, в щелях между слоями. Палимпсест описывает онтологию, не описывая отношения между ними. Эта метафора — статичная модель, она говорит о городе как о „камере хранения“, *residuum* памяти. Более адекватной представляется в данной ситуации концепция городского пейзажа памяти как поля конфликта, в котором сталкиваются различные дискурсы памяти (и практики памяти), политические, экономические, художественные, примиряющие и противопоставляющие, направленные сверху вниз и снизу вверх»²⁴³.

В центре романа Ивасюв — столовая «Бамбино», название которой отсылает к топосу дома и юности. Однако столовая предстает псевдо-Началом и псевдо-Домом, точно так же, как весь идеологический миф послевоенного польского единства на бывших немецких землях. «Диалогом щецинской повседневности» оказывается «постоянное припоминание корней» — «Русская, немчура, познанец [...], варшавянин [...], деревенщина, украинец, цыган, жидовка, жид, еврейчик»; «Для нее мы — быдло из-за Буга»; «Да, для него она русская. Для этого мужичка из-под Познани»; «Повсюду какие-нибудь „они“»²⁴⁴. Этот процесс описывает и Орышин: «[...] охота никогда не кончится»²⁴⁵. Неслучайно дом в романе Батор, как уже было сказано, называют Вавилонской башней: хотя все переселенцы «говорили примерно на одном и том же шершавом языке [...], но зачастую сосед не понимал соседа»²⁴⁶.

Отсюда фрагментарность повествования — прием, передающий специфику отдельных судеб и идентичностей, а также истории Центральной Европы в целом, с характерным для нее наслоением внезапных перемен — миграций, переименований, переселений, войн, передвижений границ. Восстанавливаются не столько слои, сколько осколки — замалчивавшиеся, идеологизировавшие, недооценивавшие, застревавшие в самых разных местах —

между, на стыке, под, на краях, в щелях, повсюду. История перекраиваемого, трансформируемого пространства, в котором пересекаются судьбы многих народов, не может быть ни цельной, ни законченной: «Кто думает, что из этого можно сделать миф или сагу, ошибается. Узелки — они и есть узелки»²⁴⁷. Любая история окажется неполной — хотя и рассказываемой, но не рассказанной до конца: «Каждый из них запомнил общее прошлое по-своему»²⁴⁸. Об этом, впрочем, еще в 1990-е гг. говорила Ивасюв: «Мой Город? Одна из версий моего Города»²⁴⁹. «Существует ли вообще Щецин?» — так называется одна из глав интервью-реки с Лисковацким «Возвратить, вернуться» (2014).

Семейные саги Ивасюв и Батор — пропущенный чешский фильтр несобственно-прямой речи повествователя как лентоскоп персонажей и их повествований, многоголосный коллаж. В «Пясковой Гуре» и особенно в «Заоблачье» введение новых персонажей обусловлено не принадлежностью к роду, а случайными встречами и «прорыванием» в пространство романа новых повествований. Структура романа подобна генеалогическому дереву, однако сплетение ветвей походит скорее на паутину слухов, чем на хронику. Подобно ветвям, человеческие судьбы на мгновение соприкасаются, чтобы тут же разойтись в разные стороны, а затем вновь неожиданно сомкнуться. Повествователь, словно медиум, предоставляет слово все новым рассказчикам — соответственно, читатель попадает в разные временные пласты. Главные герои романа «Пяскова Гура» — члены одной семьи, однако в повествование встраиваются истории соседей по «Вавилонской башне», друзей и пр. Эта тенденция усиливается во второй части дилогии, где молодая героиня наконец, как и мечтала, покидает родной город и, перемещаясь по свету, выслушивает новых знакомых. В романе Хюлле «Воспой сады» многоступенчатые истории, рассказываемые автобиографическому повествователю соседкой-немкой, а также вплетаемые им самим истории родителей и его собственные образуют многоголосную «партитуру»: «воспоминание о шелесте тех страниц вводит новые голоса, нового персонажа»; «новый мотив этой истории вступает в мою партитуру, желаю я этого

или нет»; «Что он мог бы сказать? [...] Я вписываю его в партитуру без комментария, в миноре»; «Теперь я включаю ее в мою партитуру»²⁵⁰. Аллюзию с многоголосием и фрагментарностью содержат также название и структура романа Лисковацкого «Eine kleine» («Eine kleine» — оборванное название моцартовской «Маленькой ночной серенады», повествование же напоминает старый фотоальбом с давно перемешавшимися снимками). Героиня «Секретиков» Хельбиг в процессе реконструирования судеб своей семьи обнаруживает множество белых пятен, склеивает сюжеты из обрывков услышанных историй, собственных воспоминаний и догадок — повествование ведется от первого и от третьего лица, с перспективы детей и взрослых, включает цитаты из мемуаров, документы, песни, стихи, идиомы и пр. — память символически восстанавливается и передается дальше. В «Темно, почти ночь» Батор новые истории вводятся в процессе развития детективного сюжета своего рода геопозитического триллера. Неслучайно главная героиня, связанная с Валбжихом рождением и детством, по профессии — репортер. Слова «история», «рассказ» становятся в романе ключевыми: «Я только хочу рассказать тебе свою историю. Ты репортер. Слушать истории — твоя профессия»; «Можешь этот рассказ передавать дальше по-своему. Я тебе его дарю»; «История — как репортаж. Чем большему количеству людей дать голос, тем более полным будет повествование, а только так можно докопаться до правды о том, что случилось»; «Я хотела [...] узнать его историю»; «[...] кто так, как я, любил знать историю каждого человека и предмета»; «[...] я знала, что запомню его как единственного человека, который не хотел мне подарить свою историю»; «Адальберт не заслужил отдельной истории»; «Ведь никогда неизвестно, что может выйти из плохой истории»; «Я люблю знать истории вещей и людей. Чем глубже, тем лучше»; «[...] просто некоторые истории должны отлежаться»²⁵¹; несколько глав представляют собой рассказы героев — «Первая повесть пана Альберта Кукулки», «Повесть директора детского дома „Ангелочек“», «Вторая повесть пана Альберта Кукулки», «Первая и последняя повесть

Давида», «Прерванная повесть хозяина Кроличьей норы», «Третья повесть пана Альберта Кукулки». Кроме того, героиня-повествовательница фиксирует фрагменты историй, написанные языком ненависти на интернет-форумах и в толпе, — Валбжих предстает подлинным «полем борьбы» за символическую власть (эту борьбу иллюстрирует фантазмагорическая сцена соперничества польских и немецких костей: «Демонстрация товара! — закашлялся он. [...] Может, там немецкое кладбище было [...] Взял одну кость и поднес к свету. Длинная и тонкая, она была похожа на кость предплечья. Он пригляделся, понюхал, мне казалось, что он сейчас попробует ее на зуб, словно золото. — Нет, не немецкие, — заявил он наконец. — Это древние пястовские кости. Наши, польские»²⁵²). В «Спасенной Атлантиде» Орышин драматические и гротескные истории нескольких семей — польских и немецкой, — рассказываемые с разных перспектив, детьми и взрослыми, перекликаются и переплетаются, то объясняя друг друга, то запутывая, образуя драматический лабиринт послевоенных Возвращенных территорий — лабиринт страха, обид, сиротства, унижения, непреодолимой чуждости: «Польша это сплошной лабиринт. [...] Лабиринт страха, унижения, презрения, безнадежности, удручающей нищеты. Лабиринт смерти. Но и лабиринт надежды. В нем тоже можно сгинуть»²⁵³.

Как уже говорилось, в сознании, в том числе художественном, память о Восточных Кресах закрепилась как память об утерянном навеки, а также как рефлексия об утрате как особом переживании. Топос Возвращенных территорий в прозе после 1989 г. рождается в результате острого переживания *двойной* утраты. Происходит удвоение перспективы, памяти, ностальгии, двойное душевное усилие, двойная работа горя. При этом если в 1990-е гг. унаследованный от прозы о Восточных Кресах миф толерантности поликультурного пространства обращается в идею эмпатии, ностальгического прочтения «палимпсеста», сам акт повествования о котором кажется мгновенным преодолением разграниченности полиэтнического

пространства, то в 2000–2010-е гг. формулу диалога все чаще сменяет образ конфликта, поликультурность видится мифом²⁵⁴, а путь к излечению травмы — трудным и долгим. По мнению П. Чаплиньского, немалую роль здесь сыграла публикация посвященных погрому в Едвабне «Соседей» Я. Т. Гросса — событие, после которого «польская литература малой родины в одночасье поседела»²⁵⁵, а открытость и толерантность социума предстали иллюзией. Не менее резко говорит об этом Ольга Токарчук: «Мы не выучили урок, теперь это абсолютно ясно. Замели под ковер военные и послевоенные погромы, отреклись от собственной вины, принялись рассказывать самим себе успокаивающие сказки о толерантной Польше, о волшебном поликультурном согласии на польских Кресах. Мы поем себе эту колыбельную уже несколько десятков лет, а тут вдруг — кошмарное пробуждение, оказывается, [...] мы — расисты и ксенофобы»²⁵⁶.

Тем не менее, и в это время в основе топоса Возвращенных территорий лежит идея неуничтожимости памяти, передаваемой одним поколением и/или одним народом другому. Идея крупнейшего представителя прозы о Восточных Кресах Влодзимежа Одоевского — «Если даже Бога нет, то есть память. Может, человеческая память — некое проявление Бога. Может, даже она сама — Бог»²⁵⁷ — звучит едва ли не во всех текстах о Возвращенных территориях: «Мы одарены памятью»²⁵⁸; «Теперь, — сказала она, — ты — мое единственное прибежище, ты должна не сама прятаться, а спрятать меня, мой мир и мир тети Эмми. Твоя память это сделает. Память поколений — лучшее убежище от уничтожения. Я скоро умру, и останется тогда от меня и моего мира ровно столько, сколько ты запомнишь. [...] Запомни все окружающее [...] потому что только память — единственная прочная реальность»²⁵⁹; «Только бы ты ничего не забыл!»; «Знай, что самое главное — это память»²⁶⁰; «Тогда было уже понятно, что единственное, что, быть может, удастся сохранить, — это память мест и людей, потому что конец нашего мира близок»²⁶¹. Став взрослым, немецкий мальчик, герой «Спасенной Атлантиды», спрашивает у польского друга: «Скажи мне, как я выглядел,

когда был маленьким. Кроме тебя, у меня из тех лет никого нет. И фотографий тоже»²⁶². Неслучайны названия «Спасенная Атлантида» у Орышин (жизнь, которой под напором насилия и неблагоприятных обстоятельств суждено было погибнуть, подобно Атлантиде, символически спасена памятью) и «Секретики» у Хельбиг (повествование о спутанных польско-немецких судьбах автор уподобляет процессу открывания сделанных когда-то «секретиков» — прикрытых стеклышком и засыпанных землей детских «кладов»). Возвращенные территории воспринимаются в 1990–2010-е гг. как пространство, способное дать урок памяти, помочь понять, что мерой человечности оказывается вовсе не степень укорененности, но осознание собственной преходящести, искоренение в себе ревности к тем, кто был здесь раньше, и тем, кто придет после.

Память «находится в процессе постоянной эволюции, она открыта диалектике запоминания и амнезии, не отдает себе отчета в своих последовательных деформациях, подвластна всем использованиям и манипуляциям, способна на длительные скрытые периоды и внезапные оживления»²⁶³. Период 1990–2010-х гг., в который происходит активное обживание словом травмированного и травмирующего пространства Возвращенных территорий, — можно назвать «поворотным пунктом, когда осознание разрыва с прошлым сливается с ощущением разорванной памяти, но в этом разрыве сохраняется еще достаточно памяти для того, чтобы могла быть поставлена проблема ее воплощения»²⁶⁴.

Эмпатический диалог с Другим в 1990-е годы и долг памяти в 2000–2010-е — декларируемая идея текстов о Возвращенных территориях в эпоху, когда, по словам П. Нора, «о памяти столько говорят только потому, что ее больше нет»²⁶⁵. Однако сама эта проза порождена, как представляется, другими причинами. Авторами движет не столько страх исчезновения живой, спонтанной памяти, не столько идея коммеморации, сколько нерешенные психологические проблемы, связанные с собственным или родительским опытом миграции, — проблемы коммуникации с пространством детства и/или взрослой жизни,

нарушение естественного доступа к его культурным, языковым, историческим кодам, а в результате — проблемы коммуникации с собственным «я». Тексты выполняют аутопсихотерапевтическую функцию, их сверхзадача — запоздалое укоренение в пространстве путем нарративизации цепи утрат и обретений.

Повествователи проходят путь от «места» (относительно стабильное пространство существования человека, в котором он чувствует себя дома, смыслы и система координат которого им усвоены от рождения или освоены), в котором они выросли, через символическое воссоздание «не-места» («Не-место, в отличие от мест, которые свою форму получили благодаря населению их оседлыми жителями, связано с субъектами перемещающимися, различного типа кочевниками, в частности мигрантами, а его элементы оказываются предметами познания, порой требующими инструкции обслуживания/использования»²⁶⁶) обратно к «месту», от своей земли через *terra incognita* к своей экологической нише.

Перефразируя слова П. Рикёра об обретении идентичности в эпоху постсовременности («человеческая идентичность в эпоху постсовременности формируется через анализ и интерпретацию, в процессе которых субъект определяет себя посредством способов, позволяющих ему существовать на свете, во взаимодействии с другими»²⁶⁷), можно сказать, что укоренение совершается путем анализа и интерпретации, происходит в риторическом пространстве, единственно предоставляющем человеку возможность для создания необратимого времени, в котором прошлое, настоящее и будущее связаны и полны возможностей.

Посвященная Возвращенным территориям польская проза 2000–2010-х гг. возникает на волне понимания, что поликультурность, в конечном счете, остается лишь *мифом* (отсюда оксюморон в названии статьи К. Заяса — «польская поликультурная литература»²⁶⁸), *иллюзией* взаимопонимания с Другим на основе общего пространственного опыта, и человек обречен на повествование о самом себе. Однако *аутопсихотерапевтические* попытки

воспроизведения горькой полифонии памяти «работают» на будущее. Эта «спасительная» реинтерпретация истории нацелена на «открытие, возвращение, сохранение и распространение фрагментов микро-прошлого»²⁶⁹. Идентичность постмиграционного общества всегда аморфна и размыта²⁷⁰, и постепенная нарративизация может служить эффективным инструментом ее формирования, поскольку художественное осмысление истории способно дать опыт понимания прошлого через его переживание в слове. В этом смысле проза о Возвращенных территориях, рассказывая о прошлом, обращена в будущее.

П Р И М Е Ч А Н И Я

- ¹ J. Assmann. Pamięć kulturowa, Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych. Warszawa, 2005. S. 75. Цит. по: М. Ossowski. Literatura powrotów — powrót literatury. Prusy Wschodnie w prozie niemieckiej po 1945 roku. Gdańsk, 2011. S. 149.
- ² E. Rybicka. Geopoetyka. O mieście, przestrzeni i miejscu we współczesnych teoriach i praktykach kulturowych // Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy. Kraków, 2006. S. 478.
- ³ M. Lewicka. Pamięć miast o wymienionej krwi // M. Lewicka. Psychologia miejsca. Warszawa, 2012. S. 451–452. Образ замены крови — «Выкачали одну кровь и залили другую» — встречается также в: St. S. Nicieja. Lwów i Kresy w mitologii narodowej. <http://www.lwow.com.pl/mitologia.html>
- ⁴ J. Pytlakowski. Fundamenty, 1948; E. Paukšta. Trud ziemi nowej, 1948; A. Braun. Lewanty, 1952; H. Worcell. Parafianie, 1960; H. Panas. Bóg, wilki i ludzie, 1960; L. Goliński. Siódma drezdeńska, 1961; W. Grabski. Tartak ruszył, 1961; E. Paukšta. Pogranicze, 1961; W. Żukrowski. Skąpani w ogniu, 1961; L. Prorok. Wyspiarze, 1961; H. Panas. Cierpki owoc, 1962; R. Cabaj. Pierwszy rozdział, 1962; J. Gałuszka. Poznani nocą, 1962; E. Paukšta. Spowiedź Lucjana Skobela, 1963; A. Kowalska. Uliczka klasztorna, 1964; E. Paukšta. Wrastanie, 1964; J. Hen. Wdowa po Joczysie, 1964; K. Oleksik. Cmentarz w lesie, 1964; H. Worcell. Najtrudniejszy język świata, 1965; Z. Trzyska. Dom pod białą skarpą, 1965; K. Suchodolska. Szeliniaki, 1965; J. Brzoza. Ziemia, 1965; D. Sidorski. Ziemia obiecana, 1965; I. Dowgielewiczowa. Krajobraz z topolą, 1966; J. Putrament. Puszcza, 1966; E. Paukšta. Po burzy jest pogoda, 1966; H. Panas. Grzesznicy, 1966; W. Szewczyk. Od wiosny do jesieni, 1966; E. Paukšta. Przejaśnia się niebo, 1967; E. Balcerzan. Henerał, 1972; E. Paukšta. Lasy płoną o świcie, 1975; S. Srokowski. Repatrianci, 1988.
- ⁵ M. Mikołajczak. Geografia wyobrażona regionu — wstęp do regionalnej komparatystyki // Geografia wyobrażona regionu. Literackie figury przestrzeni. Kraków, 2014. S. 10.
- ⁶ Z. Mach. Niechciane miasta — migracja i tożsamość społeczna. Kraków, 1998. S. 81. Цит. по: K. Taborska. Literatura miejsc niemiecko-polskich po roku 1989. Polonocentryczne strategie geografii wyobrażonej // Geografia wyobrażona regionu. S. 133.
- ⁷ H. Bienek. Baracke Deutschland // Deutschland, Deutschland: 47 Schriftsteller aus der BRD und der DDR schreiben über ihr Land. Salzburg, 1979. S. 18.
- ⁸ H. Gosk. Wychodzenie z «cienia imperium». Wątki postzależnościowe w literaturze polskiej XX i XXI wieku. Kraków, 2015. S. 181.

- ⁹ W. Browarny. Literacki pejzaż Śląska. Wrocław i Dolny Śląsk w polskiej prozie współczesnej (1946–2005) // Fikcja i wspólnota. Szkice o tożsamości w literaturze współczesnej. Wrocław, 2008. S. 153.
- ¹⁰ B. Bakuła. Między wygnaniem a kolonizacją. O kilku odmianach polskiej powieści migracyjnej w XX wieku (na skromnym tle porównawczym) // Narracje migracyjne w literaturze polskiej XX i XXI wieku. Kraków, 2012. S. 166.
- ¹¹ S. Ossowski. Analiza socjologiczna pojęcia ojczyzny // S. Ossowski. O ojczyźnie i narodzie. Warszawa, 1984. S. 15–46, 26–29.
- ¹² М. К. Лавабр. Память и политика: о социологии коллективной памяти // Психоанализ и науки о человеке. М., 1995. С. 233.
- ¹³ K. Zajas. Kresy skreślone, czyli o polskiej wielokulturowości // Wielość. 2009. № 1–2 (5–6). S. 110.
- ¹⁴ D. Beauvois. Mit «kresów polskich», czyli jak mu położyć kres // Polskie mity polityczne XIX i XX wieku. T. IX. Wrocław, 1994; D. Beauvois. Szlachta, carat i lud na Wołyniu, Podolu i Kijowszczyźnie 1793–1914. Lublin, 2005; B. Bakuła. Kolonialne i postkolonialne aspekty polskiego dyskursu kresoznawczego (zarys problematyki) // Teksty Drugie. 2006. № 6; H. Gosk. Opowieści «skolonizowanego/kolonizatora». W kręgu studiów postzależnościowych nad literaturą polską XX i XXI wieku. Kraków, 2010; Kultura po przejściach, osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy. Konteksty i perspektywy badawcze. Kraków, 2011; J. Sowa. Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą. Kraków, 2011; E. Rybicka. Ponowoczesny regionalizm i badania komparatystyczne // Rocznik Komparatystyczny, 2011, № 2. S. 141–161; Narracje migracyjne w literaturze polskiej XX i XXI wieku. Kraków, 2012; J. Sowa. Od folwarku na kresach Rzeczypospolitej do Jarmarku Europa. Polska dawna i dzisiejsza w kapitalistycznej gospodarce-świecie // Polska&Asia. Od Rzeczypospolitej szlacheckiej do Nangar Khel. Przewodnik interdyscyplinarny. Poznań, 2013; (P)o zaborach, (p)o wojnie, (p)o PRL. Polski dyskurs postzależnościowy dawniej i dziś. Kraków, 2013; Historie, społeczeństwa, przestrzenie dialogu. Studia postzależnościowe w perspektywie porównawczej. Kraków, 2014; H. Gosk. Wychodzenie z «cienia imperium». Wątki postzależnościowe w literaturze polskiej XX i XXI wieku. Kraków, 2015.
- ¹⁵ J. Tokarska-Bakir. Obsesja niewinności // J. Tokarska-Bakir. Rzeczy mgliste. Sejny, 2004. S. 14.
- ¹⁶ M. Mikołajczak. Geografia wyobrażona w służbie powojennej polityki miejsca. Przypadek arkadii lubuskiej // Geografia wyobrażona regionu. S. 89.
- ¹⁷ D. Beauvois. Mit «kresów polskich», czyli jak mu położyć kres // Polskie mity polityczne XIX i XX wieku. T. IX. Wrocław, 1994. S. 94.

- ¹⁸ R. K. Przybylski. Polska małych ojczyzn // R. K. Przybylski. Wszystko inne. Poznań, 1994.
- ¹⁹ Z. Ziątek: Sierpień — grudzień — historia. Od dokumentów czasu do literatury miejsca // Sporne sprawy polskiej literatury współczesnej. Warszawa, 1998. S. 321.
- ²⁰ K. L. Klein. On the Emergence of Memory in Historical Discourse // Representations. 2000. № 69. Special Issue: Grounds for Remembering. Цит. по: Д. К. Куликов. Ситуация «Память»: исследования нового феномена гуманитарных наук // Актуальные проблемы философии социально-гуманитарных наук. Ростов-на-Дону, 2008. С. 77.
- ²¹ E. Wiegandt: Historia duża i mała // E. Wiegandt. Niepokoje literatury. Studia o prozie polskiej XX wieku. Poznań, 2010. S. 108–109.
- ²² E. Rybicka. Geopoetyka. S. 477–482.
- ²³ M. Czermińska. Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyznawanie. Kraków, 2000. S. 139–140.
- ²⁴ K. Brakoniecki. Nowa poezja Warmii i Mazur // Borussia. 1995. № 11.
- ²⁵ Cz. Miłosz. Miejsca utracone // Cz. Miłosz. Szukanie ojczyzny. Kraków, 1996. S. 211.
- ²⁶ A. Jurewicz. Lida. Gdańsk, 1994. S. 6–8, 49.
- ²⁷ Ibid. S. 22.
- ²⁸ Ibid. S. 43.
- ²⁹ Ibid. S. 12, 60.
- ³⁰ Ibid. S. 17–18.
- ³¹ Ibid. S. 17.
- ³² Ibid. S. 20.
- ³³ Ibid. S. 18.
- ³⁴ Ibid. S. 32.
- ³⁵ Ibid. S. 21, 30, 44.
- ³⁶ Ibid. S. 10–12.
- ³⁷ Ibid. S. 21–22.
- ³⁸ Ibid. S. 21–23.
- ³⁹ Ibid. S. 41.
- ⁴⁰ Ibid. S. 62–63.
- ⁴¹ Ibid. S. 8.
- ⁴² Ibid. S. 46.
- ⁴³ Ibid. S. 6.
- ⁴⁴ Ibid. S. 6, 12.
- ⁴⁵ Ibid. S. 76.
- ⁴⁶ Ibid. S. 78.
- ⁴⁷ A. Zagajewski. Dwa miasta. Warszawa, 2007. S. 7–8.
- ⁴⁸ Ibid. S. 8.

- 49 M. Czermińska. Centrum i kresy w prozie pisarzy urodzonych po wojnie // Pogranicza. Granice. Ograniczenia. (Konferencje kodeńskie). Lublin, 1996. S. 128.
- 50 A. Zagajewski. Dwa miasta. S. 12.
- 51 Ibid. S. 23.
- 52 Ibid. S. 44.
- 53 Ibid. S. 22.
- 54 Ibidem.
- 55 Ibidem.
- 56 Ibid. S. 18.
- 57 Ibid. S. 14.
- 58 Ibid. S. 23.
- 59 Ibid. S. 15–18, 28, 30.
- 60 Ibid. S. 7–8, 14, 15, 17, 20, 25.
- 61 K. Ćwiklak. Bliscy nieznajomi. Górnośląskie pogranicze w polskiej i niemieckiej prozie współczesnej. Kraków, 2013. S. 207, 209.
- 62 A. Jurewicz. Lida. S. 49.
- 63 A. Zagajewski. Dwa miasta. S. 16.
- 64 A. Jurewicz. Lida. S. 87.
- 65 A. Zagajewski. Dwa miasta. S. 25.
- 66 Ibid. S. 66.
- 67 A. Jurewicz. Pan Bóg nie słyszy głuchych. Gdańsk, 1995. S. 55.
- 68 Ibid. S. 73.
- 69 A. Jurewicz. Lida. S. 8.
- 70 A. Zagajewski. Dwa miasta. S. 8, 7.
- 71 Ibid. S. 141.
- 72 A. Jurewicz. Lida. S. 61.
- 73 A. Jurewicz. Pan Bóg nie słyszy głuchych. S. 55, 157.
- 74 P. Huelle. Mercedes-benz. Z listów do Hrabala. Kraków, 2002. S. 127.
- 75 S. Chwin. Krótka historia pewnego żartu. (Sceny z Europy Środkowo-wschodniej). Gdańsk, 1999. S. 136, 137.
- 76 P. Huelle. Opowiadania na czas przeprowadzki. Gdańsk, 1999. S. 39.
- 77 S. Chwin. Krótka historia pewnego żartu. S. 164.
- 78 Ibid. S. 164–165.
- 79 M. Czermińska. Autobiograficzny trójkąt. S. 144.
- 80 M. Czermińska. Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopolityki // Teksty Drugie. 2011. № 5. S. 193–194.
- 81 M. Czermińska. Autobiograficzny trójkąt. S. 156.
- 82 P. Huelle. Opowiadania na czas przeprowadzki. S. 7–8, 73.
- 83 S. Chwin. Krótka historia pewnego żartu. S. 157–158, 102, 157, 161, 151.
- 84 Ibid. S. 137, 152, 155, 158, 251–252.
- 85 P. Huelle. Opowiadania na czas przeprowadzki. S. 45.

- 86 A. Turczyński. Spalone ogrody rozkoszy. Warszawa, 1998. S. 129.
- 87 M. Czermińska. Autobiograficzny trójkąt. S. 151.
- 88 S. Chwin. Krótka historia pewnego żartu. S. 14, 42.
- 89 I. Iwasiów. Miasto-Ja-Miasto. Szczecin, 1998. S. 9, 15.
- 90 Ibid. S. 14.
- 91 Ibid. S. 21.
- 92 Ibid. S. 29, 42.
- 93 E. Rybicka Miejsce, Pamięć, literatura (w perspektywie geopoetyckiej) // Teksty Drugie. 2006. № 1–2. S. 29.
- 94 S. Chwin. Krótka historia pewnego żartu. S. 155, 167.
- 95 P. Huelle. Pierwsza miłość i inne opowiadania. London, 1996. S. 69, 129.
- 96 S. Chwin. Hanemann. Gdańsk, 1996. S. 199–202. Цитаты из романа даны в переводе К. Старосельской.
- 97 P. Huelle. Opowiadania na czas przeprowadzki. S. 6, 9.
- 98 Ibid. S. 72–73.
- 99 Ibid. S. 9, 73.
- 100 Ibid. S. 14.
- 101 S. Chwin. Krótka historia pewnego żartu. S. 11–12.
- 102 Ibid. S. 120, 121.
- 103 P. Huelle. Opowiadania na czas przeprowadzki. S. 39.
- 104 Salon literacki. Z polskimi pisarzami rozmawia Gabriela Łęcka. Warszawa, 2000. S. 145.
- 105 S. Chwin. Hanemann. S. 70.
- 106 I. Iwasiów. Miasto-Ja-Miasto. S. 28.
- 107 S. Chwin. Krótka historia pewnego żartu. S. 11.
- 108 Ibid. S. 8.
- 109 I. Iwasiów. Miasto-Ja-Miasto. S. 9.
- 110 S. Chwin. Krótka historia pewnego żartu. S. 60, 37, 17–18, 20.
- 111 Ibid. S. 72, 76, 81.
- 112 P. Huelle. Weiser Dawidek. London, 1996. S. 55. Цитаты из романа даны в переводе В. Климовского.
- 113 S. Chwin. Krótka historia pewnego żartu. S. 106, 77, 104, 105, 114.
- 114 Ibid. S. 80.
- 115 S. Chwin. Hanemann. S. 59.
- 116 Ibid. C. 81, 101.
- 117 P. Huelle. Weiser Dawidek. S. 16.
- 118 M. Czermińska. Autobiograficzny trójkąt. S. 172.
- 119 J. Jarzębski. Hanemann i samobójcy // J. Jarzębski. Apetyt na Przemianę. Notatki o prozie współczesnej. Kraków, 1997. S. 115.
- 120 P. Czapliński. Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje. Warszawa, 2009. S. 84.

- 121 Подробнее об этом см.: P. Pietrych. Powieść o porcelanie. Inne spojrzenie na «Hanemanną» Chwina // *Literatura polska 1990–2000. Tom 2.* Kraków, 2002. S. 266–294.
- 122 M. Czermińska. Autobiograficzny trójkąt. S. 172.
- 123 I. Iwasiów. Bambino. Warszawa, 2008. S. 5, 7, 66.
- 124 Ibid. S. 66, 5.
- 125 J. Bator. Piaskowa Góra. Warszawa, 2009. S. 23, 96.
- 126 I. Iwasiów. Bambino. S. 64, 316.
- 127 J. Bator. Piaskowa Góra. S. 12, 31.
- 128 J. Bator. Ciemno, prawie noc. Warszawa, 2012. S. 290, 510.
- 129 J. Bator. Piaskowa Góra. S. 76–77, 69.
- 130 I. Iwasiów. Bambino. S. 82, 260.
- 131 I. Iwasiów. Ku słońcu. Warszawa, 2010. S. 152.
- 132 I. Iwasiów. Bambino. S. 150, 269, 237, 97, 115, 269.
- 133 J. Bator. Ciemno, prawie noc. S. 290.
- 134 I. Iwasiów. Bambino. S. 32, 64, 192, 71, 96, 101, 323, 160.
- 135 Ibid. S. 205–206.
- 136 J. Bator. Piaskowa Góra. S. 323.
- 137 Z. Orszyn. Ocalona Atlantyda. Warszawa, 2012. S. 11, 115.
- 138 B. Helbig. Niebko. Warszawa, 2013. S. 114, 166.
- 139 J. Bator. Piaskowa Góra. S. 64.
- 140 J. Bator. Ciemno, prawie noc. S. 163.
- 141 J. Bator. Piaskowa Góra. S. 12.
- 142 I. Iwasiów. Bambino. S. 182, 66.
- 143 Z. Orszyn. Ocalona Atlantyda. S. 60.
- 144 A. Zagajewski. Dwa miasta. S. 5.
- 145 J. Bator. Piaskowa Góra. S. 158–159.
- 146 Z. Orszyn. Ocalona Atlantyda. S. 201, 148.
- 147 I. Iwasiów. Bambino. S. 7, 17, 11.
- 148 I. Iwasiów. Ku słońcu. S. 240.
- 149 B. Helbig. Niebko. S. 49, 125, 54.
- 150 Ibid. S. 112, 59, 101, 127, 168, 104.
- 151 J. Bator. Ciemno, prawie noc. S. 284.
- 152 B. Helbig. Niebko. S. 10–11, 61, 15, 29, 37, 165.
- 153 Ibid. S. 130, 69, 102, 131.
- 154 I. Iwasiów. Bambino. S. 7, 8–9, 39.
- 155 J. Bator. Ciemno, prawie noc. S. 510.
- 156 B. Helbig. Niebko. S. 192, 11, 58, 16, 49.
- 157 J. Bator. Ciemno, prawie noc. S. 159, 160.
- 158 B. Helbig. Niebko. S. 40.
- 159 I. Iwasiów. Umarł mi. Notatnik żałoby. Wołowiec, 2013. S. 19, S. 21.

- 160 J. Bator. Ciemno, prawie noc. S. 248.
161 B. Helbig. Niebko. S. 11, 16.
162 I. Iwasiów. Ku słońcu. S. 218.
163 S. Chwin. Hanemann. S. 63–66, 88.
164 I. Iwasiów. Bambino. S. 11.
165 J. Bator. Ciemno, prawie noc. S. 28.
166 I. Iwasiów. Bambino. S. 37.
167 J. Bator. Piaskowa Góra. S. 8, 27, 86.
168 Z. Oryszyn. Ocalona Atlantyda. S. 120.
169 Ibid. S. 173–174, 100, 11, 25, 38, 100.
170 J. Bator. Ciemno, prawie noc. S. 159.
171 Z. Oryszyn. Ocalona Atlantyda. S. 25, 11.
172 J. Bator. Piaskowa Góra. S. 69–70, 71.
173 Z. Oryszyn. Ocalona Atlantyda. S. 54, 37.
174 J. Bator. Piaskowa Góra. S. 72.
175 Z. Oryszyn. Ocalona Atlantyda. S. 100, 132.
176 J. Bator. Ciemno, prawie noc. S. 97–98.
177 B. Helbig. Niebko. S. 48.
178 J. Bator. Piaskowa Góra. S. 72, 73.
179 I. Iwasiów. Bambino. S. 10–11.
180 J. Bator. Ciemno, prawie noc. S. 509.
181 B. Helbig. Niebko. S. 201.
182 J. Bator. Piaskowa Góra. S. 30, 21, 27.
183 B. Helbig. Niebko. S. 9, 10, 148, 159.
184 I. Iwasiów. Bambino. S. 118.
185 J. Bator. Ciemno, prawie noc. S. 510, 291.
186 I. Iwasiów. Bambino. S. 207, 98–99, 47.
187 J. Bator. Piaskowa Góra. S. 12.
188 B. Helbig. Niebko. S. 151.
189 I. Iwasiów. Ku słońcu. S. 246.
190 I. Iwasiów. Bambino. S. 114.
191 Ibid. S. 317, 333, 92, 262, 263, 285.
192 J. Bator. Piaskowa Góra. S. 73, 275.
193 Ibid. S. 53.
194 I. Iwasiów. Bambino. S. 259.
195 Ibid. S. 317, 285, 320.
196 I. Iwasiów. Ku słońcu. S. 39, 173–174.
197 J. Bator. Piaskowa Góra. S. 52.
198 B. Helbig. Niebko. S. 228.
199 J. Bator. Ciemno, prawie noc. S. 123, 417–418.
200 J. Bator. Piaskowa Góra. S. 353.

- 201 Z. Oryszyn. Ocalona Atlantyda. S. 165, 170.
202 J. Bator. Ciemno, prawie noc. S. 162.
203 B. Helbig, Niebko. S. 62.
204 I. Iwasiów. Bambino. S. 227.
205 I. Iwasiów. Ku słońcu. S. 133, 14.
206 B. Helbig, Niebko. S. 43, 180.
207 J. Bator. Piaskowa Góra. S. 7, 9, 10.
208 J. Bator. Chmurdalia. Warszawa, 2010. S. 496, 497.
209 I. Iwasiów. Bambino. S. 6.
210 I. Iwasiów. Ku słońcu. S. 23.
211 B. Helbig, Niebko. S. 64, 66.
212 J. Bator. Ciemno, prawie noc. S. 321, 192.
213 E. Chodakowska. Kotojady, kociary i antropodycea. <http://docplayer.pl/10845878-Kotojady-kociary-i-antropodycea.html>
214 Ibidem.
215 J. Bator. Ciemno, prawie noc. S. 122.
216 Ibid. S. 307, 312.
217 Ibid. S. 20.
218 Ibid. S. 43, 87.
219 Ibid. S. 88, 130, 129.
220 Ibid. S. 20.
221 Ibid. S. 76.
222 Ibid. S. 138.
223 Ibid. S. 364.
224 Ibid. S. 93.
225 Ibid. S. 262.
226 Ibid. S. 354.
227 P. Huelle. Śpiewaj ogrody. Kraków, 2014. S. 66, 185, 274, 281.
228 I. Iwasiów. Ku słońcu. S. 63.
229 Z. Oryszyn. Ocalona Atlantyda. S. 178.
230 P. Huelle. Śpiewaj ogrody. S. 201.
231 J. Bator. Piaskowa Góra. S. 137, 210, 31.
232 I. Iwasiów. Ku słońcu. S. 14, 257.
233 I. Iwasiów. Bambino. S. 257, 324.
234 I. Iwasiów. Ku słońcu. S. 173.
235 B. Helbig, Niebko. S. 62.
236 I. Iwasiów. Bambino. S. 255.
237 I. Iwasiów. Ku słońcu. S. 173.
238 J. Bator. Piaskowa Góra. S. 160.
239 J. Bator. Ciemno, prawie noc. S. 166, 141, 509.
240 B. Helbig, Niebko. S. 194.

- 241 I. Iwasiów. Miasto-Ja-Miasto. S. 29.
- 242 P. Huelle. Mercedes-benz. S. 127.
- 243 E. Rybicka. Pamięć i miasto. Palimpsest vs. pole walki // Teksty Drugie. 2011. № 5. S. 203, 210.
- 244 I. Iwasiów. Bambino. S. 278, 157, 275, 348.
- 245 Z. Orszyn. Ocalona Atlantyda. S. 12.
- 246 Ibid. S. 32.
- 247 I. Iwasiów. Bambino. S. 66.
- 248 B. Helbig. Niebko. S. 96.
- 249 I. Iwasiów. Miasto-Ja-Miasto. S. 29.
- 250 P. Huelle. Śpiewaj ogrody. S. 19, 66, 221, 262.
- 251 J. Bator. Ciemno, prawie noc. S. 302, 140, 161, 240, 347, 446, 502, 503, 512.
- 252 Ibid. S. 380.
- 253 Z. Orszyn. Ocalona Atlantyda. S. 180.
- 254 Zob. E. Rybicka. Globalni i lokalni. Doświadczenia przestrzeni w literaturze polskiej po 2000 roku // Autoportret. 2012. № 1 (36). S. 31.
- 255 P. Czaplński. Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje. S. 330.
- 256 Olga Tokarczuk, laureatka Nike 2015: Ludzie, nie bójcie się! // Gazeta Wyborcza, 10.10.2015. <http://wyborcza.pl/1,75410,18999849,olga-tokarczuk-laureatka-nike-2015-ludzie-nie-bojcie-sie.html>
- 257 W. Odojewski. Zabezpieczanie śladów. Paris, 1984. S. 93.
- 258 A. Zagajewski. Lekka przesada. Kraków, 2011. S. 215.
- 259 Z. Orszyn. Ocalona Atlantyda. S. 17–18, 148.
- 260 P. Huelle. Śpiewaj ogrody. S. 106, 222.
- 261 J. Bator. Ciemno, prawie noc. S. 150.
- 262 Ibid. S. 170.
- 263 П. Нора. Франция-память // П. Нора, М. Озуф, Ж. де Пюимеж. М.; СПб., 1999. С. 20.
- 264 E. Путилова. Концепция «мест памяти», или актуальность коммеморативной бдительности истории (на примере произведения П. Нора «Франция-память») // European Researcher. 2012. Vol. (29). № 9–2. P. 1407.
- 265 П. Нора. Франция-память. С. 17.
- 266 H. Gosk. Wychodzenie z «cienia imperium». S. 180.
- 267 P. Ricoeur. O sobie samym jako innym. Warszawa, 2003. S. 232–322.
- 268 K. Zajas. Kresy skreślone, czyli o polskiej wielokulturowości. S. 116.
- 269 E. Domańska. Epistemologie pograniczy // Na pograniczach literatury. Kraków, 2012. S. 98.
- 270 A. Sakson. Społeczności postmigracyjne // Siedlisko. 2001. № 1. S. 2. Цит. по: Gieba K. Lubuskie krajobrazy literackie przed 1989 rokiem jako legitymizacja istnienia regionu // Geografia wyobrażona regionu. S. 87.

«Поколение, исковерканное эхом»

Проза детей Выживших

Я пережил смерть, она стала опытом моей жизни.

Борис Цирюльник

История твоего детства стала стержнем моего.

Анна Янко

Мама была больна Холокостом.

На моем брате лежала печать маминого страдания,
ее опыта Холокоста.

Эва Курылюк

В 2000–2010-е гг. огромная польскоязычная литература о Холокосте (объем текстов которой превосходит соответствующую литературу на английском языке, идише и иврите¹), пережившая за свою историю периоды оживления и вынужденного молчания², пополняется новым опытом. Речь идет о художественном воплощении наследования травмы Холокоста следующим поколением — детьми Выживших, чье детство оказалось омрачено не пережитым ими прошлым. Это проза родившихся после войны Эвы Курылюк (р. 1946) — «Гольди. Апология звероватости» (2004), «Фраскати. Апология топографии» (2009); Агаты Тушиньской (р. 1957) — «Семейная история страха» (2005) и «Упражнения по утрате» (2007); Божены Кефф (р. 1948) — включающее в себя поэтические фрагменты «Произведение о Матери и Отчизне» (2008); Магдалены Тулли (р. 1955) — «Итальянские шпильки» (2012) и «Шум» (2014). Кроме того, в 2014 г. появилась книга Миколая Гринберга (р. 1966) «Я обвиняю Освенцим. Семейные повести» — беседы с подобными ему самому детьми Выживших, живущими в Польше, Израиле и США*. С психологической точки зрения в данный ряд можно поставить также «Малый Холокост» (2015) Анны Янко (р. 1957) — дочери женщины, которая ребенком уцелела после уничтожения гитлеровцами в августе 1942 г. польской деревни Сохи. В каком-то смысле все эти произведения — наследники знаменитого комикса Арта Шпигельмана «Маус. Рассказ выжившего», еще в 1972 г. привлечшего внимание к проблеме воздействия травмы Холокоста на ребенка Выжившего (по словам Кефф, Шпигельман «был одним из первых, кто показал, что страдание никого не облагораживает и что у родителей, которые его пережили, совсем необязательно прибавилось от этого ума, доброты или эмпатии»³). Все эти тексты связаны с историей матерей (мать Курылюк бежала из львовского гетто и была спасена случайно увидевшим ее молодым мужчиной, за которого она

* Материал, собранный Гринбергом, используется здесь в качестве контекста.

впоследствии вышла замуж; мать Тушиньской бежала из варшавского гетто; бежавшая из Львова в СССР мать Кефф уцелела единственная из всей своей семьи; мать и тетка Тулли пережили концлагеря), однако в центре повествования — *последствия последствий*, т. е. последствия для следующего поколения последствий того, что пережило первое. Повествование сосредоточено на перспективе дочери, а не матери, причем книги Янко, Тулли и, в значительной степени, Курылюк воспроизводят перспективу *ребенка*. Наконец, в 2016 г. появляется книга Моника Шнайдерман (р. 1959) «Продавцы фальшивого перца. Семейная история», сверхзадача которой — усвоение двойной оптики (с учетом польских и еврейских корней): попытка адаптироваться к присутствию в своей личной истории драматически сплетенных, полных недоговоренностей судеб поляков и польских евреев в XX веке.

Второму поколению в своей собственной — уже *мирной* — повседневности также пришлось столкнуться с проблемой, которую поднимали после войны философы: не просто непостижимости и невыразимости*, но, прежде всего, *непереживаемости* Освенцима. «Правильно, наверное, будет задать менее „культурным“ вопросом о том, а можно ли после Освенцима жить дальше, — писал Т. Адорно. — [...] человека посещают мечты о том, что он не живет, а умер в газовой камере в 1944 году; и все его существование сводится, в конечном счете, к химере, эманации безумного желания человека, убитого двадцать лет тому назад»⁴. Неслучайно стихотворение матери Янко озаглавлено «Я, которая *не* спаслась» [курсив мой. — И. А.]. Повествовательница Тулли рассказывает о матери, вернувшейся из концлагеря: «[...] она возвращается, не зная,

* Т. Адорно, автор знаменитого высказывания о поэзии после Освенцима, позже изменил свою позицию. В 1966 году он напишет: «Длительное страдание имеет такое же право на выражение, как и человек под пытками — на крики; поэтому, возможно, неправильно говорить, что после Освенцима не стоит писать стихи» (цит. по: Р. Айерман. Социальная теория и травма // Социологическое обозрение. 2013. Т. 12. № 1. С. 124).

что сделать с неожиданно спасенной жизнью — и лишь потом, спустя десятилетия, *окажется, что жизнь спасти все же невозможно* [кучсив мой. — И. А.]»⁵. «Освенцим пережить нельзя»⁶, — констатирует один из собеседников Гринберга. «Можно ли на самом деле уцелеть во время Холокоста?»⁷ — спрашивает себя Шнайдерман, дочь человека, который единственный из всех находившихся на территории Польши родственников выжил, и констатирует: «[...] ты носишь и всегда будешь носить в себе Освенцим»⁸. О невозможности жить с воспоминаниями, которые *не предназначены для жизни*, говорят повествовательницы Тулли и Янко, используя метафоры, связанные с ошибкой, нарушением некоего механизма — театрального («Нельзя не признать, что мир устроен довольно милосердно: люди не имеют возможности заранее заглянуть за кулисы, туда, где им суждено испустить дух. [...] предполагается, что смерть будет мгновенна. [...] Но тогда, когда все перевернулось с ног на голову, все пошло наперекосяк [...], главный механизм сцены испортился, и кое-кто, вопреки всем планам, вернулся из-за кулис. То, что видели эти люди, осталось с ними навсегда»⁹; «Занавес разорвался, когда отец и мать погибли на твоих глазах. Смерть подступила так близко, что едва не обратила тебя в камень»¹⁰) или временного («Даже если дедушка, брат и сестра выжили, они становятся совсем другими, словно выбрались из-за конца времени»¹¹; «Девятилетний ребенок, подобный тебе, уже вполне созрел для трагедии, он несет в себе книгу войны, книгу, в которой слово „конец“ напечатано на самой первой странице»¹²). Прикоснувшийся к смерти («[...] случайно им показали изнанку ада»¹³) не возвращается к жизни, но существует в некоем промежуточном состоянии: «Этот плац, рассеченный границей между мирами, — место, которое невозможно покинуть, хотя и жить в нем тоже нельзя»¹⁴; «Между спасением и смертью есть разные промежуточные состояния. Ты живешь в одном из них»¹⁵. Его жизнь уподобляется замедленной смерти, начавшейся тогда и вовсе не «отмененной» спасением, но словно бы продолжающейся в мирной реальности: «И время смерти, не закончившись в должный момент и должным образом, растянулось для них на деся-

тилетия»; «В нормальных условиях умирание должно быть делом быстрым, исчисляться минутами, в крайнем случае часами, должно продолжаться ровно столько, сколько мы в силах вытерпеть. Процесс должен быть запущен в последний момент, ни секундой раньше. Начатый до срока или не законченный по причине форс-мажорных обстоятельств, он порождает излишние страдания, которые тянутся десятилетиями, — подобно кровавому следу за смертельно раненым зверем»¹⁶; «Ты выжила, но с изнанки твоей жизни продолжалась работа страдания. В каком-то смысле что-то в тебе постоянно умирает и все не может умереть. Сидит внутри тебя маленькая смерть и шепчет, постоянно пугает»¹⁷. Собеседники Гринберга говорят об иной системе координат, иных реакциях тех, кто пережил Холокост: «Я начал кричать: „Как он мог это сделать?! Убийца!“ [в фильме руководитель группы, укрывшейся в подземных коммуникациях, душит заплакавшего ребенка одной из женщин, чтобы тот не выдал всех. — И. А.]. А моя мама, сидевшая рядом, спокойно заметила: „А нечего было приходиться с ребенком“»; «Знаешь, эти выжившие видели вещи, страшнее которых нет на свете. Он [отец. — И. А.] бывал непредсказуем»; «Таким был мой родной дом, на вид нормальный, но разве человек, на глазах у которого убили его пятилетнего сына, может быть нормальным?»¹⁸

Тексты, повествующие о наследовании травмы Холокоста, в той или иной степени оказываются подтверждением горьких слов З. Шнепфа: «Можно назвать это посмертным триумфом Гитлера, поскольку даже выжившие носят Холокост внутри себя и передают его дальше»¹⁹. К этому же выводу приходят многочисленные собеседники Гринберга: «Именно они [выжившие. — И. А.] — самая большая победа Гитлера. Погибни они — все бы на них и закончилось. Но Гитлер их упустил. Позволил иметь детей и продолжать отравлять мир. [...] С моей точки зрения, тот, кто выжил и потом покончил с собой, сделал для возрождения послевоенного еврейского мира больше, чем тот, кто, выйдя из концлагерей, создал семью. Поступи все как те, первые, не вышло бы всей этой катавасии со вторым поколением»; «Гитлер может собой гордиться. Его война уничтожает меня

по сей день»²⁰. Тушиньская утверждает, что ее поколение «точно так же [как и поколение родителей. — И. А.] исковеркано эхом прошлого»²¹. Собеседники Гринберга говорят о присутствии Освенцима в их повседневной жизни: «В моих жилах течет — с самых ранних лет — слишком много Освенцима»; «В нашем доме был Освенцим. [...] Родителям только казалось, что они из этого Освенцима убежали»; «[...] приезжая в Освенцим, я чувствую, что, наконец, вернулась домой. [...] Я мечтаю лечь на землю и постепенно погружаться в нее, чтобы ощутить тепло всех тех, кто там остался»; «Я живу с этими шестью миллионами в голове»; «Я — человек, который не может выбраться из кошмарного опыта, который к тому же вовсе и не мой»; «В начале разговора ты сказал, что ежедневно чувствуешь себя сыном Выжившей. Что это значит? — Это значит всю жизнь жить в центре торнадо. Как будто тебя похитил дух вихря»; «Война кончилась почти семьдесят лет назад, но в наших домах она продолжается по-прежнему»²². По словам Швайцы, дети Выживших, по сути, переживали физическую утрату уцелевшего, на первый взгляд, родителя — это «утрата того родителя, который мог бы у них быть, если бы не Холокост»²³. Отсюда название книги Гринберга — «Я обвиняю Освенцим» (по реплике одного из собеседников: «Я обвиняю Освенцим в том, что он лишил меня отца»²⁴).

Источник травмы в книгах Тулли, Кефф, Тушиньской (а также Янко) — мать. Более того, отец в той или иной мере «остаётся за скобками» рассказываемой истории: отец героини Кефф покончил с собой («бросив жизнь и ее»²⁵), отец героини Тушиньской развелся с матерью; отец героини Тулли, иностранец, никак не вмешивается в жизнь дочери и не поддерживает девочку в ее проблемах с окружающим миром; у героини Курылюк отношения с отцом необычайно близкие и теплые, однако психическая болезнь матери — следствие ее страшного опыта — ложится тенью на всю жизнь семьи. В послевоенной Польше смешанный брак поляка и уцелевшей еврейки был статистически более распространенной ситуацией, нежели союз польки и еврея или еврейки и еврея. Психологически это объяснялось стремлением выжившей женщины обе-

зопасить себя внутренне и внешне. «Он был светловолосым и светлоглазым, в нем не было ничего, что ужасало ее в себе, что возвращалось, бурлило в голове, не давало спать»; «[...] именно к этому она стремилась прежде всего рядом со своим голубоглазым парнем — построить семью, большую польскую семью. Окружить себя безопасной стеной любви и польскости. Не бояться. [...] Она полюбила не только самого Богдана, но и его польскость»²⁶, — рассказывает Тушиньская о браке своих родителей.

В этих матрицентрических повествованиях деформация естественной биологической и психологической связи именно матери и дочери словно бы символизирует *неизбежность* наследования травмы («История твоего детства стала стержнем моего»²⁷), ее симбиотический²⁸ характер («союз выпитой крови»²⁹). Рядом с травмированной матерью ребенок не может выработать надежную и жизненно необходимую для его развития связь с ней, испытывает беспомощность, его витальные импульсы подавлены, стратегия выживания состоит в адаптации к деформированной психике матери, в результате он невольно копирует ее собственную стратегию выживания — происходит транслирование травмы. Один из собеседников Гринберга называет свою жизнь жизнью *своих родителей*³⁰.

Симбиотическая травма, когда баланс и иерархия нарушаются — внимание детей обращено «вверх», к родителям, которых они «спасают» или чью жизнь «исправляют», — включает в себя явление парентификации. Эту психологическую модель, в которой ребенок берет на себя функции взрослого, опекающего родителей, ярко описывает Янко: «Из-за всего этого у меня было словно бы две матери. Одна — взрослая женщина, по которой я скучала, когда она уходила в магазин, которую боялась, когда она сердилась, которой гордилась, потому что ни у кого во всем нашем дворе не было такой красивой матери. И была еще другая мама: маленькая девочка, потерявшая во время войны родителей, навсегда оставшаяся перепуганной и одинокой. [...] Эта мама-девочка иногда ложилась днем на тахту и плакала неизвестно почему. Представь себе: ребенок смотрит. Ребенок смотрит на мать, которая без конца плачет. [...] Эта мать об-

ращается к ребенку не как к ребенку, а как к взрослому. [...] Или отворачивается к стене, и тогда ребенок остается один на всем белом свете»; «Моя маленькая мама — мысленно я не раз называла тебя так. Становилась матерью своей матери»; «Я была ребенком, который зависел от матери, должен был ее слушаться, и одновременно сама была ей матерью, была старшей. В этой любви мне постоянно приходилось плыть против течения. „В обратную сторону колыбельная не поется“ [...]»; «[...] как ребенок может приласкать в матери ребенка? Какая у него роль в этой мизансцене, какие требуются жесты, какие реплики?»; «Материнские слезы — непосильное бремя для ребенка»³¹. Элементы парентификации описаны и у Тушиньской («[...] она уже тогда казалась мне незаслуженно обиженной. Словно ее нужно было защищать — внутри меня и по отношению ко мне»³²), и у Кефф — с перспективы притязаний матери («ты будешь мне [...] матерью, отцом»³³, — говорит та).

Травма заложена уже в самой мотивации травмированной матери, которой ребенок нужен прежде всего для *имитации* нормальной жизни: «Они знали: чтобы удовлетворять завышенным критериям нормальности, полагается иметь детей»³⁴; «Ребенок был призван поддерживать мою мать в ее стараниях, чтобы жизнь выглядела так, как положено»; «Нужно было жить нормально, а нормальная жизнь означала замужество. И если это необходимо, в целях конспирации — в свое время также ребенка»; «[...] окончательное доказательство соответствия ее личной жизни общепринятым нормам»³⁵; «[...] нужно было соответствовать нормам молодости и взрослости»³⁶; «Она хотела иметь большую семью и много детей»³⁷; «родила ребенка // Чтобы иметь семью, чтобы не быть одной, // ребенок — всегда Дитя своей Матери // мать же — МАТЬ. Будучи Матерью // женщина в мире не пропадет // а также обретет новую идентичность»; «Мать [...] перманентно продуцирует в ребенке ребенка, дабы тот продуцировал в ней мать, // дабы Мать не утратила имущество и власть. Ребенок — дешевая рабочая сила»³⁸ (ср. у Гринберга: «На мне, единственном ребенке своих родителей, лежала вся ответственность. [...] Я была призвана удерживать их на этом свете»³⁹).

Однако, родив ребенка, матери героинь испытывают разочарование, поскольку тот несет на себе печать материнской травмы и оказывается не столько «алиби», сколько опасным «свидетелем»: «Мать [...] не могла простить скандал. Оказываясь в центре скандала, девочка втягивала в него и ее. [...] Она защищалась, удерживая дистанцию. Что-то в ней давным-давно погасло, но до сих пор ей удавалось скрывать это от посторонних. Мать чувствовала бы себя в большей безопасности, если бы девочка была похожа на нее — сдержанная, безупречная. Если бы не демонстрировала всему миру обратную сторону медали. К сожалению, риск оставался. Не потому, что девочка знала тайну и могла ее кому-нибудь выболтать. Достаточно того, что слишком много было у нее написано на лбу»; «Ей не пришло в голову, что ребенок ее выдаст»; «Она рассчитывала обрести в младенце опору, а ей пришлось с ним сражаться»⁴⁰; «Но, появившись на свет, дети все усложняли. Покой матери и ее сестры базировался на непоколебимых представлениях. [...] Им бы и в голову не пришло подвергнуть проверке то, во что они верили. А ребенок любопытен и бестактен, для него нет ничего святого. Он готов обнажить слабые места не подлежащих сомнению истин и оспорить их все, одну за другой, даже не подозревая об этом. Разумеется, не любой ребенок, а тот, который по каким-то причинам противоречит исповедуемым принципам»⁴¹; «[...] вытаскивала нож, чтобы пронзить себя, // чтобы убить себя из-за этого ребенка, такого плохого, во всем виноватого. // Чтобы перед трупом матери он оказался еще более виноват»⁴².

Героиня Кефф имеет еще одно предназначение — быть слушательницей материнских монологов, поскольку свидетелю «необходим слушатель»⁴³: «[...] я — акустическая кабина»; «[...] несчастье, свидетелем которому ты призвана быть [...] и нет для тебя других предназначений» (реплика матери); «[...] она [дочь. — И. А.] слышит, что должна стать пятой // живой стеной, которая избавит ее [мать. — И. А.] от этих мертвецов»; «Мое [дочери. — И. А.] присутствие — словно пластырь или таблетка»⁴⁴. Неслучайно здесь имя героини: Уся — уменьшительное от «Коруся» (Кора) и «дочуся»,

но одновременно эта форма содержит аллюзию с «ухом»*, которым призвана служить дочь («Однажды дочери кое-что приходит в голову. Она откладывает телефон, раз в десять минут // берет трубку и наугад говорит: ага или понятно. // Немного опасается, но Всегда попадает в цель. Наконец понимает, // что фокус в том, чтобы быть Ухом, а не в том, чтобы попадать в цель [...] // Фокус в том, чтобы быть Ухом. Или фантомом Уха»⁴⁵). Отсюда своего рода инвентаризация дочери, которую производит мать и которая свидетельствует о ее психологически потребительском отношении к своему ребенку: «пятьдесят кило первосортного мяса да еще потрошки // плюс Пара Отличных Ушей»⁴⁶. Возможность делиться своим опытом дает ребенок матери и в романе Янко: «Когда я появилась в твоей жизни, это стало для тебя облегчением. [...] Теперь ты могла [...] рассказывать»⁴⁷.

Мать героини Кефф говорит о пережитом постоянно: «[...] я не слушаю, а она все равно вещает»⁴⁸. Она живет прошлым и словно бы не нуждается в настоящем — автор использует здесь аллюзию с «Паном Тадеушем»: мать возвращается во времена Холокоста, словно повествователь Мицкевича на родину (ср. «душа моя перелетает отсюда к этому голоду взрывам и смерти»⁴⁹ — и «[...] Так нас на родину вернешь, явив нам чудо // Позволь душе моей перелететь отсюда, // К лесам задумчивым, к зеленым луговинам, // Бегущим к Неману по склонам и долинам»^{**}). О подобном опыте рассказывают некоторые из собеседников Гринберга: «[...] родители [...] всю жизнь говорили только об этом»; «Она рассказывала об этом? — Да. Помногу и бесконечно»; «Как только я встречаюсь с родителями, они сразу начинают об этом говорить и не могут перестать»⁵⁰. Материнские стенания включают в себя повторяющиеся элементы — «Песни», как, например, «Я вышла из Львова»:

* Интересно, что эта очевидная аллюзия оказалась неожиданной для самой писательницы: «На самом деле, я лишь благодаря немецкому переводу обнаружила, что Уся имеет что-то общее с ухом! [...] Но это мне очень нравится!» (O Matce, Ojczyźnie i Narodzie-Żydokomunie // Przekładaniec. 2014. № 29. S. 289).

** Пер. С. Мар.

«Я вышла из Львова в одном летнем платье в одном лишь платье [...]»⁵¹ (ср. ироничное определение подобного поведения, которое дает, исходя из собственного опыта, Примо Леви, предпославший своей книге «Канувшие и спасенные» эпиграф из «Сказания о старом мореходе» Кольриджа: «Но с той поры в урочный срок // Мне боль сжимает грудь. // Я должен повторить рассказ, // Чтоб эту боль стряхнуть»^{*} — и признающийся: «Я рассказывал свою историю каждому, беспричинно, от директора завода до садовника... прямо как старый мореход»⁵²).

Холокост оказывается стержнем не только биографии, но и — вследствие масштабов полученной матерью травмы — самой ее личности (ср. у Гринберга: «[...] в их жизни всё связано с Холокостом»⁵³). Это словно бы единственное, что не может быть оспорено: «вечная история ее страдания, которое не подлежит сомнению, [...] она ничего не сочинила, имеются факты архивы фильмы документы»⁵⁴. Мать сама создает свою агиографию, шантажируя ею дочь. Характерно единство роли матери и жертвы, удвоение этического императива: «[...] кто же откажет жертве, кто откажет Матери?»⁵⁵. Большая история неразрывно — и разрушительно для психики — связана с малой: «Страдания пустоты, которые нельзя оспорить, о которых она вещает // дают ей власть над всей доступной ей землей, // которую она обращает в ад забвения // в чуждость в рабство // в союз выпитой крови»⁵⁶. Дочь иронически называет бесконечный материнский монолог «Оральной библией»: «[...] сейчас Оральная библия раскрыта на той странице, где [...]»⁵⁷.

Защитной реакцией на опыт Холокоста может быть и молчание — диссоциация, дистанцирование от воспоминаний: «Тогда [...] никто не хотел об этом говорить. [...] Все находились еще внутри этой травмы и молчали»; «Я хотела все узнать, а мама как-то сказала: „Ты заставляешь меня рассказывать все эти истории жизни, а после твоего ухода я остаюсь наедине со смертью каждого из них. Ни о чем другом не могу думать. Ночи напролет не сплю, меня

* Пер. В. Левика.

тошнит, потому что приходится снова смотреть, как каждого из них расстреливают, отправляют в газовую камеру, в печь. Для тебя это всего лишь имена на листочке бумаги, а я вижу их лица“»⁵⁸. Отец Шнайдерман «опустил занавес молчания не только на военную, кошмарную главу своей биографии. Он не упоминал также о [...] счастливом довоенном времени. Хотел полностью избавиться от прошлого. В определенном смысле родиться заново»; «— Ваш отец совершил что-то вроде самоискоренения. Почему? — Это распространенная защитная реакция людей, переживших Холокост. Им необходимо забыть о своем прошлом, чтобы иметь силы создать жизнь заново, выстроить собственное будущее»⁵⁹. «Немота» свидетелей связана с неспособностью человека вместить опыт смерти в сознание и повседневную жизнь, т. е. то, что французский нейропсихолог и психотерапевт еврейского происхождения, также один из Выживших, Борис Цирюльник обозначил формулой «Я пережил смерть, она стала опытом моей жизни»⁶⁰: «Он вернулся, как говорится, с того света, он почти видел смерть. Или, вернее, ничего не видел; строго говоря, он знать ничего не знает, он никакой информации не получил. Журналисты, привыкшие к велеречивости ученых и впечатлениям космонавтов, будут разочарованы: те, кому удалось избежать гибели в лагерях смерти, не многословны, а, наоборот, непонятным и странным образом молчаливы. Путешествия и приключения делают людей разговорчивыми, „путешествие“ же в Аушвиц, к вратам ада, — безмолвными. Напрасно мы стали бы докучать своими расспросами бывшему узнику лагеря смерти, подобно тому как могли бы расспрашивать космонавта, вернувшегося с Марса, о том, что он видел, и рассматривать привезенные им снимки, — страшная тайна ненависти, страдания и смерти не имеет ничего общего с неизвестными до поры до времени секретами планеты. И даже когда бывший заключенный соглашается говорить о том, что передать нельзя, следует, пожалуй, слушать не то, о чем он рассказывает, а то, о чем он умалчивает. Рассказчик не узнал ничего о том свете, он был там, где жизнь соприкасается со смертью; он не знает того, что знает, и даже не

знает, что он знает»⁶¹. Подобную мысль высказывает и переживший концлагерь П. Леви: «[...] те, кто достиг [дна. — И. А.], кто увидел Медузу Горгону, уже не вернулись, чтобы рассказать, или вернулись немymi»⁶².

Однако немота Выживших имела причины не только субъективно-психологические, но и связанные с социологией, макропсихологией и, наконец, государственной политикой. После войны в большей или меньшей степени «молчали» во всем мире, который «не желал больше слышать о страдании»⁶³, — однако в разных его точках молчание это имело свои оттенки и, в свою очередь, различным образом и на протяжении разного времени воздействовало на травмированную психику Выживших и на психологию следующего поколения. «Эмоциональная коннотация Холокоста зависела от дискурса окружающего жертву социума»⁶⁴, т. е. от возможности или невозможности вербализации травмы не только в узком кругу, от иерархии ценностей в обществе, от позиции большинства, заставляющего выжившее меньшинство вновь испытывать страх или стыд, от возможности или невозможности сохранить национальные традиции и, тем самым, преимущество по отношению к довоенной жизни, а также четкую идентификацию и пр. Цирюльник показывает это на примере Франции первых послевоенных лет и собственного в ней существования: «Следовало молчать об ужасах войны и сосредоточиться на мужестве французского общества. [...] Не говорили ни о Холокосте, ни о геноциде, говорили только о героически сражавшейся Франции и ее возрождении»⁶⁵. В результате получался замкнутый круг: «Нежелание евреев выделяться из французского общества препятствовало осознанию последним Холокоста»⁶⁶. В США семьи, как правило, были полностью еврейскими, жили в еврейских районах, и, следовательно, дети, с одной стороны, не были оторваны от традиции, с другой — не испытывали проблем со своей инаковостью. В целом антисемитизм был менее выражен, чем в Европе, что также способствовало оздоровлению психики Выживших и сохранению психического здоровья второго поколения (что подтверждает следующий факт: в более антисемитски настроенном штате Кентукки

можно было наблюдать ситуацию⁶⁷, подобную польской, о которой речь пойдет ниже). Тушинская признается, что именно в Нью-Йорке впервые перестала бояться себя и своего происхождения: «В Польше можно было быть евреем только тайно. Я недоверчиво смотрела на нью-йоркских адвокатов, психиатров, издателей, профессоров, кинопродюсеров. У них не было сомнений, кто они и где их „дом“. Они создали не только семьи, но и блестящую среду местной интеллигенции. Может, именно этого мне больше всего не хватало в Польше. Здесь оказался уничтожен целый социальный слой»⁶⁸. В Израиле семьи были еврейскими, однако окружающий мир — израильским, причем не желавшим говорить о Холокосте вплоть до начала 1960-х гг. (т. е. до процесса Эйхмана). Причиной являлась идиосинкразия ко всему слабому и пассивному — своего рода защитная реакция граждан наконец обретенного государства, которое постоянно нуждается в защите: опыт страдания не был в этой ситуации психологически востребован. Травма выживших, таким образом, усугублялась чувством стыда, ощущения своей неполноценности по сравнению с поселенцами — «Свой» здесь парадоксальным образом оказывался в положении «Иного». Один из собеседников Гринберга описывает эту ситуацию следующим образом: израильское общество того периода «делилось на две группы: тех, кто приехал до войны, и граждан второго сорта, которые приехали после. Они считались „овцами, которые покорно шли на заклание“. Дети Выживших также относились к этому второму сорту. В данном вопросе тогда царила страшная нетерпимость. У нас были дальние родственники [...], приехавшие в Палестину перед Второй мировой войной. У них было пятеро детей, так ни один из них даже имен наших не знал. Они нас стыдились. Мы не вписывались в этос борьбы. Мы были одними из тех, кто не боролся за собственную жизнь, нас не уважали. [...] На отношении к нам очень повлияли ежедневные многочасовые трансляции процесса Эйхмана, который потряс страну»⁶⁹.

В послевоенной Польше Холокост трактовался лишь как *один из многих* элементов гитлеровской политики, лагерь Аушвиц-Биркенау в 1947 г. был объявлен памятником

мученичества «польского и других» народов, из массового сознания тщательно вытеснялся тот факт, что жертвами нацистов стали *прежде всего* евреи. На первой послевоенной экспозиции в музее в Освенциме были представлены фотографии поляков, а не евреев⁷⁰, с этой же проблемой связан скандал вокруг статьи «Гитлеровские концентрационные лагеря» в VIII томе (1966) «Большой энциклопедии», издававшейся PWN (Государственным научным издательством). Власти сочли провокацией (и использовали в грандиозной антисемитской кампании 1967–68 гг.) разделение лагерей в тексте статьи на концентрационные и лагеря смерти, а также информацию о том, что 99 процентов жертв лагерей смерти составляли евреи. В 1967 г. редакция энциклопедии подверглась разгромной критике, было объявлено о сионистском заговоре сотрудников-евреев, имевшем целью преуменьшение страданий польского народа. Власти организовали уличные демонстрации с требованием наказать «энциклопедистов», около сорока человек (в основном еврейского происхождения) оказались уволены. К следующему тому энциклопедии прилагалась вкладка с новой редакцией статьи: разделение на концлагеря и лагеря смерти было снято, добавлено 60 строк о польской мартирологии, в два раза сокращен текст, касавшийся проблемы уничтожения евреев (15 строк), изменен порядок изложения (теперь сначала говорилось о польских жертвах, затем описывались преступления в концлагерях и лагерях пленных по отношению к советским солдатам, и лишь в самом конце упоминалось о судьбе евреев).

Несмотря на то, что до 1948–49 гг. (т. е. пока не изменился политический курс СССР относительно Израиля) официальная политика ПНР по отношению к еврейскому населению выглядела относительно либеральной (на бывших немецких территориях, где, в первую очередь, селили репатриировавшихся польских евреев, выживших на территории СССР, была сделана попытка возрождения «еврейской жизни в Польше», и, в отличие от других национальных меньшинств, именно евреи получили в эти первые послевоенные годы элементы национально-культурной автономии: легально действовало несколько еврей-

ских политических партий, сотни организаций — школы, детские дома, кибуцы, спортивные клубы, газеты, издательства, драмкружки и пр.; власти не препятствовали деятельности международных еврейских организаций, палестинских эмиссаров, вербовавших молодежь в ряды сионистских партий или организующих нелегальную эмиграцию, — впрочем, преследуя таким образом две цели: отмежеваться от довоенного антисемитизма и неофициально способствовать эмиграции евреев из Польши), бытовой антисемитизм в послевоенной Польше был огромным, вплоть до погромов (самые крупные — в Кракове в августе 1945 г. и в Кельце в июле 1946 г. — вызвали панику и первую волну массовой эмиграции). Не в последнюю очередь он был связан с опасением новых хозяев бывших еврейских домов, что уцелевшие жертвы Холокоста предъявят имущественные претензии (это и стало, в частности, одним из аргументов в пользу еврейских поселений именно на Возвращенных территориях — с этой точки зрения «нейтральных»): «Они возвращались домой, но их место — шкафы, постели, кладовки — уже заняли новые жильцы. Они не хотели иметь дело с *этими*. И за годы войны привыкли к тому, что подобное нежелание можно не скрывать»⁷¹. Подобную сцену описывает Тулли в романе «Шум»: мать повествовательницы стучится в их довоенную квартиру: «Ей, наверное, казалось, что стоит вернуться на прежнее место и подождать — и в конце концов все снова станет как раньше. Но в доме, где семья жила до войны, дверь приоткрылась только на длину цепочки. — Чего надо? — спросил кто-то с той стороны. И она поняла, что внутрь ее не пустят»⁷² (ср. в одном из интервью с Гринбергом: «Когда он вернулся в 1945 в Краков, дворник в его родном доме сказал: „Вернулся? Жалко, что Гитлер не закончил начатое“»⁷³). Эти опасения и неприязнь сохраняются даже спустя десятилетия, в чем убеждаются Тушиньская и Шнайдерман, реконструирующие историю семьи: «Многие жители бывших еврейских местечек в моей стране реагируют таким образом, люди боятся чужих. Боятся, потому что те когда-то были хозяевами их домов, садов, хозяйств, их мебели и посуды»⁷⁴; «[...] те немногочисленные прохо-

жие, которых нам удастся остановить, не хотят с нами разговаривать и поспешно отходят. Они ни о чем не знают, никогда ни о чем таком не слышали»⁷⁵. «Каждому что-нибудь досталось от этих евреев / которые отобрали у них все»⁷⁶, — с печальным сарказмом констатирует повествовательница «Произведения о Матери и Отчизне» Кефф.

В этой ситуации уцелевшие на территории Польши или вернувшиеся сюда евреи продолжали скрывать свое происхождение: «Сразу после войны мама столкнулась с антисемитизмом столь сильным, что решила продолжать скрываться»⁷⁷; «Ее [матери. — И. А.] новая судьба была призвана отрицать тьму, заслонить прошлое, отсечь источники и причины страха. Новую чистую, светлую, арийскую и польскую судьбу нельзя было запятнать страхом, то есть прошлым, то есть памятью о гетто, то есть еврейством. Это должно было остаться тайной»; «[...] охота на евреев вроде закончилась, но насколько можно этому доверять? [...] У нее уже были хорошие, польские, безопасные документы. Осененные католическим крестом. Такие же понадобились ей после войны»; «Многие уцелевшие евреи предпочли после войны молчать о своем происхождении. Они выжили и решили больше никогда не быть евреями. Лучше не признаваться — никогда не известно, в какой момент на тебя снова объявят охоту»; «Самуэль, Замутек, превратился после войны в Шимона [...]. Он не был исключением, делал то же, что и другие. Мне не следует удивляться или возмущаться. В послевоенной Польше большая часть ассимилированной еврейской интеллигенции брала польские или полонизированные имена и фамилии. Кто-то оставлял себе военные, арийские документы, кто-то добывал новые, так, чтобы имя звучало привычно для польского уха. Мимикрия. [...] Они не хотели [...] снова привлекать внимание, речь шла даже не о преследованиях, хватило бы и простого любопытства. Лучше не отличаться от других, не провоцировать окружающих своей инакостью»⁷⁸. Курылюк описывает случаи, когда уцелевшие жертвы Холокоста даже спустя десятки лет, даже ради возможности получить денежную компенсацию от правительства Германии, не решались сказать, кто они такие: «Если бы она раскрыла свое происхождение, получи-

ла бы компенсацию [...]. Но она предпочла нищенствовать»; «Глупая девчонка! Ради пары грошей рисковать шкурой?»; «Какой процент недобитков побоялся получить компенсацию?»⁷⁹. В интервью Тушинская рассказывает, что когда она дала родным прочитать рукопись книги, это было сперва воспринято как «своего рода предательство — предательство семейных секретов, которые они хотели скрыть и прикладывали к тому большие усилия». Даже дядя — поляк, «семейный герой, который женился на одной из сестер моего еврейского дедушки и спас всех, кто позволил себя спасти», говорил: «„Опомнись, что ты делаешь?! Это опасно. Если у тебя двухцветный ребенок, с одной стороны белый, а с другой черный, и ты живешь в стране, где ненавидят черных, нужно его развернуть к миру белой стороной“». «Он прожил почти сто лет, — размышляет повествовательница, — и, наверное, не стал бы болтать зря?»⁸⁰

Таким образом, закончилась война — но не жизнь в укрытии, опасения себя выдать, ощущение своей инакости, унижение: «Тогда медсестра // сказала: Ну, за этой жидовкой я ухаживать не собираюсь. // Здрасьте вам, мы надеялись, что больше никогда их не увидим. // А тут нате [...]»⁸¹; «Они тщательно конспирировались. Исчезли. Невидимые для других. Невидимые для самих себя»⁸²; «Они предпочли укрыться в молчании»; «Они уже нигде не чувствовали себя дома»; «И хотя война казалась прошлым, в новой социалистической Польше, где все вроде были равны, она решила скрывать свое происхождение»⁸³; «С войны и до самой смерти мама жила по фальшивым документам»⁸⁴. Во время антисемитской кампании 1968 г. мать Курылюк «[...] не выходила из дому. Ночью прокрадывалась по квартире, прикладывая ухо к стене, собирала и распаковывала чемоданы, рвала письма и фотографии. [...] наполняла ведро водой и уносила в комнату с роялем, туда же несла пакет с провизией [...]: хлеб, консервы, лук, кусочки сахара. Мама закрывалась на ключ и пряталась под роялем. — Los! Gestapo! — кричала она, пока не сорвала голос»⁸⁵. Кроме того, нередко сами мужья в этих послевоенных смешанных браках оказывались явными или скрытыми антисемитами: «Папа сказал маме: „У тебя никого нет, а у меня есть все,

поехали ко мне. Только нельзя, чтобы ты ехала как еврейка“. — После всего, через что она прошла, ее возлюбленный говорит, что ей нельзя ехать как еврейке? — Мама рассказывала об этом, как о чем-то очевидном. [...] Она знала, что если ты еврей, за это полагается страшная кара. Лагерь, лишение дома, голод»; «[...] спустя годы мой папа подтвердил свое отношение к евреям. В 1968 г. он стал членом комиссии, составлявшей списки подлежащих увольнению»; «Она не говорила по-польски, была еврейкой. Как она должна была себя чувствовать в этом антисемитском семействе?»; «Папа оказался классическим антисемитом»⁸⁶; «Дома слово „еврей“ я слышала редко. Только от отца и всегда иронически. Евреи воплощали в его глазах неопределенную вездесущую вину за все, что происходило не так, как он ожидал. [...] Быть евреем — означало быть кем-то недостойным. Виновным. Так следовало из слов отца»⁸⁷.

В результате память о Холокосте оказывалась травмирующей двояко — не только сама по себе, но и как опыт, который не только не может быть символически «обменян» на чувство гордости за предков и признание в обществе, но, напротив, представляет собой весьма рискованный капитал: «Многие польские семьи имеют трагические истории. В те времена взрослые не всегда делились с детьми своим военным опытом — участием в подпольных организациях, Армии Крайовой, Варшавском восстании или партизанском отряде. Лишь спустя годы родители начали рассказывать о том, что пережили, — и о страдании, и о героизме. Это укрепляло связи между поколениями, служило поддержкой. Но правда моей матери была иной. [...] Нечем было хвастаться, не о чем вспоминать, неоткуда черпать силы. Не было ни героизма смерти, ни образцов патриотизма, ни почетной традиции, ни надежды на будущее. Все приходилось скрывать»; «Среди них [предков. — И. А.] не было ни одного отважного повстанца или героя какой-нибудь войны. Не передавались из поколения в поколение семейные легенды»⁸⁸ (характерно, что и у Янко, неслучайно озаглавившей свою книгу «Маленький Холокост», имеются свои комплексы, своя ревность, своя неудовлетворенность от того, что уничтоженная гитлеровцами польская деревня

Сохи оказалась «забыта большой историей»: «Поскольку их трагедия не подходила под модель выселений, официально детей деревни Сохи не причислили к „детям ЗамоЙщины“, и они не получили соответствующих компенсаций. Письма, заявления, которые они писали властям, возвращались в пометкой „отсутствуют основания“. Есть на свете разные преступления, кровавая бойня — это вам не травма выселения... Людям из деревни Сохи так и не дали возможности выкричать свою ненависть, они не избавились от страха и не получили ни капли удовлетворения, поскольку справедливость в их случае не восторжествовала. Никто им не помог ни психологически, ни материально. [...] Ну, была там бойня, и ладно. [...] Просто эта бойня не укладывается ни в одну рубрику. [...] Да, немцы перестреляли почти всех, кто был в деревне, сожгли и сбросили бомбы на то, чего не сумели стереть с лица земли, но уж больно маленькой оказалась эта деревня: восемьдесят восемь дворов, двести человек. Вроде бы в нескольких книгах деревня упоминается, говорится, что это самое страшное массовое убийство на ЗамоЙщине, как в Орадур, как в Лидице, но в результате Сохи оказываются словно бы вне игры. [...] Как-то у чехов лучше выходит, во всяком случае они [...] на немцев иногда даже ногой топают по поводу этих своих единственных Лидице»⁸⁹).

Так, парадоксальным образом, массовая травма начинает переживаться как индивидуальная («Коллективная травма усиливает солидарность группы, [...] индивидуальная травма разрушает солидарность, поскольку является источником повествования, которое нельзя разделить с другими»⁹⁰). Невозможность говорить о своем опыте, внутренняя цензура «замораживают» травму, усиливают ее, делают человека беззащитным. «Мамина болезнь, возможно, не развилась бы или проходила легче, если бы она жила в другой стране и сразу после войны не столкнулась с таким мощным антисемитизмом, который не дал ей выйти из укрытия. Ведь первый муж мамы, Тедди Гляйх, видимо, подобно ей самой, спасенный отцом, погиб летом 1946 года. [...] подозреваю, что он умер от ран, полученных при погроме в Кельце»⁹¹, — предполагает Курылюк.

Продолжавшие скрываться Выжившие годами не сообщали детям об их происхождении, желая уберечь от «еврейской судьбы», роли Чужого в обществе: «Она была счастлива, что родила голубоглазую девочку со светлыми волосами. У девочки был польский отец. Она растила меня для жизни в этой стране»; «Она не хотела, чтобы ее дочь росла в страхе и унижении»; «Она молчала, чтобы, так сказать, стеной оградить меня от всего плохого, что могло бы со мной случиться в этой стране по причине происхождения»; «Прошлое мне открывали постепенно и всегда шепотом. Словно по-прежнему лучше было об этом не знать. Словно безопаснее было жить с чужими документами. Быть как другие, не отличаться. Быть поляком в Польше. Чужая шкура и теперь должна была помочь выжить, хотя война давно кончилась, и ни одного немца вокруг»; «Она хотела любой ценой уберечь меня от страха и унижения, которые стали ее уделом. Хотела защитить меня от польского мира, который — как она полагала — мог представлять опасность. Она утаила от меня правду и лишила подлинной идентичности — из любви ко мне и во имя моей безопасности»⁹²; «У меня дома прошлое отрицали. Его изгнали как свидетеля боли и знак унижения. Молодые родители, военные дети, мечтали о беззаботной молодости в свободной стране. [...] Они хотели быть такими же, как другие, поэтому о еврейском сюжете в моей жизни я узнала, когда мне исполнилось девятнадцать лет»⁹³; «Я спросил у мамы, почему она столько лет это скрывала. Мама сказала, что хотела нас обезопасить»⁹⁴. Загнанный внутри страх пробуждается в периоды обострения антисемитских настроений: «Атмосфера марта [1968 г. — И. А.], должно быть, напомнила матери период охоты на евреев и убедила ее, что она поступает правильно, изолируя меня от всего, что имеет к этому хоть какое-то отношение»; «Тогда я подумала о своей маме. Она не хотела, чтобы подобные реплики когда-либо меня коснулись. Каждый раз, услышав нечто в этом роде, я вспоминаю маму и защитные цвета, в которые она меня обрядила. Я по-прежнему их ношу»; «Только сегодня, вернувшись в места, где до войны жили мои дедушки и бабушки, я понимаю, что мама хотела из-

гладить из памяти прошлое. Оказаться как можно дальше от подвала, в котором ей пришлось скрываться. [...] она была женой своего польского мужа и матерью голубоглазой дочери. Ничего другого в ее жизни никогда не было»⁹⁵. Собеседница Гринберга рассказывает о посещении, уже в начале 2000-х гг., дискуссии о потрясшей польское общество книге Я. Т. Гросса — «Соседях», посвященных польскому погрому в Едвабне: «Все было хорошо, пока голос не предоставили публике. Разразился такой антисемитский скандал, что я боялась пошевелиться. Я сидела среди незнакомых людей, которые выкрикивали такие вещи, что я ушам своим не верила. Я была уверена, что я единственная еврейка в зале, и испытывала страх. Страх, какого не знала прежде, — это был страх моей мамы. Только тогда я поняла, от чего она хотела меня уберечь»⁹⁶.

Второе поколение росло или со смутным ощущением непонятной инакости, или в чисто католической традиции («Я всегда знала, что отец еврей: никто никогда меня не обманывал, но это для меня ничего не значило»⁹⁷; «— И вы ни о чем эти первые девятнадцать лет не догадывались? — Нет. Никаких подозрений, никаких знаков. Никаких шепотов или испуганного молчания, когда я входила в комнату. [...] Мы праздновали Рождество. [...] Помню запах чеснока в кухне маминной тети, которую я любила, карпа под сладким соусом и рубленую печенку. Но я понятия не имела, что это „еврейское“». Что это вообще могло значить? Нужно знать, как выглядит еврей, чтобы себя с ним идентифицировать. Сегодня, когда я смотрю на свою маму, ее еврейское происхождение не вызывает у меня сомнений, но в детстве я считала, что она просто красивая брюнетка»⁹⁸). В книге Гринберга рассказывается о семье, в которой мать-еврейка оставила спасшую ей жизнь во время войны арийскую фамилию, вышла замуж за католика, сама приняла католичество и воспитывала в католической традиции детей, один из которых на вопрос, есть ли в классе кто-нибудь, чьей семьи не коснулась война, *единственный* в классе поднял руку⁹⁹. Свое абсолютное неведение подробно описывает в «Семейной истории страха» Тушиньская: «Кто-то сказал, что здесь было ев-

рейское кладбище. Я не знала, кто такие евреи. [...] Якобы кинотеатр с деревянным потолком, где я смотрела детские фильмы, [...] был когда-то их церковью. Про него говорили „синагога“. Я никак не могла запомнить это слово. [...] Я не понимала, что все это значит. Я никогда не встречала евреев»; «По дороге в школу я проходила мимо бывшего детского дома Януша Корчака. Я знала его книги, но понятия не имела, что он сам был евреем и принял смерть вместе со своими еврейскими воспитанниками»; «Я не понимала, почему мама заплакала во время фильма, где показывали варшавское гетто. Ее еле удалось успокоить»; «Евреи были для меня столь же далеки, как египтяне, столь же экзотичны, как индейцы. И уж наверняка своими глазами я ни одного не видела. Я долго жила в этой уверенности»; «Я долго не осознавала, что живу в чужой шкуре. [...] Мне никогда не приходило в голову, что мама, моя мама, — еврейка. С таким же успехом она могла быть китайкой»¹⁰⁰. Возникает, по словам психиатра К. Швайцы, «заговор молчания, двойная стена безмолвия»¹⁰¹ — родители не говорят, а дети не спрашивают. «Мы не разговаривали о его прошлом»; «[...] невысказанных [историй. — И. А.], потому что отец относился к тем Выжившим, которые молчали. В детстве я чувствовала, что его молчание что-то означает, что оно не безнаказанно, что нельзя его безнаказанно нарушать. Но, конечно, я ничего не понимала»¹⁰², — говорит Шнайдерман. «Я мало спрашивала, чувствовала, что не нужно спрашивать. Молчали бабушка и его сестры»¹⁰³, — признается Тушинская. Лишь после 1989 г. было создано общество «Второе поколение — потомки выживших во время Холокоста» (наряду с другими еврейскими организациями и союзами, что стало возможно после изменения государственной политики по отношению к национальным меньшинствам¹⁰⁴).

Процесс восстановления утраченных звеньев семейной истории проходил по-разному. Случай Тушинской — «внезапное еврейство» («идентичность, формирующаяся вокруг открытия, сделанного во взрослом возрасте»¹⁰⁵). Курылюк с какого-то момента начинает догадываться о происхождении матери, затем, уже в старости, та посте-

пенно все больше «проговаривается», однако лишь полная информация о ее истории оказывается внезапно обретенным «ключом» к психике матери и собственному детству. Тулли в интервью говорит, что «всегда знала»¹⁰⁶ о том, что мать и тетка пережили лагерь, однако дома об этом никогда не говорили.

Курылюк смогла сказать всё лишь после смерти матери и брата: «Обещай, дочка, пока я жива, а Пётрусь в Творках [психиатрическая больница. — И. А.], ты не будешь разглашать нашу историю и заниматься расследованиями»; «Лучше не рисковать, — опустила она глаза, — есть еще Пётрусь»¹⁰⁷; «Когда я писала „Гольди“, еще был жив мой брат. Я могла рассказать гораздо меньше, потому что боялась, как бы это не осложнило ему жизнь»¹⁰⁸; «Но ничего не предпринимала, потому что в Швейцарии обещала маме, что при ее жизни и пока жив Пётрусь — мой младший брат, который после смерти отца заболел психически, — ничего не буду публиковать. Обещание я выполнила не до конца. Правда, мама была уже в могиле, когда я впервые намекнула на ее происхождение в комментариях к инсталляции „Летят желтые птицы“, которую посвятила маме. Но еще был жив мой брат, и я не уверена, что ему не досталось за мои слова. [...] В „Гольди“ я вернулась к „желтым птицам“, прилетавшим к нам в маминых галлюцинациях»¹⁰⁹.

Но это поколение и само по себе не сразу способно открыто говорить о своем происхождении: «Прошло не менее десяти лет, прежде чем я начала привыкать к этой мысли, и еще несколько, прежде чем я сумела как-то с этим сжиться. Я выросла в польской семье. Я долго жила в шизофренической раздвоенности, не умея объявить миру об этой страшной, как мне казалось, правде»; «Мать утверждает, что решила сказать мне правду о своем еврейском происхождении и военной судьбе, когда мне исполнилось девятнадцать. Но я этого не помню. Следуя ее инстинкту, я скрыла это не только от мира, но и от самой себя. Я восприняла ее секрет как унижение и клеймо, то, чего следует стыдиться. В противном случае она бы это от меня не таила. Евреи, о которых я прежде мало что слышала и которые были объектом непонятных

нападок отца, вдруг оказались моими родственниками»; «[...] я жила словно бы в укрытии, с арийскими документами матери»; «Приспособиться, приспособливаться, уметь играть на правильных струнах, иметь много лиц и от каждого уметь избавиться. И никому не открываться по-настоящему»; «Это польское. Я полька. Но это не мое»; «Я долго жила в шизофренической раздвоенности, среди тех, кто знал, и тех, кто не знал»¹¹⁰, — рассказывает Тушинская. «Почему вы столько лет скрывали свое еврейство?» — спрашивает ее журналистка. — «Потому что так на протяжении долгих лет поступала моя мама. Я думала, что у нее были серьезные причины. Я почти неосознанно унаследовала ее арийские документы. Кроме того, я чувствовала, хоть и не слишком болезненно, но все же, что не так уж здорово быть евреем в Польше. [...] Помню свою первую поездку в Израиль, весной 1991 года. Я уже знала, кто я, знала историю маминой семьи [...], но на вопрос о происхождении отвечала, что я полька. Я не в состоянии была выдать: я — еврейка. Хотя это многое бы упростило — знакомства, встречи. Многие двери захлопывались передо мной после подобных заявлений. Много плохого я услышала в адрес поляков в связи с оккупацией. А ведь достаточно было сказать: „Я знаю, «шмальцовники»* схватили мою маму у ворот гетто и отвезли в гестапо“»¹¹¹. Курылюк, уже после смерти матери в 2001 г., вдруг осознает, что избегает — подобно маме и ее приятельнице — «самого слова „еврейка“»¹¹². В самом деле, это слово, представляющее «незримый фундамент повествования», до самого его конца «остается табу»¹¹³. «Мне до сих пор легче выговорить „Jew“, чем „еврей“»¹¹⁴, — признается она в книге интервью 2016 г.

Характерно, что Курылюк и Тулли касались проблемы Холокоста в более ранних произведениях, однако лишь путем метонимии¹¹⁵, метафор, аллюзий, мистификаций.

* Жаргонное слово, до войны означавшее «контрабандист», «скупщик краденого», «взяточник». В период немецкой оккупации — человек, требовавший выкупа от укрывавшихся евреев и/или помогавших им поляков.

Так, в романах Курылюк «Century 21» (1992), «Grand Hotel Oriental» (1997), «Эротоэнциклопедия» (2001) можно обнаружить отзвуки реальных имен и реальных или возможных судеб. Это еврейка Мызя, называемая также Мираж, она же Антигона, горящая в огне крематория, — «Что осталось от Мираж? Меньше пепла, чем кот наплакал»; ее «обесцвеченные кудри»¹¹⁶ (отсылающие не только к реалии периода оккупации, но и к конкретным воспоминаниям — Эва знала мать блондинкой и не раз слышала в детстве «странные» реплики, касающиеся ее внешности); прогулки по Центральному парку в Нью-Йорке (отсылающие к сцене спасения матери в Стрыйском парке во Львове); упоминаемый Планией, одной из героинь, которой автор, мистифицируя читателя, демонстративно «дарит» собственную фотографию («Плания в 1954») «знакомый родителей, [...] спасавший евреев во Львове»¹¹⁷ (т. е. отец Эвы, Кароль Курылюк, спасший будущую мать Эвы и ее мужа), Кэрол («— Дочка Кароля? — И твоя, мама. — И Пётрусь? — Да. — [...] Кэрол постоянно превращается [...] из еврейки, которая жаждет спрятаться, в еврейку, которая хочет себя выдать, потому что спасение считает виной»¹¹⁸); автобиографический сюжет в одной из глав-писем «Эротоэнциклопедии» («На пороге взрослости я переживала болезнь матери гораздо острее, чем в детстве, и возмущалась отцовским великодушием. Он прощал маме всё: ее кошмарную подозрительность и манию преследования, приступы агрессии и ненависти, в том числе по отношению к нам. Когда мама оказывалась в больнице, обычно после очередной попытки самоубийства, отец ежедневно навещал ее, и как только состояние немного улучшалось, забирал домой. Я хотела, чтобы он, наконец, оставил там маму навсегда, развелся с ней. Отец отвечал, что никогда этого не сделает. Объяснял, что мама заболела вследствие нечеловеческих страданий военного времени. Повторял, что мы должны заботиться о ней до самой смерти, потому что учреждение закрытого типа — это крайняя мера, бессмысленная жестокость»¹¹⁹) и пр. Это также даже не фрагменты, а обрывки драматических еврейских судеб, голосов из прошлого («Владелец бензоколонки. Что?.. Во

время оккупации... Не может быть! Открывал краны? Да, я слышал. Циклон А в камере В. [...] Где мама? В газовой камере?»¹²⁰ и др.). Некоторые из шифров раскрывает спустя многие годы сама Курылюк: «Фотография родителей, сделанная во время поездки в ГДР, подписанная в моем романе [„Century 21“ — И. А.] „Шарлотта и Гёте в горах Гарца“ — шутивная дань уважения мудрой сдержанности отца и высокой морали мамы»¹²¹; «Однажды на пляже в Кони-Айленде я случайно наступила на краба и в ужасе замерла. Крабом я называла брата, это к нему отсылает символическая сцена с Гёте, случайно наступающим на краба, которому не помог панцирь»¹²²; «В „Century 21“ убивает себя несколько протагонистов, в том числе профессор университета в Принстоне Бель Бонафидуччи. Этого недобитка не смогло спасти доброжелательное вмешательство Моисея Маймонида и смена страны, языка и фамилии. Раньше его звали Хенрик Ковальский и родился он в 1941 году в Кельце. Это аллюзия с послевоенным погромом»¹²³; «Но лишь после смерти мамы, называвшей себя „дитя XX века“ и умершей в первое утро XXI века, я открыла существование ее первого мужа Тедди Гляйха. Я знаю его по нескольким фотографиям и знаю теперь, что он умер в Кракове через два месяца после моего рождения, скорее всего, от ран, полученных во время келецкого погрома, мой отец похоронил его на Раковицком кладбище. В „Century 21“ вымысел не раз опережал мое знание семейной истории»¹²⁴; «Я сама также принимаю облик разных персонажей, как прежде в живописи, когда на одном автопортрете я была чернокожей Айк, на другом — блондинкой теннисисткой с шариком в форме парня, а на третьем, названном „Eros Center“, — задастой сексбомбой. В „Century 21“ метаморфоз гораздо больше, чем в моих картинах»¹²⁵; «Кэрол [героиня „Century 21“. — И. А.], прототипом которой являются мама и мой чуткий брат, впадает в ярость, принимая слова Свево за аллюзию с коллаборацией его дяди-еврея во время Холокоста. Я и не думаю объяснять, ошибается она или права. Но в этом эпизоде, как и в [инсталляции. — И. А.] „Трио для скрывающихся“ в целом, речь идет о парадоксальном смысле маски. Мы маскируемся [...], чтобы спасти жизнь, как моя мама во

время оккупации. Но мы также маскируемся вследствие травмы, как мама после войны. Чем дольше носишь маску, тем больше привыкаешь к маскировке»¹²⁶.

Тулли в произведениях, предшествовавших «Итальянским шпилькам» и «Шуму», не упоминает непосредственно ни Холокост, ни Вторую мировую войну, ни их присутствие в собственной судьбе, однако к ним совершенно очевидно отсылает ряд сцен и мотивов в романах «Сны и камни» (1995), «Красное» (1998), «Шестеренки» (2003), «Изъян» (2006), построенных на развернутых метафорах. Это герои «Красного», ассоциирующиеся с довоенными еврейскими фабрикантами, и аллюзия с погромом («На воротах дома [...] появилось накорябанное мелом слово „мертвецкая“. [...] Нарисовали на стенах мелом знаки, чтобы в час сведения счетов те привели их куда нужно. То и дело раздавался звон битого стекла и с грохотом падали на мостовую искореженные вывески»¹²⁷); аллюзии к Лодзи, где жила мать Тулли, бывшая узница концлагерей, городу, где находилось одно из крупнейших еврейских гетто, городу ставшему после войны одним из мест наибольшего скопления Выживших; мотив Чужих, появляющихся словно бы ниоткуда — вчерашних соседей, и психология в этом контексте «своих» («[...] какие-то люди в гражданском, может даже евреи. [...] А почему именно они? [...] Повествователь за это не отвечает. Видимо, эти статисты подвернулись под руку и выбор пал на них. Откуда они взялись? Ниоткуда, они у себя дома»¹²⁸, «А жители, суровым приказом выселенные из своих домов? До сих пор они жили у себя дома [...] теперь они высаживаются из трамвая, [...] вот трамвай останавливается, и на площади появляются первые беженцы, несколько темных фигур разного возраста, в толстых зимних пальто. [...] Чуждость всегда бросается в глаза издали [...], первая вещь, которую замечают обеспокоенные жители, — это чуждость нескольких пальто, неприятно шокирующих, словно кляксы чернил на чистом тротуаре [...], следовало решить вопрос с толпой, заполняющей площадь. [...] Какие санкции применить к чуждости и как отделить ее от всего здешнего? Чем руководствоваться»), мгновенно просыпающаяся

предприимчивость последних («Вазы с золотым ободком обмениваются на буханку черствого хлеба», «Они протискиваются через толпу, таща домой по дешевке добытые пейзажи в тяжелых рамах, столовые лампы с абажурами и клетку с канарейкой. Из карманов торчат [...] столовые приборы. Возбужденные, но действующие совершенно осознанно; они отлично знали — как только на площади появился чужой скарб, — что это исключительная окаязия: сделка всей жизни»); аллюзия к варшавскому гетто и курсировавшему через него трамваю («[...] с этой поры чужим не разрешается переступать границу трамвайных путей»), к Умшлагплац (площадь с «толпой, загнанной за линию путей»¹²⁹), повязкам на рукаве, желтому цвету («желтые цветы», остающиеся на площади после уничтожения толпы), «окончательному решению еврейского вопроса» («Теперь начальнику гвардии следовало решить вопрос толпы»¹³⁰); топос пустоты, отсылающий к «бесследному исчезновению» еврейского населения Польши, — «[...] исчезли бесследно. [...] Свидетельство мимолетного присутствия беженцев осталось уже только на фотографиях»¹³¹) и пр.

Однако роль всех этих элементов в интересующем нас психологическом и аутопсихотерапевтическом процессе можно оценить лишь постфактум. Более того, характерно, что до появления открыто автобиографических книг Тулли и Курылюк эти аллюзии неверно или не вполне верно интерпретировались, что может служить аргументом против возможности полностью обойти при анализе биографический контекст творчества писателя. Поэтику первых романов Тулли большинство критиков и литературоведов связывало исключительно с постмодернистским понятием мира-текста («Я боялась, что в этой книге слишком сильно открываюсь и что об этом пожалею. А ее читали как шифр без ключа. Если уж на тебя навесили ярлык, снять его бывает очень сложно»¹³²), немногие видели в них очередную параболу большой истории XX века, и никто еще не мог разглядеть в этих произведениях отзвуки личной травмы. Лишь после выхода «Итальянских шпилек» автор рецензии замечает: «То, что в тех романах было моделью „исто-

рии“, здесь является закамуфлированной автобиографией автора. [...] Теперь мы знаем, кто такая повествовательница, — это человек, родившийся в конкретном месте в конкретное время»¹³³. Характерно, что в случае романа «Изъян» это привело и к принципиально неверному истолкованию этической интенции, двигавшей автором. Повествователь здесь безжалостно примеривает к себе роли, прежде всего отсылающие к перспективе поляка — пассивного (или лишь на мгновение «тронутого собственной добротой») свидетеля Холокоста: «Дело зашло уже так далеко, что для меня нет другого выхода, кроме как признаться, что я часть этой толпы. Чем взять на себя неприятное бремя принадлежности к ней. Раз невозможно от нее бежать»¹³⁴. Этот прием был прочитан¹³⁵ как попытка *самообвинения польского автора*: «Польская память имеет и будет иметь изъян. Но этот изъян — не приговор. Осознание его [...] — первый шаг в сторону выхода из разрушительного круга его воздействия»¹³⁶, — говорит Б. Пшимушала в статье с выразительным названием «Изъян? — Холокост как проблема польской памяти. Поиск повествования». Поэтика романов Курылюк до «Гольди» и «Фраскати» интерпретировалась в первую очередь как авангардизм, стремление к оригинальности. Об этой аберрации говорит постфактум М. Цубер: «Подлинной причиной формальных парадоксов в этой прозе оказались военные судьбы евреев, скрывавшихся за фальшивыми фамилиями и чужими документами. [...] механизм укрывания, центральный в этой прозе, занял в ней такое место неслучайно, и его биографическая ценность, быть может, в другой ситуации сомнительная или раздражающая, определила преобладание феномена псевдонимии в ранних книгах, а затем его исчезновение»¹³⁷ (ср. реплику автора: «[...] это книга закамуфлированная, как мама и как я сама. Этот головоломный фокус-покус вряд ли бы появился, знай я судьбу родителей. Сегодня, находя мамини блокноты, я вздрагиваю, отмечая совпадения своего воображения [и реальности. — И. А.]»¹³⁸). Характерно, что обе писательницы спустя годы рассказывают в интервью о том, насколько на самом деле обнажено «зашифрованное» повествование: «— У меня было тогда ощущение, что, написав „Итальянские

шпильки“, ты слишком многое открыла. От метафоризированной литературы перешла к конкретике. — В моих книгах я не вижу ничего более рискованного, чем те метафоры, это они меня раскрывают. В „Шпильках“ я не „открыла“ о себе ничего нового. Из кубиков, которые были в моем распоряжении, я выстроила целое, так, как обычно пишут романы»¹³⁹; «[...] моя приятельница по венской гимназии много лет назад заметила, что „Century 21“ — „книга бесстыдная, эксгибиционистская, открытая, как рана“»¹⁴⁰; «[...] я думала о разнице между вымыслом „Century XX“ и „Гольди“ или „Фраскати“, автобиографическими романами, в которых я пыталась охватить жизнь нашей семьи. [...] Возможно, именно в „Century 21“ мне удалось нарисовать портрет Петра наиболее точно — в фигурах моего близнеца Кэрл и Лунного исследователя»¹⁴¹.

Итак, в случае Тулли, Курылюк, Тушиньской это драма в первом поколении замалчиваемая, а следовательно — вытесняемая. «Я все чаще думаю, что мы в еще большей степени являемся забвением. Тем, что мы из чувства самосохранения вычеркиваем из памяти, вытесняем из сознания, избегаем в мыслях. Лишаем важности, чтобы было проще или легче, чтобы не было больно или не напоминало о боли»¹⁴², — размышляет автор «Семейной истории страха». Замалчивание травмы Холокоста, являющейся стержневым опытом всей жизни, означает отрицание части личности (по словам Б. Цирюльника, выживание «благодаря молчанию» — это выживание «ценой отсечения части „я“»¹⁴³). «Если бы она могла себе это позволить, то отрицала бы, что при ее жизни шла война»¹⁴⁴, — утверждает повествовательница «Шума» (ср. в одном из интервью Гринберга: «[...] родители делали все, чтобы я думала, что раньше ничего не было»; «эта гениальная способность очищать память»; «[...] всю свою взрослую жизнь прожила под маской другого человека»; «[...] у меня такое ощущение, что она после войны помолодела на столько лет, сколько решила вычеркнуть из жизни. Таким образом эти годы исчезли из ее памяти»¹⁴⁵; о том же говорит К. Швайца в работе «Семьи после Холокоста»: «[...] родители [...] часто отрицают, что Холокост оказал далеко идущие последствия на их жизнь и жизнь их детей»¹⁴⁶).

В романе Тулли фраза «Мать скрывала тайну» — одна из ключевых, она повторяется многократно: «Необходимость скрывать тайну превратила для нее повседневный труд существования в непосильное бремя. Тайной моей матери была школа, которую они прошли. Она не хотела, чтобы у нее на лбу было написано, что это за школа и где она находилась. Скрывать тайну было тем более трудно, что [...] она не умела ничего забывать. На то, чтобы скрыть тайну, уходили почти все силы»; «Моя мать снова скрывала тайну»; «Моя мать скрывала тайну, а потому не любила ничего объяснять посторонним людям. Тайной являлось то, что она пережила и чего не желала пережить еще раз, даже в воспоминаниях. Увы, оно цеплялось за любую повседневную мелочь, словно неведомо откуда взявшийся обрывок колючей проволоки»; «Мать скрывала тайну, и в школе не было никого, кому она захотела бы довериться»¹⁴⁷ (ср. у Тушиньской: «Это была уже вторая ее тайна»¹⁴⁸) и т. д. Появляется образ *физического* бегства из прошлого. Если мать героини Кефф, как уже говорилось, тоскует по нему и стремится «перелететь» туда, то мать героини Тулли «выскочила из прошлого, словно из рушащегося дома»¹⁴⁹, «[...] выскользнула из своего выжженного, разрушенного прошлого»¹⁵⁰ (ср. образ обрушившегося дома в тексте Кефф, героиня которого, напротив, *не* покидает прошлое: «я живу [...] как тень [...], как тень на стене рухнувшего дома»¹⁵¹). Эта «тайна» словно бы высасывает жизненную энергию — Тулли и Курылюк используют образ едва удерживающегося на воде человека: «Это не настолько облегчало жизнь, чтобы матери удалось хоть на мгновение приподнять голову над поверхностью воды и сделать вдох»¹⁵²; «[...] плывет, едва выставив нос из воды»¹⁵³. У Тулли также повторяется образ проваливающегося пола, уходящей из-под ног почвы — невозможности выдержать воспоминания о страшном опыте: «Долгие годы мать избегала этого воспоминания — вероятно, почва памяти, точно прогнившая доска, не выдержала бы его тяжести»¹⁵⁴; «[...] пол нашей квартиры, на первый взгляд сделанный из крепких буковых досок, на самом деле заключал в себе незримые бездны. Неосторожный шаг — и мать, только она одна, по-

летела бы вниз, сквозь множество этажей — больше, чем было в доме — прямиком на апель-плац»¹⁵⁵.

Все силы матери героини Тулли уходят на имитацию «нормальности», это становится не просто условием мимикрии, но некой сверхзадачей существования: «Моя мать понимала, что надо вести себя так, словно никакого прошлого никогда не было. [...] следовало вести нормальную жизнь»¹⁵⁶; «[...] каждая реплика, не имевшая к нам никакого отношения, укрепляла их [матери и ее сестры. — И. А.] веру в то, что [...] именно они [...] олицетворяют приличия и норму»¹⁵⁷. Символом этого стремления к нормальности и ее имитации становятся в романе Тулли, с одной стороны, постоянные обращения матери и ее сестры к незримому «трибуналу» за подтверждением соответствия норме (присяжные, «которых мы сочли вышестоящей инстанцией потому только, что за ними стружкой почерневшей крови не тянулось ненормальное прошлое»; «[...] вердикт о том, что допустимо, а что нет, считался окончательным»; «Мы смотрели на самих себя глазами посторонних людей, более пристально, чем они сами»¹⁵⁸), с другой — «воскресенья с шарлоткой, предназначенные для общения с родственниками»¹⁵⁹. Характерно, что два эти образа сливаются воедино, обнаруживая драму, скрывающуюся за идиллическим ритуалом: «Когда по воскресеньям, предназначенным для общения с родственниками, мы ели шарлотку, вокруг неизменно рассаживались бесчисленные незримые присяжные»¹⁶⁰. Воскресенья с шарлоткой фигурируют и у Тушиньской — тоже как маркер недостижимой для героини нормальности: «Я не любила воскресенья. [...] Воскресенье было временем, предназначенным для счастливых семей. Днем запланированных ритуалов, нам недоступных. Костел, прогулка, семейный обед, полдник с домашней шарлоткой. Все вместе, все на своем месте. Мама, папа, я, как в букваре. Мамина мама — бабушка, мамин папа — дедушка»¹⁶¹. Это касается и других ритуалов польской жизни, о чем говорят Тушиньская (применительно к опыту своему и своей матери) и Шнайдерман (описывая опыт отца): «То, что другие ждали праздников, меня смущало. Я ждала, когда они кончатся. Жизнь в та-

кие дни отдалялась от нас. Мы с мамой всегда оставались одни. Это причиняло мне боль. В воздухе висела какая-то неопределенная опасность, и все ритуалы казались мне скроенными по чужой мерке, не на меня. Мы оказывались словно бы за скобками. Углублялась наша обособленность. Соседи на разных этажах, в окнах дома напротив образовывали прочные круги, связанные радостью общей молитвы, делались для нас недоступны. Я оказывалась от них далека более, чем когда бы то ни было»¹⁶²; «Ты вырос без [...] воскресных визитов в Белосток или Сохачев. Без паломничества на кладбища в День поминовения. Зато ты знал одиночество рождественских вечеров, когда польские соседи садились за стол и преломляли облатку»¹⁶³.

Собственное трагическое прошлое сложно связывается в сознании выжившей матери с жизнью ее детей. Так, отрекающиеся от пережитого мать и ее сестра в романе Тулли убеждены, что от него защищены и их дети: «Трибунал не располагал уликами, указывающими на то, что им когда-либо было отказано в праве на существование, что их преследовали или унижали. Разве им доводилось ехать в вагоне для скота — в неизвестном направлении, задыхаясь в давке и в темноте? Эти факты можно с чистой совестью стереть из памяти — как не оказывающие никакого воздействия на нашу жизнь»; «Его мать не верила в воздействие на нашу жизнь пережитых бед, считала, что это выдумка, такая же, как подсознание или механизм вытеснения неудобных фактов», «Они единодушно полагали, что даже если ребенок немного напоминает родителей, то лишь внешне и поверхностно. И что он не учится от взрослых ничему, кроме того, к чему его желают приучить»; «Таковы уж дети, думали они, потеря: одни рождаются легкими, другие — трудными. Это никак не связано с прошлым, а главное — никак не связано со всем *тем*. Эсэсовцы, которые бродят по комнатам и занимают в них столько места, что его недостает для обычной жизни? Какая чушь, — сказали бы они, обменявшись многозначительными взглядами»; «То, о чем умалчивают, полагала она, все равно что не существует. А то, что не существует, не может быть передано другому. Мысль о том, будто

нечто мне неведомое могло повлиять на мою жизнь, она сочла бы абсурдной. Будто я могу страдать из-за того, о чем не знаю... Чепуха»¹⁶⁴. Матери героини Курылюк, напротив, кажется, будто она уцелела ценой физического и психического здоровья родившегося уже после войны сына. Она признается в этом лишь в старости, после того, как дочь узнает часть правды: «[...] ребенок был вынужден голодать [из-за аллергии. — И. А.], словно *по ту сторону* [стены гетто. — И. А.]; «За что такое наказание? За то, что я выжила? [...] Это моя вина? [...] Если не моя, то их [...], они не могли смириться с тем, что вагон для скота уехал без меня, и отыгрались на ребенке»; «Миллионы сожгли, а я уцелела. Зачем? [...] Пётрусь поджег себя [попытка самоубийства в период болезни брата. — И. А.] не только от любви к Тосе»¹⁶⁵. Она также осознает, что трауром «можно заразиться»: рассказывает, как боялась, что их знакомый (открывавший дверь только по условному стуку и, по ее словам, обитавший «в дыре под полом») передаст маленькой Эве часть своего страдания¹⁶⁶. Героиня Кефф страдает от чувства вины по отношению к погибшим родным («[...] осталась мать, сестра ее муж ребенок дед тет-ка // я понятия не имела в голову мне не пришло // что когда я вернусь никого не будет // останутся лишь руины»; «— Они наступают с запада, въезжают на танках и автомобилях // а я с толпами, толпами людей, в поезд // и на восток бегу! [...] — Но я думала, что мать моя хотя бы в безопасности! Что брат и сестра! // А там уже никого не было»), но, в отличие от матери героини Курылюк, не чувствует вины перед дочерью, а, напротив, именно на нее возлагает ответственность, словно бы уравнивая ее роль в своей жизни с ролью нацистов: «Ты как Адольф Гитлер [...]»¹⁶⁷ (ср. у Гринберга: «Мать [...] не жалела сил на то, чтобы заставить меня почувствовать вину и стыд»¹⁶⁸). О чувстве вины — выживших за свое спасение («Она сказала, что „не должна была выйти из гетто“. Это чудовищное чувство вины сопровождало ее всю жизнь. [...] ощущение вины, что она выжила, разрушило выпавшие на ее долю годы жизни») и их детей, наследующих угрызения совести от родителей («Чувство вины — это я. Я состою из сплош-

ного чувства вины. Я всегда чувствовал себя виноватым. Во всем зле»¹⁶⁹) — говорят собеседники Гринберга.

Таким образом, если героиня Кефф подавлена масштабами постоянно артикулируемого материнского страдания, то героини Курылюк, Тулли, Тушиньской живут в тени неясной трагедии, которую дочери ощущают, но не могут понять и описать: «Я все еще не понимала, о чем речь»¹⁷⁰. Подобную ситуацию размытой идентичности как чрезвычайно травматичную описывают многие собеседники Гринберга: «[...] человек совершенно иначе живет, если у него это все черным по белому написано. Не приходится перед сном ломать голову, будь тебе семь лет, пятнадцать или шестьдесят шесть. [...] Наша проблема заключается в том, что в нужный момент мы не узнали правду»; «Тебе все время кажется, что что-то не так, потом, наконец, ты узнаешь — и мозаика складывается. Я вдруг стала понимать, почему я так отличаюсь от других, почему наш дом отличается от других. Я испытала большое облегчение, но до конца жизни моей мамы была на нее обижена, что не от нее об этом узнала. Я всегда была другой. В летних лагерях, в классе, во дворе — и вдруг поняла почему»¹⁷¹. Многие также говорят об агрессивности подобной «тишины»: «Не знаю, что лучше. Когда слушаешь эти бесконечные истории или когда чувствуешь, что есть какая-то огромная тайна, о которой нельзя говорить. Порой такая тишина агрессивнее, чем эти рассказы. Лучше, наверное, знать пускай даже самые ужасные вещи, чем когда тебя шантажируют молчанием»¹⁷².

Героинь Тулли, Курылюк, Тушиньской мучит ощущение собственной инакости: «[...] она снова начинала раздумывать, что с ней не так и действительно ли она вылеплена из того же теста, что и остальные»¹⁷³; «Я завидовала другим девочкам из-за белых платяниц на первое причастие, длинных, с кружевами, белых перчаток и веночка. [...] Я не понимала, почему мне всего этого не полагается. Но ни о чем не спрашивала»; «Я считала себя лучше и одновременно хуже других. [...] Ощущение худшести сидело где-то неглубоко, но я не могла отыскать его источник. Мне казалось, что по какой-то причине я должна стараться быть лучше, чем другие. [...] Лучше, потому что на самом деле я хуже.

Но этого никто не должен знать»; «У меня не было первого причастия, я не участвовала в процессии»; «Это обостряло ощущение худшести»¹⁷⁴. Парадоксальное сосуществование вездесущей памяти, все же передающейся невербально¹⁷⁵, и молчания родителей деформируют коммуникацию, вызывают у детей чувство вины¹⁷⁶.

Инакость заключается, в частности, в отсутствии большой семьи — дядей-тетей, бабушек-дедушек, двоюродных и троюродных братьев и сестер и пр. Об этом и об отсутствии зачастую элементарных представлений у детей Выживших говорят и собеседники Гринберга: «[...] у нас не было никаких родственников, кроме нас четверых!»; «У нас был один дедушка, общий. Я думала, что это такая профессия или учреждение. Знаешь, как доктор или банк»; «[...] у меня никогда не было ощущения, что за мной стоит множество людей. [...] Я не знала чувства принадлежности к роду»; «Я долго употреблял слова „тетя“ или „дядя“ произвольно. У меня отсутствовало самое понятие семьи. У меня никогда не было всех этих дядей, тетей и черт знает кого еще»; «У нас нет никаких родственников, никаких двоюродных и троюродных сестер и братьев, дядей и тетей, к которым можно пойти на день рождения. Я всегда чувствовала себя одинокой»; «Дети в школе вечно говорили, что едут к дяде или тете, а я не понимала, о чем они. Я даже слов таких не знала. Все эти слова мне пришлось учить»; «В детстве я увидела документальный фильм о лагере. Там были горы мертвых людей, и папа тогда сказал: „Вот твои дедушки, двоюродные и троюродные братья и сестры, дядья и тетки“»; «[...] боль не знать собственных дедушек и бабушек, дядьев и теток, двоюродных и троюродных братьев и сестер»; «[...] пустота в моем доме. [...] у нас не было родственников»; «Мне хотелось пойти к каким-нибудь родственникам, но у нас их не было»; «[...] я никогда не узнаю, как выглядели мои дедушка с бабушкой. Никогда не сяду им на колени, и они никогда не погладят меня по голове»; «Мы не ходили на дни рождения, свадьбы и похороны. [...] У меня с двух сторон две разные пустоты. С еврейской, потому что никого не осталось, и с польской, потому что меня не принимали»; «[...] до сих пор, если кто-то говорит: дядя,

шурин, невестка... я должна как следует сосредоточиться и сообразить, что это значит, потому что в моем доме таких слов не было»; «Я бы хотела хоть раз прижаться к моим бабушкам»; «У одного из наших товарищей была бабушка. Как мы все ему завидовали»; «Впервые семью с дедушками и бабушками я увидел сорок два года назад. Это была семья моей жены. Я не очень понимал, откуда „они“ берутся. Надо ли приглашать их в гости. На что тут ориентироваться? Надо ли их любить, как родителей? [...] Я не понимал, какие отношения связывают дедушек и бабушек с внуками»; «Дедушка и бабушка — кто они? Я не знал, что до родителей существовали еще какие-то дедушка с бабушкой. В мире моего детства ничего такого не было»¹⁷⁷. И сам Гринберг, и некоторые его собеседники рассказывают о сценах, когда отец, переживший Холокост, и его дети, уже ставшие главами собственных семей, во время совместных трапез с гордостью *пересчитывают* родственников («[...] теперь нас было больше, чем только четверо»¹⁷⁸ и пр.). Об отсутствии родственников говорят Тушиньская («У меня не было старых фотографий. Я не могла похвастаться двоюродными сестрами со стороны матери. И их могилами. И могилами их предков»¹⁷⁹; «Ты [муж. — И. А.] родился после войны, но война, Холокост присутствовали в Твоей жизни постоянно. Всегда. Ты вырос без родственников, без теток и дядьев»¹⁸⁰) и Тулли (мать «выскользнула из своего сожженного, разрушенного прошлого в полном одиночестве»¹⁸¹; на похоронах тетки «из родственников были только мы: мальчики и я»¹⁸²). Выросшая героиня Тулли тоскует по хотя бы внешним приметам нормального семейного уклада: «Так или иначе, случилось то, что случилось, и остаться мы не могли. Я жалею. В том числе из-за малыша. Я ведь хотела прописать его в этой семье. [...] Да, я тоже тосковала по нормальности»¹⁸³. Характерно, что в романе Тулли отсутствуют сами слова «тетя», «дядя» по отношению к даже уцелевшим родственникам: они названы «его мать» (т. е. мать двоюродного брата — тетка героини), «отец ее сына» (т. е. муж тетки — дядя). В случае Шнайдерман польские родственники компенсируют или, скорее, на время заслоняют образовавшуюся в генеалогическом древе лауну: «Когда я была ма-

ленькой, они стали для меня безопасным гнездом, заботливым кланом. Моя большая польская семья: бабушка, ее сестра и трое братьев вместе с их бесчисленными женами и мужьями, вторыми, третьими, десятыми...»; «Да, у меня было живописное, богатое детство без ощущения нехватки чего бы то ни было»; «[...] собиралось всегда несколько десятков человек. Это благодаря ним я в детстве не испытала пустоты из-за убитых еврейских родственников. Ощущение отсутствия пришло значительно позже»¹⁸⁴ (в интервью она говорит: «В детской памяти сохранился образ большой, теплой, любящей семьи. [...] Я всегда буду благодарна своей польской семье за чудесное детство»¹⁸⁵).

Девочки сталкиваются с проявлениями антисемитизма — в детском саду, в школе, в подъезде собственного дома, на улице, во сне и т. д. «Впервые слово на букву „ж“ я услышала в нашем детском саду [...]»¹⁸⁶; «В лицее мой одноклассник [...] произнес на уроке гражданского воспитания хвалебную речь о Гитлере, который решил еврейский вопрос. Сказал, что он очистил Польшу от „жидов пархатых“, к чему тщетно стремились довоенные власти. Классная руководительница [...] не возразила»¹⁸⁷. В рассказе Тулли «Бегство лис» глазами ребенка описана антисемитская кампания 1968 г.: «[...] многочасовые митинги с десятками транспарантов, речами, обвинениями, которые показывали в вечерних новостях. Из них следовало, что в нашей стране прячутся нехорошие люди. Они хотят предать нашу страну, продать ее врагам, а выручку положить себе в карман»; «— Крашенные лисы. Маскируются, прохвосты, — процедила одноклассница. Я не вполне понимала, что она имеет в виду, но от одиночества готова была возмущаться вместе с ней. [...] — Не притворяйся, — толкнула она меня локтем в бок. — Я отлично знаю, кто твоя мать. — Моя мать, — сказала я, подумав, — работает в университете. Такого ответа она, видимо, не ожидала. — Да-а-а? Ну, теперь-то ее выгонят [массовые увольнения университетских преподавателей еврейского происхождения в 1968 г. — И. А.], — бросила она на меня холодный всезнающий взгляд. В тонком голосочке зазвучали суровые отцовские интонации. — А твой папочка больше не будет кататься за

границу — туда-сюда. Это же Польша его посылает в командировки, то есть мы. Теперь с этим покончено»; «— Вы едите наш хлеб, — сурово попрекнул он меня, встретив нас с одноклассницей возле дома. [...] — Это не про вас хлеб, свой ешьте, — утром, перед самым звонком будильника, я снова услышала эти слова в магазине на углу, положив во сне на прилавок два сорок»¹⁸⁸ (подобный сюжет звучит в Эпиллоге «Произведения...» Кефф — «[...] а еще пусть будут благодарны // за тысячелетия нашего гостеприимства, // когда они жирели, питаясь плодами нашей земли, утоляя жажду водой из нашей реки // и нас обирая!!!» — и доводится до уже полного абсурда: пациенты в поликлинике обвиняют евреев в том, что их прах покоится в польской земле, предоставленной поляками «бесплатно и без процентов!»¹⁸⁹). Антисемитская кампания описана в «Гольди» глазами юной дочери Кароля Курылюка, директора издательства, где выходила уже упоминавшаяся «Большая энциклопедия», статья «Гитлеровские концентрационные лагеря» в которой оказалась в центре скандала (вскоре после этого К. Курылюк скончался от инфаркта): «Конец сентября, мы возвращаемся из магазина на Мокотовской. На углу Уяздовских аллея нам преграждает путь демонстрация. — ЖЕРАНЬ, КОЛЛЕКТИВ МЯСОКОМБИНАТА, РАБОТНИКИ ОДЕЖНОЙ ПРОМЫШЛЕННОСТИ — машинально читаю я вслух транспаранты. — РАБОЧИЙ КЛАСС ПРОТЕСТУЕТ, ЗАГОВОР СИОНИСТОВ, — я понижаю голос. — ЛАГЕРЯ СМЕРТИ, — я молча шевелю губами. — РУКИ ПРОЧЬ ОТ СТРАДАНИЙ ПОЛЬСКОГО НАРОДА! ДОЛОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЕ НАУЧНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО! — Это против издательства, где ты директор? — Ты поблел, прислонился к стене, прикусил губу. — Руки прочь, руки прочь! [...] За-го-вор, за-го-вор! [...] Долой! Долой! [...] В печь!»¹⁹⁰ Воспитательные методы в послевоенном детском саду зачастую напоминают реалии оккупации: «С описанными простынями в нашем детском саду боролись, не выбирая средств. Устыжение являлось неэффективным методом. [...] Требовался дополнительный акцент, от которого бы кровь стыла в жилах. Публичная казнь. Уже облаченный в пальтишко виновник стоял у стены, готовый

к тому, что его сейчас вывезут туда, где *научат*, — и пла-кал»¹⁹¹. Подобно маленьким героям «Медальонов» (1946) З. Налковской, которые играли в Освенциме в сжигание евреев, дети кричат наказанному: «В печь, в печь, в печь!»¹⁹² (ср. у Гринберга: «Гитлер был в нашем доме частым гостем. Когда сестра хотела меня напугать, она кричала: „Сейчас тебя Гитлер с Эйхманом заберут“»¹⁹³). Точно так же пугает подружку героини Курылюк воспитательница: «Если ты не будешь послушной девочкой [...], то отправишься в печь»¹⁹⁴. И даже сама Эва, разозлившись, в детстве кричит брату: «Маленький идиот! Из тебя *абажур* сделают. При слове „абажур“ Пётрусь закрывался полотенцем и от страха начинал стучать зубами»¹⁹⁵. Героине «Итальянских шпилек» Тулли мальчик в детском саду обещает: «Всю вашу семью отправят в печь. [...] Твою мать — в первую очередь»¹⁹⁶. Когда на уроке детям показывают фильм об Освенциме, одноклассник кричит: «Это про твоих родственников»¹⁹⁷. Хаотичный дискурс польского антисемитизма — один из важнейших элементов «Произведения...» Кефф: «Хор: Евреи вроде убитые, но вечно живые, обладают такой силой, что и мертвые размножаются, // на их останках не один район воздвигнут, костелы на их костях и дома, // мостовые и парки, город Варшава на еврейском прахе. // А кто их просил тут разлагаться // Из-за них солнце по ночам не светит, // от людей удача отворачивается»¹⁹⁸. «Песнь из поликлиники», сопровождаемая ироническим комментарием («тебе знакомы слова этого домашнего песенника?»), в которой звучат слова «Евреи — жидаы! И немцы тоже жидаы! И русские — морды жидовские! [...] Историки все чаще приходят к выводу, что в варшавском гетто // вовсе не было ни голода ни болезней. // Они вполне хорошо проводили там время, а потом // Заявили миру, что их убивали! [...] Говорят, что в Польше царит антисемитизм без евреев, // а как ему быть с евреями, если они прячутся, словно кро-ты!», демонстративно вынесена в эпилог. Книга завершается возгласами: «„Видзев“ — жидаы!!! „Легия“ — евреи!!! И „Полония“* — жидовская!!!»¹⁹⁹

* «Видзев», «Легия», «Полония» — польские футбольные клубы.

Героиня Тулли — наполовину итальянка, и это делает ее чужой вдвойне. Итальянская фамилия, непривычная («[...] эту беспомощную фамилию бесцеремонно перевирали»), не изменяющаяся по падежам, оказывается в своей инакости символом одиночества («Пользоваться ею было неудобно, она не желала изменяться по падежам. Правда, склонение требуется прежде всего для описания связей между персонажами, а раз ее ни с кем ничего не связывало, именительного падежа, вроде, было вполне достаточно»²⁰⁰). Обыватель не в силах поверить, что иностранец может по собственной воле жить в ПНР, а его жена, раз уж ей так «повезло», не воспользуется шансом уехать на Запад: «— В Милане. Он оттуда, — поспешила я ответить. — Ха-ха, — смеялся сапожник. — Оттуда! — А если оттуда — представим на минутку, что это правда — зачем бы он тут сидел?»; «— А отец где? — допытывался сапожник, когда я пришла за ботинками. — Там. — Ну да, конечно! — вмешался помощник. — Стал бы он оставлять такие ботинки и уезжать! — Так он вернется. — Уехал и вернется! — повторяли развеселившиеся сапожник с помощником»²⁰¹. Большинство убеждено, что за итальянца выдает себя польский еврей: «[...] что он иностранец — ни один нормальный человек бы в это не поверил. [...] Чуждость тоже делилась по категориям. Я не знала, что возмущение [...] тем и объясняется, что у людей возникло ощущение, будто нарушена иерархия категорий чуждости. Италия? Возможно — но та, что под Варшавой**. Они там [...] сочинили липовую историю, но нас-то не проведешь. История действительно выглядела нелепо. Ведь взрослые понимали, что иностранец не может просто так взять и приехать в нашу страну и поселиться в ней, подобно тому, как обитатели этой страны не могут уехать жить в другую. Границы были закрыты. Даже дети знали, что это значит: нельзя просто так, как ни в чем не бывало, переселиться в чужую страну. Финт, проделанный отцом, утверждали эти родители, назывался „косить под итальянца“, — не

** Имеются в виду «Włochy» — «Италия» — во время войны пригород, а теперь район Варшавы.

он первый. Знаем мы этих итальянцев, — хмыкала моя одноклассница. Я уже ни в чем не была уверена, мне все казалось возможным. Однако в самой сердцевине этой проблемы таилась загадочная недоговоренность: зачем моему отцу притворяться итальянцем, если он им не является? Дело даже не в нем — в загадку превращался весь Милан, населенный людьми, которые лишь притворяются итальянцами»; «— Я все знаю. Мне мама сказала. Ты молилась Иегове. — Кому? — Иегове. Твой папа молится Иегове, и ты тоже. — Он никому не молится, — призналась я, сбитая с толку. — Не ври! — воскликнула девочка. — Молится, пять раз в день. Мама сразу сказала, что ты не признаешься. И сказала, что не признаваться в этом — еще больший позор»²⁰²; «— Простите за любопытство, но я давно хотел спросить... Вы ведь не поляк... — Очень может быть, что для него, как и для многих других, существовали только две национальности [т. е. поляки и евреи; ср. у Кефф: «Чужой здесь — непременно еврей и обязан сидеть в подполе»²⁰³. — И. А.]. Отец весело улыбнулся. Он не был поляком. Он не хотел быть поляком. Он был представителем третьей национальности, одной из многих третьих национальностей, которые соседом вообще не принимались в расчет. [...] — Если я правильно понял ваш вопрос... — ответил соседу отец на своем очень правильном польском языке с легким акцентом. Подмигнул, потом повернулся в профиль и провел пальцем по носу. — Видите характерную горбинку — вот здесь? — Да ведь это неправда, подумала я отстраненно. Мать — да, в некоторой степени, а он — нисколько. Я заподозрила, что теперь мне придется еще хуже, чем раньше. И поразилась, потому что еще секунду назад была уверена, что хуже уже некуда. Но мир не ограничивался нашим подъездом. Снаружи сочилось нечто серое и грязное, где-то проходили эти митинги [антисемитская кампания 1968 г. — И. А.], люди размахивали злобными транспарантами, раздраженно бросали малопонятные обвинения. Эти раздраженные интонации слышались со всех сторон, звучали они и в нашей школе. Теперь даже самая невинная фразочка напоминала чемодан с двойным дном: трудно предвидеть, кто и что может

в нем обнаружить»; «Несколько дней спустя, на первой же перемене, та самая одноклассница, которую я провожала домой, поинтересовалась — со странным выражением лица — в кого у меня такие черные глаза. Ни в кого. Я видела их в зеркале сто тысяч раз. Они голубые. Просто голубые. Ярко-голубые. „Как васильки“, — заметила какая-то проходившая мимо женщина однажды, когда мы возвращались из школы. [...] Как ни крути — ярко-голубые. — Они вовсе не... — начала я и осеклась. За одноклассницей стеной стояли ее подружки. [...] Они обступили меня, не давая пройти, а я с тяжелым, словно камень, сердцем пыталась прорваться. — Черные! — кричали они, хихикая. — Черные! Черные! — Теперь-то уж вы уедете, — заявила моя одноклассница. [...] — Да, в Италию. — В тот день мой отец собирал вещи. Он всегда улетал первым. Меня сажали в самолет только после окончания учебного года. [...] — В какую еще Италию? — фыркнула она. — Не старайся, меня не проведешь. После каникул тебя тут не будет»²⁰⁴.

Таким образом, наследуемая травма Холокоста усугубляется атмосферой царящего в послевоенной Польше едва прикрытого насилия. Неслучайно это слово становится ключевым в романе «Шум»: «[...] тяжелый, словно испарения насилия»; «Все вокруг было пропитано незримыми и неосязаемыми испарениями насилия»; «Мать чувствовала себя в западне, она не умела защищаться от такого рода насилия»; «Чтобы, объятые ужасом, мы легко глотали любое насилие»; «Порой в вопросах звучала нота насилия, которую ни с чем не спутаешь»; «Я различила ноту насилия, ту, которую ни с чем не спутаешь»; «Незримое насилие показалось мне еще более жестоким»; «Но для этого нужна соответствующая сила, как и для любого другого насилия»; «[...] поддалась скрытому насилию»²⁰⁵ и т. д. Характерно, что в заголовке «Произведения...» Кефф фигурируют одновременно и Мать, и Отчизна: речь идет о насилии истории малой и истории большой, насилии над жертвами и насилии жертв, словно бы взаимоотражаемых и подпитывающих друг друга. Кефф, вопреки романтической традиции, боготворившей отчизну и отождествлявшей ее с матерью, наделяет единство этих ценностей

негативным смыслом: «повсюду чуждость, как рядом с родной матерью»²⁰⁶. «Эта моя Мать — и реальная фигура, и метафорическая, — говорит автор в интервью. — Это фигура Родителя, который в патриархальной системе [...] имеет очень большие, в данном случае слишком большие, права. Отчизна, которая [...] заключает в себе „отца“, — это второй родитель. Поскольку это отчизна, описываемая с точки зрения человека, который сначала был подвергавшимся насилию ребенком, а потом взрослой уже-не-полькой, а вроде-бы-еврейкой, это отчизна-чужбина, полная антисемитских стереотипов. Тророризирующая, душащая, требующая повиновения, исключаящая диалог — поскольку диалог предполагает равные права. Короче говоря, отчизна также патриархальна. Таким образом, Мать, пользующаяся прерогативами, которыми обладает фигура Матери в польской культуре, неразрывно связана с тророризирующей отчизной. И эта пара отнюдь не так абсурдна, как кажется, — скорее типична»²⁰⁷. Отмеченные насилием схемы остаются внутри человека на всю жизнь: «[...] ты будешь стоять над этой выгребной ямой, под дулом автомата, долгие годы»²⁰⁸.

Эти тексты повествуют, в сущности, о травмированном послевоенном польском обществе, в котором по-прежнему циркулируют боль и ненависть, поскольку «война, однажды начавшись, не имеет конца. [...] Генералы подпишут акт о капитуляции, в небо взметнутся разноцветные огни салюта, солдаты напьются от счастья, что уцелели. И — на гражданку. А для гражданских продолжается тихая, незримая война. Они истекают кровью — в одиночестве, день за днем, ночь за ночью, год за годом. До гробовой доски, а кое-кто и гораздо дольше. Война, подобно имуществу банкрота, переходит в собственность следующих поколений»²⁰⁹. «Из одной бойни проклевывается другая, как Вторая мировая война из Первой»²¹⁰, — вторит повествовательнице «Итальянских шпилек» мать повествовательницы «Фраскати». «Война не умирает никогда. Только меняет мундир»²¹¹, — утверждает Янко. «В войну ничто не уцелело. Кроме жизни и страха»²¹², — констатирует Тушиньская. Дети не просто *играют* в войну — военными аллюзиями и сцена-

рями наполнена вся их повседневность: «[...] что бы ты сделал, если бы расплывчатые безликие фигуры, называемые немцами, преследовали твою семью, и ты мог укрыть всех, кроме одного человека?»; «Ты бы прыгнул в выгребную яму, если бы немцы обещали тебя за это помиловать?»; «Время от времени мне снились немцы. С головами, напоминающими чайники, они прохаживались по нашему детскому саду между столиками, показывали пальцем, кого заберут с собой, приговоренных ставили к стенке, и они, уже в пальтишках, отчаянно рыдали»²¹³; «Сколько себя помню, всегда думала о войне. С детства жила в ее контексте. Ела — а вдруг потом будет голод? Спала, радуясь ночи без страха. Не жить хотела, а выжить»; «Я хотела, чтобы у меня были только дочки, потому что сыновья пойдут на войну. Нет, лучше иметь мальчика, потому что девочку изнасилуют и убьют»; «[...] мне даже учиться не хотелось. А зачем? Если война все равно вернется по нашу душу...»²¹⁴.

Авторы демонстрируют универсальный механизм воспроизведения насилия на разных уровнях жизни общества: «Как известно из курса физики, энергия не исчезает бесследно, она лишь меняет форму, порой производя при этом некоторые разрушения. Энергия насилия преобразуется в блуждающую без цели и направления энергию страдания, обиды и ненависти. В таком виде она и достанется следующим поколениям, желают они того или нет»; «[...] энергия обиды и ненависти, память об унижении берут нас в оборот — и вот мы уже сами не знаем, кем себя считать. Знаем только, что оказались в минусе. И ничего с этим не поделаешь, разве что те, кого обидели сильнее всех, решат отобрать у других то, что отобрали у них самих. Вот как эти, что маршируют навстречу в тяжелых черных ботинках, тесня нас с тротуара»; «Наследство непростое, заключающее в себе слишком много бед, свою долю в которых унаследовало слишком много народу, и никто не знает, во что ее вложить и что вообще с ней делать. В первую очередь это касается унижений, которые хотелось бы просто вычеркнуть из описи имущества, а если это невозможно, избавиться от них, отдать кому-нибудь. Но ясно, что даже самый слабый не примет такое по доброй воле, без наси-

лия тут не обойтись. Люди примеряют разные костюмы, пытаюсь как-то совладать с прошлым. Без подходящего костюма трудно изменить роль, а играть прежнюю порой просто невыносимо. Некоторые решаются надеть тяжелые ботинки боевиков»²¹⁵; «Неужели дети жертв инстинктивно отождествляют себя с жертвами? — мама посмотрела на меня. — Одни да, другие наоборот, — подумала я. Тот, кто ни за что не хочет быть жертвой, отождествляет себя с палачами. Но как именно действует этот механизм? — Кто-то должен написать послевоенную историю с изнанки. О последствиях шока, психической поляризации [...], об избытке эмпатии, абсолютном отсутствии эмпатии. Ужас делает человека сверхвосприимчивым к злу или ведет к бессердечию»²¹⁶. Это происходит на разных уровнях: «Нас тогда никто не уважал, ни в школах, ни на фабриках, ни в учреждениях, так что нам негде было научиться уважать самих себя как-то иначе, кроме как единственным предложенным нам способом: при помощи презрения к жителям этой загадочной точки на карте [Германии. — И. А.]»; «Учительница наверняка тоже попадала в ситуации, когда ее гнев оказывался бессилем. Оставалось лишь запереть его внутри себя и хранить, чтобы при первой возможности передать другому. Например, кому-нибудь такому, как я»; «Я привыкла к тому, что каждый, кто может себе это позволить, передает свое плохое настроение кому-нибудь еще — словно горячую картофелину, и тот, другой, поступает так же, а потом прячет в карманах обожженные руки. Лишь последний из последних, тот, у кого нет под рукой никого худшего, чем он сам, никого, кому можно было бы сунуть эту горячую картофелину, короче говоря, никого такого, как я, — вынужден глотать ее, обжигая губы и горло»²¹⁷; «но я уже вижу, что никто это у меня не возьмет»²¹⁸ (эта фраза повторяется в тексте Кефф дважды). Скрываемая инакость тяжким бременем ложится на одноклассницу героини «Шума» и «Итальянских шпилек», пытающуюся отыграть на том, кто слабее: «На первый взгляд, эти родители ничем не отличались от других. И у девочки лишь изредка возникало смутное ощущение, что с ней что-то не так. И что лучше об этом не спрашивать. Ее мать скрывала

тайну [немецкое — силезское — происхождение, службу родственников в Вермахте. — И. А.]. [...] За тревогу, вызванную обнаруженным в буфете неподписанным конвертом [с фотографиями родственников в немецкой форме. — И. А.], кто-то должен был расплатиться, и я для этого подходила идеально»²¹⁹; «Мать одноклассницы была родом из Силезии — только много лет спустя я догадалась, на каком фронте погибли ее братья»²²⁰. Родители этой девочки также охотно пользуются возможностью указать другому на его инакость, хотя «облегчение, которое мог принести им» отец героини, «калечивший польский язык и евший при этом польский хлеб, было, ей-богу, невелико»²²¹. Взрослая повествовательница «Итальянских шпилек» замечает, что и она в детстве была не без греха — жалела, «что ей не на ком отыграться. У других было на ком, у всех, от директора до толстяка с последней парты. Она им завидовала. Она бы тоже нашла себе жертву, но никак не могла отыскать кого-нибудь слабее себя»²²². «Нет, я не хотела быть жертвой»²²³, — признается выросшая девочка. Героиня «Шума» хотела бы компенсировать унижение агрессией: «Мне не раз хотелось совершить что-нибудь ужасное, что уравновесило бы груз унижения, уравновесило бы общий вес всех унижений. Чтобы забыть о том, насколько они обременительны, на другую чашу весов пришлось бы бросить нечто очень тяжелое»²²⁴.

Таким образом, жизнь ребенка Выжившего отравляет бремя как не высказанных взрослыми страхов («[...] мы скрыли от тебя невыносимую правду»²²⁵), так и висящей в воздухе угрозы со стороны окружающих, т. е., так или иначе, смутное ощущение опасности, исходящей из белых пятен в прошлом родителей и предков («Откуда ей было знать, что проблемы, с которыми она не могла совладать, старше нее. Что они [...] порождены предыдущим миром. Тем, что горел и рассыпался в прах за много лет до ее рождения. Поскольку именно в том мире жила мать, когда что-то в ней погасло»²²⁶).

Не является подлинным убежищем и родной дом. Собеседники Гринберга рассказывают о депрессивной атмосфере в доме, над которым тяготеет неуничтожимая

память Холокоста: «[...] мы выросли в доме, в котором никогда не звучал смех. Всегда было грустно»; «Два молчаливых человека, которые живут под одной крышей. [...] Они друг с другом не разговаривали, потому что не могли друг на друга смотреть. Я думаю, они напоминали друг другу о мире, которого больше нет. [...] Ночью крики, днем тишина. — Они кричали во сне? — Каждую ночь, я так и не смог к этому привыкнуть»; «Она никогда не смеялась»; «Я помню, как папа кричал во сне»; «Никто бы не хотел, наверное, расти в такой атмосфере. Сплошная боль и раны»; «У нас дома была тишина, понимаешь? Тишина — это когда люди не произносят слов»; «Она никогда не радовалась»; «Все в ней умерло, хотя снаружи выглядело нормально. [...] Она кричала по ночам. Когда она уже была пожилой, кричала, чтобы перестали ее насиловать»; «Мы никогда не говорили о том, как быть счастливым. [...] В моем мире не было такого понятия»; «Мы обе с сестрой были специалистками по жизни в тишине»; «Я помню заплаканный клубок страха, грустная-то она была все время. [...] Я никогда не видела ее улыбающейся или радостной»; «[...] мама всегда находилась на дне своего страдания, считая, что ей не полагается выходить на свет божий»; «Наш дом, по сравнению с домом старшей сестры моей мамы, был оазисом нормальности. Там стояла абсолютная тишина. Никто ни с кем не разговаривал. Там даже с детьми не разговаривали»²²⁷. Царящие в доме тишину, молчание описывает повествовательница Тулли, повторяя слова «мертвый», «мертвенность»: «Я приглядывалась к их дому, непохожему на наш. В нем отсутствовала привычная мне мертвенность»; «Это мертвое глухое отчаяние было мне откуда-то знакомо, я узнавала в нем фундамент моей жизни, то, с чего она началась, ее главный сюжет»; «Я неслучайно ни разу не пригласила его [приятеля — И. А.] к себе. Я не хотела, чтобы он узнал, как выглядит мой дом, по которому в мертвой тишине бродили не мною впущенные туда эсэсовцы» («[...] в воздухе висело такое отчаяние, что я не выдержал»²²⁸, — признается спустя годы этот приятель, все же оказавшийся однажды в доме героини). Тушиньская вспоминает, что их дом казался ей «пустым»²²⁹.

Цирюльник говорит о своеобразном «аутизме» травмированного человека, который «замыкается в себе, скрывает свое страдание, не делится чувствами», превращаясь в «узника собственной гиперпамяти», «утрачивая свободу понимать и быть понятым»²³⁰. Отношения с пережившим Холокост родителем один из собеседников Гринберга описывает как общение «через толстое стекло»²³¹. Мать и тетка героини Тулли отгораживаются от мира: «[...] она по привычке воздвигала крепостные стены везде, где только можно, не подпуская мир слишком близко»; «У них за плечами была хорошая школа. Вспоминать о ней сестры не любили. Никогда не говорили о том, что за уроки им там преподали. Его мать [...] полагала, что мир, открывшийся ей потом, когда уроки закончились, не заслуживает серьезного к себе отношения»; «[...] испытай к ней кто-нибудь искреннее сочувствие, она не сумела бы его принять. Мать не желала сочувствия, этого липкого клейстера, в котором того и гляди увязнешь по уши, она не могла допустить, чтобы при помощи сочувствия ее удерживали там, откуда она уже почти сумела выбраться»²³². Мать «не относилась ни к одному из двух миров, в которых я жила. Она существовала в третьем, отрезанном, недоступном. Она была вопросительным знаком»²³³, — констатирует героиня. Мать героини Кефф «[...] никогда не слушает, видит неведомо что и чувствует что хочет, нет с ней слов, нет к ней слов, ничто туда не пробьется»²³⁴. Приступы депрессии, отгораживавшие мать от ребенка, описывает Янко: «[...] мама была живая, но какая-то чужая, ее слезы непонятны и тяжелы. Словно ртуть»; «[...] приступы депрессии. Плач, словно это можно было выплакать. Лежание в постели, словно можно было это переспать. Ты предпочитала спать, рассчитывая, что когда-нибудь проснешься в правильной реальности, где будет весело»²³⁵.

Мать героини Тулли словно «заморожена» эмоционально: «[...] я рассматривала других матерей. Матери меня поражали. В них было больше тепла и жизни, чем я могла себе представить»; «Моя мать [...] научилась относиться к эмоциям как к препятствию, как к выбоине на ровной дороге. Она не чувствовала даже собственной боли,

какое же значение могли для нее иметь настроения младенца?»; «Она не ощущала ни мороза, ни жары. Ни боли, если вдруг случалось порезать палец»²³⁶. «Ничто меня так не утомляет, как излишняя веселость»²³⁷, — признается она. Мать не умеет улыбаться («— Я эту мать просто боялась. Она никогда не улыбалась, никогда. Встретишь ее — и холодок по коже», — рассказывает спустя годы учительница ее дочери), а лишь иронически усмеивается («Эти иронические интонации отделяли меня [...], словно железная сетка», — говорит героиня) или смеется «механическим смехом, в котором не было ни грана веселья» и смотрит «прямо перед собой отсутствующим, остекленевшим взглядом»²³⁸. Она избегает физического контакта с ребенком: «Она не хотела, чтобы ее трогали: у детей всегда липкие руки»²³⁹; «В дошкольные времена, когда я еще делала попытки ее обнять, она осторожно, но решительно отстранялась»²⁴⁰ (о подобном опыте рассказывают и собеседники Гринберга: «Мама [...] никогда ко мне не прикасалась. Умные люди мне объяснили, что она во время Холокоста умерла внутри. Все потеряло для нее значение. [...] Она всегда словно отсутствовала»; «[...] моя дочь сказала, что первый раз видит, чтобы бабушка ко мне прикоснулась. Мама никогда ко мне не прикасалась»; «У родителей был с вами близкий физический контакт? — Нет. — Они вас целовали? Обнимали? — Нет»²⁴¹). Еще одним опорным словом в повествовании Тулли и Кефф оказывается «пустой», «пустота»: «Холодная пустота ее синего взгляда могла не только меня лишить уверенности в себе»; «[...] холодной пустоте синего взгляда моей матери, который пронзал меня насквозь на несколько сантиметров ниже воротничка»²⁴²; «Дочь просто не находит слов чтобы выразить // как пуста мать [...], ой-ой-ой тиранка пустоты!»; у матери изжога «пустотой»; ребенка она родила «из пустого»²⁴³.

Матери Тулли и Кефф также сознательно (демонстративно или молча) баррикадируются своим трагическим прошлым: «Эта история со мной случилась. // Я сама была вынуждена это пережить. // Ты Не имеешь к этому Никакого Отношения!»; «[...] что ты вообще знаешь о моей жизни заинтересует // ли тебя поймешь и ты мою

трагическую // жизнь мою страшную жизнь²⁴⁴. Сознание перенесенных страданий не позволяет этим матерям принять заведомо не сопоставимые с их прошлым проблемы дочерей — они неизменно и неизбежно оказываются менее важными, чем опыт Холокоста, вписанный в их собственную биографию (ср. у Гринберга: «Он твердил, что в своей жизни видел достаточно слез по более важным поводам»; «На мои проблемы с работой или воспитанием детей наша мама практически не обращала внимания»²⁴⁵): «[...] мать пожала плечами и посмотрела на меня. Словно хотела сказать, что она такое или даже похуже видела не один раз»²⁴⁶; «Что ты значишь в сравнении с теми, кто помнит»; Мать «[...] не интересуется тем, кто я»²⁴⁷. Мать героини Кефф убеждена в том, что дочь не просто не сможет ее понять — с ней даже не стоит разговаривать: «Если бы твоя жизнь была столь же трагической как моя // Я могла бы иногда с тобой поговорить как с тем // кто имеет право на существование // Но тебе неведомы эти страдания»²⁴⁸. Не хочет слушать дочь и мать в прозе Тулли: «Она охотно записывала ее в библиотеки. А разговаривать с ней не слишком любила. И поэтому не могла узнать о многих вещах, о которых ей следовало бы знать»²⁴⁹; «Моя мать не произносила ни слова, но, казалось, она рада, что его мать заткнула мне рот. Дома ей тоже не хотелось это слушать»; «Я рассчитывала хоть на каплю сочувствия. Когда я искала у нее спасения после полуночи — она как раз ложилась спать, — меня отсылали прочь. Вечером она не желала об этом слышать. Утром тоже»²⁵⁰. Она полностью отстранена: «[...] мои дела — не ее дела и отвечать за них она не намерена»²⁵¹; «Она надеялась, что каждый ее поймет: она лично не имела к этому всему [школьным проблемам дочери. — И. А.] никакого отношения»; «Она не желала моего общества. И любви тоже»; «Я могла бы ею гордиться, если бы нас хоть что-то связывало»²⁵² (ср. у Гринберга: «Моя мать прошла через невообразимую боль, все, что я пережил, — ничто по сравнению с ее страданиями. Я никогда не почувствую такой боли. Даже близко к этому не подойду»; «Я возвращалась из школы, ела, спала. [...] Дома я никогда ни с кем не разговаривала»; «[...] в детстве она больше за-

нималась собой, чем нами»; «Моя мама интересовалась только собой»; один из собеседников Гринберга говорит о том, что его отец никогда им не гордился, ни разу за всю жизнь его не похвалил²⁵³). Героиня Тулли признается, что дома она «была никем, пустым местом»²⁵⁴, «замечала некоторые признаки своего несуществования»²⁵⁵. Подобным образом, героиня Кефф говорит о том, что прошлое матери ее уничтожает, сравнивая себя с безмолвной рыбой, трупом, призраком и т. д.: «[...] это вещание вечное меня аннигилирует, // я как я тут не существую [...] // от меня осталось не больше чем от этой снулой рыбы, // которая шлепает немой пастью нет! Нет! и еще раз шлеп, нет! // Но что это может дать»; «Я лежу точно труп у дороги в никуда, порой на обочине ее повествования»; «У меня нет ничего собственного [...] Я как видение, как мгла и как чепуха: заметит ли мамочка меня когда-нибудь? Спросит, как у меня дела?»²⁵⁶. Мать говорит, «глядя // прямо в небытие (а это я, на стуле)»²⁵⁷. Дочь «хочет закричать: освободите меня! Спросят — кого, она не знает — кого»²⁵⁸.

Разъединенность с матерью выражается также в употреблении терминов родства. Мать у Тулли нигде не названа ласковым «мама» (только «моя мать», «мать»). В рассказе «Кофейная гуща» повествовательница говорит о том, что «этому слову [„мама“ — И. А.], которое она [мать. — И. А.] рассчитывала услышать, ребенок явно не научился. Ни на одном языке»²⁵⁹. Героиню Кефф, которую Холокост и так лишил всех родственников, Мать лишает даже самих слов, их называющих, — исключая, таким образом, из семьи и в очередной раз подчеркивая несоразмерность масштабов выпавших им судеб: «— То есть ты говоришь о моей бабушке, — молвит Уся, — говоришь о тетке моей. // Бабушка? — повторяет Метер, — ты что, белены объелась? Что общего имеют с тобой эти герои, дитя мое?»²⁶⁰ По сути, Мать таким образом доводит начатое Холокостом до своего рода логического конца: род прерывается на ней, продолжение жизни невозможно (ср. у Гринберга: «Я недавно была у папы и нашла фотоальбом, который мама мне никогда не показывала. Это семейный альбом. Там моя сестра, мои братья, родители и довоенные фотографии семьи моей мамы. Почему я никогда

не видела этих фотографий? Я ведь имею на это право! Это и моя семья! Мои дедушки, прадедушки, тетки, дяди, двоюродные и троюродные братья и сестра... Почему моя мать не могла мне это показать?»²⁶¹). Мать героини Тулли, с одной стороны, также не говорит о погибших родственниках — они начинают «возвращаться», лишь когда она заболевает и постепенно погружается в свое военное и довоенное прошлое («В иные дни дом бывал полон людей»²⁶²). С другой — обретая их — не переживших Холокост, — она постепенно окончательно «отрекается» от дочери и ее жизни: «Сначала у нее из головы вылетели двое внуков и зять. Затем она забыла обо мне. [...] — С дочерью? [...] — Откуда вы это взяли? У меня никогда не было дочери»²⁶³.

Если травматический опыт оказывается столь угнетающим, что его невозможно включить в имеющиеся у человека рамки восприятия, он подвергается диссоциации, возвращаясь позже в виде навязчивых фрагментов: «[...] опыт кодируется в памяти, однако этот процесс совершается таким образом, что человек не в состоянии понять и принять случившееся и вести нормальную жизнь»²⁶⁴. Л. Л. Лангер говорит о «непреднамеренном, неожиданном, но всегда неизбежном провале»²⁶⁵ попытки связать опыт Холокоста с послевоенной жизнью. Для переработанной травматической памяти характерно отсутствие эволюции и способность непредсказуемо «прорываться» в повседневную жизнь: «Днем внешне невинные импульсы будят ее в самые неожиданные моменты. Ночью память возвращается в виде кошмаров, словно страшный урок, повторяемый и все крепче затверживаемый»²⁶⁶. В случае матери Курылюк попытки вытеснить воспоминания приводят к психическому заболеванию, периодически обостряющейся мании преследования, галлюцинациям: «[...] ночью мама патрулировала квартиру, прикладывая ухо к стене»; «Мы побежали за мамой. — Караул, западня! — заорала она»²⁶⁷; «Увы. Очень часто [...] мама не причесывалась и не снимала домашний халат. [...] — Объявляю тревогу, — она ставила будильник, — на Фраскати! [...] Придется заползть под письменный стол или прятаться под роялем. Только бы не в кладовке: там тесно и пахнет салом. Уж лучше лежать в

ванне, а еще лучше — в мамином шкафу. [...] Звонил черный будильник. — Отбой тревоги на Фраскати, — объявляла мама. Я вылезала из убежища, потягивалась, зевала и готовилась дать клятву. — Я, — вставала я на колени, — Эва Барбара Курылюк, адрес Фраскати, 1, — я поднимала правую руку, — клянусь молчать, как могила. — Клятва принята. Вольно! — Мама начинала готовить обед. Я легла на диван и засыпала мертвым сном»²⁶⁸.

Травматические воспоминания возвращаются автоматически в условиях, напоминающих о ситуации первичной травмы. Приступ паники прерывает идиллическую сценку из мирной жизни: «[...] Я сидела на балконе у ног мамы, штопавшей [...] носок Лапки [домашнее прозвище отца. — И. А.], и выкладывала из пуговиц-слоников караван через Сахару. Когда слоники зашагали по газете, я заметила фотографию. — Зачем им звездочки? — пискнула я и протянула газету маме. — Она глянула на фото и укололась иголкой. Сорвалась с места, хотела вырвать у меня газету. Но я держала крепко, поэтому газета разорвалась прямо по снимку. С этим обрывком мама бросилась в комнату, закрылась на ключ и заговорила по-немецки. Свою часть фотографии, большую, я вырезала и спрятала под матрас. Оставшуюся газету смяла и выбросила в мусорное ведро. Меня подмывало спросить, куда идут люди с чемоданами и зачем они пришили себе и детям на одежду звездочки»²⁶⁹. Галлюцинации вызывает вопрос дочери о рассказе Кафки: «Мама! [...] А если бы Грегор Замза не превратился? [...] Достаточно было, — у нее застучали зубы, — переименовать. — Объявляем, — она изобразила руками мегафон, — объявляем: Грегор Замза переименован. Каждого, кто не станет относиться к нему как к мерзкому насекомому, ждет такая же судьба. А, В, С, D, E, F, — она считала на пальцах все быстрее и быстрее, — Икс, Игрек, Зет. Объявляем: уже миллион приговорен к переименованию. — Фабрики этой чертовой сестры Замзы дымят и воняют, — она зажала нос. [...] Ни одна собака не помнит, что сады принадлежали Грегорам. [...] Чертовы дачники объедаются черешней. А от Грегоров не осталось и следа. [...] Куда подевались Грегоры? Куда? — Не знаю, мама.

— Табусь*, — воскликнула она, — Табусь! Болтаются [...] на веревках в собственных садах. На ветках собственных черешен. Табусь! Болтаются. А чертовы дачники покачиваются да наигрывают Моцарта. А в чем они раскачивают свои чертовы задницы? — В гамаках? — Молодец! — Она захлопала. — Гладенький, — мама погладила себя по руке, — первоклассный хитин. Экспорт, импорт. [...] Фабрика чертовой Замзы наживается на гамаках, сделанных из переименованных братьев. [...] мама уже кричала на все посольство: — Миллион гамаков! Два миллиона гамаков! Три миллиона гамаков! [...] Предприятие чертовой Замзы выполнило план»²⁷⁰.

Травматическая память, в отличие от обычной, «вырабатывает механизм [...] *restitutio ad integrum*. При воспроизведении одного из элементов травматического опыта появляются и остальные»²⁷¹. Этот специфический вид памяти Цирюльник уподобляет «завладевшему душой, постоянно возобновляемому болезненному сценарию» — «узники прошлого вновь и вновь просматривают невыносимые картины, населяющие их ночные кошмары. Банальная повседневность будит воспоминание о травме: „Когда я вижу снег, который всем напоминает о рождественских праздниках в горах, ко мне возвращается картина замерзших трупов в Освенциме“, — говорит выживший»²⁷². Этот механизм осознает, наблюдая за матерью, героиня Янко: «Продолжаешь жить нормальной жизнью, и, вроде, все исправно перемещается из будущего в прошлое, но на заднем плане что-то заело и без конца повторяется. Словно на царапанной виниловой пластинке — игла граммофона в одном и том же месте перескакивает назад. Отсюда приступы паники, совершенно не связанные с настоящим»; «Числитель реагировал на календарь, события, текущие эмоции. Знаменатель оставался неизменным»²⁷³. У матери героини Курылюк приступ паники вызывает, например,

* Суслик Табусь (от «табу»), жертва неведомой катастрофы, которого приютили сородичи, — герой сказки (метафоры Холокоста), которую рассказывала маленьким Эве и Петру мать. Затем это имя становится сигналом к тому, чтобы не задавать вопросов.

желтый цвет: «— Бабье лето, — сказала мама, когда мы вернулись в Варшаву. Самое красивое время года. [...] Я соберу листья в букет? — М-м-м, самые красивые плавают на воде. Она вся золотая. Посмотри! [...] — Стоп! — мама, как ошпаренная, вскочила со скамейки. — Стоп! Идем домой. — Мама, букет, — я подбежала к ней с листьями. — Что? — Она вырвала их у меня из рук. — Кто велел тебе собирать только желтые листья? Кто? — Она оглядывалась. А-а-а! — закричала она. — Это они. Провокация! Там!»²⁷⁴; «Желтые птицы, желтые лепестки роз, желтые хлопья снега. От желтого цвета у меня кружилось в голове. — Ничего, ничего, ничего, — шептала мама, — ничего не осталось. Все превратилось в пепел. Пепел»²⁷⁵; «„ЗИС“ с желтыми занавесками! — я в восторге помахала Лапке. [...] — Кароль! — заорала на всю улицу мама, — если ты не уберешь занавески... — она взобралась на подоконник»²⁷⁶.

Этот механизм становится сюжетообразующим в «Гольди» и особенно «Фраскати». Так, страшное прошлое буквально врывается в семейный отдых на море — первую главу «Фраскати», идиллически названную «На Черном море»: «Корабль! — мама ткнула пальцем в окно. [...] — Вы должны вести себя хорошо. — Она рывком задернула шторы и загнала нас в ванную. — Потому что иначе *они* — она провела ребром ладони по горлу и закрыла нас на ключ, в спешке забыв включить свет. Я наощупь села у стены, Пётрусь прижался ко мне. Всю ночь мама ругалась сама с собой на разные голоса, я затыкала уши, но это не помогало»; «[...] она хотела как можно скорее приступить к дежурству на пляже, чтобы проверить, не охотятся ли на нас *те*, с корабля»; «Не успели мы дойти до нашего залива, как нас спугнул кораблик с желтыми парусами. Он не выглядел опасным, но мама *их* узнала и спрятала нас в камышах. Там было нечем дышать, лимонад закончился»; «Кароль! Спасай *die Kleinen!* [...] *Они* тут! — она ткнула пальцем в двух сотрудников аэропорта в форме. — Гестапо с корабля. — По дороге из аэропорта домой, на Фраскати, отец стирал маме пену с губ. — *Die Kleinen!* — кричала она. — *Die Kleinen!* — она по очереди прижимала к себе нас с Пётрусем. Дома побежала на балкон и перегнулась через

перила. Лапка втащил маму на тахту в столовой, велел нам с ней посидеть и побежал звонить. Приехала „скорая“»²⁷⁷ (ср. рассказ одного из собеседников Гринберга о матери, которая была психически здорова, но во время поездки из Израиля в Польшу «постоянно оглядывалась. [...] была в полной панике. — Все время? — Нет, кроме тех моментов, когда мы посещали лагеря или находились в автобусе. — Почему? — Потому что в эти моменты вокруг нее были только евреи»²⁷⁸).

Повествование Курылюк в значительной степени строится на параллельности и переплетениях причинно-следственных связей в репликах галлюцинирующей матери и причинно-следственных связей, выстраиваемых ребенком, который пытается адаптироваться к непонятному поведению взрослого и укрепить постоянно нарушаемую картину мира: «[...] нашла на помойке [...] Недобитка*. [...] Он спрятался [...] — Нас боится? — огорчился брат. — Нет! Их! Тут они ему выжгли номер. [...] вот так же Лапка забрал Недобитка со скамейки**. — Ага. У меня на кончике языка уже вертелся вопрос, откуда Лапка забрал черепаху — из Уяздовского парка или Лазенок? Но мама легла на тахту, закрыла глаза и забормотала, как сквозь сон. — Что тут за жара [...], а на скамейке — она застучала зубами — было холодно, как в Сибири. — Ага. Лапка забрал черепашку со скамейки в Сибири, про которую нам рассказывали в детском саду. [...] — Лапка забрал Недобитка в одном свитере, — пробормотала мама, и мне вспомнилось, что всемирно известного советского ученого на букву „м“ звали Мичурин. [...] он вполне мог скрестить черепах и вырастить новую породу, полярную, недостаточно хорошо одетую. Я изучила Недобитка от и до и пришла к выводу, что махрушки на панцире — просто обрывки шерсти от разорванного свитера. Чтобы черепаха без лапки не замерз-

* Черепашку (которую мать называет Недобитком, проецируя на нее свой военный опыт).

** Т. е. мать Эвы — во Львове, в Стрыйском парке, где она сидела, не зная, куда идти, так как хозяйева квартиры, где ее обещали спрятать, не открыли дверь.

ла в нем в Сибири, ее забрал со скамейки Лапка. Я разгадала загадку!»²⁷⁹; «Может, кто-то забыл закрыть окно? Ветер подхватил лепестки желтых роз и они прилетели к нам?»; «Лапка [...], а где... Ма-даа-гас...? — Я осеклась, потому что ты помертвел*. — Ты слышала об этом [...] в детском саду? [...] Это остров [...], маленький кусочек суши посреди океана. — Маленький! — мама захихикала на пороге. — Маленький! Малюсенький! — Она хлопнула дверью и забарабанила по клавишам»²⁸⁰. Показательно, что, хотя отец начинает рассказывать о сказочном теплом острове, маленькая Эва уже самостоятельно использует материнские ассоциации: «Как проволока? [...] У меня вертелся на кончике языка вопрос, колючая ли она»²⁸¹. Точно так же девочка, когда мать во время приступов паники заставляет ее прятаться под кроватью, в ванной, в шкафу, в чулане, разговаривает и проговаривает свои страхи, навязанные матерью, воображаемому Вальди — «не совсем породистому»²⁸² (что отсылает к вопросу чистоты расы) песику своей бабушки, о которой она знает только по рассказам матери (тщательно умалчивающей при этом о происхождении бабушки и ее — как и своей — судьбе во время войны), пользуясь усвоенными, но не понятыми военными реалиями: «Жаль, что тебя тут нет, Вальди. — Ш-ш-ш! Я тут. Я залез в ящик. — Облава? — Нет, депортация. — Такс тоже вывозят? — Только породистых. — В вагонах без воды? — У меня есть термос с малиновым соком. — За колючей проволокой у нас отберут одежду? — Выдадут другую, в полоску. — А-а-а. Пуговицы оставят? — Ш-ш-ш! — Вальди! Я ужасно боюсь за мамины волосы. — Из светлых матрасы не делают. — А абажуры? Только из взрослых. Из маленьких — смысла нет»²⁸³. Отсюда «цикличность», о которой говорит Л. Яронь, — таким образом воспроизводится логика, управляющая миром семьи Курылюков: «[...] например, в главе „Розовые каштаны“ Мария Курылюк упоминает, что очень любит эти деревья, рассказывает о множестве прогулок и пикников, в которых они фигурировали. В финале гла-

* Мадагаскар ассоциируется у взрослых с «Мадагаскарским планом» по депортации евреев.

вы оказывается, что розовый каштан рос близ львовского парка, из которого после бегства из гетто ее спас будущий муж, Кароль Курылюк. На нескольких десятках страниц собрана таким образом целая серия „фотографий“. Их общим элементом является именно розовый каштан; он представляет собой *punctum*, который одновременно привлекает внимание читателя. Тот же *punctum* оказывается и первоначальным ключом, согласно которому образы возникают в сознании»²⁸⁴.

Загадочный и тревожный элемент детства — также таинственные разговоры о внешности, непонятные связанные с этим волнение или удовлетворение: «[...] глаза, как угольки, смоляные бровки, оливковая кожа. И при этом — блондинка, — он многозначительно подмигивал побледневшему отцу, — просто скандинавка. — Скандинавка загорела на Черном море, сделавшись похожей на индианку с выцветшими волосами. Чем больше они светлели, тем темнее становились у корней. Почему?»; «Твои волосы темнеют на глазах, — проверяла она их на свет. [...] Шила в мешке не утаишь, — вздыхала она. Еще немного — и ты станешь брюнеткой с вьющимися волосами»; «Ты выглядела идеально, — она смотрела на меня. — С возрастом волосы потемнели, вырос нос, — вздохнула она. — Моего цыганенка [младшего брата Петра, обладателя черных вьющихся волос. — И. А.] никто бы не согласился спрятать даже за тонну бриллиантов»²⁸⁵. Подобный сюжет встречается в «Семейной истории страха» Тушиньской: «У меня были голубые глаза и светлые волосы — загадочный повод для гордости моей черноглазой и черноволосой матери. Сегодня я знаю, что она хотела иметь польского ребенка из опасений, что его могла бы ожидать судьба, подобная ее собственной. [...] Мои глаза и моя внешность являлись лучшей гарантией. Кто бы обнаружил во мне следы еврейских предков?»²⁸⁶

Болезнь «дает возможность» матери героини Курылюк бояться наяву, мать героини Тулли может позволить себе это только во сне («[...] ей случалось вскрикивать сквозь сон. В этом было все и дело: что-то время от времени снилось обитателям нашего дома, что — неизвестно. Возможно, черные мундиры»²⁸⁷), однако в обоих случаях

материнское прошлое делает присутствие эсэсовцев в повседневной жизни ребенка реальным, физически ощутимым, даже если он не может назвать причину своей тревоги: «Ш-ш-ш! — шикала мама сразу после твоего ухода. — Ш-ш-ш! — закрывала она дверь на балкон и задергивала шторы. — Ш-ш-ш! — кралась босиком по квартире. — Ш-ш-ш! — прикладывала к стене то одно ухо, то другое. — Слышишь? — шептала мама. — Они уже здесь»²⁸⁸; «Тогда, всего через два с небольшим десятилетия после поражения Гитлера, повсюду еще было полно эсэсовцев, однако я не могла об этом знать. Их черные мундиры замечали только те, кто уже сталкивался с ними раньше. Уходя в мир иной, такой человек забирал их с собой, но не всех. Каким-то образом они умели выбираться оттуда, куда мечтала запереть их моя мать, — из этого проклятого края. Незримые, они без устали прочесывали окрестности Пултуска и Остроленки, точно так же, как наши прихожую, кухню, комнаты. Днем и ночью по всем этажам нашего дома, по всем домам нашей улицы маршировали стройные колонны. [...] Присутствие эсэсовцев лишало окружающий мир иллюзии физической цельности»²⁸⁹. Навещают квартиру и эсэсовцы из прошлого отца Тулли, сражавшегося в Италии: «Под утро к нему являлись солдаты Вермахта. [...] Они проникали даже в нашу варшавскую квартиру — похоже, железный занавес тоже не являлся для них преградой. Обычно они приходили поодиночке, каждый в зеленовато-сером мундире и с темной дыркой посреди лба. Вот эту дырку они и не могли простить отцу»²⁹⁰. «В тени войны» растет и героиня Янко: «Достаточно было двух бессонных ночей [...], чтобы история дома, в котором я жила, возвращалась, и я начинала дышать „военным“ воздухом»; «[...] Тень войны такова, что не исчезает даже на экваторе в полдень. А ночью превращается в кошмары»²⁹¹. Янко история уничтожения деревни нацистами все больше кажется «уже больше» ее собственной, чем материнской²⁹².

Эти произведения описывают последствия жизни рядом с травмированной матерью. Ее молчание словно бы эхом отзывается в проблемах маленькой героини Тулли с чтением и письмом: «Буквы проказничали, прятались

друг за дружку, порой загоразживали собой слово, особенно когда в классе мне велели читать вслух. Я готовилась к худшему, потому что фраза получалась явно бессмысленная. — Долго нам еще ждать? — раздражалась учительница. — Нит... ки... тон... тонут... — лепетала я и, краснея, умолкала под взрывы хохота. Все, все до единого знали, что нитки тонки»; «Линейки бы не помогли, в тетрадях они все равно не служили опорой моим буквам, слова и предложения шли под уклон, словно погружаясь в незримую трясину»²⁹³ (характерно, что подобные проблемы возникают и у маленькой Эвы, на самом деле умеющей читать и писать: «А почему дома я умею читать и писать, а на улице Коперника — недотепа?»²⁹⁴). Молчание матери заставляет замолчать ребенка и буквально: «[...] в конце концов ему пришлось смириться. Он постепенно затихал»; «Притворившись немой, я могла бы хоть немного скрыть изъясн чуждости. Разве выбор молчания не был правильным решением?»²⁹⁵.

Деформация связи «мать/дочь» приводит последнюю к неприятию самой себя («[...] для нее было бы лучше с самого начала быть кем-нибудь другим. Жить в другом доме, носить чужую одежду и чужое имя, а особенно фамилию. [...] Но если бы ее воля не знала границ — она бы [...] по очереди вычеркнула все свои черты, чтобы стереть следы. Каждую свою мысль заменила бы антимыслью, каждое чувство — античувством. [...] Все содержание своей жизни заменила бы его противоположностью»²⁹⁶), неумению строить отношения: «Подумала, что он так любезен со мной, потому что ему не сказали, кто я: та, которую никто не любит. Та, которую невозможно любить»; «Я не могла себе представить, что могу для кого-то значить больше, чем для себя самой, а ведь для себя самой я значила так мало»; «Я догадывалась, что у меня липкие руки, и начинала догадываться, что столь же неприятны наощупь могут быть мои чувства. Она давала мне понять, что придется упрятать их поглубже, возможно даже проглотить и устроить тайник на самом дне желудка, поскольку снаружи места для них уж точно не найти»; «Сдержанность, к которой приучила меня мать, казалась мне гарантией

безопасности»; «Я с самого начала высматривала признаки грядущей разлуки»; «Если мне и случалось раньше кем-нибудь восхищаться, то только тайно. Я не обременяла своим восхищением окружающих — вдруг бы они не знали, как с ним поступить, вернее — как от него избавиться»²⁹⁷ (ср. у Гринберга: «[...] я не завожу близких отношений»; «Во мне это каленым железом выжжено — доверие к людям. Никому в жизни до конца не верить. Никогда не раскрывать своих карт, никогда не показывать своей слабости. Это территория боли»; «Меня наполнили страхами и недоверием. [...] Из-за этого наследства я потом не очень доверяла людям»²⁹⁸).

Бывшие жертвы передают детям готовность в свою очередь стать жертвой. Тушиньская в посвященных памяти мужа «Упражнениях по утрате» объединяет два опыта — гетто и смертельной болезни, — утверждая, что опыт утраты *изначально* вписан в ее судьбу и оказался лишь отсрочен, но, в конечном счете, неизбежен. Другими словами, она, дочь выжившей во время Холокоста матери, воспринимает себя как человека, обреченного терять, человека с клеймом утраты: «Я всегда чувствовала, что должна быть готова, готова к утрате. [...] Всегда знала, что придет момент, когда меня лишат всего. Мне нельзя привыкать, нельзя СЛИШКОМ хотеть или любить, потому что все отберут. Рано или поздно. Это только вопрос времени»; «После каждого перелета [...] я думала: снова удалось. Благодарила. Вздыхала облегченно, зная, что приговор лишь отсрочен на время»; «[...] зная, что в любой момент я могу все потерять. Я не знаю, откуда это во мне. Никто мне этого никогда не говорил и не учил. Это просто во мне есть. Я знаю, что должна быть готова бросить всё, что у меня всё отберут, сожгут. Должна быть готова к поражению. Потом на руинах начну строить заново. Код, вшитый куда-то глубоко под кожу. Уверенность. Откуда она бралась? [...] Ничего стабильного. Мне нельзя привязываться ни к кому и ни к чему. [...] Я постоянно упражняюсь в утрате»; «У меня должно быть отнято все, что было отнято у тех, у моих дедушек и бабушек, двоюродных сестер и братьев, родственников — вещи, дома, семьи, наконец, незавершен-

ная судьба. Я должна почувствовать себя так же, как они, надеть их ботинки или кожу, примерить — как говорится в моем стихотворении — их освенцимские очки»; «Это вместо, взамен Холокоста? Потому что каждому причитается его часть судьбы, а моей, которой я избежала вследствие ошибки истории, должна была быть война. Военный страх, беспомощность, участие в Холокосте и свидетельствование о нем»; «Смерть, война, уничтожение евреев. Мой путь к ним, к их опыту — логичное следствие судьбы. Я буду наказана за то, что меня не было ТАМ и ТОГДА. Не знаю почему, но знаю, что так должно быть. Что бы меня ни ждало здесь и на этом свете, источник всего — [...] война»²⁹⁹.

Повествовательницы Тушиньской и Тулли периодически испытывают потребность удостовериться в своей способности выжить, готовности повторить судьбу матери и других жертв Холокоста. Здесь повторяются два сюжета: кто спрячет ее саму и как спасти детей: «Я постоянно возвращаюсь к этой мысли: что бы я сделала на ее месте?»; «[...] при разговоре с людьми я не могла отделаться от этой мысли: он бы меня укрыл, спрятал?»³⁰⁰; «Но чего ей бояться? Она умеет почти все, что могло бы ей пригодиться, если бы... Она, пожалуй, не пропадет, во всяком случае не сразу. Она может бежать много часов без отдыха, а если надо — даже с утра до вечера, несмотря на небольшую сердечную недостаточность. В ровном темпе, не слишком быстро, но достаточно, чтобы еще до наступления ночи уйти далеко, если только никто ее не подстрелит. Движение согревает, так что она могла бы бежать и в сильный мороз, и даже босиком, если вдруг порвутся ботинки. Лучше всего — через лес. [...] Она привыкла ни от кого не ждать помощи, а это увеличивает шансы на выживание больше, чем обилие друзей. Она бы не решилась попросить убежища, поскольку убеждена, что это неприлично, и вполне возможно, что она права. Зато она могла бы бежать и бежать, бесконечно. [...] Если что-то ее и беспокоит, так только то, что она не поможет бежать своим детям»; «[...] зима в этом году исключительно морозная. Но, возможно, теперь все зимы будут такими? И кто знает, только ли зимы. Быть может, вместе с континентальным климатом вернется и холодная

война? И эти туманные обвинения, эти тревожные интонации? А если углубиться в прошлое еще дальше — вернется ли... Может ли это вернуться?»; «[...] есть ли у меня достаточно близкие друзья, у которых можно спрятать родных. Если не всех, то хотя бы одного сына — но какого выбрать? А второго куда? Я бы предпочла не гадать, как долго буду в состоянии убежать, какой мороз смогу выдержать, сколько отчаяния вместить в себя и насколько тяжел труд умирания»³⁰¹. Подобный психологический опыт описывает Янко: «Какая-то легкость утрачивания всего»; «Я открывала шкаф и готовила план бегства, на всякий случай. Что нужно взять с собой, а что можно оставить, ребенок постарше сам пойдет или не сумеет и нужна коляска, маленького на руки или лучше оставить руки свободными. [...] А если я потеряю ребенка? А если одного из них кто-нибудь у меня отнимет?»³⁰² (ср. у Гринберга: «Когда моему сыну было около двух лет, мы собирались в отпуск. Знаешь, сколько вещей приходится брать с собой, когда у тебя маленький ребенок? И вот я стою в нашей комнате среди этих сумок и начинаю думать, что надо взять, если тебя с таким малышом отправляют в Освенцим или в Треблинку. Я едва сумел взять себя в руки»; «После рождения сына меня по ночам стали мучить кошмары. Я смотрела на этого крошечного ребенка и видела себя, как я стою в этой очереди, держа его на руках. [...] Я была в ужасе, что несу за него ответственность и при этом совершенно беспомощна, чувствовала, что не сумею его спасти»; «Держишь ребенка на руках и не можешь перестать думать о том „эксперименте“, который проводили в Треблинке с новорожденными»; «Я хорошо тренирована. Я никогда не принимаю обезболивающих, так что могу выдержать много. [...] я знаю семь языков, у меня несколько паспортов. Со мной никто не справится. У меня всегда есть запасной план. План В, план С, план D. После того опыта я бессмертна. — Это не твой опыт. Это история твоих родителей»; «— Ты ходишь в тренажерный зал, чтобы быть подготовленным к бегству? — Это абсурд, но — да. Я бегу по этой беговой дорожке все быстрее и быстрее, а в голове — преследующие меня немцы»; «Ты часто думаешь о том, что Холокост может повториться? —

Очень часто. Тогда я думаю, как буду защищать своего ребенка»; «Я не перестану думать о том, где можно было бы спрятаться или как бежать. Мне снятся очереди в газовую камеру, и в этих снах я чувствую вонь горящих тел»³⁰³).

Наследуется ощущение непрочности бытия в целом: «[...] невозможность оставаться на месте, словно я не доверяю окружающему миру, все бегу и бегу... Я научилась этому в детстве и теперь не умею иначе»³⁰⁴; «Больше всего тяготит отсутствие крепкой веры в существование мира. Это болезнь, передаваемая потомкам через взгляды, вздохи и касания. Я научила своих мальчиков не тому, чему следовало, причем еще до того, как они начали играть в кубики»; «[...] я живу, подвергая сомнению [...] облака, траву и все прочее. Отсюда скрытое нежелание строить далеко идущие планы. [...] Отсюда недоверие к реальности, которая — что выясняется в самый неподходящий момент — прочна лишь на вид, на самом же деле сделана из легкосгораемого картона»³⁰⁵; «А я никогда не знала, что делать, жизнь оказывалась для меня слишком трудной»³⁰⁶. Отсюда унаследованный от матери, повторяющийся в текстах Тулли образ отсутствия почвы уже под ногами самой героини: «Ее изъян заключается как раз в том, что ни с того ни с сего она может рухнуть в другое время — под ней будто пол проваливается, и она летит на несколько этажей вниз»; «Вот почему я [...] живу [...] каждую секунду подвергая сомнению почву под ногами»³⁰⁷. Сцена падения на катке — не только свидетельство впоследствии преодоленного неумения героини кататься на коньках, но и символ непреодолимого ощущения шаткости собственного существования («[...] незримый каток, на котором я не умела удержать равновесие»³⁰⁸). Также наследуются образы опасной воды («Я знала, что жизнь опасна, как глубокая вода, в которой или выплываешь, или тонешь. [...] Я хотела плыть, но не могла. Вода, холодная и черная, вливалась мне в нос, в горло. Я захлебывалась»; «Или под ней трескался лед на реке и она тонула в холодной воде, отчаянно размахивая руками»³⁰⁹; «Всю осень я продолжала плыть в пустоте, перебирая ногами и не ощущая под ними дна»³¹⁰), незащищенности («[...] она как без кожи») и пустоты (Мать

родила дочь «из пустого в порожнее»; дочь [...] «часто падает в космический вакуум»; «Страдания пустоты, которые нельзя оспорить и которыми она надоедает // дают ей власть над всей доступной ей землей, // превращаемой ею в ад запустения // в чуждость в рабство // [...] При пустоте Вавилона там сидела я»³¹¹), тени («Эхо тени»³¹²) (ср. у Гринберга: «Это и есть квинтэссенция второго поколения. [...] Это мой Холокост. Унаследованная пустота»; «Я играю в спектакле, будто живу, но это не настоящая жизнь. Я бы не сумела жить по-настоящему»³¹³).

Наследуется ощущение сиротства: «[...] сиротство, которое я унаследовала от тебя. А от меня — моя дочка. А от тетки Кнопки унаследовал ее сын, и даже у одной из дочерей дядя Яся это было»; «Она раскачивалась, и ее крошечная дочка делает так же»; «Мне было стыдно, но иначе я не могла справиться с беспокойством»; «Как же так, спрашивала я спустя годы, когда мы наблюдали вечером поведение моей дочки, ведь это ты жила в детском доме, а не мы!»³¹⁴

Наследуется навязчивый страх — неслучайно книга Тушиньской названа «Семейная история страха». «Наследуется страх»³¹⁵, — говорит она в начале повествования. «Я чувствую вкус давнего военного страха. Поблекший. Отзывающийся эхом. Отчетливый»³¹⁶, — признается в конце (ср. у Гринберга: «Это страх, который мы получили от своих родителей в качестве напутствия. — Как передается такой страх?»; «В нас был встроен такой мотив: „за нами придут“. [...] У меня это, впрочем, осталось и по сей день. Просыпаюсь в холодном поту — „за мной придут“»; «Я боюсь, что что-нибудь случится»; «[...] я боюсь смотреть в будущее. Боюсь смотреть в будущее, потому что знаю, как оно может ударить. Я умираю от страха, думая о будущем. Я предпочитаю смотреть назад, потому что оно закончилось»; «Труднее всего избавиться от страха»; «Такой я получила подарок на всю жизнь, такую мудрую мысль: „Осторожно, что-нибудь плохое обязательно случится. Если не сегодня, то завтра. Мы должны быть в постоянной готовности, потому что трагедия ждет нас за углом“»; «Не разрешалось болеть. — Почему? — Потому что, если ты

болен, значит, умрешь. Я по сей день не умею болеть. — Не от каждой болезни умирают. — Подумай. — Если ты болен, значит, не пройдешь селекцию? — Видишь, ты как мой брат. Все понимаешь, хотя не мои родители тебя воспитали. Я никогда не болела, чтобы не было дилеммы — направо или налево»³¹⁷). Унаследованный и сросшийся с героиней страх описывает Тулли: «Она [...] постоянно чего-то боится. Всегда одного и того же — и ничего больше. Но этот страх так врос в ее сердце, что в повседневной жизни совсем не ощущается, только изредка она начинает задыхаться. [...] Страх душит ее»³¹⁸. Брат Курылюк, семнадцатилетний Петр, в 1968 г., после смерти подвергшегося антисемитской травле отца, попал в психиатрическую больницу, где провел почти всю оставшуюся жизнь, неоднократно пытаясь совершить самоубийство. На Петре «лежала печать маминого страдания, ее опыта Холокоста, — рассказывает сестра. — Во „Фраскати“ я описала, как это передавалось ему от мамы, неуловимо, почти через воздух. Мама повторяла: „волосы на матрасы“, „из них делали абажуры“, „в вагонах, без воды“. Мы не понимали, в чем дело, но мурашки бежали по коже, мы боялись слова „абажур“ и волос на полу, парикмахера»³¹⁹. Повествование воспроизводит эти цепочки воспринятых от матери ассоциаций: «Недавно я уговорила ее, наконец, пойти посмотреть на железную дорогу в „Детском мире“; там работала игрушечная железная дорога и ехал товарный поезд. — Их везут без воды [...], без единой капли! — Кого, мама? — Везут, чтобы сделать из них матрасы, — простонала она. Пётрусь, когда подросток, должно быть, узнал об этом от мамы. В день его рождения она была в санатории, и я решила, что пускай он сам выберет себе подарок в „Детском мире“. Едва мы вошли, он вырвал у Лапки руку и выбежал на улицу в такой панике, что едва не угодил под колеса. — Чего испугался Пётрусь? — спросил меня вечером Лапка. — Парикмахера. — Он боится белого халата, потому что тот напоминает ему врачей? — забеспокоился папа. Но он бы расстроился еще больше, если бы я проговорила, что Пётруся привели в ужас волосы на полу»³²⁰; «[...] я только проглатывала конец, потому что „аминь“ в темноте светился, словно „абажур“»³²¹. «Меня

увезли в Освенцим»³²², — говорит взрослый Петр. «Я бы хотела забыть, что погибла в Освенциме»; «[...] все мы погибли [...] Да, мы погибли. Вот почему я живу вполсилы»³²³, — признается повествовательница рассказа Тулли «Бронек». «Меня не привезли в лагерь! Она сама меня туда затолкала, мимоходом, словно бы походя»³²⁴, — восклицает повествовательница рассказа «Кофейная гуща» после разговора с матерью. Героине рассказа «Ключ» каждую ночь «снится, что она убегает. [...] Она убегала, но не рассчитывала спастись. Бывало, что она с самого начала знала, что споткнется и упадет. Или кто-то в нее стрелял. Ее застрелили столько раз, что и не сосчитать»³²⁵. Янко признается матери: «Мама, ты даже не знаешь, какое у меня из-за этого было детство... Травмированное [...]. Я не раз просыпалась, обливаясь холодным потом, потому что мне снилось, что за мной гонится немец. [...] Я эту твою войну в детстве прошла»³²⁶.

Дочери тщетно пытаются ускользнуть от невыносимого бремени (ср. у Гринберга: «Мой родной дом не был счастливым местом. Я с раннего возраста искал способ из него сбежать. [...] — Ты ощутил облегчение? — Огромное. Я оказался вне этой невообразимой боли»³²⁷). Младший брат Курылюк мечтает эмигрировать на Луну. «[...] он дни и ночи проводил у двери, вместе с собакой ждал отца, которого похоронили на Повонзках, планировал эмигрировать на Луну. [...] От страха»³²⁸. Героиня Кефф «планировала планы, мечтала мечты, носилась со все более сознательной надеждой // удрать от своей Метер»³²⁹. Бегство героини Тулли оказывается реальным, но временным (блуждания по городу после школы — «Я гуляла. С ранцем на спине, допоздна»³³⁰; «В течение довольно долгого времени я каталась после школы на автобусах»³³¹; сон — «Единственное, о чем я мечтала — чтобы мне позволили спать, до самого вечера»; «Ложилась на тахту, укрывалась пальто и, периодически задремывая, ехала по пустому послеобеденному пространству, словно замерзшая пассажирка в неотопляемом вагоне. Лишь бы добраться до конечной станции вечера, где меня ждала пересадка в горячую ванну»³³²) или окончательным, но воображаемым, подтверждая идею, что

«бегство в мир воображения дает нечто вроде заместительной идентичности»³³³: «Мне иногда приходило в голову, что лучше было бы исчезнуть, раз и навсегда, в мгновение ока раствориться в воздухе, бесследно. А потом, пожалуйста, ищите. [...] Мне приходилось удовлетворяться этой мечтой, сидя за своим столом»³³⁴; «Приступы ярости больше не повторялись, мы все освободились от них раз и навсегда, а вместе с ними навеки избавились от девочки, сломавшей стул [...]. Девочка, сломавшая стул, перебралась жить в лес. Она поселилась в просторной и удобной берлоге, вероятно медвежьей, и спала в ней на подстилке из сухих листьев. Она не взяла с собой ни тетради, ни будильник. Питалась лесными орехами, как белка. Орехи колола камешками. В лесу никто не запрещал кричать, но с тех пор, как она туда переселилась, кричать не стало ни причины, ни желания»³³⁵; «В этом лесу всегда стояло начало осени, чудесные теплые дни — те, что заканчивались сразу после моих первых фиаско в очередном учебном году»³³⁶. Своеобразным бегством оказывается зооморфизм. Так, повествовательница «Итальянских шпилек» идентифицирует себя и себе подобных с лисами (отталкиваясь от услышанного во время антисемитской кампании выражения «крашенные лисы» — «После каникул шум охоты отдалился. Еще, вроде бы, слышался лай, но, может, это были вовсе не охотничьи собаки... Похоже, лисы убежали. В нашей школе никто о них не вспоминал, словно все про ту мартовскую историю забыли»³³⁷): «Такие уж мы, лисы»³³⁸. Эва с братом в детстве решают, что «люди — это чудовища», и жалеют, «что не родились зверюшками»³³⁹, мечтают о «планете братства» людей, животных и растений: «„Никто не будет изгоем, — обещала мама, когда мы были маленькими, — мы будем помнить о каждом паучке, каждом головастике“»³⁴⁰ (ср. «Набросок манифеста» в «Произведении...» Кефф: «Может, род человеческий понял бы, наконец, что он один // и ничего нет над ним, выше небо, а ниже земля [...] Может, род человеческий [...] счел бы ближними и собаку, и обезьяну, и черепаху»³⁴¹). Маленький Пётрусь кричал: «Я не буду превращаться в хомо сапеца. Я останусь шимпанзе!» (уже будучи тяжело болен, Пётр «слышал внутри себя голо-

са животных и бормотал: „Освенцим, Дахау, наказание“. Отказывался есть мясо»³⁴²). У отца, как уже говорилось, было прозвище Лапка, у Эвы — Кенгуру, у Петра — Краб. Книга «Гольди» (по имени хомячка, который был у них в детстве и с которым Эва отчасти отождествляет отца) имеет подзаголовок — «Апология звероватости».

Исходная — болевая — точка повествования Шнайдерман другая. Это не просто двойственность происхождения, ощущение связи с еврейской (по отцу) и польской (по матери) ветвями генеалогического древа — еврейским Радомом, родиной Грунбергов, Блатов, Фламенбаумов, Шнайдерманов, Губерманов, еврейской Варшавой, куда перебирается дед, Исаак (с этого времени Игнаций) Шнайдерман, с одной стороны, и поместьями польской шляхты, жизнью предпринимателей, интеллигенции, варшавской довоенной элиты с ее страстным, порой экзальтированным патриотизмом и, нередко, антисемитизмом — с другой. Судьбы поляков и польских евреев связаны в XX веке столь неоднозначно, что автор испытывает сложности с самоидентификацией — не в смысле национальной «классификации», а с нравственной точки зрения: «Наша помещичья семья не разбогатела от уничтожения евреев. Нет, наша помещичья семья никак не могла разбогатеть. Мы ведь не были антисемитами. У нас были свои евреи, и мы их любили, а они были чрезвычайно к нам привязаны. Мы никогда ничего плохого им не сделали [...]. Мы ведь были и остаемся добрыми, заботливыми, полными эмпатии людьми. [...] Вот только почему я не могу перестать думать о нас, сидящих в 1941 году за сытным обедом, и о нас, голодающих в гетто? О нас, играющих в бридж, и о нас, выпрашивающих кусок хлеба? О нас, играющих на скачках, и о нас в обличье смерти? О нас, планирующих новый Муранов в государстве, наконец свободном от евреев, и о нас, шагающих по улицам Муранова на Умшлагплац? О нас, позирующих художнику в жаркий летний день, и о нас, под тем же солнцем умирающих от жажды в вагонах для скота и убиваемых выстрелом в голову во дворе замка? [курсив мой. — И. А.] Мы искренне сожалели о наших соседях, лещиньских евреях, искренне оплакивали их судьбы. Тогда

почему мы все живы, а они все погибли? Мы недостаточно сильно плакали? Но что мы могли сделать? Мы никого не убили, ни в кого не бросили камень. [...] Мысленно я без конца веду такие разговоры и по-прежнему не знаю, могло ли что-то получиться иначе. Я также не знаю, как мне все это разложить и уместить в себе»³⁴³. Это проснувшееся ощущение своего рода «генетической ответственности»: «[...] я смотрю через двойные очки, и они смотрят вместе со мной. Потому что я утратила невинность и тем самым отобрала ее также и у них. И теперь мои польские предки вместе со мной берут на себя ответственность за судьбу моих еврейских предков»³⁴⁴. С этой перспективой связано само заглавие книги — «Продавцы фальшивого перца». В начале августа 1942 в одной из газет, издававшихся в оккупированной Варшаве, было опубликовано объявление фирмы «Сатурн», предостерегавшее от покупки фальшивого перца. «Такого рода статьи были призваны отвлекать внимание жителей столицы от драмы евреев, — говорит писательница. — А мы [курсив мой. — И. А.] смотрели, но не знали»³⁴⁵. Подобный мотив встречается и у Тушиньской. «Меня мучило ощущение страшной раздвоенности. Я была на их стороне — я, дочь еврейки. И была на противоположной — я, дочь поляка. Порой мне самой было неясно, которая из этих „я“ сидит напротив моего собеседника, где проходит стена гетто?»³⁴⁶ (неслучайно в книге Тушиньской возникает еще одна перспектива — если бы повествовательница была польской девочкой, а еврейская — как ее мать — стояла рядом: «[...] думаю, как бы я могла вести себя по отношению к ней. [...] Хватило ли бы у меня сил, как хватило другим, чтобы прятать ее в моем шкафу или на чердаке. [...] Проще всего об этом не знать»³⁴⁷).

Отсутствие цельности самоощущения, памяти, речи как первого, так и второго поколения жертв Холокоста, сложный процесс восстановления пробелов в истории семьи воспроизводят обрывочность, прерывность, организованная хаотичность повествования. «Выживший должен не только оставить мысль о целостности, но также смириться с фактом, что обречен на фрагментарность своих воспоминаний и что это чувство разделенности, не-

полноты, пустоты и отсутствия (в том числе отсутствия непрерывности) будет представлять собой имманентную черту его существования»³⁴⁸, — замечает в связи с другими текстами, посвященными памяти о Холокосте, Д. Кравчиньская. «От многотомной книги жизни осталась на пороге могилы тонкая книжечка. [...] Ключевые эпизоды „проявились“, остальное — размыто. О жизни недобитка не напишешь роман-реку»³⁴⁹, — сетует мать Курылюк. Мать Тушиньской была во время войны ребенком и помнит не всё — даже когда решается рассказать: «Если правда, что она вообще рассказывала, то, должно быть, рассказывала не по порядку»; «[...] до сих пор путает все даты, военные месяцы, даже годы. Вычеркнутые из памяти, они возникают в самых неожиданных версиях»; «Иногда мы повторяем, повторяем, чтобы убедиться, в чем она уверена. Уверена, что [...]. Не уверена, что [...]»³⁵⁰. Мать героини Кефф рассказывает непрерывно, но хаотично, повторяя одни и те же формулы: навещая мать, дочь «входит в ту же реку, в которой была позавчера»; «Вечная жалоба матери // вечное ее „ой-ой-ой“»; название второй части — «Вечная жалоба»; «[...] она кружит в нем // словно дервиш [...] никогда не выходя за пределы этого временного круга»³⁵¹. Мать Курылюк «проговаривается» при приступах болезни, рассказывать (а точнее, разыгрывать сцены из своего прошлого) более упорядоченно начинает лишь в старости: «Мама, — я коснулась ее руки. Она была ледяной, мама не реагировала. — Надо, — решительно бросила она низким мужским голосом. — Я подумаю, — пробормотала она своим голосом. — Нечего думать, — резко ответила мужским. — Завтра или никогда. [...] — Мама говорит сквозь сон? Галлюцинирует? Разыгрывает случившееся в прошлом или свои намерения? Кого она спрашивает, стуча зубами: точно ли входную дверь оставят открытой? Кто дает ей инструкции [...]?»³⁵². Болезнь матери героини Тулли заставляет ее не столько рассказывать, сколько вовлекать близких в свое прошлое, но в обратной хронологии: «Она начала кружить между Лодзью, Освенцимом и Дрезденом. В семь утра добиралась до Маутхаузена, стояла поздняя весна 1945 года»; «Она, как ни в чем не бывало, перешагнула

границу миров, и никакие охранники не сумели ее задержать. Очень жаль, что этот фокус никому не удался тогда, в первый раз. После того как мать пересекла платформу и плац в обратном направлении, ситуация могла измениться уже только к лучшему. И дом, и двор вдруг перенеслись в Лодзь, а стояло по-прежнему лето сорок четвертого, вероятно, начало августа. Прислушавшись, мать различила вдалеке грохот советской артиллерии. Для грохота советской артиллерии в медицине имеется специальный термин — ушные шумы. Было даже какое-то лекарство, которое следовало принимать после еды, но оно, разумеется, не помогло. От такой штуки, как артиллерия, при помощи таблеток не избавишься»³⁵³. Шнайдерман говорит о том, что отец «не сумел выдержать бремя памяти», «донес лишь крохи», из которых она «теперь пытается выстроить повествование»³⁵⁴.

Для дочерей этот процесс подобен расследованию: неслучайно Тушиньская называет себя «искателем сокровищ», Курылюк — «детективом» («Детектив Кенгуру связал мамыны слова с воспоминаниями Лапки и пришел к выводу, что они встретились в Стрыйском парке после декабря 1941 года, но до июня 1942 года. Скорее всего, ранней весной 1942, когда можно было выйти из дому в одном свитере, не бросаясь в глаза»³⁵⁵). Шнайдерман «копается и добавляет, ковыряется, нанизывает и выуживает», «хочет знать, где и у кого»³⁵⁶. Они вынуждены восстанавливать историю семьи на основе услышанного от разных людей, в том числе появляющихся лишь теперь, разбросанных по свету родственников («Благодаря Манеку Штернлихту, я разыскала родственников Коханы»³⁵⁷), найденных документов, в результате поездок. Они посещают места, связанные с прошлым семьи («Желая увидеть город мамы»; «Найти место, откуда мама бежала на скамейку в Стрыйском парке, и первый совместный путь моих будущих родителей»³⁵⁸; «Мы понимались по улице Тернопильской. Их тоже гнали этой дорогой? Был прекрасный солнечный день. Вероятно, 3 июля 1941 года стоял такой же»; «[...] я ходила по городу в поисках следов»³⁵⁹), боятся этого пути («Кенгуру [...] все откладывал и откладывал эту поездку. Боялся? Вот именно»³⁶⁰),

бережно рассматривают уцелевшие вещи («Когда я выросла, мама передала мне черную сумочку. Наследство моей неведомой бабушки. Все, что я о ней знаю, все, что у меня есть. Ее жизнь, ее сердце. [...] Я не знаю, каким образом сумочка не потерялась и вернулась к нам. Знаю, что она вернулась затем, чтобы я смогла ее прочитать»³⁶¹), почерк неведомых родных («Это он — автор семейных фотографий. Я знаю его почерк и остроумный стиль, потому что он часто подписывал снимки на обороте»³⁶²), могилы («Я упорно хочу найти кладбище. Хочу прикоснуться к тому, что было ими, что принадлежало им. Я хотела нам доказать, что их жизнь была реальна и не исчезла бесследно»; «В Ленчице — на месте кладбища — нет кладбища. Нет их могил там, где они жили. Уничтоженным поставили памятник в Треблинке, в Хелмне. Но это не их земля»; «Эти плиты из земли вернулись в землю [плитами разрушенного кладбища вымостили дорогу. — И. А.], как они сами»³⁶³), просят помощи («Я просила помочь мне установить запутанные факты. Прошло больше года»; «После ее смерти [...] историк нашел по моей просьбе адрес семьи»; «данные о бабушке и дедушке разыскал для меня историк из Бельско в гитлеровском списке конфискованной еврейской недвижимости»³⁶⁴; «[...] уникальное приключение с моим собственным прошлым, откапываемым руками нового знакомого»), ищут в газетах и архивах детали повседневности того мира, которые могли быть частью и частного мира родных («Я начала шаг за шагом путешествовать по страницам метрических книг, актов гражданского состояния, ипотек. Я с нетерпением ждала каждого очередного письма, очередного кусочка прошлого, отчетов о заседаниях магистрата, списков жителей отдельных улиц и должников, не сдавших денег на охрану синагоги»³⁶⁵; «Благодаря телефонной книге Генерал-губернаторства варшавского дистрикта я знаю, что в начале войны Игнаций жил на улице Сенна»; «В обоих местах мой дедушка, которого я никогда не знала, принимал пациентов (часы приема: 10–11 и 16–17). Последнее объявление о его практике, которое я нашла в официальной „Еврейской газете“, было опубликовано 16 января 1942 года»³⁶⁶) и пр.

Лишь постепенно обрывки рассказов и воспоминаний складываются в хоть сколько-нибудь цельную картину: «Из выуженных фрагментов истории, из немногочисленных документов и еще более немногочисленных слов моего отца, уцелевшего во время Холокоста, я строю свое повествование»³⁶⁷; «Это было похоже на решение головоломки неведомой формы. Она образовывалась по мере получения ранее недоступных фрагментов. Из ничего возникала картина, со временем все более живописная»; «Мои поиски толкали меня в разные стороны, не давая ясных портретов и даже следов, ведущих к какой бы то ни было цели. Я много раз запутывалась в генеалогическом древе и знаках, которые оно мне подбрасывало, порой отступала от уже сложенных картинок, нащупывая новую тропку, ведущую в никуда»³⁶⁸; «Четвертый дом за виадуком подходил к гипнотическому рассказу мамы. [...] Яма отсутствовала, но я отсчитала три плиты влево и перешла через дорогу. На доме слева не было желтой таблички с объявлением о тифе. [...] Здесь мама переночевала, а потом надела свитер с помпонами? [...] Отсюда она убежала. [...] Из соседнего дома кто-то наблюдал за мной из-за занавески. Как за мамой — те далекие знакомые, взявшие деньги за то, что спрячут Мириам, а потом не открывшие ей дверь. Поглазели на недобитка в свитере с помпонами и отослали знакомого человека практически на верную гибель»³⁶⁹. История семьи, однако, обречена остаться неполной: «А что она о них [предках. — И. А.] знает? Мало»³⁷⁰; «[...] вопросы, [...] которых все больше и на которые нет ответа»; «Я не знаю и никогда не узнаю. Могу только фантазировать»³⁷¹.

Повествование (у Тушиньской принимающее форму генеалогического древа, у Курылюк — организованного*

* Л. Яронь обращает внимание на то, что из повествования семейного диптиха Курылюк последовательно изъяты многие автобиографические — личные — моменты, не связанные напрямую с драматическими судьбами близких автора, который «только и исключительно на свои плечи возлагает бремя упорядочивания истории семьи». (Ł. Jaroń. Słowo na „ży”. Niewypowiedziana tożsamość w narracjach rodzinnych Ewy Kuryluk // Białe maski / szare twarze. Ciało,

хаоса воспоминаний, имитации причудливой работы своей и материнской памяти, у Шнайдерман опирающееся на разглядывание фотографий, дополняемое собираемой по крупницам информацией) неизбежно колеблется между фактами и домыслами, в нем масса вопросительных знаков, слов «может быть», «должно быть», «возможно», «я не знаю», «почему», «о чем она хотела забыть», «как произошло», «зачем», «ли», «даже если», «неизвестно», «что», «как», «каким образом», «с кем», «наверное», «откуда было видно», «действительно ли», «в самом ли деле», «сколько раз»: «наверное [...] Да, это, вероятно, [...] и, наверное, она еще [...] очевидно [...]»; «Там ли находился черешневый сад? А может, [...]. Проходила ли мама мимо [...]. Если она ходила [...]»³⁷²; «Как это было? Кто знает. [...] Предположительно [...]. Я не была уверена [...]. Возможно [...]. Я бы продолжала заблуждаться, если бы не [...]. Кто знает? [...]»; «Скорее всего [...]. А Тедди? [...] Вероятно. [...] Кто знает. [...] Я прислушивалась. [...] Я вернулась на сторону гетто [...] Здесь все разрушено, осталась только Замарстыновская, восточная граница гетто. Мама отсюда бежала. [...] Обойдя парк поверху, я спустилась вниз и с другой стороны пруда нашла источник [...]. Это из него пила воду Мириам шестьдесят лет назад? Вероятно»³⁷³; «Я не знаю, и ты тоже не знаешь, кто выстроил этот дом. [...] Я не знаю точно, когда и почему [...]»; «Наверное, иногда вы ездили [...]», «Возможно, на самом деле [...]»; «Порой, догадываюсь я [...]»; «И они шли так, твой отец с твоим братом, в горячий летний день через все гетто. Шли одни или же в толпе [...]? Пересекли [...]? Что сказал Игнаций Алеку? Знал ли он, куда они идут? Взяли ли они с собой вещи [...]? А может [...]?»; «Что они делали в Архангельске в 1907 году [...]?»³⁷⁴

Некоторые элементы повествования повторяются: повествовательница словно бы, во-первых, проверяет достоверность информации, во-вторых, осваивает ее, делает частью собственной судьбы. Одним из таких повторя-

pamięć, performatywność w perspektywie postzależnościowej. Kraków, 2015. S. 74.)

ющихся моментов является агноризис — момент, когда матери так или иначе раскрывают дочерям тайну своего и их происхождения. «Мне было девятнадцать лет, но я не сразу осознала значение этих слов. И их последствия»; «Я не помню, когда моя мать сказала мне, что она еврейка»³⁷⁵, — пишет Тушинская. Курылюк описывает эту сцену (ей было за сорок) и в «Гольди» («Я, наконец, решилась задать вопрос, который так мучил меня в Свидрах. [...] — Мама, ты...? — Ш-ш-ш, — она приложила палец к губам. [...] Я очень обрадовалась, что она меня сразу поняла и не прозвучит слово, которое я не в состоянии была из себя выдавить»³⁷⁶), и во «Фраскати» («[...] я, наконец, решилась задать вопрос: — Ты...? — В глазах мамы сверкнула искорка паники и слово на букву „е“ застряло у меня в горле. Подумав, она кивнула головой»³⁷⁷). Моментом окончательного «узнавания», становящимся своего рода точкой отсчета в системе координат — также воспроизводимым неоднократно, — оказывается для Курылюк обнаружение на антресолях спрятанного матерью прошлого: «После ее смерти я заглянула на антресоли над раковиной. Они были забиты привезенным из Австрии стиральным порошком. За коробками „Тайда“ лежал завернутый в газеты сверток. Веревка лопнула, выпали зимние сапоги мамы. [...] Сзади сапоги были пусты, спереди набиты бумагами. Внизу лежали фотографии. [...] Под Паулиной-санитаркой лежал в левом сапоге портрет молодого солдата [...]. В сапогах презимовали его письма к Мириам, из которых следует, что он был ее мужем и скрывался во Львове под именем „Юзеф Грабовский“ (отсюда послевоенные данные мамы: Мария Курылюк, в девичестве Грабовская, дочь Яна и Зофьи, родившаяся в Збараже, СССР»³⁷⁸; «[...] в кухне, на антресолях, я нашла в маминых зимних сапогах семейные фотографии и письма Тедди Гляйха, из которых следовало, что он был первым мужем моей будущей мамы»; «Через восемь месяцев после нашего разговора мама умерла, и в ее зимних сапогах я нашла [...]»; «[...] но увидеть их мне было суждено лишь через четыре года на фотографиях в маминых зимних сапогах»; «[...] на основе фотографий, найденных в маминых сапогах»; «Хильде [...] в маминых сказках выглядела

тихой и серьезной, больной туберкулезом девушкой, поэтому Кенгуру пришел к выводу, что она была старшей сестрой „черного дьяволенка“ Мириам. И когда обнаружил в зимних сапогах фотографию двух девочек в плиссированных платьицах, „узнал“ в младшей и более плотной свою будущую маму, а в старшей тетю Хильде. И продолжал бы пребывать в заблуждении, если бы не [...]»³⁷⁹. Эва напоминает подмеченные в детстве элементы «паззла» — реплики, внезапно запертый мамой на ключ мешочек с пуговицами и пр. («[...] я раздумывала, исчез ли навсегда вместе со слониками „птичий глаз“ — прелестные пуговики, обшитые синей тканью, от плиссированного платья с поясом. [...] А „слезки“ из настоящего жемчуга, которыми застегивалось сзади кремовое бальное платье „нашей мамы“ с приколотой к груди веточкой чайных роз»³⁸⁰), соотносит их с тем, что видит на фотографиях: «Внизу лежали фотографии. На первой, которую я достала, стояли рядом девочки в плиссированных платьицах из ткани „птичий глаз“: обтянутые синим материалом пуговики, я помню, были в мамином мешочке. Если ее глазами смотрит на меня младшая, значит, старшая — это Хильде? [...] и прекрасная фотография молодой женщины с уложенной на голове темной косой и розами в руке. „Красавица бабушка, напоминавшая испанку, так на меня похожая?“ Да, это, вероятно, Паулина Коханы, в девичестве Рабер, в кремовом платье, застегивающемся сзади на жемчужные „слезки“»³⁸¹. Многократно воспроизводится и история спасения матери. Характерно, что история эта передается через несколько «рук» — в своих воспоминаниях цитируемая Курылюк З. Лисса ссылается на писательницу А. Ковальскую, а мать в 1984 г. присылает Эве книгу памяти покойного мужа — «Книгу для Кароля»³⁸², специально заложив на той странице, где говорится о спасении девушки, однако умалчивая о том, что речь идет о ней самой: «В 1968 году Зофья Лисса [...] написала о тебе: „За несколько лет до смерти Анна Ковальская рассказывала о Кароле Курылюке: после оккупации Львова гитлеровцами он однажды шел через Стрыйский парк, где увидел на скамейке молодую девушку с окаменевшим лицом, таким, какое бывает только у людей обреченных, людей, попавших

в безвыходное положение. Курылюк, недолго думая, отвел совершенно незнакомого человека к себе домой. И прятал на протяжении всей оккупации. Девушка до сих пор жива и работает в Польше»³⁸³. Во «Фраскати» повествовательница вспоминает, как читала этот фрагмент еще в 1969 г., увидев рукопись на рояле. Однако вошла мама: «Лисса — сплетница, — раздраженно прошипела она и выхватила у меня из-под носа воспоминания, которые я уже почти дочитала»³⁸⁴. В книге «Гольди» повествовательница еще не совсем уверена («Это Мария Грабовская? Вероятно. Марек С., твой знакомый по Львову, однажды вспомнил за ужином: — Была зима [...], когда Мию в одном свитере Кароль забрал со скамейки»³⁸⁵), во «Фраскати» — знает точно.

Шнайдерман включает в повествование «показания» других «свидетелей» (порой полузаочных, порой воспроизводящих в собственных текстах реальность Холокоста с перспективы постпамяти) — П. Пазиньского, Я. Леоцяка, М. Кемпы, Б. Войдовского, Х. Шершевской, А. Шеймана, З. Щерека³⁸⁶ и др.

Подобно «Гольди» и «Фраскати» Курылюк, «Итальянские шпильки» и «Шум» Тулли психологически и эстетически составляют, в сущности, единое повествование. Историю героини семи рассказов сборника «Итальянские шпильки» (которая то безымянна, то носит разные имена и рассказ о которой идет то от первого, то от третьего лица: «Однажды после обеда героиня этой истории — назовем ее Каролиной или Малгожатой — брела по заснеженному мосту [...]. Да, Каролина уже видела на небе эту тучу траурной черноты. [...] Очнувшись, Малгожата обнаружила, что по-прежнему стоит на мосту [...]. Никуда от нее не денешься, подумала героиня этой истории. [...] чувства во мне застывали. [...] обратился к Малгожате его собеседник. [...] Когда я видела ее в последний раз [...]»³⁸⁷) дополняет повествование-монолог героини романа «Шум». Практически все сюжеты — насилие в послевоенной Польше в повседневном опыте ребенка, унижение в детском саду и в школе, проблемы с чтением и письмом, опоздания в школу, конфликты с одноклассниками и учительницей, реакция на них матери, ощущение чуждости, соседи, подтвержда-

ющие эту чуждость девочки и ее родителей, стремление матери к видимости «нормальной жизни», рождение ребенка как залог этой нормальности и дальнейшее разочарование, депрессивность, недоступность, замкнутость, холодность матери, ее неспособность и нежелание заниматься дочерью и ее проблемами, вызванное всем этим отчаяние ребенка, неприятие самого себя, итальянские родственники как «экологическая ниша» девочки, болезнь матери, «возвращающая» уже взрослой дочери не просто погибших, но и скрытых затем матерью родственников, и пр. — общие для двух книг. Это автобиографическое в своей основе повествование построено в значительной степени на характерных для писательницы развернутых метафорах, которые, как она утверждает, являются для нее «не приемом на языковом уровне, но частью самого действия, началом действия»: «Собственно, действие заключается у меня в последствиях метафор. Можно сказать, что я подхожу к метафоре смертельно серьезно, то есть понимаю ее буквально. Это не украшение, а двигатель повествования»³⁸⁸. Они включают в себя фантастически-сказочные элементы, причем реалии первой книги приобретают форму развернутых метафор во второй (например, стремление героини убежать от мучительной реальности, стремление матери к видимости нормальной жизни) или, напротив, метафоры первой «проявляются» во второй (например, то, что явилось последней каплей в травме матери и повлияло на всю жизнь ее и дочери).

Сверхзадача «Итальянских шпилек» и «Шума» Тулли — также постепенное заполнение биографических лакун — «более подробная инвентаризация наследственной массы»³⁸⁹ (в «Шуме» повествование подспудно устремлено к поиску последнего элемента «пазла») и переосмысление истории отношений с матерью. В отличие от книг Тушиньской и Курылюк, «открытие» прошлого героиней происходит менее хаотично — хотя его осколки и складываются «в сложные узоры, во все новые конфигурации», но этот процесс имеет в целом линейный характер: мать, «двигаясь в обратном направлении, с каждым месяцем утрачивая очередные годы, выбрасывала

из памяти известные мне обстоятельства своей жизни и вспоминала другие, совершенно мне неизвестные»; «В ней [памяти матери. — И. А.] обнаруживались все новые осколки прошлого»³⁹⁰. В рассказах «Кофейная гуща» и «Бронек» особенности болезни матери оказываются сюжетообразующим фактором, повествование строится на этом обратном календаре, движении «против течения», времени, «повернувшем в ее квартире вспять»: «Наступил день освобождения — и миновал незаметно, серый и пасмурный. Генералы, пьяные солдаты, салюты? Не помню. Радоваться было нечему. В обратной хронологии освобождение вело в хаос войны и оккупации. Прямоком в концентрационные лагеря. На протяжении нескольких тревожных ночей моя мать просыпалась каждые полчаса, словно то и дело объявляли поверку. В конце августа сорок четвертого все вдруг изменилось. Видимо, это был день прибытия ее эшелона в Освенцим и предварительной селекции. По центру нашего двора пролегалла граница миров: со стороны платформы раскинулся мир прошлого, со стороны лагеря — простирался будущий. Граница миров — линия, которую не переступишь просто так, за здорово живешь. Будущее — милость, даруемая не всегда и не всем. На границе отсеивают тех, у кого будущего нет. Эти отправятся в газовые камеры, не успев даже попрощаться. Значит, вот здесь старшая сестра... Но я всегда слышала только о младшей. Так сестер было трое?»; «Хенрик, ее старший брат. Так у нее был брат? [...] Хенрик появился в нашей жизни неожиданно, и мы не сразу поняли, откуда он взялся. Это выяснилось лишь в сорок третьем. [...] В Лодзи были мать, отец и четыре сестры. Но откуда вдруг четыре? До сих пор я слышала только о трех. Четыре, точно четыре»; «В квартире появлялись все новые родственники, о которых я понятия не имела. — Где Анка? — спросила однажды мать. Я не знала, кто такая Анка. Мать посмотрела на меня изумленно, ведь Анка — дочь одной из теток, самой любимой. Значит, были еще и тетки»; «[...] мать, гуляя в парке с внуками, сломала руку и носила гипс, очень ее тяготивший. — Нам не пора идти в больницу снимать гипс? — спрашивала она каждое утро с тревогой, поскольку

ку забыла, где находится больница. Адрес наверняка знал один из кузенов, тот, что отвел ее туда, его и надо бы спросить. Но мы понятия не имели, где найти кузена. Ведь он был застрелен на улице четыре года назад, в самом начале войны, потому что на рукаве отсутствовал знак. [...] На чердаке жил с семьей второй кузен, и мать надеялась, что он что-нибудь подскажет. — Но здесь нет чердака, — заметила я. — Нет? — удивилась она и пальцем указала вход на чердак — дверцы антресолей. Нечего ломать голову, надо просто открыть их и сходить наверх. Мать подняла глаза и стала внимательно рассматривать дверцы. — Как они туда забираются? Наверное, приставляют лестницу, — предположила она. Но лестницы не было. Может, они втаскивают ее наверх? Загадка казалась неразрешимой, и мать предпочла о ней забыть. Она устала от выяснений, но как раз в этот момент вдруг все вспомнила. Да ведь в больницу отвел ее Хенрик. Наверняка он. Хенрик, ее старший брат. Так у нее был брат? Видимо, был»³⁹¹.

Если у Тушиньской, Курылюк, Тулли, Шнайдерман повествование организуют молчание и постепенное его преодоление, своего рода «прощупывание» дочерями территории судьбы и памяти близких, то «Произведение о Матери и Отчизне» Кефф — гротескная оратория, использующая различные коды, от мифов до современной массовой культуры, — воспроизводит конфигурации голосов, на различных этапах участвующих в травме. Текст представляет собой художественное исследование процесса вторжения материнского дискурса (голосов — мать исполняет свои «арии» басом, альтом, сопрано) на территорию дочери и попыток дочери освободиться. Третьим «действующим лицом» является польский националистический дискурс, который также стремится к доминированию, узурпации жизненного нарратива героини (хоры — «хор», «хор фурий», «хор пациентов», — которые, словно в гротескной версии греческой трагедии, комментируют происходящее, но не отстраненно, а с позиции польского обывателя и его стереотипов). Фрагментарность и эклектизм текста Кефф (смешение жанров — оперы, трагедии, оратории, стилей — пафоса и вульгаризмов, дискурсов — повседневного, антисемитско-

го, скрытых цитат и пр., реальностей, массовой и высокой культуры) отражают отсутствие целостности дискурса заложников большой и малой Истории, которыми на самом деле оказываются все, и несовместимость этих дискурсов.

Таким образом, в процессе повествования второе поколение детей Холокоста получает возможность обрести голос самим и возможность дать его родителям и предкам — даже после их смерти. По сути, об этом незадолго до кончины говорила Эве Курылюк мать: «Это тема для тебя, — мама взяла меня за руку. — Но я мало знаю о войне. — О ее последствиях для психики ты знаешь много [...]. Дети должны рассказать миру о секретах родителей. [...] Травма — как табу [...] переходит от матери к ребенку, с поколения на поколение. [...] Но это не может продолжаться вечно [...]. Никто не хочет сидеть в подполе до смерти!»³⁹²

По словам Д. Лакапры, в травматической памяти прошлое никогда «не является просто закрытой и законченной историей»³⁹³. Тексты Курылюк, Тушиньской, Кефф, Тулли, Янко — свидетельство того, что второе поколение делает попытку превратить это не отпускающее их прошлое в биографический опыт: «Поэтому теперь мы должны об этом разговаривать. Чтобы, наконец, захлопнуть это в прошлом»³⁹⁴.

P R I M E C A N I A

- ¹ S. Buryła. Topika Holocaustu. Wstępne rozpoznanie // Świat tekstów. Rocznik Słupski. 2012. № 10. S. 131.
 - ² O periodyzacji całej historii polskojęzycznej literatury o Holokocie sm.: B. Krupa. Opowieźć Zagładę. Polska proza i historiografia wobec Holocaustu (1987–2003). Kraków, 2013. S. 10–12. Analizy oddzielnych periodów i aspektów poświęceny, w szczególności, badawania: Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawiania. Poznań, 2009. Biblioteka Literacka «Poznańskich Studiów Polonistycznych», t. 56; Literatura polska wobec Zagłady (1939–1968). Warszawa, 2012; B. Krupa. Opowieźć Zagładę. Polska proza i historiografia wobec Holocaustu (1987–2003). Kraków, 2013; M. Cuber. Metonimie Zagłady. O polskiej prozie lat 1987–2012. Katowice, 2013; S. Karolak. Doświadczenie Zagłady w literaturze polskiej 1947–1991: kanon, który nie powstał. Poznań, 2014; B. Przymuszała. Smugi Zagłady. Emocjonalne i konwencjonalne aspekty tekstów ofiar i ich dzieci. Poznań, 2016; Ślady Holocaustu w imaginariu kultury polskiej. Warszawa, 2017.
 - ³ O Matce, Ojczyźnie i Narodzie-Żydokomunie // Przekładaniec. 2014. № 29. S. 286.
 - ⁴ Т. Адорно. Негативная диалектика. М., 2013. С. 324.
 - ⁵ M. Tulli. Włoskie szpilki. Warszawa, 2011. S. 23.
 - ⁶ M. Grynberg. Oskarżam Auschwitz. Opowieści rodzinne. Wołowiec, 2014. S. 21.
 - ⁷ M. Sznajderman. Fałszerze pieprzu. Historia rodzinna. Wołowiec, 2016. S. 157.
 - ⁸ Ibid. S. 157.
 - ⁹ M. Tulli. Włoskie szpilki. S. 69.
 - ¹⁰ A. Janko. Mała Zagłada. Kraków, 2015. S. 66.
 - ¹¹ Ibid. S. 35.
 - ¹² Ibid. S. 15.
 - ¹³ Ibid. S. 107.
 - ¹⁴ M. Tulli. Włoskie szpilki. S. 69.
 - ¹⁵ A. Janko. Mała Zagłada. S. 48.
 - ¹⁶ M. Tulli. Włoskie szpilki. S. 69, 75.
 - ¹⁷ A. Janko. Mała Zagłada. S. 47.
 - ¹⁸ M. Grynberg. Oskarżam Auschwitz. S. 29, 51, 226.
 - ¹⁹ Z. Schnepf. Pośmiertny tryumf Hitlera. <http://www.centrum-anielewicza.uw.edu.pl/kolo-relacje-schnepf3.htm>
 - ²⁰ M. Grynberg. Oskarżam Auschwitz. S. 21, 112.
 - ²¹ A. Tuszyńska. Rodzinna historia lęku. Kraków, 2014. S. 409.
-
-

- 22 M. Grynberg. Oskarżam Auschwitz. S. 19, 17–18, 113, 114, 127, 132, 197.
- 23 K. Szwejca. Rodziny po Zagładzie // *Midrasz*. 2011. № 6. S. 14.
- 24 M. Grynberg. Oskarżam Auschwitz. S. 22.
- 25 B. Keff. *Utwór o Matce i Ojczyźnie*. Kraków, 2008. S. 68, 31.
- 26 A. Tuszyńska. *Rodzinną historią lęku*. S. 77, 82.
- 27 A. Janko. *Mała Zagłada*. S. 12.
- 28 Ф. Рупперт. *Симбиоз и автономность. Расстановка при травме*. М., 2015.
- 29 B. Keff. *Utwór o Matce i Ojczyźnie*. S. 60.
- 30 M. Grynberg. Oskarżam Auschwitz. S. 76.
- 31 A. Janko. *Mała Zagłada*. S. 75–77.
- 32 A. Tuszyńska. *Rodzinną historią lęku*. S. 101.
- 33 B. Keff. *Utwór o Matce i Ojczyźnie*. S. 23.
- 34 M. Tulli. *Szum*. Kraków, 2014. S. 97.
- 35 M. Tulli. *Włoskie szpilki*. S. 26–27, 25–26, 29.
- 36 A. Janko. *Mała Zagłada*. S. 79.
- 37 A. Tuszyńska. *Rodzinną historią lęku*. S. 82.
- 38 B. Keff. *Utwór o Matce i Ojczyźnie*. S. 10, 65.
- 39 M. Grynberg. Oskarżam Auschwitz. S. 167.
- 40 M. Tulli. *Włoskie szpilki*. S. 116, 26, 27.
- 41 M. Tulli. *Szum*. S. 97.
- 42 B. Keff. *Utwór o Matce i Ojczyźnie*. S. 24.
- 43 A. Gajewska. «Nie ma się czego trzymać» — *Najnowsza polska literatura feministyczna wobec mitu założycielskiego // Nowe dwudziestolecie (1989–2009). Rozpozania. Hierarchie. Perspektywy*. Warszawa, 2010. S. 303.
- 44 B. Keff. *Utwór o Matce i Ojczyźnie*. S. 19, 25, 26, 20.
- 45 *Ibid.* S. 52.
- 46 *Ibid.* S. 36.
- 47 A. Janko. *Mała Zagłada*. S. 75.
- 48 B. Keff. *Utwór o Matce i Ojczyźnie*. S. 19.
- 49 *Ibid.* S. 39.
- 50 M. Grynberg. Oskarżam Auschwitz. S. 17–18, 142, 232.
- 51 B. Keff. *Utwór o Matce i Ojczyźnie*. S. 15.
- 52 П. Леви. *Канувшие и спасенные*. М., 2010. <http://lib.rus.ec/b/351380/read>
- 53 M. Grynberg. Oskarżam Auschwitz. S. 232.
- 54 B. Keff. *Utwór o Matce i Ojczyźnie*. S. 9.
- 55 *Ibid.* S. 20.
- 56 *Ibid.* S. 60.
- 57 *Ibid.* S. 15.
- 58 M. Grynberg. Oskarżam Auschwitz. S. 52, 191.

- 59 Monika Sznajderman: jak pogodzić się z tym, że dziesięcioletni chłopiec jedzie do Treblinki? Wywiad // *Magazyn O!Kultura*. 2016. № 13. <http://ksiazki.onet.pl/monika-sznajderman-jak-pogodzic-sie-z-tym-ze-dziesieciioletni-chlopiec-jedzie-do/hwl2xz>
- 60 B. Cyrulnik. *Ratuj się, życie wzywa*. Warszawa, 2014. S. 14.
- 61 В. Янкелевич. *Смерть*. М., 1999. С. 349.
- 62 П. Леви. *Канувшие и спасенные*.
- 63 M. Tulli. *Włoskie szpilki*. S. 23.
- 64 B. Cyrulnik. *Ratuj się, życie wzywa*. S. 170.
- 65 *Ibid.* S. 137–138.
- 66 G. Bensoussan, etc. *Dictionnaire de la Shoah*. Paris, 2009. P. 22. Цит. по: B. Cyrulnik. *Ratuj się, życie wzywa*. S. 138.
- 67 A. Donahue. *This is Home Now: Kentucky's Holocaust Survivors Speak*. Kentucky, 2009.
- 68 A. Tuszyńska. *Rodzinna historia lęku*. S. 406–409.
- 69 M. Grynberg. *Oskarżam Auschwitz*. S. 228.
- 70 *Ibid.* S. 214.
- 71 A. Tuszyńska. *Rodzinna historia lęku*. S. 56.
- 72 M. Tulli. *Szum*. S. 130.
- 73 M. Grynberg. *Oskarżam Auschwitz*. S. 52.
- 74 A. Tuszyńska. *Rodzinna historia lęku*. S. 180.
- 75 M. Sznajderman. *Fałszerze pieprzu*. S. 108.
- 76 B. Keff. *Utwór o Matce i Ojczyźnie*. S. 32.
- 77 Ktoś dla kogoś jest dobry. Z Ewą Kuryluk rozmawia Dorota Jarecka // *Gazeta Wyborcza*, 06.10.2009 http://wyborcza.pl/1,75475,7112897,Ewa_Kuryluk__Ktos_jest_dla_kogos_dobry.html
- 78 A. Tuszyńska. *Rodzinna historia lęku*. S. 55–56, 31, 201–202.
- 79 E. Kuryluk. *Frascati. Apoteoza topografii*. Kraków, 2009. S. 301, 302.
- 80 Agata Tuszyńska: nigdy nie zaczynam pisać od pierwszego zdania. Z Agatą Tuszyńską rozmawia Magdalena Grzebałkowska // *Wysokie obcasy*, 24.12.2012. http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,13039236,Agata_Tuszynska__nigdy_nie_zaczynam_pisac_od_pierwszego.html
- 81 B. Keff. *Utwór o Matce i Ojczyźnie*. S. 43.
- 82 A. Grupińska. *Wystuchiwanie Zagłady i rozmawianie o schedzie poza głądowej* // M. Grynberg. *Oskarżam Auschwitz*. S. 9.
- 83 A. Tuszyńska. *Rodzinna historia lęku*. S. 53, 55, 9.
- 84 E. Kuryluk. *W raju byliśmy nadzy. Maską to też skóra*. Ewa Kuryluk opowiada Lidii Ostałowskiej o swoim życiu i sztuce // *Gazeta Wyborcza*, 13.02.2003. S. 22.
- 85 E. Kuryluk. *Frascati*. S. 116.
- 86 M. Grynberg. *Oskarżam Auschwitz*. S. 39, 70, 183.
-
-

- 87 A. Tuszyńska. Rodzinna historia lęku. S. 30.
 88 Ibid. S. 10–11, 26.
 89 A. Janko. Mała Zagłada. S. 171–172.
 90 B. Cyrulnik. Ratuj się, życie wzywa. S. 164.
 91 Ktoś dla kogoś jest dobry. Z Ewą Kuryluk rozmawia Dorota Jarecka.
 92 A. Tuszyńska. Rodzinna historia lęku. S. 10, 30, 31, 32.
 93 A. Tuszyńska. Ćwiczenia z utraty. Kraków, 2007. S. 57.
 94 M. Grynberg. Oskarżam Auschwitz. S. 35.
 95 A. Tuszyńska. Rodzinna historia lęku. S. 32, 141, 88.
 96 M. Grynberg. Oskarżam Auschwitz. S. 192.
 97 Monika Sznajderman: jak pogodzić się z tym, że dziesięcioletni chłopiec jedzie do Treblinki? Wywiad.
 98 Agata Tuszyńska: nigdy nie zaczynam pisać od pierwszego zdania. Z Agatą Tuszyńską rozmawia Magdalena Grzebałkowska.
 99 M. Grynberg. Oskarżam Auschwitz. S. 194.
 100 A. Tuszyńska. Rodzinna historia lęku. S. 21–22, 29–30.
 101 K. Szwejca. Rodziny po Zagładzie. S. 13.
 102 Monika Sznajderman: jak pogodzić się z tym, że dziesięcioletni chłopiec jedzie do Treblinki? Wywiad.
 103 Agata Tuszyńska: nigdy nie zaczynam pisać od pierwszego zdania. Z Agatą Tuszyńską rozmawia Magdalena Grzebałkowska.
 104 Подробнее об этом см.: В. Крупа. Оповідієч Загладє. Polska proza i historiografia wobec Holocaustu (1987–2003). Kraków, 2013. S. 158–160.
 105 B. Kessel. Suddenly Jewish. Jews Raised as Gentiles Discover Their Jewish Roots. Hanover, NH, 2000. Цит. по: М. Cuber. Metonimie Zagłady w polskiej prozie lat 1987–2012. Katowice, 2013. S. 15.
 106 M. Tulli. Ludzik mi padł, więc gram następnym. Rozmawia Katarzyna Kubisiowska // Gazeta Wyborcza, 30.10.2011. http://wyborcza.pl/duzy-format/1,127291,10548289,Magdalena_Tulli__Ludzik_mi_padl__wiec_gram_nastepnym.html?pelna=tak
 107 E. Kuryluk. Frascati. S. 237, 120.
 108 Ktoś dla kogoś jest dobry. Z Ewą Kuryluk rozmawia Dorota Jarecka.
 109 Ewa Kuryluk. Jestem Australijką. <http://new.jewish.org.pl/aktualnosci/jestem-australijk-3963/>
 110 A. Tuszyńska. Rodzinna historia lęku. S. 9, 30, 32, 101, 180, 406.
 111 Agata Tuszyńska: nigdy nie zaczynam pisać od pierwszego zdania. Z Agatą Tuszyńską rozmawia Magdalena Grzebałkowska.
 112 E. Kuryluk. Frascati. S. 252.
 113 Ł. Jaroń. Słowo na „ży”. Niewypowiedziana tożsamość w narracjach rodzinnych Ewy Kuryluk // Białe maski / szare twarze. Ciało, Pamięć, performatywność w perspektywie postzależnościowej. Kraków, 2015. S. 71.

- 114 E. Kuryluk. *Manhattan i Mała Wenecja*. Rozmawia Agnieszka Drotkiewicz. Warszawa, 2016. S. 107.
- 115 M. Cuber. *Metonimie Zagłady w polskiej prozie lat 1987–2012*. Katowice, 2013.
- 116 E. Kuryluk. *Grand Hotel Oriental*. Warszawa, 1997. S. 165, 164.
- 117 E. Kuryluk. *Encyklopedierotyki*. Warszawa, 2001. S. 176, 180.
- 118 E. Kuryluk. *Frascati*. S. 136.
- 119 E. Kuryluk. *Encyklopedierotyki*. S. 127.
- 120 E. Kuryluk. *Grand Hotel Oriental*. S. 148–149.
- 121 E. Kuryluk. *Manhattan i Mała Wenecja*. S. 21.
- 122 *Ibid.* S. 94.
- 123 *Ibid.* S. 15.
- 124 *Ibidem*.
- 125 *Ibid.* S. 55.
- 126 *Ibid.* S. 123.
- 127 M. Tulli. *W czerwieni*. Warszawa, 1998. S. 148.
- 128 M. Tulli. *Tryby*. Warszawa, 2003. S. 102.
- 129 M. Tulli. *Skaza*. Warszawa, 2006. S. 62, 65, 66, 130, 78, 81, 72, 77.
- 130 M. Tulli. *Ibid.* S. 69, 139, 130.
- 131 M. Tulli. *Ibid.* S. 165–166.
- 132 M. Tulli. *Jaka piękna iluzja*. Kraków, 2017. S. 91.
- 133 T. Sobolewski. *Nike 2012*. Magdalena Tulli: nie ma zmyślonych opowieści // *Gazeta Wyborcza*, 15.09.2012 http://wyborcza.pl/1,75475,12487543,Nike_2012__Magdalena_Tulli__Nie_ma_zmyslonych_opowieosci.html
- 134 M. Tulli. *Skaza*. S. 70, 160.
- 135 B. Przymuszała. *Skaza? — Holocaust jako problem polskiej pamięci*. Szukanie opowieści // *Narracje o Polsce*. Poznań, 2008. S. 141–153. Следует, впрочем, заметить, что автор придерживается той же точки зрения и в монографии, вышедшей уже после появления «Итальянских шпилек» и «Шума» Тулли: «[...] роман становится признанием вины, указанием на соучастие в преступлении» (B. Przymuszała. *Smugi Zagłady. Emocjonalne i konwencjonalne aspekty tekstów ofiar i ich dzieci*. Poznań, 2016. S. 146). Однако ценным представляется замечание исследовательницы о том, что эзопов язык романа может интерпретироваться «как попытка защитить того, кто признается, и одновременно как знак, свидетельствующий о [...] состоянии польской памяти об уничтожении евреев» (*Ibid.* S. 149).
- 136 *Ibid.* S. 152.
- 137 M. Cuber. *Metonimie Zagłady w polskiej prozie lat 1987–2012*. Katowice, 2013. S. 210–212.
- 138 E. Kuryluk. *Manhattan i Mała Wenecja*. S. 21.
-
-

- 139 M. Tulli. Jaka piękna iluzja. S. 95.
140 E. Kuryluk. Manhattan i Mała Wenecja. S. 21.
141 Ibid. S. 25.
142 A. Tuszyńska. Rodzinna historia lęku. S. 9–10.
143 B. Cyrulnik. Ratuj się, życie wzywa. S. 45.
144 M. Tulli. Włoskie szpilki. S. 30.
145 M. Grynberg. Oskarżam Auschwitz. S. 50, 68, 69, 128.
146 K. Szwejca. Rodziny po Zagładzie. S. 14.
147 M. Tulli. Szum. S. 9, 23, 34.
148 A. Tuszyńska. Rodzinna historia lęku. S. 96.
149 M. Tulli. Włoskie szpilki. S. 24.
150 Ibid. S. 24.
151 B. Keff. Utwór o Matce i Ojczyźnie. S. 53.
152 M. Tulli. Szum. S. 9.
153 E. Kuryluk. Frascati. S. 124.
154 M. Tulli. Włoskie szpilki. S. 68–69.
155 M. Tulli. Szum. S. 43–44.
156 M. Tulli. Włoskie szpilki. S. 25–26.
157 M. Tulli. Szum. S. 93.
158 Ibid. S. 94–95.
159 Ibid. S. 8.
160 Ibid. S. 94.
161 A. Tuszyńska. Rodzinna historia lęku. S. 100.
162 Ibid. S. 25.
163 Ibid. S. 57.
164 M. Tulli. Szum. S. 96–97, 98, 120.
165 E. Kuryluk. Frascati. S. 70, 146.
166 E. Kuryluk. Goldi. Apoteoza zwierzaczkowatości. Kraków, 2011. S. 106.
167 B. Keff. Utwór o Matce i Ojczyźnie. S. 15, 41, 27.
168 M. Grynberg. Oskarżam Auschwitz. S. 110.
169 Ibid. S. 183, 132.
170 A. Tuszyńska. Rodzinna historia lęku. S. 29.
171 M. Grynberg. Oskarżam Auschwitz. S. 38, 186–187.
172 Ibid. S. 161, 226, 236.
173 M. Tulli. Włoskie szpilki. S. 120.
174 A. Tuszyńska. Rodzinna historia lęku. S. 22, 23, 99.
175 N. Fresco. Remembering the Unknown // International Review of Psycho-Analysis. 1984. № 11. S. 421. Цит. по: J. Hirsch. Postmodernizm, drugie pokolenie i międzykulturowe kino posttraumatyczne // Antologia studiów nad traumą. Kraków, 2015. S. 270–271.
176 K. Szwejca. Rodziny po Zagładzie. S. 13.

- 177 M. Grynberg. Oskarżam Auschwitz. S. 24, 50, 74, 85, 94–95, 99, 133, 159, 163, 166, 187, 188, 198, 201, 226.
- 178 Ibid. S. 30.
- 179 A. Tuszyńska. Rodzinna historia lęku. S. 26.
- 180 A. Tuszyńska. Ćwiczenia z utraty. S. 57.
- 181 M. Tulli. Włoskie szpilki. S. 28.
- 182 M. Tulli. Szum. S. 100.
- 183 Ibid. S. 94.
- 184 M. Sznajderman. Fałszerze pieprzu. S. 159–161.
- 185 Monika Sznajderman: jak pogodzić się z tym, że dziesięcioletni chłopiec jedzie do Treblinki? Wywiad.
- 186 E. Kuryluk. Frascati. S. 28.
- 187 A. Tuszyńska. Rodzinna historia lęku. S. 29.
- 188 M. Tulli. Włoskie szpilki. S. 132–134.
- 189 B. Keff. Utwór o Matce i Ojczyźnie. S. 78.
- 190 E. Kuryluk. Goldi. S. 26–27.
- 191 M. Tulli. Włoskie szpilki. S. 14.
- 192 Ibid. S. 16.
- 193 M. Grynberg. Oskarżam Auschwitz. S. 118.
- 194 E. Kuryluk. Frascati. S. 29.
- 195 Ibid. S. 18.
- 196 M. Tulli. Włoskie szpilki. S. 20.
- 197 Ibid. S. 139.
- 198 B. Keff. Utwór o Matce i Ojczyźnie. S. 32.
- 199 Ibid. S. 73, 78, 79.
- 200 M. Tulli. Włoskie szpilki. S. 103.
- 201 Ibid. S. 16–17, 19.
- 202 M. Tulli. Szum. S. 60–61.
- 203 B. Keff. Utwór o Matce i Ojczyźnie. S. 31.
- 204 M. Tulli. Włoskie szpilki. S. 135–136, 137–138.
- 205 M. Tulli. Szum. S. 31, 32, 35, 51, 59, 60, 97, 132.
- 206 B. Keff. Utwór o Matce i Ojczyźnie. S. 33.
- 207 O Matce, Ojczyźnie i Narodzie-Żydokomunie. S. 284.
- 208 M. Tulli. Włoskie szpilki. S. 10.
- 209 Ibid. S. 64.
- 210 E. Kuryluk. Frascati. S. 275.
- 211 A. Janko. Mała Zagłada. S. 137.
- 212 A. Tuszyńska. Rodzinna historia lęku. S. 76.
- 213 M. Tulli. Włoskie szpilki. S. 9, 20.
- 214 A. Janko. Mała Zagłada. S. 129, 128.
- 215 M. Tulli. Włoskie szpilki. S. 65, 77.
-
-

- 216 E. Kuryluk. *Frascati*. S. 113.
217 M. Tulli. *Szum*. S. 55, 57, 67–68.
218 B. Keff. *Utwór o Matce i Ojczyźnie*. S. 5, 35.
219 M. Tulli. *Szum*. S. 66.
220 M. Tulli. *Włoskie szpilki*. S. 132.
221 M. Tulli. *Szum*. S. 74.
222 M. Tulli. *Włoskie szpilki*. S. 120.
223 *Ibid.* S. 37.
224 M. Tulli. *Szum*. S. 49.
225 E. Kuryluk. *Frascati*. S. 36.
226 M. Tulli. *Włoskie szpilki*. Warszawa, 2012. S. 120.
227 M. Grynberg. *Oskarżam Auschwitz*. S. 29, 45–46, 57, 101, 114, 124, 132, 134, 142, 183, 185, 226.
228 M. Tulli. *Szum*. S. 83, 84, 118.
229 A. Tuszyńska. *Rodzinna historia lęku*. S. 27.
230 B. Cyrulnik. *Ratuj się, życie wzywa*. S. 48.
231 M. Grynberg. *Oskarżam Auschwitz*. S. 183.
232 M. Tulli. *Szum*. S. 7, 8, 34.
233 M. Tulli. *Włoskie szpilki*. S. 81.
234 B. Keff. *Utwór o Matce i Ojczyźnie*. S. 10.
235 A. Janko. *Mała Zagłada*. S. 77, 66–67.
236 M. Tulli. *Włoskie szpilki*. S. 94, 28–29, 35.
237 *Ibid.* S. 35.
238 M. Tulli. *Szum*. S. 119, 80, 97.
239 M. Tulli. *Włoskie szpilki*. S. 32.
240 M. Tulli. *Szum*. S. 82.
241 M. Grynberg. *Oskarżam Auschwitz*. S. 53, 57, 103.
242 M. Tulli. *Włoskie szpilki*. S. 30, 81.
243 B. Keff. *Utwór o Matce i Ojczyźnie*. S. 9–10.
244 *Ibid.* S. 42, 14.
245 M. Grynberg. *Oskarżam Auschwitz*. S. 98, 217.
246 M. Tulli. *Szum*. S. 119.
247 B. Keff. *Utwór o Matce i Ojczyźnie*. S. 13, 20.
248 *Ibid.* S. 58.
249 M. Tulli. *Włoskie szpilki*. S. 88.
250 M. Tulli. *Szum*. S. 12–13.
251 *Ibid.* S. 34.
252 M. Tulli. *Włoskie szpilki*. S. 88, 32, 94.
253 M. Grynberg. *Oskarżam Auschwitz*. S. 133, 46, 69, 143, 19.
254 M. Tulli. *Szum*. S. 84.
255 M. Tulli. *Włoskie szpilki*. S. 81.

- 256 B. Keff. *Utwór o Matce i Ojczyźnie*. S. 19, 34, 47.
- 257 *Ibid.* S. 16.
- 258 *Ibid.* S. 33.
- 259 M. Tulli. *Włoskie szpilki*. S. 31.
- 260 B. Keff. *Utwór o Matce i Ojczyźnie*. S. 42.
- 261 M. Grynberg. *Oskarżam Auschwitz*. S. 112.
- 262 M. Tulli. *Włoskie szpilki*. S. 72.
- 263 *Ibid.* S. 67.
- 264 B. A. Van der Kolk, O. Van der Hart. *Natrętna przeszłość: elastyczność pamięci i piętno traumy // Antologia studiów nad traumą*. Kraków, 2015. S. 169.
- 265 L. L. Langer. *Holocaust testimonies. The ruins of Memory*. Yale, 1991. P. 2–3.
- 266 B. Cyrulnik. *Ratuj się, życie wzywa*. S. 232.
- 267 E. Kuryluk. *Frascati*. S. 27, 203.
- 268 E. Kuryluk. *Goldi*. S. 65–66.
- 269 E. Kuryluk. *Frascati*. S. 48.
- 270 E. Kuryluk. *Goldi*. S. 81–82.
- 271 B. A. Van der Kolk, O. Van der Hart. *Natrętna przeszłość: elastyczność pamięci i piętno traumy*. S. 147.
- 272 B. Cyrulnik. *Ratuj się, życie wzywa*. S. 47.
- 273 A. Janko. *Mała Zagłada*. S. 67–68, 75.
- 274 E. Kuryluk. *Goldi*. S. 95.
- 275 *Ibid.* S. 97.
- 276 E. Kuryluk. *Frascati*. S. 46.
- 277 *Ibid.* S. 5, 17, 21, 23.
- 278 M. Grynberg. *Oskarżam Auschwitz*. S. 58.
- 279 E. Kuryluk. *Frascati*. S. 14.
- 280 E. Kuryluk. *Goldi*. S. 97, 95.
- 281 *Ibid.* S. 97.
- 282 *Ibid.* S. 63.
- 283 *Ibid.* S. 66.
- 284 Ł. Jaroń. *Słowo na „ży”*. *Niewypowiedziana tożsamość w narracjach rodzinnych Ewy Kuryluk*. S. 80.
- 285 E. Kuryluk. *Frascati*. S. 16, 27, 241.
- 286 A. Tuszyńska. *Rodzinna historia lęku*. S. 9, 93.
- 287 M. Tulli. *Szum*. S. 33.
- 288 E. Kuryluk. *Goldi*. S. 65.
- 289 M. Tulli. *Szum*. S. 43–44.
- 290 *Ibid.* S. 73.
- 291 A. Janko. *Mała Zagłada*. S. 68, 130, 68.
- 292 *Ibid.* S. 21.
-
-

- 293 M. Tulli. Szum. S. 8, 17.
294 E. Kuryluk. Goldi. S. 101.
295 M. Tulli. Włoskie szpilki. S. 31, 81.
296 Ibid. S. 102.
297 M. Tulli. Szum. S. 80, 87, 82.
298 M. Grynberg. Oskarżam Auschwitz. S. 79, 80, 95.
299 A. Tuszyńska. Ćwiczenia z utraty. S. 24, 25, 109, 141, 142, 215.
300 A. Tuszyńska. Rodzinna historia lęku. S. 261, 407.
301 M. Tulli. Włoskie szpilki. S. 142–143, 75.
302 A. Janko. Mała Zagłada. S. 128, 130.
303 M. Grynberg. Oskarżam Auschwitz. S. 21, 119, 145, 48, 219, 95, 243.
304 A. Janko. Mała Zagłada. S. 128.
305 M. Tulli. Włoskie szpilki. S. 73–74.
306 M. Tulli. Szum. S. 8.
307 Ibid. S. 142, 73–74.
308 Ibid. S. 86.
309 M. Tulli. Włoskie szpilki. S. 30–31, 121.
310 M. Tulli. Szum. S. 86.
311 B. Keff. Utwór o Matce i Ojczyźnie. S. 33, 9, 33, 60.
312 A. Tuszyńska. Rodzinna historia lęku. S. 146.
313 M. Grynberg. Oskarżam Auschwitz. S. 79.
314 A. Janko. Mała Zagłada. S. 146–147.
315 A. Tuszyńska. Rodzinna historia lęku. S. 11.
316 Ibid. S. 180.
317 M. Grynberg. Oskarżam Auschwitz. S. 96, 35, 64, 39, 163, 82, 54.
318 M. Tulli. Włoskie szpilki. S. 142.
319 Ktoś dla kogoś jest dobry. Z Ewą Kuryluk rozmawia Dorota Jarecka.
320 E. Kuryluk. Frascati. S. 103.
321 E. Kuryluk. Goldi. S. 67.
322 Ibid. S. 31.
323 M. Tulli. Włoskie szpilki. S. 75, 73.
324 Ibid. S. 36.
325 M. Tulli. Włoskie szpilki. S. 121.
326 A. Janko. Mała Zagłada. S. 68, 128.
327 M. Grynberg. Oskarżam Auschwitz. S. 133–134.
328 E. Kuryluk. Frascati. S. 115.
329 B. Keff. Utwór o Matce i Ojczyźnie. S. 23.
330 M. Tulli. Włoskie szpilki. S. 85.
331 M. Tulli. Szum. S. 40.
332 Ibid. S. 12, 84.
333 B. Cyrulnik. Ratuj się, życie wzywa. S. 191.

- 334 M. Tulli. Włoskie szpilki. S. 90.
335 M. Tulli. Szum. S. 37–38.
336 Ibid. S. 48.
337 M. Tulli. Włoskie szpilki. S. 138.
338 Ibid. S. 142–143.
339 Ktoś dla kogoś jest dobry. Z Ewą Kuryluk rozmawia Dorota Jarecka.
340 E. Kuryluk. Moje książki są z żałoby. Rozmawia Juliusz Kurkiewicz // *Gazeta Wyborcza*, 23.07.2010. http://wyborcza.pl/1,75475,8167738,Ewa_Kuryluk__Moje_ksiazki_sa_z_zaloby.html
341 B. Keff. Utwór o Matce i Ojczyźnie. S. 71.
342 E. Kuryluk. Goldi. S. 85, 140.
343 M. Sznajderman. Fałszerze pieprzu. S. 235–236.
344 Ibid. S. 213.
345 Monika Sznajderman: jak pogodzić się z tym, że dziesięcioletni chłopiec jedzie do Treblinki? Wywiad.
346 A. Tuszyńska. Rodzinna historia lęku. S. 408.
347 Ibid. S. 15.
348 D. Krawczyńska. Małe narracje o Zagładzie // *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętniania*. Łódź, 2009. S. 800.
349 E. Kuryluk. Frascati. S. 159.
350 A. Tuszyńska. Rodzinna historia lęku. S. 12, 260, 306.
351 Ibid. S. 9.
352 E. Kuryluk. Frascati. S. 163–164.
353 M. Tulli. Włoskie szpilki. S. 35, 70.
354 M. Sznajderman. Fałszerze pieprzu. S. 102.
355 E. Kuryluk. Frascati. S. 291.
356 M. Sznajderman. Fałszerze pieprzu. S. 113, 88–89.
357 E. Kuryluk. Goldi. S. 168.
358 E. Kuryluk. Frascati. S. 236, 288.
359 M. Sznajderman. Fałszerze pieprzu. S. 96, 110.
360 E. Kuryluk. Frascati. S. 287.
361 A. Tuszyńska. Rodzinna historia lęku. S. 196.
362 M. Sznajderman. Fałszerze pieprzu. S. 91.
363 A. Tuszyńska. Rodzinna historia lęku. S. 181, 185, 167.
364 E. Kuryluk. Frascati. S. 227, 234, 277.
365 A. Tuszyńska. Rodzinna historia lęku. S. 145.
366 M. Sznajderman. Fałszerze pieprzu. S. 98.
367 Ibid. S. 113.
368 A. Tuszyńska. Rodzinna historia lęku. S. 145, 146.
369 E. Kuryluk. Frascati. S. 299.
370 Ibid. S. 277.
-
-

- 371 M. Sznajderman. Fałszerze pieprzu. S. 27, 34, 66, 69, 88.
372 E. Kuryluk. Goldi. S. 168–169, 170.
373 E. Kuryluk. Frascati. S. 276–278, 291–304.
374 M. Sznajderman. Fałszerze pieprzu. S. 27, 34, 66.
375 A. Tuszyńska. Rodzinna historia lęku. S. 9, 10.
376 E. Kuryluk. Goldi. S. 78.
377 E. Kuryluk. Frascati. S. 237.
378 E. Kuryluk. Goldi. S. 165–171.
379 E. Kuryluk. Frascati. S. 215, 234, 237, 251, 277.
380 E. Kuryluk. Goldi. S. 102.
381 Ibid. S. 167.
382 Książka dla Karola. Warszawa, 1983.
383 E. Kuryluk. Goldi. S. 174; E. Kuryluk. Frascati. S. 215.
384 E. Kuryluk. Frascati. S. 211.
385 E. Kuryluk. Goldi. S. 172–173.
386 M. Sznajderman. Fałszerze pieprzu. S. 23, 27, 26, 104, 34, 98, 100, 109.
387 M. Tulli. Włoskie szpilki. S. 124–129.
388 Calvino, Marquez i pewna pani. Rozmowa z Magdaleną Tulli // P. Czaplinski, P. Śliwiński. Kontrapunkt. Rozmowy o książkach. Poznań, 1999. S. 128.
389 M. Tulli. Włoskie szpilki. S. 66.
390 Ibid. S. 29, 67.
391 Ibid. S. 70, 66, 68–69, 71–72.
392 E. Kuryluk. Frascati. S. 113, 136.
393 D. LaCapra. Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna. Kraków, 2009. S. 76.
394 A. Janko. Mała Zagłada. S. 68.

«Полная свобода» в мире, «придуманном маркетологами»

Исторический перелом и проза
писателей младших поколений

Практически полная свобода [...] никакого долга, никакой борьбы, впрочем, и бороться-то не за что.
Мирослав Нахач

Его поколение уцелело, никто не обрекал его на гибель. Оно не было ни окружено, ни расстреляно, [...] ни от чего не бежало и никуда не стремилось.
Кшиштоф Варга

В качестве своего главного исторического опыта подавляющая часть авторов младших поколений польской литературной сцены 2000–2010-х гг. воплощает в текстах стремительно пройденную границу между двумя системами: «Детство [...] прошло еще в ПНР, паспорта они получали, когда строй качало, словно пьяного рабочего-колхозника, а спустя мгновение обнаружили себя [...] гражданами III Речи Посполитой»¹.

Время, важнейшее для формирования личности, пришлось на период распада привычных форм. «Взрослеть в момент исторического перелома — удовольствие весьма сомнительное»², — осмысляет свой опыт герой романа Игнация Карповича (р. 1976) «Жесты» (2008). Повествователи и персонажи говорят о своей «подвешенности» в историческом времени, размытой идентичности: «[...] смутно запомнившийся коммунизм пал, капитализм разрастался, точно сорная трава [...], преемственность опыта была грубо прервана. [...] в результате ты не принадлежишь ни к предыдущему поколению, ни к последующему. [...] Гражданство польское, если вдруг засомневаюсь, можно заглянуть в паспорт. Но все прочее — множества, группы, подмножества и взгляды — все это туманно. Я напоминаю уравнение с огромным количеством неизвестных; я сам не в состоянии себя решить»³. «Я — человек временный»⁴, — прямо заявляет повествователь романа Кшиштофа Варги (р. 1968) «Терразитовое надгробие» (2007). «Мы странным образом бездомны в Истории, которая отказалась предоставить нам убежище, заблудились во времени и пространстве»⁵, — говорит культуролог А. Белик-Робсон, представительница того же поколения.

Герои-повествователи с мазохистским упорством идентифицируют свое поколение как «потерянное», выросшее в мире иллюзий и подделок, насилия рекламы, СМИ и виртуальной реальности: «жалкое»⁶, «безмозглое», «первое поколение, которое не воспользовалось шансом и не взбунтовалось против предыдущего», «воспитанное на рекламных акциях [...] и клипах MTV»⁷; «выросшее в период, когда бороться никто не хотел, но и лизать задницу

системе тоже»⁸, «поколение [...], предел мечтаний которого — вечный безлимитный доступ к Интернету»⁹, «поколение „Колеса фортуны“, „Улицы Сезам“ и жевательной резинки „Турбо“»¹⁰, «поколение спазма задницы и всеобщего отвращения, отвержения и отплевывания, поколение пандемии птичьего гриппа и слепого страха [...], поколение синтетики, возведенной в ранг заповеди, поколение пустой рамы, дешевой лжи, слэпстика и влажных снов, в которых выискивают концепции дао, поколение генетических изменений в клетках карпа, поколение псевдоотвращения, принимаемого за экстаз, поколение острого соуса и большого бабла»¹¹ и т. д. «Ибо что бы я ни говорил, я дитя ПНР. Дитя нехватки и дефицита, подделок, заменяющих товаров, всех этих пернатых петушков, деревянных бабочек, сахарной ваты, выцветших плакатов заграничных звезд, газет, разрезаемых на квадраты и изображающих туалетную бумагу. Все детство я пропитывался чувством окружающего меня повсюду сплошного эрзаца. Из этого нельзя вырасти. [...] тут собака закопана! Не побоюсь громких слов: собака всего нашего поколения!»¹² — заявляет герой «Чемоданов ипохондрика» (2014) Мариуша Сеневича (р. 1972).

«Симптомы напоминали своего рода перманентный депресняк. Утром не хочется вставать и охватывает ощущение абсолютной бессмысленности всего, потом немного отпускает и снова накатывает. Бог подставляет нам подножку, чтоб не слишком скучали: „Все у вас ОК, так что подкину вам неотвязного экзистенциального страха, чтобы не думали, будто попали в рай на земле“. И все супер, все катится и крутится своим чередом. Отыщем себе жен, худых, толстых, слегка в них поорудуем, народятся миленькие бебики, пойдем работать и все устаканится. Аминь. [...] То, что мы еще как-то держимся, — следствие равнодушия. Практически ко всему»¹³, — рассуждает о своей генерации-84 герой-повествователь одноименного романа Мирослава Нахача (1984–2007) — «Восемь четыре» (2003). От тоски, ощущения бессмысленности существования, порожденных ролью обывателя, гражданина мира потребительства, герои спасаются при помощи алкоголя и наркотиков (проза Нахача, Варги, Доминики Киверской,

1979–2001; Михала Витковского, р. 1975; Томаша Пёнтека, р. 1974; Дороты Масловской, р. 1983; Славомира Схуты*, р. 1973; и др). «Я сунул руку в карман и нащупал коробочку. Открыл ее. Пересчитал косяки. Девять. Единственное, о чем я беспокоился, — что не хватит до того момента, когда настоящий я окончательно протрезвею»¹⁴, — заканчивается вышеупомянутый роман Нахача, открывающийся сценой поиска галлюциногенных грибов.

Показательно, что чем младше писатели и их герои, тем острее ощущение внутренней пустоты. О нем говорят герои Варги, Петра Червиньского (р. 1972), Яся Капели (р. 1984): «Густав вернулся домой и снова лег на пол [...]. Вдруг громко сказал сам себе: — Пустота. — Подождал пару секунд, чтобы произнесенное слово заполнило его голову, и повторил: — Пустота»¹⁵; «Мир состоит главным образом из пустоты. Люди пытаются эту пустоту заполнить. [...] Но невозможно изменить тот факт, что мир состоит главным образом из пустоты»¹⁶. Героиня романа совсем юной Доминики Ожаровской (р. 1991) «Гром не грянет» (2010), который критики объявили «первым литературным голосом поколения, родившегося в III Речи Посполитой»¹⁷, декларирует от имени своего поколения «понарошкизм»**. «Я — представительница понарошкизма. Декларирую бесцветность. Наше знамя — пустота. Понарошкизм, бесцветность и пустота — это та идеологическая смесь, которая ближе всего коллективному сердцу масс»¹⁸, — заявляет она. «Поколение Ничто» — так была названа эта генерация в дискуссии, начатой одноименным текстом на страницах газеты «Газета Выборча»¹⁹.

В современном глянцево-мире персонажи испытывают чувство потерянности и страха, словно бы иллюстрируя высказанную британским критиком и сатириком К. Брауном идею «Global Warning»***: «[...] Глобальное

* Псевдоним Славомира Матея, отсылающий к месту рождения писателя — Новой Гуте (Схуты — искаженное «z Hutu», т. е. «из Гуты»).

** «Nanibyzm» (от польского «na niby» — «понарошку»).

*** «Глобальное предупреждение», по аналогии с «Global Warming» — «глобальное потепление».

предупреждение повсюду. Ежедневно возникают новые Глобальные предупреждения, касающиеся смертоносных вирусов, смертоносных волн, смертоносных наркотиков, смертоносных айсбергов, смертоносного мяса, смертоносных прививок, смертоносных убийц и других возможных причин неизбежной смерти»²⁰. «Смерть так близко, все ближе, она уже дышит нам прямо в лицо [...] Полное вырождение, всеобщий упадок всего на свете. Деспотизм, деморализация. [...] Один миг — и мы уже трупы. Можем погибнуть в любой момент. И неважно, что станет причиной: отравленное мясо, отравленная вода, полимеры какие-нибудь, правая партия или левая, русские или наши»; «везде смерть»²¹, — утверждает герой Масловской. Схуты называет свое поколение «поколением слепого страха перед BCF, SARS, USA, UOP, ZUS и т. д., и т. п.»²², а повествователь романа Ярослава Маслянека (р. 1974) «Апокалипсис-89» (2010) признается: «Я мечтал об одном: не бояться»²³. О том же мечтает героиня романа Марты Дзидо (р. 1981) «М.» (2005): «Когда я так стою перед зеркалом и раздумываю, заправлять ли голубую рубашку в брюки, чем дольше я так стою, тем больший внутренний страх меня охватывает. А так хочется [...] не бояться»²⁴. «Боюсь, аж дерьмо в портках трясется»²⁵, — заявляет повествователь рассказа «Широкий, глубокий, зачеркнуть все» из одноименного сборника (2001) Лукаша Орбитовского (р. 1977). Герой «Терразитового надгробия» Варги хотел бы забыться сном «спокойным и неспешным», однако и он, и его соотечественники в своих снах «бродят по вонючим топям, и с каждым шагом их ноги все больше погружаются в трясины [...], и во сне они напряженно ждут, когда их тела поглотит черная магма»²⁶. «Мои монстры, которых мне удастся отгонять днем, приползают ночью»; «[...] все боятся, не столько за свою работу, не столько своих начальников, сколько самих себя, своей жизни»²⁷, — рефлексировал герой романа Варги «Опилки» (2012). Страх преследует и героев Карповича: на протяжении романа «Не фонтан» (2006) многократно повторяются слова: «Меня снова трясет»²⁸.

Неудивительно поэтому столь характерные для этой прозы предсудцидальные состояния героев. «[...] и

мы уплывем в ванне, полной крови. Заснем сладким и легким сном после тридцати таблеток „ксанакса“. Еще можно лечь на рельсы и дожидаться поезда»²⁹, — грезит героиня «М.» Дзидо. «Может, я уже не хочу никакого будущего. [...] Может, мне уже не нужно будущее. Может, оно никому из нас не нужно»³⁰, — рассуждает герой романа Червиньского «Ходум vitae»* (2009). Повествователь другого его романа — «Поругание» (2005) — называет свой текст «надгробием»³¹ поколения, а повествователь «Опилок» Варги — «завещанием»³². В качестве альтернативы самоубийству фигурируют попытки уйти в сон (герои романов «Сонливость», 2008, Войцеха Кучока, р. 1972, и «Исповедь спящей красавицы», 2012, Сеневича то и дело погружаются в сон, а героиня «Исповеди...» к тому же каждый раз видит во сне собственное самоубийство: «[...] от живых убегаю. [...] Беглянка. Я — Спящая красавица-беглец! Собрала манатки — и только меня и видели!»³³), а также инфантильные попытки «уйти в сказку»: «Я недавно искала этот выход в шкафу, но не смогла найти. — Я его все время ищу. Он где-то должен быть, правда? — говорит героиня Дзидо. — Мы закроем за собой дверь. И не вернемся. И наконец заживем на полную катушку»³⁴; взрослые герои «Ходум vitae» Червиньского увлечены историей Маленького принца, в конце концов один из них убегает «в мультяшный город, на мультяшную улицу», где его сердце наполняется «подлинной — мультяшной — надеждой»³⁵, а второй бесследно исчезает, подобно герою Сент-Экзюпери. Герой «Жестов» Карповича для «другой жизни» выбирает говорящую фамилию, отсылающую к названию сильного обезболивающего: «господин Кетанол»³⁶.

Показательны финалы книг этих писателей — смерти, пожары, катаклизмы, убийства, самоубийства, автокатастрофы, авиакатастрофы и т. д. Роман Кучока «Дрянье» (2003) заканчивается словами: «Я был, меня больше нет»³⁷ (ср. подобные реплики в «Поругании» Червиньского — «Мы [наше поколение. — И. А.] — уже история. Нас больше

* В оригинальном названии — «Przebiegum życia» — обыгрывается калька словосочетания «curriculum vitae».

нет»³⁸ и в «Опилках» Варги — «мы принадлежим к подыхающему поколению, абсолютно лишнему, будем становиться все прозрачнее, пока наконец не исчезнем вовсе, причем никто этого не заметит»³⁹); роман Витковского «Барбара Радзивилл из Явожно-Щаковой» (2007) — «С'est fini»⁴⁰; «Аллея Независимости» (2010) Варги — «Конец света лениво приближался»⁴¹, роман Схуты «Отходняк» (2004) — «И — наступает тьма»⁴², роман Сильвии Хутник (р. 1979) «Пройдохи» (2012) — «Завтра не будет ничего»⁴³ и пр. Повествователю словно бы некуда увести своего героя, кроме как на тот свет, поскольку на этом ему нет места. «Я наконец нашел свой путь», — говорит повествователь «Терразитового надгробия» Варги, вынимая из брюк пояс, на котором собирается повеситься. Один главный герой «Аллеи Независимости» гибнет в авто-, а другой — в авиакатастрофе («[...] он не добрался до Америки, но и не остался в Польше, в конце концов застрял где-то посередине, на полпути между землей покинутой и землей обетованной, ни одна из которых не была пригодна для жизни»⁴⁴). «В мире, в котором эрос занял место этоса, а money заняло место honey, для нас больше нет места»⁴⁵, — заявляет повествователь «Поругания» Червиньского.

Закономерно также появление своего рода «нет-повествований», «нет-монологов»: «Поругание» Червиньского с его обилием отрицательных конструкций, начиная с не-посвящения («Не посвящаю это никому»⁴⁶), «М.» Дзидо, «Польско-русская война под бело-красным флагом» (2002) Масловской: «У таких, как я, больше нет идей, как жить, а жизни нечего им предложить»⁴⁷; «Я не знаю, не понимаю»⁴⁸; «Но это еще не все, говорю я ей [...]. И нет такой возможности [...]. Такой возможности нет и быть не может»⁴⁹. Роман Давида Беньковского (р. 1963) демонстративно назван «Ничто» (2005), в заглавие романа Карповича вынесено повторяемое на протяжении всего текста выражение «Не фонтан».

«Экологической нишей» столь депрессивно настроенного нового поколения персонажей-повествователей оказывается память о детстве на излете социализма и наивном восхищении импортными товарами, когда па-

кеты с логотипом Макдоналдса («пакеты с изображением двух булок с котлетой») еще воспринимались как «святое причастие»⁵⁰. Именно это поколение вносит в польскую литературу ценный психологический и художественный опыт — «изнанку» официальной истории, детский опыт со своей, отличной от взрослой, иерархией ценностей: жевательная резинка «Доналд» с вожделенными вкладышами, игры во дворе, появление первых импортных товаров, а не политическое сопротивление или торжество исторической справедливости: «[...] мир состоял из непересекающихся плоскостей: наша, маленькая, школьная [...] — и более крупные, с их политическими выборами, ликвидацией последствий социализма и пафосом, к которому мы привыкли на бессмысленных уроках польского»⁵¹; «Однако пришел жаркий июнь*. И вот за грязными решетками серых скворечников-киосков появляются бело-красные коробочки с черными надписями, картонки с женщинами, которые, словно мадонны в костеле, становятся объектом лихорадочных паломничеств наших парней, белые бутылочки с золотыми кренделями французских названий — смысл жизни наших девчонок»⁵². Непосредственное, осязаемое в реальной повседневности следствие падения коммунизма для этого поколения — не полученная свобода, а девальвация ранее бесценных предметов: «Плакаты болтались на грозивших рухнуть стенах. С той поры вещи, которыми мы торговали в своем „магазине“, производили все меньшее впечатление. Некоторые дети брезговали даже жвачкой, что уж говорить о вкладышах. Увидав однажды на помойке целую гору разноцветных сокровищ, мы поняли, что все это утратило всякий смысл»⁵³; «[...] мы покупаем на базаре пустые банки от заграничного пива. Некоторые наливают в них воду и разгуливают по нашему двору, изображая двор заграничный. Такая мода. Через пятнадцать лет сон станет реальностью. Дворы заполняют безработные мужики, целыми днями сидящие на скамейках и потягивающие баночное пиво»; «Здорово было оказаться в стране [...], напоминавшей огромный валютный магазин. [...] Жаль,

* 1989 г. — первые демократические выборы в послевоенной Польше.

что сегодня лондонская улица выглядит точно так же, как наша [...]. Мы сделались ужасно банальны»; «И бумажные скатерти из „Макдоналдса“ на Шафтсбери-авеню, которые я привез домой в качестве реликвий, перестали быть модным западным сувениром, и мне пришлось снять их со стены моей комнаты, где они заменяли рок-звезд, висевших в комнатах моих западных ровесников. В Варшаве появится польский „Макдоналдс“»⁵⁴.

Опыт детства и отрочества, пришедшихся на эпоху ПНР, оказывается для авторов и их героев ценным вдвойне: он уникален не только как бесповоротно миновавший этап любой человеческой жизни, но и потому, что историей стала бывшая его контекстом реальность социализма: «Мое время — восьмидесятые годы, выбитая в стене бетонного колодца ниша, где я устроил себе логово»⁵⁵; «Я родился в совершенно другой галактике: тридцать лет назад»⁵⁶. Герой романа Маслянека «Апокалипсис-89» замечает, что люди расспрашивают друг друга о том, что они делали раньше, так, «словно это было до войны. Как в кино. Ты чем раньше занимался? Я был врачом, а ты? А я учителем. Ага, ну ясно, а теперь вот оба на фронте. Вернусь домой — снова открою практику. А я буду учить детей. Ха-ха-ха. Не вернуться нам домой [...], и мне уже не стать тем, кем я был. Конец. До самой грёбаной смерти мы останемся теми, кто мы есть сейчас, а то и хуже»⁵⁷. «Мой мир, его суть относятся к двадцатому веку. К Качмарскому, к Херберту с Паном Когито, к тетрадам, в которых нужно было проводить поля, вырабатывая тем самым монашеское долготерпение. Как бы я ни восхищался ноутбуком, планшетом, смартфоном, я — хранилище жетонов, которые пожирали телефоны-автоматы, вечного пера и дребезжащей пишущей машинки»⁵⁸, — признается герой-повествователь «Чемоданов ипохондрика» Сеневича.

Показательно, что если предыдущее поколение в 1990-е гг. освобождало прозу инициации от проблем идеологии, то в 2000–2010-е годы происходит обратный процесс. Так, Витковский в цикле рассказов «Copyright» (2001) рассматривает процесс взросления мальчика из европейской провинции как утрату иллюзий относительно

цивилизации потребления. Инициация уподобляется знакомству с материальными воплощениями мифического Запада (от жевательной резинки «Доналд» с заветными вкладышами в детстве — до роскошного отеля в зрелом возрасте): мир, воспринимаемый поначалу с детским энтузиазмом, предстает затем адом потребительства. Герой цикла рассказов Схуты «Девяностые» (2013) — провинциальный подросток, пробующий «на вкус» реалии первого десятилетия постсоциалистической Польши, прежде ассоциировавшиеся с западными фильмами, — наркотики, проституток, собственную музыкальную группу, — на проверку оказывающиеся карикатурой или подделкой.

Повествователь романа Червиньского «Поругание» вспоминает, как поляки «мечтали о том, чтобы сходить с ума от скуки, подобно американцам»⁵⁹ (это вожделенное состояние нации описывается в его более позднем фантазмагорическом романе «Международ» (2011): в тридцать девятой Речи Посполитой «болезненный недостаток» приводит ко всеобщему «маразму и безделью»⁶⁰). Авторы говорят об утрате своим поколением детских иллюзий и получении взамен меркантильной повседневности цивилизации потребления. Мир обращается в гигантский гипермаркет, а гипермаркет заменяет мир: «[...] целый мир, замкнутый под крышей торгового центра, мир, в котором все люди свои, чувствуют себя как дома, даже странно, что на пороге не стоят их домашние тапочки»⁶¹; «Мы идем в торговый центр [...]. Ты ведешь меня под руку, а я визжу от счастья, здесь столько красивых вещей, можно полакомиться вафлями и покататься на лифте, а в туалете — так даже сексом заняться»⁶².

Американское потребительство, ставшее моделью для подражания, развивалось постепенно и пугающих масштабов достигло лишь к концу XX в., породив термин «гиперпотребительство» — потребительство сверх меры, напоказ, не ради удовлетворения основных потребностей, но ради соответствия навязываемым СМИ и рекламой стандартам. В Польше процесс ускоренного освоения потребительского стиля жизни начинается в 1989 г. «Нас приучали жрать»⁶³, — рассказывает об опыте своего поколения

Д. Масловская. Идеи же *антипотребительства* появились в Польше тогда, когда стала очевидна обратная сторона нового строя — огромная безработица, диктатура СМИ и пр., и, наконец, когда вождеденная свобода обернулась бессмысленным потребительством или нищетой: «Пиво было австралийским. Теперь в супермаркетах продают австралийское пиво. Стало быть, портит воздух он теперь тоже по-австралийски, думает Густав. О my goodness, у нас теперь есть даже по-австралийски испорченный воздух. До чего же у нас свободная страна»⁶⁴; «Появилась вождеденная кола в банках. [...] На фабриках появился вождеденный марксистский отчужденный труд. На улицах появились вождеденные бандиты из американских фильмов. У них были вождеденные американские бейсбольные биты. На экранах телевизоров появились вождеденные американские шампуни. [...] Мы наконец были свободны»⁶⁵; «Времена, с перспективы сегодняшнего дня заставляющие задуматься — вроде бы юношески наши, но какие-то нереальные. Что я расскажу о них будущему внуку? Только одно, что мы ожидали как минимум чего-то вроде оперы, а нам пришлось выступить в оперетте. [...] Настроение ожидания передавалось всем, но никто не ожидал, что этот пресловутый капитализм Запада как раз в стране на берегах Вислы примет форму зловредно подлую и нищую: ею станет тарелка жидкой „куронювки“»⁶⁶.

Характерны физиологические образы, при помощи которых прозаики описывают эту стадию: «копролитоказинообразный капитализм»⁶⁷; «Город исчезал в пучине пластика, превращался в сплошную рекламную блевотину»⁶⁸; «[...] большая жратва подышающего в луже собственной блевотины западного мира»⁶⁹; «Мое брюхо набито [...] годами исключительно калорийной жизни, и я вполне могу наблевать на ваши фирменные портки»⁷⁰ и т. д. Эмоция разочарования передается также при помощи форм будущего времени: «Есть мнение, что уже скоро к нам придет

* Так, по имени министра труда и социального обеспечения Яцека Куроня, называли суп для бедных, который раздавался бесплатно в 1990-е гг. (позже так же стали называть пособие по безработице).

американская свобода. [...] Мы еще не знаем, что мечты исполнятся всего через год. Смятые коробки из-под американских сигарет будут валяться на каждой помойке. [...] Баночное пиво будет лежать в каждом магазине рядом с бананами, апельсинами и ветчиной, которых там сроду не водилось»⁷¹; «В магазинах вот-вот появится „всё“, и вот-вот на „всё“ перестанет хватать денег»⁷².

Первыми в польской литературе целенаправленно подняли тему потребительства Витковский в уже упоминавшемся сборнике рассказов «Copyright» и Схуты, автор художественного проекта «Схуты™, сделано в Польше». Определивший свою задачу — описание современной Польши как общества потребления, — писатель порой даже подписывался «Сделано в Польше», а критики остряли: «Пароль — потребительство, отзыв — Схуты»⁷³. Д. Новацкий, перефразируя строки А. Слонимского из поэмы 1919 г. «Черная весна» — «И Конрада плащ с плеч долой» — заметил, что Схуты «сбросил с плеч плащ яппи», чтобы посвятить себя радикальной критике общественно-экономического порядка»⁷⁴. Первая книга Схуты — сборник рассказов «Дивный новый вкус» (1999), название которого отсылает к антиутопии О. Хаксли, — представляла собой пародию на новую действительность, в которой личность подвергается насилию со стороны беспардонной рекламы, назойливых «торговых акций» и псевдонаучных маркетинговых слоганов. Роман «Белиберда» (2001) — это насыщенный рекламными лозунгами своеобразный «негативный» путеводитель по Кракову: мрачная панорама (киоски с фастфудом, тренажерные залы, солярии и пр.) диссонирует с традиционным образом древнего города как европейского культурного центра (Витковский назвал тогда книгу Схуты «ударом кулаком по столу»⁷⁵, увидев в ней проявление подлинного бунта против новой польской реальности, цивилизации потребительства и пр.). Сборник рассказов «Сахар в норме» (2002) закрепил за Схуты репутацию автора, описывающего постсоциалистическое общество, пытающееся удержаться «в норме», которая на поверку оборачивается фикцией (как, например, непристойный симбиоз религиозной традиции и потреби-

тельства в рассказе «Рождество»). «Отходняк» — роман о буднях банковского служащего, портрет молодого поляка в тисках капитализма — оказался прочитан как поколенческий манифест тех, кому было в тот момент двадцать с небольшим, неудовлетворенных своей работой и разочарованных реальностью свободного рынка⁷⁶. Книга «Сделано в Польше» (2005) стилизована под иронический справочник, включающий в себя главы «Введение в потребительство», «Молитва перед большим шоппингом», «Молитва после удачного шоппинга» и т. д. Проект Схуты интересен еще и тем, что он охватывает разные уровни художественности, текст и метатекст. Так, издание романа «Белиберда» было стилизовано под популярные любовные романы, а первое издание сборника «Сахар в норме» отсылало к технологиям потребительства. На обложке книги значилось: «Твой кот, будь он жив, купил бы „Сахар в норме“», «Не тестируется на животных», «Поздравляем, вы сделали удачный выбор!», «Благодарим за покупку „Сахара в норме“». Со своей стороны мы приложили все усилия, чтобы наша продукция удовлетворяла самым высоким вашим требованиям. [...] Продукция Схуты™ производится исключительно из натуральных продуктов высочайшего качества без использования рвотных средств. Благодаря этому „Сахар в норме“ обладает вкусом натуральных фруктов. [...] Приятного аппетита!»⁷⁷. «Сделано в Польше» — увлекательный и одновременно жутковатый комикс, иллюстрирующий сознание польского обывателя начала XXI в.: Схуты использует коллажи и пастиши фрагментов рекламных каталогов и газет, символов, элементов религиозных образов, телепрограмм, плакатов избирательной кампании, фотографий «звезд» мира политики и шоу-бизнеса, этикеток, тестов на водительские права, инструкций для спортсменов и спасателей и пр.

Молодые повествователи и герои чувствуют себя *узниками* нового тоталитаризма — «тоталитарной этики изобилия»⁷⁸. Герой романа Макса Цегельского (р. 1975) «Масала» (2008), не в силах смириться с «завладевшими городом и людьми [...] банками, супер- и гипермаркетами»⁷⁹, уезжает в Индию. Шоппинг и успешная карьера восприни-

маются как главный показатель пригодности человека в качестве полноценного члена общества, т. е. потребителя, становясь главным императивом бытия. Новая идеология уподобляется вере, а религиозный дискурс предстает пустой формой, которая легко может быть наполнена «актуальным» содержанием: «Тот, кто не исповедует веру в новые гаджеты, во все эти шмотки [...], попадает прямиком в пекло серых потребителей, жизнь которых мучительна, безвкусна, бесцельна и бессмысленна», «Апокалипсис от св. Законодателя»⁸⁰, «Харе харе супермаркет, харе харе пицца-хат»⁸¹, «Молитва перед большим шоппингом», «Молитва после удачного шоппинга»⁸²; «Возблагодарим Господа за Его дары. Господи, спасибо тебе, что дал мне возможность работать в Гамбургер-Банке»⁸³; в рассказе Моники Божко «Донна Анджелика» (сб. «Я тебе так потанцую», 2001) семь дней, на протяжении которых героиня совершенствует себя при помощи всевозможных косметических процедур (на седьмой восклицая: «Я — чудо творения!»⁸⁴), иронически отсылают к семи дням сотворения мира и пр.

Неудивительно, что у молодых авторов 2000-х гг. возникает специфический жанр — своего рода аналог «производственного романа», повествование о повседневности банковских служащих, менеджеров корпораций, рекламных агентов, СМИ, деятелей шоу-бизнеса и т. д. («Отходняк» Схуты; «Ничто» Беньковского; «Апокалипсо», 2004, Цегельского; «Без конца», 2005, Адама Качановского, р. 1976; «Поколение ИКЕА», 2012, Петра Ц.; «Несколько ночей вне дома», 2002, «Случай Юстины», 2004, «Болото», 2004, Пёнтека; «Плевок королевы», 2005, Масловской; «Лесопилка», 2003, Даниэля Одийи, р. 1974, «Таблетка свободы», 2012, Червиньского и др.), а в польской критике появляются термины «капиталистический реализм»⁸⁵, а также «антикапиталистический реализм»⁸⁶, базирующиеся на соотношении текстов соцреализма и описания будней «капитализма». Эта проза действительно восходит к производственному роману (однако «вывернутому наизнанку» и полностью лишенному позитивной идеи труда) и его позднейшим гибридам — польскому «директорскому» и «инженерному» романам 1970–80-х гг.

На смену фигурировавшему прежде в литературе символу тоталитарной системы — зданию Дворца культуры и науки — приходит изображение финансово-экономического центра польской столицы. Пространство соцреалистической фабрики в этих «антипроизводственных» романах сменяет постиндустриальная архитектура, стеклянные офисные здания: «Семьдесят, восемьдесят, а может, и сто тысяч служащих являются сюда каждое утро — в чистые, кондиционированные отсеки, туда, куда еще четверть века назад ежедневно приезжали десятки тысяч рабочих, обливаясь кровавым потом, притворялись, будто трудятся, подобно тому как сегодня несколько десятков тысяч служащих суетятся и с деланым безумием во взоре носятся по этажам или с притворной сосредоточенностью сидят за столами»⁸⁷; «Я стоял на одной из улиц этого города, у подножия сверкающих на солнце конструкций из стекла и пыли. Интересно, где мне предстоит трудиться? [...] Я представил себя выходящим из офисного здания»⁸⁸. Прозаики рисуют каторжную модель труда при капитализме (повествователь Петра Ц. описывает свое «поколение ИКЕА» как «людей [...], которые большую часть времени проводят на работе»⁸⁹; в фантазмагорическом сне герой романа Беськи «Столица» видит на воротах лагеря для безработных неоновую надпись: «WORK MAKES YOU FREE»⁹⁰, отсылающую одновременно к слоганам современности и реальности нацизма; «[...] я был лишь сокамерником по корпорации»⁹¹, «Здесь нет часов от и до, это работа вплоть до реального результата! Вплоть до потрясающего, ошеломляющего финала. [...] Ведь никто никого не заставляет. Не хочешь — не работай!»⁹²; «[...] перерывы не предусмотрены, служебная маска и памперсы, маска и памперсы»⁹³; «Работа в корпорации напоминает дурацкую байку об одном римском чуваке, который трахнул три десятка девок, а когда у него не хватило сил на тридцать первую, его обозвали пидором. [...] Можешь прыгать выше головы [...] — все равно рано или поздно скажут — пидор»⁹⁴); герметически замкнутое офисное

пространство с якобы «неизменно теплой атмосферой»⁹⁵, на поверку оказывающееся «клетками для бройлеров»⁹⁶; овеществление или даже умертвление персонала (гибель героя «Столицы», 2004, Кшиштофа Беськи, р. 1972, в уничтожителе документов, смерть на рабочем месте героини романа Катажины Бызи, р. 1969, имеющего выразительное название «Не живу, значит, существую», 2003, и т. д.). Но главной отличительной чертой является декларируемое отсутствие удовлетворения от труда, ощущение его бессмысленности. Так, герой «Отходняка» Схуты называет свой труд «сизифовым наоборот»: «Избавляешься от неудобного балласта, но он тут же возвращается обратно. На самом деле ты не катишь камень на вершину горы. Это другой миф. Ты сбегашь вниз, но кто-то садистски снова водружает тебя на самую вершину. В отчаянии ты вновь и вновь предпринимаешь тщетные попытки спуститься»⁹⁷. Герой романа Михала Ольшевского (р. 1977) «В Амстердам» (2003) на упрек: «Ты обычный белый воротничок, а мог бы стать кем-то великим» отвечает, иронически дистанцируясь от героев-подвижников Стефана Жеромского: «Может, Юдимом, да? [...] А может, этой, как ее, Бозовской? Доктором Петром?»⁹⁸ Схуты в «Отходняке» использует «двухслойную» конструкцию, наглядно демонстрирующую цинизм несовпадения сладкой оболочки политики Гамбургер-банка и реального отношения к клиентам, внешне благополучного существования молодого служащего современной Польши и его подлинного самоощущения. Подобный прием с той же целью применяют Карпович в романе «Не фонтан» и Беньковский в «Ничто».

Неотъемлемым элементом нового тоталитаризма оказываются и доведенная до абсурда, неразрывно спаянная с рекламой политкорректность, корпоративная дисциплина и психология, транслируемые прессой «кодексы поведения»: «предусмотренная договором улыбка»⁹⁹, «служебная маска»; «Я справлюсь. Надо помнить: нельзя скрещивать руки перед собой, потому что это говорит о тревожности, нельзя чесать нос, а то собеседник может подумать, будто я лгу, во время разговора с будущим шефом нельзя

расставлять ноги — это может быть расценено как сексуальная игра. Не смотреть прямо в глаза, не отводить взгляд, быть раскованной, производить впечатление сдержанной»; «Ее лицо, ее жесты, безупречные, лишённые каких бы то ни было эмоций, как из учебника: как за неделю освоить искусство переговоров? Как за один уик-энд научиться уверенности в себе?»¹⁰⁰; «[...] корпоратив с сосисками-гриль на берегу какой-нибудь лужи. [...] Лучшие мои друзья. Фирма, семья, горчица, гриль»; «Не сдавайся. Действуй систематически. Учись на ошибках. Повысь самооценку до состояния „чибо“. Верь в удачу! Прежде чем отправиться на собеседование с возможным работодателем, позаботься о своем внешнем виде. Аккуратная одежда, чистые волосы, чистые ногти, вычищенная обувь, свежее дыхание, свежее белье, белые носки способствуют положительной оценке тебя работодателем»¹⁰¹; «Поверить в себя. [...] Нагловатая улыбка, свежее дыхание, безупречно выбритое лицо, никаких прыщей и покраснений. [...] Смотреть на собеседника, в воображаемую точку на переносице. Затем слегка повернуть голову, положить ногу на ногу»¹⁰² и пр.

Закономерно появление в 2000-е гг. и романов, посвященных безработице («М.» Дзидо, «Ходум vitae» Червиньского, «Столица» Беськи и пр.). Повествования о «молодых безработных» — логическое следствие сложной ситуации на рынке труда, в которой оказались как раз «дети худшей конъюнктуры»¹⁰³ — родившиеся в 1970–80-е гг. (хотя безработица в конечном счете коснулась и многих из тех, кто был чуть старше и в 1990-е гг. успел воспользоваться возможностями, предоставленными первой фазой польского капитализма: «После 1989 г. каждый из его ровесников мог в один миг добиться небывалого успеха, найти прекрасную работу, даже не имея никакой особой квалификации»¹⁰⁴, «Это была поистине belle époque, тогда каждый идиот имел шансы на отличную карьеру»¹⁰⁵). Дополнительным травмирующим фактором для авторов является то, что этому поколению, в отличие от предыдущего, приход которого в литературу совпал с издательской и читательской эйфорией — уверенностью в том, что именно *новая* литература

отразит *новый* опыт, — меньше повезло с конъюнктурой и в литературной карьере: первые дебюты пришлось на время ухода литературы на второй план, кризиса в области культуры и экономики: «Признания пришлось добиваться в момент нарастающего кризиса культуры, которую все больше сталкивают на обочину пространства общественной коммуникации, а также во время весьма ощутимого экономического кризиса. [...] СМИ все меньше интересуются приключениями молодой литературы. Недостаточно „быть“, издать одну книжечку, чтобы обратить на себя внимание, как это было в начале 1990-х годов; теперь придется хорошенько поломать голову, чтобы заинтересовать кого бы то ни было новой прозой. Характерно, что крупные книготорговцы и сети книжных магазинов очень неохотно берут на реализацию книги, позиционируемые как „молодая литература“»¹⁰⁶. Это поколение, по словам критика П. Дунина-Вонсовича, испытало больше соблазнов, «в четыре раза чаще поступало в вузы, призванные стать пропуском в потребительский рай, чтобы получить в итоге девальвирующийся диплом. [...] На эти объективные факторы наложилась еще и рецессия — ничего удивительного, что литература стала отражением фрустрации»¹⁰⁷.

Безработица в постсовременном обществе потребления означает не просто конкретный факт отсутствия работы, но служит стигматом невостребованности¹⁰⁸ (герой романа Беськи «Столица», получив работу, счастлив, что стал «пускай и пешкой, но, наконец, востребованной»¹⁰⁹) и непригодности (отсутствие заработка делает невозможным выполнение основной в этой системе функции человека — быть потребителем), и тем самым приводит к депрессии и социальной деградации. Ключевыми фразами в жизни безработных героев Червиньского, Беськи, Дзидо оказываются фразы «Мы вам перезвоним» (название одной из глав и один из лейтмотивов книги Дзидо), «Уже не актуально», «Вышлите свое резюме на адрес...», а время измеряется количеством высланных резюме и оставшихся денег: «[...] двадцать четыре резюме [...], семнадцать звонков [...], семь встреч [...], четыре факса и шесть мейлов»¹¹⁰; «Пролетело девяносто дней, сорок семь резюме и три ты-

сячи золотых»¹¹¹. Безработица разрушает их личную жизнь, выбивает из привычного ритма, погружает в депрессию: «Я перестал бриться, ел редко и плохо, избегал встреч»¹¹². Герой Червиньского постепенно «отключается» от мира: перестает звонить телефон, «мейлов он больше не получал и не посылал. Последний он написал сам себе и послал на свой собственный адрес в фирме, из которой его выгнали. Сообщение вернулось с информацией, что пользователь неизвестен». Он пишет мейлы дочерям и бывшей жене, однако все они возвращаются с пометкой «не доставлено», «пользователь [...] неизвестен». Герой ощущает себя «[...] никем. Самым что ни на есть никем из всех, каких только можно себе представить»¹¹³.

Роман Червиньского «Ходум vitae», описывающий перипетии поляков на ирландском рынке труда, был назван критикой «портретом новейшей польской эмиграции эпохи Евросоюза»¹¹⁴, а автор — «голосом последней волны польской эмиграции»¹¹⁵, что примечательно уже само по себе, поскольку в 1990-е гг. само слово «эмиграция» применительно к тогдашним младшим поколениям практически исчезло из употребления. В интервью 1994 г. Мануэла Гретковская на вопрос «Вы, вероятно, уже не эмигрантка?» уверенно отвечала: «В современной Европе это понятие утратило всякий смысл еще несколько лет назад [...]. Оно ассоциируется исключительно со странами „третьего мира“»¹¹⁶, в 1997 г. литературовед М. Орский заявлял, что сегодня поляк чувствует себя за границей «гражданином мира среди себе подобных», а с «проблемой отчизны покончено» — она «решается за пару часов при помощи авиалайнера»¹¹⁷. Многие молодые польские писатели, дебютировавшие на рубеже 1980–90-х гг., пережили и затем воплотили в слове опыт перемещения, длительного не-присутствия в Польше — жизни в Америке или Европе, существования в новой среде, повседневных контактов с иной культурой, чужим языком, однако их интересы оказались обращены прежде всего к художественным, языковым, общественно-культурным вопросам пребывания в инокультурном пространстве, формированию стереотипов, несоразмерности и не столько принципиальной непе-

реводимости польского, сколько «переводимости» всегда неточной *любого* национального исторического опыта, любой национальной ментальности. Выработанная на протяжении драматической истории Польши в польской ментальности и культуре психологическая модель переживания опыта эмиграции, который осмыслялся, с одной стороны, как жизненное крушение, проклятие, отрыв от корней «польскости», с другой — как высокая духовная миссия по сохранению национальных ценностей, вызывала в молодых прозаиках 1990-х гг. эмоцию отторжения. Червиньский же в 2010-е гг. говорит о себе и «миллионе» себе подобных именно как об эмигрантах¹¹⁸, как и его герой, купивший билет в один конец: «I tell you, kinda классный fun, эмиграция»; «I tell you, эмиграция — как прыжок в холодную воду. Орешь, как новорожденный младенец, леденеешь, как замороженные овощи, и рождаешься-умираешь по двадцать раз кряду»; «Кто же эмигрирует под Рождество?»; «[...] и снова плачет в толпе беженцев»¹¹⁹. Польша вновь оказывается болевой точкой, однако не столько притяжения, сколько отталкивания («Польша скоро станет виртуальной. Все оттуда разбежимся, последний погасит свет»; «Да, я поляк. Ну и, б. . ., что с того? Разве это что-то обо мне говорит? [...] А может, я передумал?»; «Это больше не моя родина», «Нет больше Польши»¹²⁰), впрочем, без надежды прижиться где-то в другом месте. Характерно также, что роман написан на «понглише» — смеси польского, английского и ирландского.

Избегая, вопреки ожиданиям читателя, изображения польской современности, молодые писатели 1990-х гг. предпочитали переносить действие в утопию, антиутопию, сказку, в ностальгическое прошлое и пр. В молодой же прозе 2000–2010-х гг. события разворачиваются в новостройках, офисах, торговых центрах, кафе, барах, гимназиях, на курсах английского, дискотеках и т. д. Свидетельством потребности ориентации в изменившемся мире «ускоренным» путем — через концентрированный в слове опыт — оказывается, помимо вышеупомянутых «антипроизводственных» романов, также бытописательская проза (прежде всего сборники рассказов),

посвященная будням спальных районов или провинции. Такое стремление к изображению текущей реальности в «масштабе микро», «сосредоточению внимания на небольших социальных структурах» И. Адамчевская называет «новой глокальностью» («термин-оксюморон», соединяющий «перспективы локальности и глобальности»¹²¹). Так, «Сахар в норме» Схуты представляет собой ряд жанровых сценок, иронически рисующих повседневность жителей городской окраины. Герои сборника рассказов Марека Кохана (р. 1969) «Баллада о добром качке» (2005) — жители варшавской периферии. Одийя в сборнике рассказов «Улица» (2001) описывает историю небольшой улицы в маленьком нищем городишке, с ее невзрачными событиями и вяло-агрессивными жителями. Одной из значимых тем становится существование не справляющихся с новой реальностью обитателей провинциального городка или района, построенного в свое время при ныне закрывшемся предприятии: «Словно карнавал перед коллективным самоубийством. Фабрика, которая породила этот бетонный гнойник посреди леса, прогорала. [...] Безработица росла, выходные пособия и пособия по безработице постепенно кончались, а в городе зарождался бизнес — во дворах, в пристройках, сарайчиках, чердаках, подвалах стрекотали швейные машинки, прессы, станки, производя все, что только могло прийти в голову, что можно продать, — пуговицы, туалетную бумагу, сумки, шлепки, прокладки, солнечные очки. [...] люди [...] все еще тешились иллюзией, что они наконец свободны»¹²². Часто это судьбы провинциальной интеллигенции, не сумевшей перестроиться и переквалифицироваться в бизнесменов (романы «Пусть это будет не сон», 2008, Одийя; «Апокалипсис-89» Маслянека, «Поругание» Червиньского), т. е. портреты тех, кто не нашел себе места в новой Польше: «Я пытался не дать себя полностью подменить, ухватить нить, которая соединяла меня-на-, -Манхэттене“ [вещевом рынке. — И. А.] со мной-работником-архива. Чтобы не исчезнуть»; «Я просто не гожусь для этой новой страны»¹²³; «Наверное, я вообще не гожусь для двадцать первого века»¹²⁴. Неслучайно роман Маслянека

носит символическое название «Апокалипсис-89», а вождественный исторический перелом описывается как «насилие над телом»: он врезал герою «прямо по морде, выбив зубы и сломав нос, не давая подняться, собраться с духом, зализать раны»¹²⁵. На протяжении всего текста обыгрывается слово «свобода» — герой противопоставляет свою индивидуальную потребность в свободе жестко навязанной ему свободе капиталистического общества: «[...] всю жизнь после восемьдесят девятого [...] я искал именно то, что пережил [...] в заводской библиотеке. [...] почти пять лет свободы. [...] Но кто-то твердо вознамерился осчастливить меня тем, что мне вовсе не требовалось, навязать свою свободу; силой впихнуть в горло идеалы, от которых я задыхался, в которых не нуждался»; «Всю жизнь я слышал от тебя [обращается он к покойному отцу — И. А.], какой этот коммунизм плохой, как он уничтожает людей, подавляет свободу. [...] Интересно, что бы ты сказал, проживи еще несколько лет и, вместо теплой пенсии, окажись на улице? Ты ведь мог бы делать все, что хочешь, верно? Так, как мечтал. У тебя была бы эта твоя свобода»; «Вы навязали мне свободу, которой я не понимал и которая выпала из моих вялых рук»¹²⁶. Сборник рассказов Роберта Осташевского (р. 1972) «Доля идола и другие сказки из рая потребителя» (2005), как и следует из заглавия, повествует о быте сегодняшнего польского обывателя — посетителя распродаж и гипермаркетов, участника компьютерных игр и реалити-шоу, чатов, социальных сетей. Описанный Осташевским уход в виртуальность становится в последующие годы неотъемлемым элементом новой обыденности. Доминика Дыминьская (р. 1991) в романе «Мясо» (2012) рисует полувиртуальную реальность зависимой от Интернета девочки. Повествователь романа Червиньского «Таблетка свободы» живописует повседневность «поколения лайков» в «эпоху лайков» и «ютубизации фейсбукизма»: «[...] у него была очень богатая жизнь: профиль на фейсбуке, аккаунты на Бла-бла-Кар, а также Google Plus, Linked In, в Твиттере, Одноклассниках, Blip, My Space, Flickr, Yahoo Groups, семи интернет-форумах плюс Vimeo и Youtube [...]»; «Он заходил в первый попавшийся торговый

центр, переполнялся благородным антикапиталистическим гневом и немедленно извещал об этом фейсбук»; «Когда он написал об этом в фейсбуке, восемь тысяч его поклонников ответили [...]. Одиннадцать тысяч заявили, что им нравится то, что написали восемь тысяч. В том числе три тысячи иностранцев, которые понятия не имели, о чем речь»; «Твиттер в Польше [...] использовался для оповещения города и мира о том, кто что съел на завтрак»; «В сущности, у него не было знакомых в неvirtуальной реальности»; «У него был Nokia E, у нее — HTC Two X. То есть совместимость их была ограничена. [...] Он посылал ей по мейлу стихи, а она ему в ответ — картинки из бесплатной базы открыток, где имелась специальная рубрика „Для влюбленных“. Тем самым давая понять, что влюблена», «[...] был убежден, что количество имеющихся доменов свидетельствует о статусе человека эпохи Сети, подобно тому как количество коров свидетельствует о статусе короля папуасов»; «[...] сами пользователи не помнят, что лайкнули», «Больше всего им нравилось нажимать „лайк“, чтобы сообщить всему миру, что им что-то нравится. Им нравилось, когда им что-то нравилось. [...] Они жили во времена, когда даже самые высокие чувства можно было выразить при помощи одного клика»; «Когда ты умрешь, твой статус станет „не в сети“»¹²⁷.

Проза младших поколений 2000–2010-х фиксирует значимое последствие пережитого слома — изменение культурного языка, иерархии составляющих его представлений, смену способов выражения переживаний, их структуры. Главным объектом и одновременно главным инструментом изображения оказываются окружающие современного человека дискурсы — авторы воспроизводят своего рода «языковой пазл» повседневной реальности (в этом смысле наглядно иллюстрируя тезис З. Митосек о сдвиге в понимании категории мимесиса — его объектом становится *языковой опыт*¹²⁸). Стержнем повествования и основой самоидентификации повествователя становятся бесконечно повторяемые «ключевые слова» современности: «трендовый», «лайфстайл» («Поругание» Червиньского), «стандарт», «таргетинг», «приоритеты»,

(«Ничто» Беньковского), «улыбайся, будь красивой» («М.» Дзидо), «Воспользуйся» («Отходняк» Схуты) и пр. Тексты строятся на деконструкции языка рекламы и глянцевого журналов, слоганов, не призывающих, но жестко требующих — «будь красивой, будь красивой, будь красивой»¹²⁹ («Что за поразительная евгеника»¹³⁰, — размышляет герой романа Варги «Опилки»), ибо современный мир — это «мир, в котором волосы приобретают природный блеск», а очередной «лайфстайл» неизбежно уступает место очередному «ультрагиперсуперлайфстайлу»¹³¹.

Рекламные кампании описываются как неотъемлемая часть жизни, поскольку жить — означает быть потребителем: «У меня много кружек Нескафе и Чибо, так что я уж даже больше не покупаю, есть будильник Нескафе, подставки и даже сервиз Липтон»¹³²; «Весь мир — рекламная плоскость. [...] Вся жизнь. Человек — это рекламная плоскость»¹³³. Вселенная персонажа «Поколения ИКЕА» Петра Ц. «полна брендов, ярлычков, логотипов и телереклам»¹³⁴. Повествователи ощущают окружающий мир как то, что может быть описано при помощи рекламных слоганов и заголовков популярной прессы: «Как избавиться от растяжек? Купить крем для век или крем от заусениц? Почему двухлетний Ясь не хочет есть молочную кашу? Нужно ли учить полугодовалого ребенка пить из бутылочки? Вредны ли памперсы? [...] Как бороться с жиром?»¹³⁵.

Авторы описывают процесс постоянного «ре-сайклинга идентичности»¹³⁶ в процессе отчаянной погони за счастьем, превратившейся из возможности в «обязанность и высший этический императив»¹³⁷: «Наслаждение созданием будущего себя. Уже обладающего. Обладающего этим пальто, этим диском, этими духами, этой книгой. Каким я стану? Какой я стану? Лучше, красивее. [...] Дорогие шмотки льнут к телу и становятся частью нас. Мы становимся дороже, превращаемся в товар! [...] Изменения происходят все чаще. Хочешь стать другим человеком — выкини на фиг старые диски, шмотки, книги, фильмы»¹³⁸; «[...] может, новый крем для век сделает тебя счастливой, может, новая блузка, новый выгодный тариф, сыр по рекламной акции, от которого ты похудеешь [...],

жидкость, которая выведет все пятна»¹³⁹. Неслучайно героиня Масловской, желая начать новую жизнь, «массу времени проводит в торговых центрах, покупая что попало, словно готовит приданое для новой себя»¹⁴⁰.

Современный мир предлагает множество готовых моделей идентичности, стилей жизни, автоматически «прилагающихся» к конкретным предметам или услугам. Если повествователь Витковского в 2001 г. еще *спрашивает*, можно ли составить идентичность из предлагаемых потребителю «кубиков» («Синдром супермаркета, кошмар выбора, мозаика, из которой нужно составить собственный стиль, бросить в тележку нужные кубики (складывается ли идентичность из кубиков?). Ужас постоянной необходимости иметь четко выраженный имидж. В черном или в цветном? Соус острый или нежный? Рок или джаз? Пиджак или кожа? Галстук или кеды?»¹⁴¹), то уже в середине десятилетия перечисления марок, цен и пр. и фрагменты рекламных слоганов в самом деле предстают эффективным способом создания портрета героя: «И уж совсем втайне пану Вальдеку мечтается умереть в костюме от Кельвина Кляйна»¹⁴²; «На этом снимке он (летняя рубашка от Springfield, 129 злотых, льняные брюки, ТЦ „Мокотов“, 199 злотых, босоножки HD, магазин „Шуз Шоп“, 299 злотых, сумка Dr. Martens, фирменный магазин на Маршалковской, распродажа, 99,90 злотых) обнимает ее (топик Jасkrot, 59,90 злотых, безымянная юбка из секонд-хенда на Хмельной, 35 злотых, шлепки в цветочек H&M, 19,75 злотых, лак для ногтей Max Factor, магазин „Сефора“, 30 злотых»¹⁴³, «В рубашке, купленной со скидкой в Zara, костюме от Boss, купленном в [...], в галстук с семидесятипроцентной скидкой из Royal Collection [...]. До меня донесся сильный аромат купленного год назад во время отпуска на Бали в дьюти-фри Dior Fahrenheit»¹⁴⁴; «Если бы не этот кофе (Nescafe Gold, растворимый, примерно 16 злотых банка), Данута не смогла бы так кричать. Данута обычно пьет вкусный растворимый кофе, потому что такого кофе можно в день выпивать больше, чем обычного, больше, и без вреда для сердца»¹⁴⁵. Таким образом может быть описана и вся судьба: «У нее есть все, чего она

хотела: пластиковые окна, колготки против варикоза, крем от морщин, несмываемая тушь, одноразовые подгузники, увлажняющие салфетки [...], йогурт обезжиренный, колбаса вавельская, абонемент „я плюс три“, накладные ногти всего за сто злотых, рекламная акция, подружки просто лопнут от зависти, лето — время для того, чтобы заняться собой»¹⁴⁶; «Знаете, почему Бася сияет с утра до вечера? Во-первых, придание матовости. Во-вторых, увлажнение. В-третьих, долговременный эффект. Perfect balans. Floral fiesta. Суперотпуск с деликатесами в сладком кленовом сиропе. До чего же прекрасно быть Басей»¹⁴⁷.

Вторым полюсом, в поле тяготения которого находятся героини-повествователи авторов младших поколений, являются национальные мифы — в первую очередь дискурс национальной мартирологии. Культурная травма «задает членство в группе, которая объединена событием или опытом, воссоздает первичную сцену, укрепляющую индивидуальную и коллективную идентичность. Это событие, отныне связанное с образованием группы, обязаны вспоминать другие поколения, не пережившие его лично, но продолжающие посредством него определяться и определять себя. В силу временной дистанции и изменившихся социальных обстоятельств каждое следующее поколение заново интерпретирует и представляет коллективную память об этом событии в соответствии со своими нуждами и средствами. Однако этот процесс реконструкции ограничен доступными ресурсами и давлением, которое история оказывает на память»¹⁴⁸. У младшего поколения «полный ассортимент национального этоса» вызывает не меньшее чувство безнадежности, чем «негативная глобализация»¹⁴⁹, он ощущается как голая «риторика», которой можно разве что «захлебнуться»¹⁵⁰.

Это неразрывно связано с уже упоминавшимся ощущением отсутствия собственного исторического опыта, «подтверждающего» базовую культурную травму, отсылающего к ней и пуповиной с ней соединяющего, собственного «травматического опыта, которым можно было бы делиться с ровесниками, как освященным хлебом»¹⁵¹.

«Ни настоящей травмы, ни войны, ни восстания, ни разделов Польши, ничего. Разве что обвал на бирже да массовые увольнения»¹⁵², — уныло констатирует герой Варги. Закономерно возникает мотив сравнения с предшествующими поколениями: «Никакой войны, как у поколения Колумбов, никакого преследующего свободную мысль режима, как у наших родителей, ничего»¹⁵³. Герой «Поколения ИКЕА» Петра Ц. завидует «нынешним сорокапятилетним», у которых «что-то было в жизни. Какие-то идеалы [...]. Они знали, за что борются: за свободу, деньги и большее количество продовольственных товаров. У них была цель в жизни»¹⁵⁴. О зависти младшего поколения говорит участница войны, одна из героинь «Карманного атласа женщин» (2008) Хутник: «Похоже, они нам завидуют. — О-о-о, вы пережили войну? Супер [...]. Какая у вас была классная, интересная молодость! А нам остается лишь по дискотекам бегать да по торговым центрам шататься, по распродажам всяким — тоска смертная. Никто у нас ничего не отнимает. [...] Нам бы хоть маленькую войну... уланы [...] автоматы, тра-та-та, ложись, сдавайся!»¹⁵⁵ Герой «Аллеи Независимости» Варги «чувствовал, что поколение Ломницкого и Цыбульского имело хоть какую-то биографию, какой-то опыт, наложивший отпечаток на их личность, — взять хотя бы войну, которую они запомнили детьми, и жизнь в разрушенной Варшаве. У поколения Кристиана не было никакого общего опыта, не было повода поджигать рюмки со спиртом*, как, впрочем, и делать что-либо еще. Его поколение уцелело, никто не обрекал его на гибель. Оно не попадало в окружение, не было расстреляно, [...] ни от чего не бежало и никуда не стремилось»¹⁵⁶. «Практически полная свобода [...], никакого долга, никакой борьбы, впрочем, и бороться-то не за что, никаких идей¹⁵⁷, — осмысляет опыт своего поколения, лишенного наполненной содержанием системы ценностей, повествователь Нахача. «„Поколение“ — некий коллективный проект по отношению к истории: общее место в цепи исторических событий, определенное отношение к традиции. Это проект, дающий самое главное — чувство укорен-

* Аллюзия к фильму А. Вайды «Пепел и алмаз» (1958).

ненности, смысла и направления, ощущение ориентации в паутине истории. В нашем же случае все размывается и утрачивает четкость линий: мы являемся поколением словно бы в силу отсутствия поколенческого проекта»¹⁵⁸, — так ков вердикт А. Белик-Робсон.

Существуя в пространстве капитализма, авторы и их герои-повествователи еще связаны с социализмом детскими и подростковыми впечатлениями. Но этот незрелый опыт не дает им (в отличие от предшественников) возможности противопоставить постсоциалистическим будням романтизм диссидентства. Введенное 13 декабря 1981 г. военное положение запомнилось — тем, кто его застал, — лишь мальчишеским интересом к «войне» («Они с детским восторгом наблюдали за колонной танков Т-66 [...]. Их заволаживала эта война понарошку»¹⁵⁹; «Вопрос, который обсуждался жарче всего: как это война, если войны нет?»¹⁶⁰), возможностью не ходить в школу («[...] отец с тревогой в голосе объявил, что военное положение, и мне не надо будет ходить в школу»¹⁶¹). В романе Радослава Коберского (р. 1971) «Харэр» (2005) на мгновение раздаются «грозные рокот и грохот», однако тут же возникает образ одинокого танка, чья мощь словно бы нивелируется абсурдной «целью»: «[...] мы сидели при свечах и в полумраке смотрели на танк, застрявший в проеме улицы [...]. По какой-то неведомой причине пушка его была нацелена на здание садового товарищества. Я не заметил никаких разрушений, все было на своих местах»¹⁶². В романе «Гашишопенки» (2008) Маслянека политические водоразделы польской реальности 1982 г. весьма далеким эхом отзываются в занятиях детей, а вонючую смесь — заглавные «гашишопенки» — мальчишки разливают под дверь ОРМовца** не потому, что тот олицетворяет насилие власти, а просто из хулиганства. Впечатления от военного положения мимолетны и поверхностны: «Эти несколько месяцев военного положения, которые вывернули наизнанку всю страну, в нашем городе

** (ORMO, Ochotnicza Rezerwa Milicji Obywatelskiej, 1946–1989) — добровольческие военизированные формирования, образованные в помощь милиции.

прошли бесследно [...]. Никаких жертв интернирования, арестов, ну, кроме нескольких человек с предприятия, в частности моего отца, задержанных на несколько дней еще до тринадцатого декабря. Можно сказать, что в городе было даже спокойнее, чем раньше»; «[...] единственной конспиративной деятельностью, которая имела место в тот период, была организация посиделок в такое время, чтобы успеть благополучно вернуться домой до комендантского часа или переночевать у хозяев»¹⁶³. Детская жизнь героев Маслянека и Варги идет своим чередом (характерны глаголы со значением мимолетности действия): «[...] военное положение проскальзывало мимо, не оставляя особых следов в нашей памяти. Для меня и для Вронька август семьдесят второго года не слишком отличался от других каникул и был просто последним месяцем лета, когда мы отчаянно убивали время»¹⁶⁴; «Военное положение пронеслось мимо, точно потерявшийся пес в поисках хозяина. Недолгое увлечение военной техникой прошло бесследно, зиму сменила весна, и первая же оттепель принесла надежду на то, что скоро станет тепло, и можно будет снова играть в мяч, ведь никакой хунте не под силу это запретить»¹⁶⁵. В некоторой степени исключение составляет роман инициации более старшего Беньковского «Есть» (2001), дающего события августа 1980 г., «Солидарности» и военного положения глазами учащихся лицея, которых История против их воли увлекает в политическую борьбу и травмирует.

В целом же для этого поколения пафос «сопротивления» сводится к воспоминаниям об ограничениях, связанных с прогулками во дворе, и отмене — из-за введения военного положения — детских телепередач: «[...] а потом нам не разрешали подолгу гулять»¹⁶⁶; «[...] надежда на то, что [...] можно будет снова играть в мяч»¹⁶⁷; «[...] теперь все, кому тогда было девять лет, патриотически завывают, что коммунисты, мол, не дали им посмотреть „Телеутро“»¹⁶⁸; «[...] потом появился [...] генерал Ярузельский, который что-то объявил. Я ничего не понимал, считал, что лысая фигурка, похожая на Мишку-ушастика и Крыску Александра, просит у детей прощения за отмену вечерней передачи. Мать слушала, фигурка зачитывала свой текст,

флаг висел, снег шел, мать плакала. — Не расстраивайся, мама, — сказал я. — Ну, обойдусь я как-нибудь без этой вечерней передачи»¹⁶⁹; «[...] однажды по телевизору вместо „Телеутра“ показали какую-то большую уродливую голову»; «Было декабрьское утро, воскресенье. Я помню, потому что всегда смотрел „Телеутро“. [...] Вместо программы для детей я видел его большую голову. Она заполняла собой весь экран. Вот кто выключил в квартире телефон, вскрывал наши письма, запрещал выходить во двор и закрывал по вечерам ворота»¹⁷⁰.

Нехватка в опыте писателей младших поколений романтики общественного сопротивления, борьбы, некоего выходящего за пределы собственного «я» содержания очень заметна в самоощущении их и их героев. Характерно, что герой рассказа Витковского «Коллаборация» из книги «Фотообой» (2006), в которой автор пытается понять, что означают понятия «коллаборация», «отчизна», «смерть» для его ровесника, «не соприкоснувшегося с историей»¹⁷¹, с иронической ностальгией вспоминает даже свой детский конформизм — как возможность *активного* социального выбора: «Я еще успел. О да! Любимчик системы! Ни дать ни взять Ежи Путрамент*»¹⁷². То, что в момент достижения «идеального повстанческого возраста» им «не пришлось умирать за Польшу», поскольку «на сей раз хватило авто-ручки, автомат не понадобился»¹⁷³, — обернулось, как показывают тексты, подлинной психологической травмой**.

* Польский писатель, после войны активно поддерживавший политику коммунистической партии.

** Ср. горькие слова Тулли о своеобразном инфантилизме польского общества и цивилизации смерти: «Некоторые из нас способны существовать лишь в теле невинной жертвы: только благородное поражение, моральная победа и героическая смерть. Взрослый мужчина рядится в смерть маленького повстанца, в смерть свя-зистки-подростка, на этом жаждет выстроить свою национальную гордость. Этот героической смерти за проигранное дело расцвел в период феодализма. [...] Нет, кажется, сегодня второго такого народа в Европе, который бы мечтал о подобной смерти, который сделал бы готовность умереть за проигранное дело целью воспи-

Белик-Робсон объясняет эту ситуацию тем, что поколение нуждается в мифе, укорененном в общем опыте Травмы, напоминающей по форме лотмановский взрыв, не растянутой во времени (в отличие от ситуации падения коммунизма): «Март 1968 года обладает всеми приметам критического момента, способного послужить основой для добротного повествования. Поколение 1968 года из чего-то исходило и к чему-то пришло именно благодаря тому, что мартовские события 1968 года имели место и являлись именно таким кратким, одноразовым, травматическим Событием»¹⁷⁴.

Представляется, однако, что главной причиной послужила не форма События, а отсутствие возможности приложения социальных сил для борьбы с *внешним* по отношению к социуму врагом. Именно такого рода «нормальность» оказалась непривычна для польской ментальности. Продолжительное наличие внешних враждебных обстоятельств в польской истории способствовало переработке негативного опыта в позитивную самоидентификацию, созданию привилегированного образа героической жертвы: поляки «еще в период романтизма сумели [...] совершить поразительную работу интерпретации, перековали униженный статус в героическую фигуру мученика, несправедливо обиженного, „страдающего за миллионы“»¹⁷⁵. Негативный опыт нашел символическое выражение, этот нарратив стал субстанцией, объединявшей разделенный народ и служившей своеобразной заменой формальному отсутствию государства или подлинного суверенитета. Младшим поколениям 2000–2010-х гг. романтического дискурса «в ре-

тения общества. Видно, как глубоко в нас сидит феодализм, достаточно вспомнить, что даже коммунистическая власть упивалась такой идеей геройства или, скорее, мартирологии. Если ничего кроме мученической смерти не дает нам ощущения собственно достоинства, это значит, что мы вообще не способны уважать сами себя. В результате бескровная победа угрожает национальной идентичности, неслучайно кое-кто отвергает победу 1989 года, поскольку там не пролилась кровь, и призывает готовить чужих детей к героической смерти. Что это за цивилизация? [...] Цивилизация смерти» (M. Tulli. *Jaka piękna iluzja*. Kraków, 2017. S. 205–206).

альном действии» — т. е. как эффективного инструмента сопротивления — «не досталось», и именно это воспринимается ими как травма. В нынешней же своей версии и роли национальный этос — активно навязываемый властью («амок или своего рода транс, от которого поляки никак не освободятся. Сегодня он подпитывается колоссально разражированной исторической политикой. Количество людей, зараженных этим сном, хотя бы посредством исторических реконструкций, огромно»¹⁷⁶) и по-прежнему оказывающий определенное влияние на массовое сознание — воспринимается молодыми писателями саркастически.

Авторы словно бы буквально следуют заветам Гомбровича, призывавшего в предисловии к «Транс-Атлантику» (1953): «Расшатать эту нашу зависимость от Польши! Оторваться хоть немного! Встать с колен! Открыть, легализовать этот другой полюс чувствования, который заставляет субъект защищаться от народа, как от любого коллективного насилия. Получить — это самое главное — свободу от польской формы, будучи поляком, быть одновременно шире и выше, чем поляк!»¹⁷⁷ Они дистанцируются от польского большого нарратива, питающегося и питающего идею исключительности поляка, необходимости борьбы и страдания как следствия навязанной извне неприемлемой системы. Повествователи деконструируют дискурс национального этоса, ощущаемый ими как полностью изношенный, окаменевший. Неслучайно один из персонажей в романе «Бело-красное» (2007) Беньковского поет на мотив колядки: «Пойдем все в Музей [польской истории; курсив мой. — И. А.]»¹⁷⁸, а герой «Жестов» Карповича сравнивает золотые буквы на обложке польского паспорта с буквами на *надгробии* — «не хватает только даты смерти»¹⁷⁹. Отсюда — отрицание, желание сбросить «бремя трупов». «[...] площадь Костюшки, памятник Пилсудскому, костел. Сплошные трупы, точно идешь по кладбищу»¹⁸⁰, — восклицает, бродя по родному городу, герой романа Карповича «Не фонтан». «Смрад истории мешает, дышит в затылок, давит, заставляя согнуться»¹⁸¹, — размышляет героиня Хутник. «Поляки какие-то странные, едут в Лондон работать и не улыбаются. С вами не fun.

С нами не fun. С первого класса их мордуют разделами Польши, немцами, оккупацией, Освенцимом, Катынью, не fun, с нами не бывает fun. Тема урока: мученичество польского народа на примере стихов Ружевича, десятилетние дети с горбом мартирологии, с богом, честью и отчизной на спине, сто двадцать три года неволи, концлагеря, восстания, газовые камеры»¹⁸², — восклицает героиня «М.» Дзидо. «Малютка» (2009) Хутник заканчивается иронически отсылающей к Мицкевичу «Большой импровизацией», в которой героиня обвиняет «польские семьи и польские пейзажи», «всосавшее» ее прошлое этой страны, «с его войнами, восстаниями, ссылками и возвращениями», «неизбывными обидами», призывает освободиться от «этой бело-красной страны», избавить тело «от болезненных наростов, не моих, не наших, не нашего поколения [курсив мой. — И. А.]»¹⁸³. «Почему я должен играть в этом идиотском фильме? — возмущается повествователь „Поругания“ Червиньского (ср. „грёбаный бело-красный мультик“¹⁸⁴ у Масловской). — За какие грехи я должен страдать от грёбаной кровавой истории этой страны? Этого вонючего китча, великой тысячелетней войны?»¹⁸⁵ «Я не желаю быть Оплотом христианства, не желаю быть Броней, защищающей от коммунизма, не желаю воплощать Мужество в обреченном на провал Варшавском восстании; мне бы чего-нибудь попроще — обычный гражданин обычной страны, без исторических комплексов, без мании величия. [...] Не хочу больше быть поляком — одного раза вполне достаточно»¹⁸⁶, — признается герой романа Карповича «Жесты». «В этой стране попеременно воняет кровью или жареным, едва рассеется запах крови, появляется чад старого жира, а когда исчезает этот аромат харчевни, значит, вот-вот распространится сладкий запах свежей крови, попеременно кровь и жир, Висла крови и Одра жира, две стихии, управляющие этой страной, вот истинное национальное блюдо: жареная кровавая кишка»¹⁸⁷, — с мрачной иронией констатирует герой Варги.

Большой нарратив воспринимается младшими поколениями как спектакль, фантазм, требующий окостеневших ритуалов обожествления («Польский патриотизм

закljučается, в сущности, в культе патриотизма»¹⁸⁸). «Как мы теперь кормимся этими романтическими плясками. Как мы салютуем в ритм человеческих стонов. Преклоняем колени, и ноги у нас не болят»¹⁸⁹, — восклицает повествовательница Хутник. Один из молодых персонажей «Бело-красного» Беньковского устраивает протестный хэппенинг в центре столицы, оплетая бело-красной лентой столбы, дорожные знаки, канализационные люки, автомобили, пока не получается лабиринт-паутина: «Мы хотели показать, как она не дает покоя, опутывает нас и оплетает, как нас всех сковывает, как мешает свободно жить»¹⁹⁰. По словам П. Чаплиньского, «в романах молодых авторов дискурс польскости выглядит намордником»¹⁹¹.

Эмоции отторжения дискурса национальной мегаломании способствует и выражение нового для польского нарратива опыта — страха и стыда (вытеснению которого мегаломания, поддерживающая привычное и комфортное «ощущение моральной непорочности»¹⁹², как раз и благоприятствует). Мотивы стыда в польской литературе, по словам Х. Госк, «с самого начала процесса формирования современных прозаических форм [...] — со времен разделов Польши и по сей день — ни в одном варианте повествования, касающегося проблем польской судьбы, не выходили на первый план [...] Поляк стыдиться не любит, не умеет и не хочет. Уж скорее он предпочтет (горькую) самоиронию»¹⁹³. Это объяснимо: общество помнит то, в чем, как ему кажется, оно нуждается, а подобные мотивы могли ослабить силу коллективного дискурса, направленного на борьбу. В отличие от подлинно исторического сознания, стремящегося к пониманию всего множества аспектов прошлого, «коллективная память „сводит события к мифическим архетипам“. Она использует своего рода резюмирующие концепции, поддерживающие групповые интересы, мобилизующие лояльность этих групп или выражающие якобы вечные истины коллективной идентичности»¹⁹⁴. Повествование о стыде выходило за рамки польского большого нарратива, базирующегося на идеях мариологии и героизма, мазохистского «триумфа смерти»,

бесконечно воспроизводящего «лейтмотив обращения поражения в победу»¹⁹⁵.

Важнейшим моментом польской истории, который рано или поздно должен найти отражение в дискурсе стыда и который играет значимую роль в опыте младших поколений 2000–2010-х гг. (помимо отношений с не-польским населением Кресов и отношений с немецким населением на Возвращенных территориях), оказывается неоднозначная роль поляков как *свидетелей* Холокоста и занятие ими «освободившегося» в результате ликвидации бывших соседей места в пространстве. Проблема Холокоста, таким образом, оказывается неотделима от причудливого сплетения польской «мании собственной невиновности»¹⁹⁶ с подсознательным чувством вины, страхом запятнать романтическую роль жертвы приятием роли со-виновного, мегаломанией польской мартирологии и нежеланием делить ее с кем-либо еще*.

* Об этом в связи с сегодняшней проблемой беженцев и отсутствия толерантности в польском обществе в целом говорят в интервью Токарчук и Тулли: «Мы выстроили самих себя на ощущении обиды и порожденном ею эгоизме. Мы говорим Европе: „Посмотрите, как мы страдали во время войны, каким насилием стала советская оккупация. Пока вы наживали свое богатство, мы страдали. И теперь имеем моральное право на компенсацию. Нам причитаются с вашей стороны сочувствие и помощь“. Мы не можем примириться с мыслью, что какие-то беженцы займут наше место — место тех, кто постоянно нуждается в помощи. Такое мышление означает, что мы не повзрослели, что мы не умеем быть сильными» (<http://wyborcza.pl/1,75410,18999849,olga-tokarczuk-laureatka-nike-2015-ludzie-nie-bojcie-sie.html>); «— Раньше это мы, поляки, были жертвой войн и бед. — Всегда на первом плане, во всяком случае в своем представлении. Жертва — в центре драмы, она стоит посреди сцены, а помощники копошатся где-то по бокам, менее значительные. Мы привыкли видеть себя в главной роли. Это мы были теми, кому оказывалась помощь. А теперь в роли жертвы — другие. Возможно, как народ мы слишком сосредоточены на себе, чтобы отдать главную роль тем, кто сегодня бежит от бомб. Мы не умеем принять новую роль, из благородной и невинной жертвы превратиться в того, кто сам помогает другим и вряд ли будет оценен так, как ему того бы хотелось» (M. Tulli. *Jaka piękna iluzja*. Kraków, 2017. S. 224).

Травма — рефлексивный процесс, связывающий прошлое с настоящим посредством образов и воображения, а национальная травма «всегда связана с противостоянием смыслов, противостоянием событию»¹⁹⁷. Как и в случае психической травмы, «обрастание» национальной травмы дискурсом — сложный путь опосредования, включающий альтернативные стратегии и голоса, процесс восстановления или перенастройки коллективной идентичности с помощью коллективного представления. Травма вынуждает «заново интерпретировать прошлое, чтобы примириться с потребностями настоящего и будущего. В конкретном историческом контексте может возникнуть целый ряд возможных реакций, путей разрешения культурной травмы, но все они так или иначе затрагивают идентичность и память»¹⁹⁸.

Не законченная и по сей день общественная дискуссия¹⁹⁹, которая связана — в конечном счете — с необходимостью переосмыслить дискурс польского патриотизма, польской идентичности, вспыхнула после показа в 1985 г. по польскому телевидению документального фильма французского журналиста и режиссера Клода Ланцмана «Шоа»²⁰⁰, состоящего из интервью, взятых у бывших заключенных, их детей и родственников, бывших немецких охранников и офицеров, польских крестьян, живших близ бывших концлагерей, чиновников Третьего рейха, историков и др. Поскольку фильм давал возможность сделать вывод о пассивности свидетелей происходившего на территории Польши и антисемитизме местного населения, ничего не говоря при этом о помощи, которую тем не менее оказывали жертвам Холокоста отдельные поляки (достойные, по словам Б. Энгелькинг, уважения и восхищения «также и потому, что им пришлось действовать в одиночку, во враждебной обстановке, среди людей, которые скептически относились к помощи евреям и которые в лучшем случае молчали, а в худшем доносили немцам. Мало было столь одиноких миссий во время гитлеровской оккупации в Польше, как оказание помощи евреям»²⁰¹), преобладающее большинство комментаторов осудило фильм как «антипольский», как «несправедливое обвинение, направ-

ленное против поляков, которое заставляет их встать на защиту национальной чести и морали»²⁰².

Еще более ожесточенную дискуссию²⁰³ вызвало эссе «Бедные поляки смотрят на гетто» (1987) Я. Блоньского (1931–2009), сделавшего попытку разделить понятия соучастия и со-виновности. Блоньский затронул то, что можно назвать «топосом варшавской карусели» или даже «синдромом варшавской карусели». Наиболее известным обращением к нему стали два стихотворения Ч. Милоша: «Campro di Fiori» (произведение, «функционирующее в общественном польском сознании как текст, который в 1943 г., после совершившейся на глазах у варшавян окончательной ликвидации гетто, спас честь польской литературы»²⁰⁴) и «Бедный христианин смотрит на гетто». От анализа этих двух текстов Блоньский и отталкивается в своем эссе — прежде всего от второго стихотворения, в центре которого — уже не *наблюдатель*, как в «Campro di Fiori» («Я вспомнил Кампо ди Фьори // В Варшаве, у карусели, // В погожий весенний вечер, // Под звуки польки лихой. // Залпы за стенами гетто // Глушила лихая полька, // И подлетали пары // В весеннюю теплую синь. // А ветер с домов горящих // Сносил голубками хлопья, // И едущие на карусели // Ловили их на лету. // Трепал он девушкам юбки, // Тот ветер с домов горящих, // Смеялись веселые толпы // В варшавский праздничный день»*), а осознавший этическую ущербность своего положения и свой страх *свидетель* («Роя туннель, медленно движется крот-охранник // С маленькой красной мигалкой на лбу. // Обследует закопанные тела, считает, пробирается дальше. [...] // Боюсь, очень боюсь жандарма-крота. [...] // Мой изувеченный труп откроется его взору, // Дав повод числить меня среди прислужников смерти»**). Этот страх, как показывает Блоньский, и является источником польской «мании собственной невинности»: «Страх, что нас [поляков. — И. А.] посчитают пособниками смерти. Он столь ужасен, что мы делаем все, чтобы его отогнать, скрыть от

* Пер. Н. Горбаневской.

** Пер. С. Морейно.

самих себя [...]. Мы ведь чувствуем — что-то получилось не так, как надо. [...] и сознательно или неосознанно — боимся, что нас обвинят. Боимся, что напомним о себе жандарм-крот и скажет, заглянув в свою книгу: ага, вы тоже служили смерти? Вы тоже помогали убивать? Или, по крайней мере: вы спокойно смотрели, как умирали евреи? [...] Давайте признаем честно: такой вопрос не может не возникнуть. Его обязан задать каждый, кто задумывается о польско-еврейском прошлом, вне зависимости от того, к какому ответу в результате придет. Мы отгоняем его от себя, считая чудовищным, скандальным. Ведь мы не были на стороне убийц. Ведь в очереди в печь мы сами стояли следующими. Ведь мы с этими евреями сосуществовали — не идеально, но все же. [...] Приходится постоянно всем об этом напоминать. Иначе — что другие о нас подумают? Что мы сами о себе подумаем? Что станется с добрым именем нашей страны, нашего общества?.. Эта забота о „добром имени“ неизменно маячит за частными — и в еще большей степени публичными — высказываниями. Иначе говоря, размышляя о прошлом, мы хотим получить моральную выгоду. Даже осуждая, сами хотим оказаться над — или вне — осуждения. Хотим быть абсолютно вне осуждения, хотим остаться совершенно чистыми. Хотим сами быть жертвами — и только... Однако за этим стремлением ощущается подспудный страх — как в стихотворении Милоша, — и этот страх искажает, деформирует наши мысли о прошлом. [...] Мы не хотим иметь ничего общего с чудовищным преступлением. Однако чувствуем, что оно нас как-то пятнает, „бесчестит“. Поэтому предпочитаем обо всем этом не говорить. Или говорить только затем, чтобы опровергнуть осуждение. Осуждение как таковое звучит редко, но оно словно бы витает в воздухе»²⁰⁵. Блоньский, констатировавший: «Кровь осталась на стенах, впиталась в землю, хотим мы того или нет. Она впиталась в нашу память, в нас самих. Значит, именно себя мы должны очистить, то есть увидеть себя по правде. Без этого дом, земля, мы сами останемся запятнанными»²⁰⁶, по меткому выражению П. Чаплинского, «отрезал путь к

национализму в хорошем смысле этого слова и к мифу о полиэтническом сосуществовании»²⁰⁷.

Первым художественным шагом в этой дискуссии можно считать роман А. Щипёрского (1928–2000) «Начало» (1986), огромный успех которого критик назвал «результатом на редкость удачного выражения коллективных чаяний и мифов»²⁰⁸. В самом деле, автору удалось «умело пробудив демонов, тут же их усыпить», вписать в национальный траурный ритуал еврейский социум и, не вызывая чувства вины, «поэтизировать и эстетизировать повсеместно функционирующую в Польше версию»²⁰⁹ (согласно которой лучшая часть польского общества вела себя достойно, пассивность была вынужденной, а уничтожению евреев способствовали разве что немногочисленные маргиналы). Таким образом, «Начало» стало в польской культуре «не столько романом о войне, сколько — удивительно искусно сконструированной индугенцией, освобождающей от бремени совместной истории»²¹⁰. Характерно, что подлинным объектом меланхолии и траура здесь оказывается не Другой, а опять-таки сами поляки (утратившие в силу внешних обстоятельств — войны и послевоенного тоталитаризма — соседа и теперь элегически о нем тоскующие). В духе меланхолического воспоминания об экзотическом и завораживающем Другом, хотя и с позиции уже послевоенного поколения, написан также вышедший в следующем году (упоминавшийся в главе «„Мы здесь варвары...“ Возвращенные территории» и травма послевоенной миграции в прозе детей переселенцев») роман Павла Хюлле. «Вайзер Давидек» не касается непосредственно темы Холокоста, однако загадочное, травмирующее польского героя-повествователя исчезновение полуфантастического еврейского мальчика представляет собой прозрачную аллюзию к исчезновению «еврейского соседа» из жизни польского общества в результате Второй мировой войны и антисемитской кампании 1968 г. Характерно, что и здесь в центре — травма *поляка*, который, по остроумному замечанию Чаплинского, «на исторический вопрос [...] ищет метафизический ответ»²¹¹. Использует поэтическую метафору таинственного исчезновения завораживающего

Другого и Марек Беньчик (р. 1956), писатель того же поколения, что и Хюлле, в романе «Творки» (1999): «Соня — тайна этой книги, тайна, тревожащая сознание героев [...]. Тайна Сони невыразима, как невыразима и тайна исчезновения евреев и трагедии Холокоста»²¹².

Среди многих публикаций 1980–90-х гг. — «голосов» в этой дискуссии²¹³ — представляется необходимым выделить «Умшлагплац» (1988) автора старшего поколения Я. М. Рымкевича (р. 1935), текст, который М. Делаперьер назвала «романом-документом, вписанным в автобиографию писателя»²¹⁴. Повествование — попытка символически реконструировать место, где «закончилась история польских евреев»²¹⁵, — порождено острым ощущением не-присутствия вынесенного в заглавие пространства в польской исторической памяти как места памяти («Сорок пять лет поляки, живущие вокруг Умшлагплац, не выражали интереса к этому месту. [...] это место не стало — ничто об этом не свидетельствует — значимым пунктом польской духовности, польской мысли»²¹⁶), превращения его в «не-место памяти»* («[...] здесь ничего не дано и воображение пасует, потому что то, что известно [...] из книг и фотографий, никак не связано с тем, что здесь теперь

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

Памятник (очевидно, слишком скромный для пространства Варшавы — см. рассуждения о этом А. Жмиевского, цитируемые в 11-м разделе главы «Повествование как автотерапия» — «Провокационная психотерапия, эмоциональная разрядка») появился уже после выхода романа Рымкевича. До этого существовала еще менее заметная памятная доска (1948).

находится. Ни с чем не связано. Все тут новое — дома, проходы между домами, скверы и тротуары, — и невозможно это связать с тем, что было когда-то. Если существует на свете тотальная ликвидация, то она произошла именно здесь»²¹⁷). Повествователь выдвигает императив рефлексии (ужаснуться — недостаточно²¹⁸), не вписывающийся в прежний большой нарратив: «Мы живем вокруг нее [Умшлагплац. — И. А.] — места в центре Варшавы, — а значит, должны осознать, что́ это для нас значит. [...] я думаю о будущем. Что это значит для польской жизни, для польской духовности. Какое это имеет, может иметь значение для нашего будущего. Что мы живем вокруг места их смерти»; «Каждый — я думаю о поляках — должен справиться с этим сам, и речь, возможно, идет именно о том, чтобы как-то с этим справиться, а не притворяться, что этого вообще не было [курсив мой. — И. А.]»²¹⁹. Рымкевич не эстетизирует процесс ностальгии по исчезнувшим соседям, а, во-первых, делает в своем многослойном автотематическом повествовании попытку соприкоснуться с языком мертвых, «оживляя» свидетелей, во-вторых, на последних страницах книги в жесте эмпатии символически встает рядом с ровесником-евреем — ставит себя семилетнего с детской фотографии из домашнего архива рядом с еврейским мальчиком со «всем известного снимка [...] в кепке и гольфах, с поднятыми руками»: «Мы стоим рядом, он на этой фотографии, сделанной в варшавском гетто, а я на фотографии, сделанной на высокой платформе в Отвоцке. [...] Ты устал, — говорю я Артуру. — Это же, наверное, очень неудобно — стоять так, с поднятыми руками. Сделаем вот что. Теперь я подниму руки, а ты их опустишь. Может, они не заметят. Или знаешь что. Сделаем по-другому. Мы оба будем стоять с поднятыми руками»²²⁰.

Собственно попыткой, говоря словами Блоньского, «увидеть себя по правде» явилась посвященная еврейскому погрому руками поляков в Едвабне документальная книга Я. Т. Гросса «Соседи. История уничтожения еврейского местечка» (2000). Гросс показывает, что хотя «не случись гитлеровского вторжения в Польшу, евреи в Едвабне не были бы убиты своими соседями», хотя кон-

тролировали ситуацию в Едвабне немцы, и «только они могли принять решение об уничтожении евреев»²²¹, однако преступление 10 июля 1941 г. было совершено *поляками*, и «свидетелями или участниками»²²² его стали все без исключения польские жители городка. В заключение Гросс говорит о том, что польское общество не имеет права трактовать прошлое избирательно и выбирать из него одни только возвышающие эпизоды²²³ (возлагая также ответственность на историографию, «в которой спустя полстолетия после войны все еще отсутствуют [т. е. отсутствовали на тот момент. — И. А.] работы на тему первостепенной важности — участия польского населения в уничтожении польских евреев»²²⁴). Таким образом, книга явилась обращением непосредственно к совести польского народа — «интервенцией историка в личную совесть каждого из нас и всех вместе как общества»²²⁵.

«Соседи» были восприняты в Польше крайне болезненно²²⁶. По словам Д. Батмана, книга «открыла ящик Пандоры, из которого выскочили демоны и духи прошлого»²²⁷. Гросс опроверг привычные схемы и роли, поставил под сомнение миф о польской невинности: «До сих пор все шло по плану, каких-то евреев убивали плохие немцы, и нас, поляков, это не касалось, а теперь, даже если речь идет о провинциальном городке и далеком прошлом, все видится совсем иначе и касается нас непосредственно. Вот что делает с читателем Гросс»²²⁸. В последующие годы появился ряд научных исследований* и документальных книг о Холокосте, а также польско-еврейских отношениях, прежде всего во время и после Второй мировой войны (работы Б. Энгелькинг, И. Токарской-Бакир, Я. Леоцьяка, Я. Т. Гросса, Э. Яницкой, А. Биконт и др. ²²⁹). Значимыми художественными вехами дальнейшей дискуссии стали также открыто говорящие о еврейских погромах руками поляков пьеса Тадеуша Слободзянека «Наш класс» (2010),

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

фильм Р. Пасиковского «Остатки после жатвы» (2012). Однако события последнего времени — публичные проявления антисемитизма (на фоне доминирования этнической концепции народа и демонстрации нетерпимости также и ко всем прочим «Другим»), оперирование идеями «конкуренции» памяти и мартирологии, трактование Холокоста лишь как одного из многих явлений периода Второй мировой войны, наконец, попытки взять под государственный контроль историографию и ограничить публичное распространение информации, касающейся польско-еврейских отношений во время Холокоста (вплоть до вызвавшего резкое осуждение со стороны международного сообщества одиозного принятия 26 января 2018 г., т. е. накануне Дня памяти жертв Холокоста, соответствующих поправок к закону об Институте национальной памяти — прежде всего введение уголовной ответственности за «возложение на польский народ части ответственности за преступления нацистов»); характерно, что вскоре после этого был учрежден Национальный день памяти поляков, спасавших евреев), заставляют одного из крупнейших польских исследователей Холокоста Я. Леоцяка говорить о катастрофическом ухудшении ситуации: «Книги и исследования не исчезнут. Но мы понесли поражение. В общественном измерении [...], потому что в академическом сделали очень много. Польская историография Холокоста известна и ценится. [...] Это регресс. Если Блоньский призвал к дискуссии, причем дискуссии, которая опиралась бы на подлинные факты, то теперь имеют место [...] ярость и попытки скрыть, отретушировать реальность. [...] Текст Блоньского был написан в духе христианского персонализма. А сегодня мы наблюдаем возвращение к тому, что было. Это регресс. [...] Все наши труды, заключающиеся в попытках перенаправить польское сознание*, дискуссия о Едвабне, все это — как нам казалось — шло в верном направлении. Мы, наконец, начали понимать польскую,

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

подчеркиваю, польскую историю периода Холокоста и польско-еврейские отношения. Но сегодня у меня ощущение, что эта дискуссия оказалась слишком поверхностной. Она лишь убаякала нашу совесть, но не пошла глубже. Только теперь мы увидели наше истинное лицо. Увидели на общественных телеканалах людей, которые говорят, что концлагеря были, в сущности, еврейскими, ведь это евреи жгли там людей, увидели, что можно публично называть евреев „пархатыми“. Это рецидив. Март *redivivus*»²³⁰. То же слово — «поражение»²³¹ — употребляет и И. Токарская-Бакир. Произошедшее изменение на эмоциональной шкале — смену страха и чувства вины, о которых писал Блоньский, агрессией — нельзя не назвать драматическим²³².

Холокост настолько глубинно связан с опытом поляков, и свидетелей, и их потомков, «что этого не описать и перу Фукидида»²³³. По словам психиатра М. Орвид, «[...] опыт пребывания в роли свидетеля такого рода, даже пассивное участие в Холокосте не может не накладывать свой отпечаток. Если воспользоваться терминологией Юнга, могу сказать: убеждена, что польское коллективное подсознание переполнено этим преступлением против человечества. Сосредоточенная в этом подсознании агрессия, с моей точки зрения, является причиной многих немотивированных убийств, свидетелями которых мы являемся теперь. [...] Большинство людей не осознает, что носит в себе образ преступления и еще не доросло до чувства вины»²³⁴. Это подтверждает статистика (чувство стыда в связи с польско-еврейским прошлым испытывает всего около одной десятой опрошенных, что, правда, больше, чем было зафиксировано в середине 1960-х гг., когда о стыде говорило всего 4,5% респондентов²³⁵; во время общепольского опроса в школах почти половина учащихся (46%) на вопрос, что произошло в Едвабне, ответила, что «немцы убили там поляков, укрывавших евреев»; «Исследования общественного мнения показывают, что большинство поляков считает, будто поляки пострадали во время оккупации сильнее, чем евреи»²³⁶ и т. д.). Кроме того, фигура еврея «остаётся эмблемой Чужого», помогающей обозначить

границы польской идентичности, даже при почти полном отсутствии еврейского меньшинства²³⁷.

В силу того, что эта — выпадающая из большого нарратива — часть польского опыта осталась неосвоенной (по словам А. Убертовской, польская культура — точка, с которой «сложно разглядеть Холокост, его масштабы и последствия»²³⁸), несмотря на «вездесущность еврейского отсутствия»²³⁹, Холокост оказывается «парадоксальной границей польской современности». Парадоксальной в силу своей подвижности — она перемещается во времени, охватывая всю послевоенную историю; всякий раз оставаясь точкой отсчета для польского коллективного сознания»²⁴⁰ (впрочем, по словам Ф. Анкерсмита, «память о Холокосте должна [курсив мой. — И. А.] остаться болезнью, психическим недугом, которым мы никогда не перестанем страдать»²⁴¹). По выражению И. Токарской-Бакир, вспоминать будут «польские дети и внуки — вместо хранящих безмолвие отцов и дедов»²⁴².

В самом деле, в прозе некоторых авторов младших поколений 2000–2010-х гг. присутствует ощущение как *личной* травмы «запятнанности» Польши сотворенным на ее территории и на глазах у поляков Злом. Ярким воплощением этой эмоции служит роман Игоря Остаховича (р. 1968) «Ночь живых евреев» (2012): «[...] я зол на себя и судьбу, что не родился где-нибудь в другом месте или в другое время, в каком-нибудь спокойном месте, которое не терзают — от глубоких подземных вод сквозь песок, глину, бетон и кирпичи, корни, деревья, кошек, окна, крыши, воздух, птиц, облака и людей с их пожитками — угрызения совести и болезненный опыт»; «Зло — элемент радиоактивный, все здесь заражено, все — активное зло. Я могу тут все обложить двойным слоем кафеля [...] [бизнес героя. — И. А.], могу всю Варшаву и всю Польшу им выложить [...], нам все равно не стать такими же беспечными, как накурившиеся голландцы [...]. Будь это хотя бы обычное кладбище...»; «Здесь каждый атом обгажен кровью. [...] Если мир полон руды зла, то именно здесь, у нас, стояли плавильные печи. Крупномасштабное производство чистейшего зла в печах, которые люди топили людьми»²⁴³. Неслучайно самое на-

звание книги отсылает к фильму Д. Ромеро «Ночь живых мертвецов» (1968), снятому в стиле *gorno*, предполагающем не появление зла извне, но нахождение его источника *внутри* изображаемого мира.

Для авторов «мучительна прогулка по Варшаве»²⁴⁴ — городу, где после войны на руинах и из руин (вперемешку с костями)* сожженного гетто был выстроен социалистический район-утопия Муранов, представлявший собой воплощенное забвение — на протяжении десятилетий ничто в нем не напоминало о бывших обитателях. Чувство *личного* стыда вызывает у молодого поколения осознание стирания еврейского слоя варшавского «палимпсеста», освоения территории как чистого листа: «Депилировали все остатки прошлого»²⁴⁵; «Мы не предаемся воспоминаниям»²⁴⁶; «Ездили здесь бульдозеры, потом строители, возникли многоквартирные дома, столько лет коммунизма, обитали тут не слишком хлебосольные жители народной Польши, пьянки, вестерны после вечерних новостей, нехитрый секс и недепилированные ноги, спокойный сон пенсионеров, обеды без приправ, белье на балконах»²⁴⁷. Характерно, что местом действия значительной части романа Остаховича является торговый центр «Аркадия», пространство, представляющее собой наглядное столкновение двух миров — иллюзии вечного счастья потребительства и вытесненной на потребу глянцевого благополучию памяти о Холокосте (торговый центр выстроен на месте депо, из которого шли эшелоны в концлагерь).

Варшава описывается молодыми авторами как город, стоящий в буквальном смысле *на трупах, на крови, на костях*: «[город. — И. А.], выстроенный из трупов, на трупах»²⁴⁸; «Варшава стремится к современности, а что она идет по трупам — так это не в первый раз»; «[...] после войны столица возродилась с нуля, из руин, из останков человеческих»²⁴⁹; город-«кладбище»²⁵⁰; «[...] огромное кладбище, почва, унавоженная телами сотен тысяч людей»²⁵¹; «[...] новые городские кварталы построили на человеческих

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

костях, лежащих совсем неглубоко, прямо под ногами прохожих. Этот образ [...] сросся с городом, став естественным элементом повседневности. Мы были обречены на него, словно люди, которым выпало жить на руинах умершей цивилизации»²⁵²; «[...] мы дышим воздухом, насыщенным сожженным городом»; «В этом неустанно несуществующем месте сначала жили евреи, потом теснились евреи, и, в конце концов, погибли евреи»; «Мурановские духи жили в этом щебне-бетоне, который сгребли, раскатали, а потом снова размолоты и в кирпич превратили. И из которого жилой Муранов выстроили, кирпич за кирпичом. А в кирпиче кости, просто-таки размолотые трупы. По-прежнему. В столице!»²⁵³ Воспроизводится как элемент собственной родословной память о мародерстве: «Я родился и живу в городе золотоискателей. В свое время они съехались сюда со всей сожженной равнины. Искатели золотых коронок и серебряных ложечек. Их привлек дым руин и зловоние сожженных тел богатых горожан»²⁵⁴. Герой-повествователь уподобляет себя замеченной на улице мухе: «Муха, как и я, — прямая наследница первых поселенцев. Ее предки прилетели сюда из деревни вслед за моими предками и с облегчением рассматривали обуглившиеся крылышки и пустые брюшка местных конкурентов. В мясе недостатка не будет»²⁵⁵. «В Варшаве мы всегда будем говорить о прошлом, спотыкаться о былое»²⁵⁶, — замечает в интервью Хутник.

Еврейское прошлое города воспринимается как непосредственно соприкасающееся с мирной жизнью подполье. Проза исследует локус подвала — как пространства, связанного с inferнальной областью, пространства смерти: «Стены подвала видели такие сцены, после которых были уже не в состоянии хранить велосипеды, раскладушки и банки с вареньем»²⁵⁷; «Но спуститься в подвал нельзя, потому что он засыпан и завален щебнем с остатками тел бывших жителей, которые теперь шатаются по комнатам и пугают нас»; «Подвал, из него самые большие страхи сочлились уже многие годы»²⁵⁸; «[...] идем в подвал»; «Все молчат, потому что это не наша тишина. Это тишина тех, кто там, тех, кто там, в темноте, начинает двигаться, мы

слышим их все отчетливее, это уже не царапанье, а хруст распрямляемых костей»; «Ты себе не представляешь, что там делается, в этом нашем подвале, это какой-то некрополь, столица трупов»²⁵⁹. Спуск в подвальное пространство живых и выход оттуда мертвых ассоциируется с нарушением границы между жизнью и смертью, с погребением заживо, посмертным блужданием неупокоенной души (в романе Остаховича «Ночь живых евреев» жертвы Холокоста выходят из подвалов и заполняют Варшаву, в рассказе Хутник «Мурано-о-о» из сб. «В стране чудес», 2014, в подвал спускаются и на какое-то время оказываются там заперты польские дети) и одновременно с глубинами памяти (из дыры в подвале доносится «шум, как из раковины, если ее приложить к уху»²⁶⁰: шумит, как мы знаем, не море, а наша собственная кровь — так и здесь шумят не мертвые, а память живых).

Проза младшего поколения 2010-х гг. неслучайно активно эксплуатирует мотив духов, призраков: «Эти люди Оттуда куда-то должны были деться, ведь не все погибли сразу»; «Муранов — это духи, падающие кирпичи, призраки по ночам, какие-то рассказы, сочащиеся из уст лестничной клетки. Горящая лестничная клетка, вонючая лестничная клетка. Вне зависимости от поколений и времени суток»; «Варшавские духи, сидишь с ними за круглым столом, накрытым зеленой плюшевой скатертью»; «И когда ночью бабушка просыпалась, обмирая от страха, глядь — а на ее одеяле какой-то раввин молится»²⁶¹; «[...] трупы, которые шляются под городом»²⁶². Район Муранов, по сути, воплощает топос «проклятого дома», населенного призраками: «Мурано-о-о, повесть о несуществующем городе в центре города, о духах эта повесть, о шептухах»²⁶³. Одновременно он осмысливается и как своего рода огромный «подвал», вытесняемое в подсознание прошлое Варшавы и, шире, Польши: «Знаете, это такой кусочек засохший на карте. Такой струп на карте, не желающий отваливаться, крепко держащийся. Мы его сдираем, под ним блестит сукровица и выплескивается при каждом движении живого организма, каким является город»; «Да, кто-то шепчет, кто-то нам тайные

знаки подает из самого темного угла, из развалин дома, из далекой прозекторской для засыпанных»; неслучайно спустившиеся в подвал польские дети чувствовали, «как их постепенно засасывает эта подвальная история, скользкая повесть, блуждающая вдоль стен и шепчущая все громче: „Мурано-о-о“»²⁶⁴.

«Возвращение» души-призрака всегда аномально и свидетельствует о некоем нарушении процесса смерти и посмертного присутствия умершего в мире живых. История о призраке, как правило, является историей о запоздалом разрешении некой проблемы. В данном случае — того, что жертвы Холокоста остались неоплаканными* (что, по определению Р. Сендыки, является общей чертой «не-мест памяти»²⁶⁵), — неслучайно З. Бауман называет мир после Холокоста «негостеприимным», «полным призраков»²⁶⁶: «[...] здесь, на Муранове, то и дело какую-нибудь семью навещали безумные святые или таинственные фигуры. Все потому, что обряда погребения не было, что в руинах лежали пригвожденные человеческие души, за которые даже молиться неизвестно как, потому что неизвестно, кто это и что»²⁶⁷; «Под Варшавой остались только те, с кем что-то не так, больше всего тех, кто в шоке. Никак не могут взять себя в руки, кто-то обижен на Бога, не хочет дальше и шагу ступить, у всех по-разному, кто-то боится, что, о ужас, всё поймет, или, еще хуже, будет вынужден всё простить»²⁶⁸. Отсюда противопоставление еврейских жертв Холокоста польским жертвам оккупации, многократно оплаканным, т. е. образ вытеснения из памяти чужих страданий в пользу польской национальной мартирологии²⁶⁹: «Ты хочешь знать, почему поляки не вылезают из могил? [...] Вылезают только те, о ком никто не помнит, те, у кого нет родственников, о ком никто не

* «Необходим траур по этим убитым людям. Следует их оплакать», — говорит Я. Т. Гросс в интервью 2018 г. (J. T. Gross o polskim udziale w Zagładzie: Postawcie pomniki wywiezionym z miasteczek Żydom zamiast Kaczyńskiemu. Rozmowa Sławomira Sierakowskiego // Krytyka Polityczna, 12.02.2018 <http://krytykapolityczna.pl/kraj/jan-tomasz-gross-slawomir-sierakowski-wywiad-polska-antysemityzm-holokaust/>).

загрустит над могилой. Человек после смерти нуждается в тепле, внимании, особенно после трагической смерти. Ну вот. А если все родственники, от мамы до самых дальних кузенов, в земле, все знакомые в земле, что ж, как тут лежать спокойно [...]. А поляки досыта накормлены лампадками, цветами, молитвами, воспоминаниями»²⁷⁰.

Чувство стыда сублимируется в мотивы страха и возмездия — умершие напоминают о себе: «Му-ра-но-о-о. Как какое-то угрызение совести или заклятие, которое невозможно расшифровать. До утра клубилось между ушами, взывало, шумело, сеяло беспокойство»; «[...] что это за жизнь — когда вынужден постоянно вынюхивать заговор призраков»; «В этом городе невозможно заснуть, душно-беспокойно. В ушах свистит чей-то шепот, кто-то приближает свои дрожащие губы и тихонько напеваает: „Мурано-о-о, Мурано-о-о“. А город колышется в такт ненавистному слову, защищается, но никуда не денешься»; «Представь себе, что ты в таком доме должен жить, а дом не твой, он принадлежит этим мертвецам [...]. И это не триллер, когда можно страницу перелистнуть или канал переключить, а столица Польши и двадцать первый век»; «Они здесь, снились бабушке в эту ночь, нашептывали ей на ухо странные предсказания. Закопай нас, просили они, убей нас, умоляли, тогда мы не убьем тебя, обещали»; «[...] духи, которые якобы во сне трясут ее за плечо и шепчут хрипло на ухо: Мурано-о-о, помнишь меня, Мурано-о-о»; «Евреи сидят на своих пожитках и стерегут их, вдруг они нам что-нибудь сделают, вдруг нас живьем закопают, помогите. Евреи, словно драконы, покрытые чешуей, хрипло дышат и машут хвостами. А заклятие вы знаете? Блин, не знаем мы никакого заклятия»²⁷¹; «[...] я представил себе, как по всей стране они начинают вылезать из придорожных канав, из-под железнодорожных насыпей и отправляются в близлежащие городки — рассказать о своих страданиях и чайку попить [...]. Боюсь, что живые к этому не готовы»²⁷². В романе Остаховича из подвала польского дома однажды появляются мертвые евреи, наводняя варшавские улицы, а польские персонажи «проваливаются» то в один, то в другой эпизод военной действительности. Характерно,

что, оказавшись в Освенциме, герой чувствует: в отличие от тех, кто находился «в прообразе», настоящем концлагере, он — жертва «не невинная, не случайная»²⁷³. В тексте Остаховича можно увидеть аллюзию к «Бесславным ублюдкам» (2009) К. Тарантино и идее «справедливого Холокоста»²⁷⁴, мести: «Вы пойдете на переработку в первую очередь. [...] Потому что ваш дом стоит на последнем, священном бункере»; «Самые нетерпеливые организовали такую группу. Они жаждут отправить на переработку того, кого они не любят. Они видели, как посылали тех, кого они когда-то любили, так что теперь хотят увидеть, как туда пойдут те, кого они не любят»²⁷⁵.

Внутренний протест младших поколений вызывает то, что власть — с целью создания возможно более монолитной конструкции памяти — использует инструментарий польского этоса для вытеснения из общественного сознания опыта отношений с Другим, являющихся неотъемлемым элементом национальной истории. Саркастически изображается потребность героев — в современном неустойчивом, непредсказуемом пространстве — идентифицировать себя как представителей нации, выстроить некую общность «от противного»: представления персонажей о своей польскости конструируются из противопоставлений, обозначающих границы того, чем, в их сознании, польскость «не является» («[...] традиционная тревога, сопутствующая понятиям „польскость“ и „патриотизм“. Соматические компоненты этого страха принимают форму: напряжения мышц, неприязни к украинцам, сердцебиения и боли в сердце, страха перед немцами и русскими, потери сознания, презрения к азиатам и африканцам, головокружения, фырканья при мысли о пейзажах»²⁷⁶; «Все эти негодяи продались москалям, пруссакам, австриякам или даже чехам! Тьфу, что за мерзость, даже чехам!»²⁷⁷).

Прежде всего это касается понятия «русский» (и пренебрежительного «русек»), которое переносится на все воспринимаемое как «грязное», «дикое», «презренное», т. е. «худшее» — помогающее герою-поляку почувствовать свое превосходство: «[...] или ты поляк, или ты не поляк.

Третьего не дано. Или поляк, или, наоборот, русский. А попросту говоря, или ты человек, или чмо позорное»; «Русские отравили, — добавляю, чтобы сразу внести ясность, что я не какой-то там гребаный прорусский антиполяк и знаю, что вытворяют в городе эти недорезанные сволочи, собак полякам травят своими русскими консервами»²⁷⁸; «Это все работа русских! [...] Люди! Люди! Христом Богом клянусь! [...] Была Катынь, полвека оккупации. Да еще Смоленск! А теперь еще этот билет... [переданный в автобусе на компостер и не возвращенный владельцу. — И. А.] [...] Русек — он русек и есть. [...] Все Москва виновата! Известное дело! [...] И пусть нам не морочат голову Пушкиным, Чеховым. И Высоцким с Окуджавой!»²⁷⁹

Американский исследователь психологии этнической конфликтности В. Волкан замечает: «Враг превращается как бы в резервуар для выплескивания туда наших собственных негативных черт, в проекцию нежелательных особенностей нашего собственного коллективного „Я“. Эти *фантастические*, сложенные из одних недостатков монстры подчеркивают нашу „особость“, напоминают, что „мы“ — совсем другие, ни в чем на них не похожие»²⁸⁰. И в самом деле, украинец, который воплощает негативные стереотипы примитивных и агрессивных восточных соседей в романе Витковского «Барбара Радзивилл из Явожно-Щаковой», оказывается *фантомом*, проекцией вытесненной, отвергаемой сознанием правды о себе самом. Точно так же в «Польско-русской войне под бело-красным флагом» Масловской звучит знаменательная фраза: «На самом деле очень даже возможно, что и русских тоже нет»²⁸¹. Враждебный «русек» цементирует ксенофобскую идентичность героев молодой прозы, ту польскость, «которая не в состоянии совладать с собственной „русскостью“»²⁸². Польские комплексы по отношению к Западу компенсируются убеждением, что враждебный и/или презренный восточный сосед стоит в этой иерархии еще ниже: «Они презирали русских, но искали на базарах их палатки с часами и чайниками, презирали белорусов, но нанимали их ремонтировать квартиры, хотя сами до этого ремонтировали квартиры шведам, а теперь ирландцам, презира-

ли украинцев, но рекомендовали друг другу прекрасных украинских уборщиц, к которым относились с барской снисходительностью, радуясь, что платят украинцам еще меньше, чем платили им, когда они убирали берлинские квартиры, принадлежащие людям, которых они по старинке именовали гитлеровцами»²⁸³.

Представления героев о польскости саркастически маркируются с гендерной точки зрения. Польскость идентифицируется с мачизмом («Поляк — это стопроцентный мачо», — декларирует герой «Бело-красного» Беньковского, а после свидания признается: «В моих ушах звучат слова Деда, что мужчина, поляк, отважен и тверд. А она становится так чудесно мягкой [...], потому что чувствует мою смелость, мою польскость»²⁸⁴) и противопоставляется феминности и гомосексуальности. Прозаики словно бы следуют здесь за Гомбровичем, который принял в «Транс-Атлантике» попытку деконструировать польскость, показав связь патриотизма и сексуальности (неслучайно гротескный роман Беньковского «Бело-красное» критика назвала «палимпсестом на старом экземпляре „Транс-Атлантика“»²⁸⁵): «[...] Эми то и дело слышит то „Бог“, то „Честь“, то „Отчизна“. Между этими словечками она легко улавливает также мелкие включения, мол, этот — „еврей“, тот — „педик“, а та — „лесба“. [...] „Еврей“, „педики“, „лесбы“ кружатся в городском воздухе, словно пылинки, смешиваются с „Богом“, „Честью“, „Отчизной“ и все вместе оседают на головах прохожих. Каждый прохожий тащит эту пыль домой»²⁸⁶. Женская физиология будит в героях молодой прозы буквально магический страх, напрямую связываясь с нечеткостью национальной идентификации. «Мягкость», «податливость», «вагинщина» (от «вагина») — воплощение самых жутких тайных страхов героя Беньковского, тревожно осмысляющего степень собственной польскости: «Что будет с нашей мужской Твердостью и Отвагой, если мы будем стоять у плиты?! [...] Что будет с польскостью?»²⁸⁷ В свою очередь, герой Масловской панически боится подозрений в гомосексуализме, также категорически несовместимом с истинной польскостью. В этом романе ненависть к русской

и одновременно женской «неполноценности» в сознании героев сплетаются, сексуальные показатели мужественности переносятся в область патриотизма и наоборот: «Может, русские — это просто бабы, может, это такой эфемизм для женщин. Но мы, мужчины, выгоним их отсюда, из нашего города, это они приносят беду, несчастья, заразу, засуху, плохой урожай, разврат. Портят чужие диваны своей кровью, которая течет из них, как вода сквозь пальцы, запятнывая весь свет не отстирывающимися пятнами. Угрюм-река Менструация»²⁸⁸. Подобным образом Чужим в фантазмагорическом рассказе Сеневича «Евреек не обслуживаем» из одноименного сборника (2005) тоже оказывается чужой вдвойне — женщина-еврейка, т. е. *не мужчина и не поляк*: «Великая Консорция Поляка и Великая Консорция Мужчины, сочтя тебя не способным удовлетворить требования рода, выставили на аукцион, который выиграла Баба-жидовка. [...] Но где же ты-мужчина, ты-поляк?»; «[...] как это случилось, что ты, субъект мужского и польского пола»; «[...] я понимаю — х... с посконной польскостью, х... с кристальным католицизмом... но женщина, еврейка?»²⁸⁹. Причем инакость эта — подобно инонациональности героев у Масловской и Сеневича — не внешняя, но дремлющая в мужчине и поляке: «[...] ты человек, отобранный у мужика и возвращенный еврейке. [...] обретенное тело женщины. Твоей в тебе женщины! [...] истинная суть женщины сидит в мужчине, как в ороговевшем коконе»; «Чужой тебя настиг, Тот, которого ты носил в себе многие годы, а он кормился тобой, паразитировал, чтобы теперь явить свою морду»²⁹⁰.

Таким образом, польскость в представлении героев прозы младших поколений начала XXI века базируется на бинарном мировосприятии, складывается вокруг оси агрессии, отрицания Чужого — и *страха* перед ним. Отсюда частотный мотив «националистического» сна-кошмара. Герою «Польско-русской войны под бело-красным флагом» Масловской снятся «русские» варвары: «Пока я спал, русские вломились в квартиру, ворвались, перевернули все вверх дном прикладами, перестреляли на картинах пейзажи с водопадами, подсолнечники, особенно досталось

кожаным часам. Скинули с холодильника голубую пластмассовую фигурку Божьей Матери, памятный сувенир из культовой базилики в Лихени, головка отвалилась, святая вода запачкала паркет. Натоптали в ванной, всю плитку загадили. Всех женщин, какие попались под руку, изнасиловали прямо на диване, устроили здесь себе главный штаб, комитет по делам траха. Привели лошадей, сожрали все птичье молоко, выкурили все сигареты, засрали все кругом и адью, до встречи в следующей жизни в Белоруссии. Моего брата и мать забрали в плен»²⁹¹. Кошмар, связанный с «инакостью», снится и герою рассказа «Евреек не обслуживаем» Сеневича и т. д.

Героиня «Карманного атласа женщин» Хутник ощущает антисемитизм, вросший в язык («До ее ушей доносится: „[...] перестань жидиться“»), ей кажется, что граффити со стен переходит на ее кожу: «Ее тело постепенно покрывается всеми этими надписями, нацарапанными на стенах»²⁹². В романе Остаховича «Ночь живых евреев» на сайте «Живая Польша» с «трепещущим бело-красным флагом» появляются предостережения: «разгул крипто-евреев», сообщения о том, что «еврейские трупы угрожают живым полякам в Варшаве», а затем объявляется день «Окончательного решения вопроса празднующихся трупов»²⁹³. Параноидальный антисемитизм выводится в «Малютке» Хутник: женщина, сама страдающая от антисемитских выпадов соседей, ежемесячно жертвует сэкономленные гроши «на борьбу с жидокоммуной»²⁹⁴. Речь идет и о подспудном антисемитизме официального польского патриотизма: героиня «Карманного атласа женщин» Хутник всю жизнь опасается, что ее лишат патристически-польского военного прошлого и раскроют его «еврейскую изнанку» (участие сначала в восстании варшавского гетто и лишь затем в варшавском восстании — «куда бы я отдала повязку со звездой Давида? Я хранила их вместе. Касавшиеся друг друга, словно пара влюбленных. Проникнутые одним запахом. Снятые с одной руки, с одного места»): «Меня зовут Мария Вахельберская, не Вахельберг. Во время оккупации я жила на Жолибоже, не в гетто. 19 апреля 1943 года переговаривалась с соседями:

„о, жида поджариваются“»; «В этом городе есть место только для одного героического подвига — у него есть свой музей, своя мартирология, место в памяти»²⁹⁵ *.

По словам Чаплинского, общество, «открещивающееся от Другого, способно обозначить свою идентичность лишь постольку, поскольку способно сказать, кем и с кем оно не хочет быть. Подобный социум определяется страхом перед познанием того, что в нем самом чуждо и гетерогенно. [...] Мегаломания и ксенофобия являются не только чувствами, питаемыми по отношению к Другому, но и проекцией отношений внутри самого сообщества; стержнем такой проекции является подчинение всех членов единой модели идентичности, состоящей из отрицаний»²⁹⁶. М. Янион называет этот агрессивный язык «basic polish»²⁹⁷.

Проза писателей младших поколений оказывается реакцией не только на неудовлетворенность современной польской реальностью, но и на неадекватность языка опыту. Окружающий героев-повествователей язык предстает сумбурной и агрессивной смесью дискурсов, включающей в себя обиды, стереотипы, фрагменты идеологий и массовой культуры. Это язык всевозможных «анти»: антиглобализма, антикапитализма, антиклерикализма, антикоммунизма, антисемитизма, антирусских стереотипов: «Польское правительство в сговоре с Брюсселем разработало тайные планы подслушивания поляков-католиков, окружая их высококачественными современными передатчиками. Говорят, что даже унитаза снабжены микрокамерами»; «Хорошо бы оклеить своими обидами автобусную остановку. [...] Обвиняю польское правитель-

* С этими мыслями героини словно бы перекликаются слова Кефф: «[...] когда откроется Музей истории польских евреев, можно будет сказать: ведь у вас есть СВОЙ музей! И засвидетельствовать эту отдельность на веки вечные» (B. Keff. Trup, horror, ojczyzna. Przedmowa // E. Janicka. Festung Warschau. Warszawa, 2011. S. 13). В самом деле, музей открылся в 2013 г., а уже в 2017 г. руководитель Организации польского туризма сделал попытку исключить его (а также музей Аушвиц-Биркенау) из списка объектов, рекомендованных иностранным гостям Польши.

ство, прежде всего большинство политиков, за вооруженное нападение на Ирак, Иран, Афганистан и Северную Осетию. [...] Моя семья была лишена электричества и газа, поскольку сын наш, Станислав Вокульский, мобилизовался на Восток, где стал инвалидом, прежде всего — лишился ног. Польская армия (далее именуемая ПЖА — Польской жидовской армией) отказалась оплатить его лечение, пришлось платить родителям»²⁹⁸; «[...] ежедневно и повсеместно правящая, имущая раса эксплуатирует трудовую, неимущую расу. Доказываю, что это рабство. Что Запад прогнил и воняет, портит окружающую среду, загрязняет ее разными противоестественными химикатами типа ПВХ и ДСП. Что господствуют там жидоубийцы и кровопийцы рабочего класса, которые себя и своих внебрачных детей содержат на доходы от угнетения трудящихся, что они процветают благодаря тому, что втюхивают людям фирменное говно в фирменной бумажке, которое продает фирма „Макдоналдс“»; «Тогда она спрашивает, знаю ли я, что на наших землях идет польско-русская война под бело-красным флагом, которую ведут коренные поляки с русскими, которые воруют у местного населения акцизы и никотин. Я говорю, что первый раз слышу. А она, что именно так оно на самом деле и есть, что в народе говорят, будто русские хотят поляков кинуть и основать тут русское или даже белорусское государство, хотят позакрывать школы и учреждения, поубивать в роддомах польских новорожденных младенцев, чтобы исключить их из общественной жизни, и наложить дань и контрибуцию на промышленные и продовольственные товары»; «[...] я тоже выдвигаю постулаты против загрязнения природы американскими предприятиями»; «обильные бизнес-ланчи с высоким содержанием нездоровых, в основном американских жиров и пригара. Голландский салат на навозе из собачьих отходов»; «[...] богатый правореакционный эксплуататор рабочих на своей фабрике. Католический расист. Вонючий русский L&M»²⁹⁹. Точно так же в рассказе «Евреек не обслуживаем» в гротескной сцене вспышки антисемитизма в торговом центре толпа мгновенно смешивает воедино всевозможные лозунги: «Свободная Палестина!», «Долой

либералов!», «Феминистки — руки прочь от польских женщин!», «Женщина и семья! А не бляди и феминизмы!», «Мир, а не война!», «Ирак для иракцев!», «Евреи, руки прочь от Палестины!», «Долой извращенцев!», «Педики — вон в Голландию!», «Аборты — грех! Защитим жизнь в лоне матери!»³⁰⁰ и пр. Язык этот, как демонстрирует Сеневиц в романе «Четвертое небо» (2003), легко укладывается в набор уличных граффити: «Евреи вон!», «Долой капитализм!», «Коммуняки в Москву!», «Лучше кокаин, чем кока-кола»³⁰¹. Тело девочки-калеки в «Малютке» Хутник расшифровывается обывателем согласно тому же нехитрому перечню спонтанно переходящих один в другой дискурсов: «Малютка — вездеход», «Малютка — заговор», «Малютка — святая», «Малютка — труп»³⁰².

Польские авторы демонстрируют отсутствие надежды на освобождение от корсета уродливого дискурса современности. Это уже не отдельные герметически замкнутые языки, но их смесь, «белиберда», складывающаяся из штампов СМИ, корпоративного сленга, романтически-патриотических лозунгов, намертво зацементированных вездесущей рекламой. Неслучайно Дзидо вплетает в текст популярного патриотического стихотворения В. Белзы «Катехизис польского ребенка» (1900) рекламные слоганы: «Кто ты? Маленький поляк. Улыбайся. Паста колгейт, жевательная резинка винтерфреш — улыбайся-улыбайся. Какой знак твой? — Орел белый. На завтрак легкий творожок, Нескафе классик и вперед. И улыбайся. Где ты живешь? Среди своих. Макдоналдс ай лав ит, картофель-фри с кетчупом и шоколадный коктейль. И улыбка широкая, до ушей. В каком крае? В земле польской. Нокиа коннектинг пипл»³⁰³. Подобным образом, сплетая с звучащим как лейтмотив американским залогом успешности — «keep smile», — Дзидо обыгрывает «Элегию о польском парне» (1944) К. К. Бачиньского: «полили тебе, сыночек, очи кровью, что красна, но ты улыбайся. Полагается улыбаться»³⁰⁴.

Это уже не мир, где истинные ценности и позиции хотя и превращаются в маски, жесты, позы и клише, но позволяют все же установить ироническую дистанцию и порождают надежду на обретение адекватного язы-

ка повседневности. Среди героев нет ни Густавов, ни Конрадов — только потерянные потребители. В том числе — потребители этого беспомощного в конечном счете языка. Авторы говорят об эпистемологическом насилии: современный человек не властен в языке: текст, внутри которого он существует, обращается в белиберду, абракадабру. «Агу-агу, ля-ля-ля. Что еще я могу сказать»³⁰⁵, — с этих слов начинается роман Червиньского «Международ». «Агу-агу! Агу-агу!»³⁰⁶ — кричат соблазненные демоническим капиталистом и превратившиеся в младенцев персонажи «Четвертого неба» Сеневица. «Обрывки слов, культ фраз, ни слова, ни фразы не нужны. Все и так ясно»³⁰⁷, — замечает герой «Столицы» Беськи. Имеющийся у них язык повествователи-герои ощущают как «запутавшийся в узле не своих слов!»³⁰⁸ Герой «Опилок» Варги говорит о «девальвации слов»³⁰⁹. Герой Масловской имеет текстуальный статус, о чем его информирует текстуальный двойник автора — «Масовская собственной персоной», которая «возможно как раз вынула» героя «из ящика стола, вытащила из конверта, положила перед собой на стол, сидит и смотрит»³¹⁰. Все события на самом деле происходят в дегенерировавшем, пародируемом Масловской языке («Все равно этого места на самом деле нет [...], она громко стучит в стену и говорит: здесь ведь в стенах нет никакого железобетона, да и стен нет, ничегошеньки нет [...], все это липа, подделка, стекловата, бумага. А за окном нет никакой погоды, и никакого пейзажа, одна сценография. Если хорошенько двинуть, все упадет и развалится. Все, что ты видишь, не взаправду происходит, понимаешь, все это просто написано. В графиках, таблицах, актах, школьных журналах...»³¹¹), который не адекватен переживаемому миру. Неслучайно повторяется и само слово «белиберда». «Белиберда» — называется один из романов Схуты, в котором он воплощает текст современного мира, сводящийся к формуле «ПизДоналд. Бордель кинг. Pizzda Ну! [...] Фастфуд блюз. [...] Фест фаст жить, пить, жиреть»³¹² (ср. «вкусный микс [...] Пепси-фаза-мульти-тотал-отвал»³¹³ в «Отходняке»). «У нас появился новый бог. Мы обращаем к нему белиберду молить, начертанных на

внутренней стороне упаковки от чипсов, вместе с правилами конкурса, в котором можно выиграть семь кило gratis, если сожрать шесть»³¹⁴, — говорит герой «Поругания» Червиньского. Об «офисно-корпоративной белиберде»³¹⁵ размышляет повествователь «Опилек» Варги.

Бесконечно деконструируя современные дискурсы, авторы младших поколений демонстрируют клиповый и коллажеподобный характер всего современного мира («Паломничество следующий канал реклама прокладок следующий канал трансляция службы следующий канал gut gut ich liebe dich следующий канал двести человек убито проглотил таблетку и увеличил мышечную массу следующий канал сто шестьдесят ранено»³¹⁶). Этот фрагментаризированный мир-коллаж ускользает от сознания («Хотя я знаю, где я, потому что могу назвать район и улицу, на которой живу, я нигде, потому что не могу назвать время, в котором я живу»³¹⁷), обезличивает («Где мое лицо?» — название одной из глав «М.» Дзидо; «С одной стороны дегустация йогуртов, с другой — разложенные на подносе фрагменты вафель с глазурью и без. Ты стоишь посередине, и со всех сторон тебя толкают безымянные тела, которые катят нагруженные дешевкой тележки»³¹⁸), опредмечивает («Человек как мешок органов! Человек — ящик с запчастями для современных демиургов, мультимедиа-шаманов, которые в радостном экстазе порождают хромой мир фрагмента!», «Но матери вы не получите, только части, только фрагменты»³¹⁹; «Просыпаешься утром разбитый ментальным фистингом, а информобух недвусмысленно дает тебе понять, что все мы закончим путь в качестве запчастей, а наши зарегистрированные на носителях жизни — самые их непристойные и стыдные моменты — будут выдавать в сельских пунктах видеопроката в виде изысканных пятиминутных клип-таблеток»³²⁰; герой «Бело-красного» Беньковского сравнивает себя с «устройством», «компьютером» — «И снова на жестком диске никаких опций. Ничего, никаких файлов [...]. Я стою и смотрю, и не знаю, как быть, не знаю, что сказать. Снова нет нужного программного обеспечения. Не разработано для такого

устройства, как я»³²¹; герой «Жестов» Карповича говорит о «филетизации» — превращении человека в «качественное, витаминизированное» филе³²²).

Писатели описывают свое восприятие мира, в котором происходит постоянная переработка, «ресайклинг» языковой и внеязыковой действительности. «Мы пережевываем пережеванное»³²³, — замечает герой «Отходняка» Схуты. Герой «Четвертого неба» Сеневича чувствует, что оказался «в аду, в мертвой печени земли, в бесконечной кишке переваренного мира»³²⁴.

Польская проза младших поколений 2000–2010-х гг. — отражение самоощущения сегодняшнего человека, по сознанию которого ежедневно «бьют» «вербальные ready-mades»³²⁵, однообразные слоганы цивилизации потребления, отсылающие один к другому, обобщающие, стереотипизирующие эмоции для удобства, постепенно замещая, вытесняя реальные — индивидуальные — чувства и опыт, не позволяя им созреть. Неслучайно героиня «М.» сравнивает бойфренда со слоганом: «Ты как слоган, такой же скучный, я это наизусть знаю»³²⁶, а персонажи «спорят предложениями магазинов керамической плитки и занавесок, это их слова, вместо „я тебя люблю“ пишут: набор кастрюль, акция, выгодно!»³²⁷.

Методы молодых прозаиков напоминают феномен польской лингвистической поэзии 1960–70-х гг., однако если та акцентировала «опозицию между аутентичностью опыта и неаутентичностью языкового выражения»³²⁸, то проза 2000–2010-х гг. подвергает сомнению также и аутентичность опыта. Отсюда бесконечные сравнения «как в кино», «как в сериале», «как в рекламе», «как в компьютерной программе» («и было как в мультике», «все как в безумной сказке»³²⁹, «у людей лица, словно нарисованные во Flash [...], а мое так даже не во Flash, а скорее в Power Point»³³⁰; «Бася [...] взрывается слэпстиковой эйфорией»³³¹). Неслучайно с рекламой сопоставляются не только ситуации, но и эмоции: «Мы говорили немного. [...] Как в рекламе двигателей»; «[...] все выглядело как после классного трипа. [...] Такая гладкость и очарование, как в балете, цвета [...] не поблекшие, а интенсивные, как на рекламных фотографиях»³³²;

«Я классный, как из рекламы пены для бритья. [...] Стою перед зеркалом и бреюсь так, как на рекламах бритв, длинные и решительные движения, раз-два и все»; «Я вышла наружу, солнце, висевшее низко на небе, голубом, как из рекламы в каталоге туристической фирмы, резало глаза»³³³; «Все так, как показывают в рекламном ролике секаторов из нержавеющей стали»³³⁴; «кофе в синей чашке, как в рекламе»³³⁵; «[...] прогулки по зимнему городу, как в довоенном фильме и на рекламе Прада»; «[...] а потом он вернулся и просил прощения на коленях, и было как в рекламе Кельвина Кляйна»; «квартира [...] как из альбома „Taschen-London Interiors“»³³⁶. Об этом же может говорить ощущаемое в молодой прозе стремление к подчеркнутой типизации (персонажи Киверской, Масловской, Качановского, Схуты и многих других — в сущности, герои комиксов).

«Пересказом реальности»³³⁷ называет мир, в котором живет ее поколение, Масловская. «Собственно, весь этот мир придуман маркетологами»³³⁸, — констатирует герой Осташевского, словно бы отсылая к словам Ж. Бодрийяра: «Все схватывается через симуляцию. [...] Можно даже задать вопросом, не существует ли сам этот мир только как реклама, созданная в каком-то другом мире»³³⁹.

П Р И М Е Ч А Н И Я

- 1 K. Varga. Aleja Niepodległości. Warszawa, 2010. S. 24.
- 2 I. Karpowicz. Gesty. Kraków, 2008. S. 112.
- 3 Ibid. S. 112–113, 138.
- 4 K. Varga. Nagrobek z lastryko. Wołowiec, 2007. S. 247.
- 5 A. Bielik-Robson. Straceni inaczej: dziwni trzydziestoletni i ich kłopoty z samookreśleniem // Romantyzm, niedokończony projekt. Kraków, 2008. S. 401.
- 6 K. Varga. Trociny. Wołowiec, 2012. S. 264.
- 7 P. Czerwiński. Pokalanie. Warszawa, 2005. S. 9, 17, 62.
- 8 M. Sieniewicz. Czwarte niebo. Warszawa, 2003. S. 35.
- 9 Piotr C. Pokolenie IKEA. Gdynia, 2012. S. 45.
- 10 M. Nahacz. Osiem cztery. Wołowiec, 2003. S. 37.
- 11 S. Shuty. Zwał. Warszawa, 2004. S. 61–62.
- 12 M. Sieniewicz. Walizki hipohondryka. Kraków, 2014. S. 19–20.
- 13 M. Nahacz. Osiem cztery. S. 16, 25.
- 14 Ibid. S. 96.
- 15 P. Czerwiński. Przebiegum życia. Warszawa, 2009. S. 49.
- 16 J. Kapela. Janusz Hrystus. Warszawa, 2010. S. 97–98.
- 17 D. Ożarowska. Nie uderzy żaden piorun. Kraków, 2010. Okładka.
- 18 Ibid. S. 83.
- 19 K. Wandachowicz. Generacja Nic // Gazeta Wyborcza, 10.01.2002. S. 18.
- 20 C. Brawn. 1966 and All That. London, 2005. Цит. по: Z. Bauman. Płynny lęk. Kraków, 2008. S. 12.
- 21 D. Masłowska. Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną. Warszawa, 2003. S. 54, 112. Цитаты из романа даны в переводе И. Лаппо.
- 22 S. Shuty. Zwał. S. 61.
- 23 J. Maślanek. Apokalypsis'89. Warszawa, 2010. S. 253.
- 24 M. Dzido. Małż. Kraków, 2005. S. 158.
- 25 J. Orbitowski. Szeroki, głęboki, wymalować wszystko. <http://www.fahrenheit.net/pl/archiwum/f24/23.html>
- 26 K. Varga. Nagrobek z lastryko. S. 293.
- 27 K. Varga. Trociny. S. 28, 362.
- 28 K. Karpowicz. Niehalo. Wołowiec, 2006. S. 109, 110, 115, 153.
- 29 M. Dzido. Małż. S. 201–202.
- 30 P. Czerwiński. Przebiegum życia. S. 211.
- 31 P. Czerwiński. Pokalanie. S. 9.
- 32 K. Varga. Trociny. S. 38.
- 33 M. Sieniewicz. Spowiedź Śpiącej Królowy. Kraków, 2012. S. 97.
- 34 M. Dzido. Małż. S. 191, 203.

- 35 P. Czerwiński. Przebiegum życiae. S. 335.
36 I. Karpowicz. Gesty. S. 154.
37 W. Kuczok. Gnoj. Warszawa, 2003. S. 213.
38 P. Czerwiński. Pokalanie. S. 10.
39 K. Varga. Trociny. S. 321.
40 M. Witkowski. Barbara Radziwiłłówna z Jaworzna-Szczakowej. Warszawa, 2007. S. 250.
41 K. Varga. Aleja Niepodległości. S. 267.
42 S. Shuty. Zwał. S. 245.
43 S. Chutnik. Cwaniary. Warszawa, 2012. S. 235.
44 K. Varga. Aleja Niepodległości. S. 70.
45 P. Czerwiński. Pokalanie. S. 17.
46 Ibid. S. 5.
47 Ibid. S. 17.
48 M. Dzido. Maż. S. 158.
49 D. Maśłowska. Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną. S. 24.
50 P. Czerwiński. Pokalanie. S. 90.
51 I. Karpowicz. Gesty. S. 111.
52 M. Witkowski. Copyright. Kraków, 2001. S. 7.
53 Ibidem.
54 P. Czerwiński. Pokalanie. S. 65, 89, 90.
55 J. Maślanek. Apokalypsis'89. S. 251.
56 P. Czerwiński. Pokalanie. S. 11.
57 J. Maślanek. Apokalypsis'89. S. 125.
58 M. Sieniewicz. Walizki hipohondryka. S. 126–127.
59 P. Czerwiński. Pokalanie. S. 64.
60 P. Czerwiński. Międzynaród. Warszawa, 2011. S. 46.
61 R. Ostaszewski. Dola idola i inne bajki z raju konsumenta. Kraków, 2005. S. 42.
62 A. Drotkiewicz. Paris London Dachau. Warszawa, 2004. S. 118.
63 D. Maśłowska. Przyszkoleni do jedzenia // Gazeta Wyborcza, 5–6.10.2012.
64 P. Czerwiński. Przebiegum życiae. S. 44.
65 P. Czerwiński. Pokalanie. S. 12.
66 M. Sieniewicz. Walizki hipohondryka. S. 44–45.
67 S. Shuty. Zwał. S. 243.
68 K. Varga. Aleja Niepodległości. S. 93.
69 K. Varga. Trociny. S. 339.
70 P. Czerwiński. Pokalanie. S. 11.
71 Ibid. S. 72.
72 M. Sieniewicz. Walizki hipohondryka. S. 45.
73 Literatura vs konsumpcja, Sieprawski, Shuty i Sowa dyskutują w Świetlicy Sztuki Raster nie tylko o swoich książkach // Lampa. 2004. № 3. S. 26.

- 74 D. Nowacki. Nasz klient, nasz leszcz // Gazeta Wyborcza, 07.09.2004.
- 75 Sławomir Shuty. <http://www.institutksiazki.pl/literatura,8,indeks-autorow,26,slawomir-shuty,182,html?filter=S>
- 76 A. Siemieńska. «The very best of» Sławomir Shuty // Dekada Literacka. 2004. № 4. S. 90.
- 77 S. Shuty. Cukier w normie. Kraków, 2002. Okładka.
- 78 Ж. Бодрийяр. Общество потребления. М., 2006. С. 223.
- 79 M. Cegielski. Masala. Warszawa, 2002. S. 10.
- 80 R. Ostaszewski. Dola idola i inne bajki z raju konsumenta. S. 31–32.
- 81 M. Dzido. Małż. S. 152.
- 82 S. Shuty. Produkt polski. Kraków, 2005.
- 83 S. Shuty. Zwał. S. 40.
- 84 M. Bożko. Tak ci zatańczę. Lublin, 2001. S. 23.
- 85 H. Janaszek-Ivaničková. Literatura polska w wirach transformacji // Literatury słowiańskie po roku 1989. Nowe zjawiska, tendencje, perspektywy. T. 1. Transformacja. Warszawa, 2005. S. 23; A. K. Waśkiewicz. Od realsołu do realkapu // W Kręgu Literatury. 2004. № 4. S. 152–161.
- 86 I. Adamczewska. Mały realizm (anty)kapitalistyczny w prozie roczników siedemdziesiątych i osiemdziesiątych // Inna literatura? Dwudziestolecie 1989–2009. Rzeszów, 2010. Tom 1. S. 121.
- 87 K. Varga. Trociny. S. 261.
- 88 K. Beśka. Wrzawa. Warszawa, 2004. S. 19.
- 89 Piotr C. Pokolenie IKEA. S. 45.
- 90 K. Beśka. Warszawa. S. 168.
- 91 K. Varga. Trociny. S. 302.
- 92 K. Byzia. Nie żyję więc jestem. Warszawa, 2003. S. 43–44.
- 93 M. Dzido. Małż. S. 56.
- 94 Piotr C. Pokolenie IKEA. S. 41–43.
- 95 S. Shuty. Zwał. S. 29.
- 96 Piotr C. Pokolenie IKEA. S. 35.
- 97 S. Shuty. Zwał. S. 182.
- 98 M. Olszewski. Do Amsterdamu. Kraków, 2003. S. 10.
- 99 R. Ostaszewski. Dola idola i inne bajki z raju konsumenta. S. 95.
- 100 M. Dzido. Małż. S. 56, 54, 121.
- 101 S. Shuty. Zwał. S. 116, 52, 102.
- 102 K. Beśka. Wrzawa. S. 109.
- 103 R. Ostaszewski. Dzieci gorszej koniunktury. Szkic (cienką kreską) do obrazu prozy najmłodszej // FA-art. 2000. № 3–4. S. 74.
- 104 K. Varga. Aleja Niepodległości. S. 29.
- 105 K. Varga. Trociny. S. 52.
- 106 R. Ostaszewski. Dzieci gorszej koniunktury. S. 76, 79.

- 107 P. Dunin-Wąsowicz. Menedżer świnia // *Polityka*. 2005. № 9. S. 68.
- 108 Z. Bauman. *Praca, konsumpcjonizm i nowi ubodzy*. Kraków, 2006. S. 127.
- 109 K. Beśka. *Wrzawa*. S. 244.
- 110 M. Dzido. *Maż*. S. 16.
- 111 P. Czerwiński. *Przebiegum życiae*. S. 36.
- 112 K. Beśka. *Wrzawa*. S. 154.
- 113 P. Czerwiński. *Przebiegum życiae*. S. 47, 199, 201, 129, 131.
- 114 *Ibid.* Okładka.
- 115 *Polski Specjal* — Justyna Daniluk — Wywiad — Piotr Czerwiński // *Rok w rozmowie. Pisarze krytycznym okiem. Wywiady Jarostawa Czechowicza*. Poznań, 2014. S. 30–42.
- 116 *Piszę ciałem. Z M. Gretkowską rozmawia A. Górnicka-Boratyńska* // *Polityka-Kultura*. 1994. № 11.
- 117 M. Orski. *Autokreacje i mitologie (związły opis literatury lat 90.)*. Wrocław, 1997. S. 31.
- 118 *Polski Specjał* — Justyna Daniluk — Wywiad — Piotr Czerwiński; Marzec / Piotr Czerwiński. *Szacunek dla wszelkiego rebelianctwa jest u mnie rodzinny*.
- 119 P. Czerwiński. *Przebiegum życiae*. S. 57, 12, 69, 75, 92.
- 120 *Ibid.* S. 264, 265, 288, 308.
- 121 I. Adamczewska. *Mały realizm (anty)kapitalistyczny w prozie rocznikóyw siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*. S. 123–124.
- 122 J. Maślanek. *Apokalypsis'89*. S. 97–98.
- 123 *Ibid.* S. 111, 236.
- 124 P. Czerwiński. *Pokalanie*. S. 66.
- 125 J. Maślanek. *Apokalypsis'89*. S. 250, 100.
- 126 *Ibid.* S. 61–62, 89–90, 103.
- 127 P. Czerwiński. *Pigułka wolności*. Warszawa, 2012. S. 10, 39, 106, 13, 45, 47, 75, 86, 96–97, 156, 236, 262, 348.
- 128 Z. Mitosek. *Mimesis — Między udawaniem a referencją* // *Przestrzenie Teorii*. 2002. № 1. S. 39.
- 129 M. Dzido. *Maż*. S. 111.
- 130 K. Varga. *Trociny*. S. 195.
- 131 M. Dzido. *Maż*. S. 83.
- 132 M. Witkowski. *Barbara Radziwiłłówna z Jaworzna-Szczakowej*. S. 74.
- 133 P. Czerwiński. *Pigułka wolności*. S. 130.
- 134 Piotr C. *Pokolenie IKEA*. S. 127.
- 135 M. Dzido. *Maż*. S. 108–110.
- 136 Z. Bauman. *Sztuka życia*. Kraków, 2009. S. 29.
- 137 Z. Bauman. *Wspólnota. W poszukiwaniu bezpieczeństwa w niepewnym świecie*. Kraków, 2008. S. 112.

- 138 M. Witkowski. Copyright. S. 65–66.
- 139 M. Dzido. Małż. S. 80.
- 140 D. Maślowska. Kochanie, zabiłam nasze koty. Warszawa, 2012. S. 41.
- 141 M. Witkowski. Copyright. S. 42.
- 142 S. Shuty. Cukier w normie z ekstrabonusem. Warszawa, 2005.
- 143 K. Varga. Nagrobek z lastryko. S. 6.
- 144 Piotr C. Pokolenie IKEA. S. 126.
- 145 A. Drotkiewicz. Dla mnie to samo. Warszawa, 2006. S. 22.
- 146 M. Dzido. Małż. S. 38.
- 147 S. Shuty. Zwał. S. 14.
- 148 Р. Айрман. Культурная травма и коллективная память // Новое литературное обозрение. 2016. № 141. Т. 1. <http://www.nlobooks.ru/node/7960>
- 149 Z. Bauman. Płynny lęk. S. 166.
- 150 M. Sieniewicz. Czwarte niebo. S. 127.
- 151 Ibid. S. 209.
- 152 K. Varga. Aleja Niepodległości. S. 25, 128.
- 153 M. Nahacz. Osiem cztery. S. 15.
- 154 Piotr C. Pokolenie IKEA. S. 38.
- 155 S. Chutnik. Kieszonkowy atlas kobiet. Kraków, 2009. S. 98.
- 156 K. Varga. Aleja Niepodległości. S. 25, 128.
- 157 M. Nahacz. Osiem cztery. S. 8.
- 158 A. Bielik-Robson. Straceni inaczej: dziwni trzydziestoletni i ich kłopoty z samookreśleniem // Romantyzm, niedokończony projekt. Kraków, 2008. S. 401.
- 159 K. Varga. Aleja Niepodległości. S. 27–28.
- 160 M. Witkowski. Copyright. S. 6.
- 161 R. Kobierski. Harar. Warszawa, 2005. S. 12.
- 162 Ibid. S. 12.
- 163 J. Maślanek. Haszyszopenki. Warszawa, 2008. S. 34, 63.
- 164 Ibid. S. 36.
- 165 K. Varga. Aleja Niepodległości. S. 27–28.
- 166 M. Witkowski. Copyright. S. 6.
- 167 K. Varga. Aleja Niepodległości. S. 27–28.
- 168 P. Czerwiński. Pokalanie. S. 12.
- 169 I. Karpowicz. Gesty. S. 101.
- 170 M. Witkowski. Copyright. S. 6.
- 171 M. Witkowski. Fototapeta. Warszawa, 2006. S. 14.
- 172 Ibid. S. 34.
- 173 K. Varga. Aleja Niepodległości. S. 38–39.
- 174 A. Bielik-Robson. Straceni inaczej: dziwni trzydziestoletni i ich kłopoty z samookreśleniem. S. 401.

- ¹⁷⁵ H. Gosk. Wychodzenie z «cienia imperium». Wątki postzależnościowe w literaturze polskiej XX i XXI wieku. Kraków, 2015. S. 104.
- ¹⁷⁶ Rozum w Polsce wysiada. Rozmowa z J. Tokarską-Bakir // Onet wiadomości, 21.09.2014. https://www.onet.pl/?utm_source=wiadomosci_viasg&utm_medium=nitro&utm_campaign=allonet_nitro_new&src=ucs&pid=0ba9c608-bab3-4ec3-a232-bbc4f87715bb&sid=b177a2c9-166f-4113-9b28-185bbe554807&utm_v=2
- ¹⁷⁷ W. Gombrowicz. Trans-Atlantyk. Warszawa, 1998. S. 6.
- ¹⁷⁸ D. Bieńkowski. Biało-czerwony. Warszawa, 2007. S. 160.
- ¹⁷⁹ I. Karpowicz. Gesty. S. 157.
- ¹⁸⁰ I. Karpowicz. Niehało. S. 128.
- ¹⁸¹ S. Chutnik. Cwaniary. S. 96.
- ¹⁸² M. Dzido. Maź. S. 123.
- ¹⁸³ S. Chutnik. Dzidzia. Warszawa, 2009. S. 145, 160.
- ¹⁸⁴ D. Maślowska. Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną. S. 149.
- ¹⁸⁵ P. Czerwiński. Pokalanie. S. 58.
- ¹⁸⁶ I. Karpowicz. Gesty. S. 154–155.
- ¹⁸⁷ K. Varga. Trociny. S. 242.
- ¹⁸⁸ Bylejakie spory. Rozmowa Janiny Paradowskiej z prof. Bronisławem Jagowskim o polskim kulcie patriotyzmu, ostatniej prezydenturze, dobrych i złych mitach i skrzeczącej nadrzeczywistości // Polityka. 2010. № 20. S. 21.
- ¹⁸⁹ S. Chutnik. Dzidzia. S. 10.
- ¹⁹⁰ D. Bieńkowski. Biało-czerwony. S. 197.
- ¹⁹¹ H. Gosk. «Wychować się w momencie historycznego przełomu to żadna przyjemność...» O postzależnościowych aspektach rzeczywistości przedstawionej w polskiej prozie ostatnich lat // Nowe dwudziestolecie (1989–2009). Rozpoznania. Hierarchie. Perspektywy. Warszawa, 2010. S. 113.
- ¹⁹² P. Czapliński. Poruszona mapa. Kraków, 2016. S. 184.
- ¹⁹³ H. Gosk. Wychodzenie z «cienia imperium». S. 109.
- ¹⁹⁴ E. Hoffman. [Book review]: P. Novick. The Holocaust in American Life. Boston, 1999 // New York Review of Books. 2000. Vol. 47. № 4. P. 19. Цит. по: Р. Айерман. Культурная травма и коллективная память.
- ¹⁹⁵ Rozum w Polsce wysiada. Rozmowa z J. Tokarską-Bakir.
- ¹⁹⁶ J. Tokarska-Bakir. Obsesja niewinności // J. Tokarska-Bakir. Rzeczy mgliste. Sejny, 2004. S. 14.
- ¹⁹⁷ Р. Айерман. Культурная травма и коллективная память.
- ¹⁹⁸ Там же.
- ¹⁹⁹ Это явилось и началом периода огромного оживления темы Холокоста в польской прозе и историографии. См. об этом: В. Krupa.

- Opowiedzieć Zagładę. Polska proza i historiografia wobec Holocaustu (1987–2003). Kraków, 2013; P. Czapliński. Zagłada — niedokończona narracja polskiej nowoczesności // Ślady obecności. Kraków, 2010. S. 337–381.
- ²⁰⁰ См. об этом: B. Krupa. Opowiedzieć Zagładę. S. 58–59; M. C. Steinlauf. Pamięć nieprzyswojona. Warszawa, 2001; A. Sawisz. Obraz Żydów i stosunków polsko-żydowskich w listach telewizyjnych po emisji filmu «Shoah» // «Bliscy i dalecy». Studia nad postawami wobec innych narodów, ras i grup etnicznych. Warszawa, 1992. T. 2. S. 137–165.
- ²⁰¹ Prof. Barbara Engelking: W sprawie «polskich obozów koncentracyjnych» musimy użyć raczej skalpela niż siekiery. Wywiad // Gazeta.pl Weekend http://weekend.gazeta.pl/weekend/1,152121,22970864,prof-barbara-engelking-w-sprawie-polskich-obozow-koncentracyjnych.html#Z_MT
- ²⁰² Steinlauf M. C. Pamięć nieprzyswojona. S. 129.
- ²⁰³ Б. Крупа приводит в качестве важнейших голосов в этой дискуссии следующие (B. Krupa. Opowiedzieć Zagładę. S. 60–61): Salmonowicz. Głębokie korzenie i długi żywot stereotypów // Tygodnik Powszechny. 1987. № 6. S. 5; Siła-Nowicki. Janowi Błońskiemu w odpowiedzi // Tygodnik Powszechny. 1987. № 13. S. 4; J. Turowicz. Racje polskie i racje żydowskie // Tygodnik Powszechny. 1987. № 14. S. 1, 4; Czarna dziura. Ze S. Krajewskim rozmawia E. Berberysz // Tygodnik Powszechny. 1987. № 14. S. 4; W. Rymanowski. Siewca antysemityzmu? // Życie Literackie. 1987. № 15. S. 13; A. Romanowski. Biedni Polacy patrzą na siebie // Znak. 1988. № 5–6. S. 141–159. См. также о дискуссии: E. Koźmińska-Frejlak. Świadkowie Zagłady — Holocaust jako zbiorowe doświadczenie Polaków // Przegląd Socjologiczny. 2002. № 2. S. 181–206; M. Głowiński. Esej Błońskiego po latach // Zagłada Żydów. Studia i materiały. 2006. № 2. S. 12–20.
- ²⁰⁴ A. Sandauer. O sytuacji pisarza polskiego pochodzenia żydowskiego w XX wieku. (Rzecz, którą nie ja powinienem był napisać...) Warszawa, 1982. S. 44.
- ²⁰⁵ J. Błoński. Biedni Polacy patrzą na getto // Tygodnik Powszechny. 1987. № 2.
- ²⁰⁶ Ibidem.
- ²⁰⁷ P. Czapliński. Zagłada — niedokończona narracja polskiej nowoczesności // Ślady obecności. Kraków, 2010. S. 338.
- ²⁰⁸ P. Czapliński. Poruszona mapa. S. 191.
- ²⁰⁹ Ibid. S. 192.
- ²¹⁰ P. Czapliński. Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje. Warszawa, 2009. S. 83.
- ²¹¹ P. Czapliński. Zagłada — niedokończona narracja polskiej nowoczesności. S. 354.

- 212 K. Nadana. U Pana Boga za piecem // *Res Publica Nowa*. 1999. № 7–8. S. 105.
- 213 Подробнее об этом см.: В. Krupa. *Opowiedzieć Zagładę*. S. 59–66, 160–171.
- 214 M. Delaperrière. Miejsca pamięci czy pamięć miejsc? Kilka refleksji na temat uobecniania przeszłości w literaturze współczesnej // *Ruch Literacki*. 2013. Z. 1 (316). S. 55.
- 215 J. M. Rymkiewicz. *M. Umschlagplatz*. Warszawa, 1988. S. 5.
- 216 *Ibid.* S. 6.
- 217 *Ibid.* S. 114.
- 218 *Ibid.* S. 6.
- 219 *Ibid.* 8–9, 63.
- 220 *Ibid.* S. 187–188.
- 221 J. T. Gross. *Sąsiedzi. Historia Zagłady żydowskiego miasteczka*. Sejny, 2000. S. 58–59.
- 222 *Ibid.* S. 68.
- 223 *Ibid.* S. 97–119.
- 224 *Ibid.* S. 100–101.
- 225 Laureat zawsze cierpi. Nagroda «Nike» 2001 // *Res Publica Nowa*. 2001. № 10. S. 69. Цит. по: В. Krupa. *Opowiedzieć Zagładę*. S. 426.
- 226 Реакцией стало около 2000 публикаций. См. об этом: P. Dobrosielski. *Spory o Grossa. Polskie problemy z pamięcią o Żydach*. Warszawa, 2017; В. Krupa. *Opowiedzieć Zagładę*. S. 426–474; P. Forecki. *Spór o Jedwabne. Analiza debaty publicznej*. Poznań, 2008; P. Ciołkiewicz. *Debata publiczna na temat mordu w Jedwabnem w kontekście przeobrażeń pamięci zbiorowej* // *Przegląd Socjologiczny*. 2003 № 1. S. 285–306.
- 227 D. Batman. *Where This Ordinary Poles?* // *Yad Vashem Studies*. 2002. Vol. XXX. P. 51. Цит. по: В. Krupa. *Opowiedzieć Zagładę*. S. 412.
- 228 В. Krupa. *Opowiedzieć Zagładę*. S. 428.
- 229 B. Engelging. «Szanowny panie gistaпо»: donosy do władz niemieckich w Warszawie i okolicach w latach 1940–1941. Warszawa, 2003; J. Tokarska-Bakir. *Rzeczy mgliste*. Sejny, 2004; B. Engelging. *Pamięć: historia Żydów polskich przed, w czasie i po zagładzie*. Warszawa, 2004; A. Bikont. *My z Jedwabnego*. Warszawa, 2004; B. Engelging. *Prowincja noc. Życie i zagłada Żydów w dystrykcie warszawskim*. Warszawa, 2007; J. T. Gross. *Strach. Antysemityzm w Polsce tuż po wojnie. Historia moralnej zapaści*. Kraków, 2008; J. Tokarska-Bakir. *Legends of blood. Antropologia przęsądu*. Warszawa, 2008; J. Leociak. *Ratowanie. Opowieści Polaków i Żydów*. Warszawa, 2010; J. T. Gross. *Złote żniwa. Rzecz o tym, co się działo na obrzeżach zagłady Żydów*. Kraków, 2011; E. Janicka. *Festung Warschau*. Warszawa, 2011; B. Engelging. *Jest taki piękny słoneczny dzień... Losy Żydów szukających ratunku na wsi polskiej 1942–*

1945. Warszawa, 2011; J. Tokarska-Bakir. Okrzyki pogromowe. Szkice z antropologii historycznej Polski lat 1939–1946. Wołowiec, 2012; J. Tokarska-Bakir. Pod klątwą. Portret społeczny pogromu kieleckiego. Warszawa, 2018. T. 1. ; J. Leociak. Młyny Boże. Zapiski o Kościele i Zagładzie. Warszawa, 2018; B. Engelking, J. Grabowski. Dalej jest noc. Losy Żydów w wybranych powiatach okupowanej Polski. Warszawa, 2018 и др.
- 230 Marzec wiecznie żywy. Z Jackiem Leociakiem rozmawia Adam Puchejda // Kultura Liberalna. 2018. № 6. № 474. <https://kulturaliberalna.pl/2018/02/06/leociak-puchejda-zydzi-polacy-nacjonalizm/>
- 231 Prof. Barbara Engelking: W sprawie «polskich obozów koncentracyjnych» musimy użyć raczej skalpela niż siekiery.
- 232 Marzec wiecznie żywy. Z Jackiem Leociakiem rozmawia Adam Puchejda.
- 233 Ibidem.
- 234 M. Orwid. Przeżyć... i co dalej? Rozmawiają K. Zimmerer, K. Szwejca. Kraków, 2006. S. 310.
- 235 M. Kucia. Polacy wobec Auschwitz, Zagłady i Żydów w świetle badań socjologicznych z 2010 roku i badań wcześniejszych // Antysemityzm, Holokaust, Auschwitz w badaniach społecznych. Kraków, 2011. S. 31. Цит. по: B. Przymuszała. Smugi Zagłady. Emocjonalne i konwencjonalne aspekty tekstów ofiar i ich dzieci. Poznań, 2016. S. 140.
- 236 J. T. Gross o polskim udziale w Zagładzie: Postawcie pomniki wywiezionym z miasteczek Żydom zamiast Kaczyńskiemu. Rozmowa Sławomira Sierakowskiego // Krytyka Polityczna, 12.02.2018. <http://krytykapolityczna.pl/kraj/jan-tomasz-gross-slawomir-sierakowski-wywiad-polska-antysemityzm-holokaust/>
- 237 Prof. Barbara Engelking: W sprawie «polskich obozów koncentracyjnych» musimy użyć raczej skalpela niż siekiery.
- 238 A. Ubertowska. Świadectwo — trauma — głos. Literackie reprezentacje Holokaustu. Kraków, 2007. S. 22.
- 239 P. Paziński. Ślady w skażonym krajobrazie. <https://nowe-peryferie.pl/index.php/201709/slady-skazonym-krajobrazie>
- 240 P. Czapliński. Zagłada — niedokończona narracja polskiej nowoczesności. S. 344.
- 241 F. Ankersmit. Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii. Kraków, 2004. S. 425.
- 242 J. Tokarska-Bakir. Obsesja niewinności. S. 14.
- 243 I. Ostachowicz. Noc żywych Żydów. Warszawa, 2012. S. 205.
- 244 S. Chutnik. Kieszonkowy atlas kobiet. S. 134.
- 245 Ibidem.
- 246 I. Ostachowicz. Noc żywych Żydów. S. 76.
- 247 Ibid. S. 11–12.

- 248 S. Chutnik. *Dzidzia*. Warszawa, 2009. S. 46.
- 249 S. Chutnik. *Cwaniary*. S. 96, 230.
- 250 I. Ostachowicz. *Noc żywych Żydów*. S. 205.
- 251 K. Varga. *Trociny*. S. 108.
- 252 P. Paziński. *Ptasie ulice*. Warszawa, 2013. S. 128.
- 253 S. Chutnik. *W krainie czarów*. Kraków, 2014. S. 120, 123, 133.
- 254 I. Ostachowicz. *Noc żywych Żydów*. S. 76.
- 255 *Ibid.* S. 16.
- 256 *Powstanie Warszawskie*. Sylwia Chutnik: *Pamięć jest niesprawiedliwa* [ROZMOWA]. <http://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/1,34862,18462011,powstanie-warszawskie-pamiec-jest-niesprawiedliwa-wywiad-z.html>
- 257 S. Chutnik. *Kieszonkowy atlas kobiet*. S. 124.
- 258 S. Chutnik. *W krainie czarów*. S. 124, 132.
- 259 I. Ostachowicz. *Noc żywych Żydów*. S. 34, 35, 80.
- 260 *Ibid.* S. 54.
- 261 S. Chutnik. *W krainie czarów*. S. 120, 123, 136.
- 262 I. Ostachowicz. *Noc żywych Żydów*. S. 63.
- 263 S. Chutnik. *W krainie czarów*. S. 121.
- 264 *Ibid.* S. 122, 135.
- 265 R. Sendyka. *Pryzma. Zrozumieć nie-miejsce pamięci // Teksty Drugie*. 2013. № 1/2.
- 266 Z. Bauman. *Świat nawiedzony // Więź*, 2007, № 9.
- 267 S. Chutnik. *W krainie czarów*. S. 136.
- 268 I. Ostachowicz. *Noc żywych Żydów*. S. 87.
- 269 *См. об этом: E. Janicka. Festung Warschau*. Warszawa, 2011.
- 270 I. Ostachowicz. *Noc żywych Żydów*. S. 203.
- 271 S. Chutnik. *W krainie czarów*. S. 133, 120, 121, 124, 132, 133, 135–136.
- 272 I. Ostachowicz. *Noc żywych Żydów*. S. 184.
- 273 *Ibid.* S. 137.
- 274 J. Hoberman. *Quentin Tarantino's Inglourious Basterds Makes Holocaust Revisionism Fun // Village Voice*. 2009, August 18. www.villagevoice.com/film/quentin-tarantino-inglourious-basterds-makes-holocaust-revisionism-fun-6391999
- 275 I. Ostachowicz. *Noc żywych Żydów*. S. 63, 88.
- 276 I. Karpowicz. *Ości*. Kraków, 2013. S. 175.
- 277 D. Bieńkowski. *Biało-czerwony*. S. 19.
- 278 D. Masłowska. *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną*. S. 90.
- 279 M. Sieniewicz. *Spowiedź Śpiącej Królowny*. S. 137–138.
- 280 В. Волкан, А. Оболонский. *Национальные проблемы глазами психоаналитика с политологическим комментарием // Общественные науки и современность*. 1992. № 6. С. 31–48.

- 281 D. Maślowska. Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną. S. 76.
- 282 K. Barańska, C. Snochowska-Gonzales. Wojna chamsko-pańska // Recy-
kling Idei. Pismo społecznie zaangażowane. 2008. № 10. S. 124.
- 283 K. Varga. Aleja Niepodległości. S. 94.
- 284 D. Bieńkowski. Biało-czerwony. S. 162, 183.
- 285 Z. Pietrasik. Gombrowicz poszedł na wybory // Polityka. 2007. № 2627.
S. 71. <http://www.polityka.pl/kultura/234754,1,gombrowicz-poszedl-na-wybory.read>
- 286 M. Sieniewicz. Spowiedź Śpiącej Królowy. S. 133.
- 287 D. Bieńkowski. Biało-czerwony. S. 161.
- 288 D. Maślowska. Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną. S. 59.
- 289 M. Sieniewicz. Żydówek nie obsługujemy. S. 192, 193.
- 290 Ibid. S. 196–197, 192.
- 291 D. Maślowska. Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną. S. 79–80.
- 292 S. Chutnik. Kieszonkowy atlas kobiet. S. 99.
- 293 I. Ostachowicz. Noc żywych Żydów. S. 179–180, 230.
- 294 S. Chutnik. Dzidzia. S. 49.
- 295 S. Chutnik. Kieszonkowy atlas kobiet. S. 100, 99.
- 296 P. Czaplński. Poruszona mapa. Kraków, 2016. S. 184–185.
- 297 M. Janion. Niesamowita słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury. Kra-
ków, 2007. S. 242.
- 298 S. Chutnik. Dzidzia. S. 50, 68.
- 299 D. Maślowska. Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną. S. 34–35,
40, 48, 50.
- 300 M. Sieniewicz. Żydówek nie obsługujemy. S. 196.
- 301 M. Sieniewicz. Czwarte niebo. S. 233.
- 302 S. Chutnik. Dzidzia. S. 29, 60, 79, 94.
- 303 M. Dzido. Małż. S. 124.
- 304 Ibid. S. 123.
- 305 P. Czerwiński. Międzynaród. S. 9.
- 306 M. Sieniewicz. Czwarte niebo. S. 183.
- 307 K. Beśka. Wrzawa. S. 255.
- 308 M. Sieniewicz. Spowiedź Śpiącej Królowy. S. 16.
- 309 K. Varga. Trociny. S. 229.
- 310 D. Maślowska. Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną. S. 195.
- 311 Ibid. S. 179.
- 312 S. Shuty. Bełkot. S. 35.
- 313 S. Shuty. Zwał. S. 177.
- 314 P. Czerwiński. Pokalanie. S. 12.
- 315 K. Varga. Trociny. S. 130.
- 316 M. Nahacz. Osiem cztery. S. 31–42.

- 317 K. Varga. Nagrobek z lastryko. S. 16.
318 S. Shuty. Zwał. S. 213.
319 M. Sieniewicz. Czwarte niebo. S. 123,184.
320 S. Shuty. Zwał. S. 126.
321 D. Bieńkowski. Biało-czerwony. S. 299.
322 I. Karpowicz. Gesty. S. 157.
323 S. Shuty. Zwał. S. 126.
324 M. Sieniewicz. Czwarte niebo. S. 185.
325 M. Lachman. Pod znakiem reklamy. Literatura polska po 1989 roku w kręgu oddziaływania kultury konsumpcyjnej // Inna literatura? Dwudziestolecie 1989–2009. S. 60.
326 M. Dzido. Małż. S. 37.
327 K. Varga. Trociny. S. 328.
328 P. Czapliński, P. Śliwiński. Poezja lingwistyczna // Słownik literatury polskiej XX wieku. Wrocław, 1992. S. 820.
329 P. Czerwiński. Przebiegum życiae. S. 12.
330 M. Dzido. Małż. S. 53.
331 S. Shuty. Zwał. S. 53.
332 M. Nahacz. Osiem cztery. S. 7.
333 R. Ostaszewski. Dola idola i inne bajki z rajku konsumenta. S. 9, 11, 57.
334 M. Witkowski. Fototapeta. S. 195.
335 M. Dzido. Małż. S. 37.
336 A. Drotkiewicz. Paris London Dachau. S. 15, 26, 85.
337 D. Masłowska. Przyszkoleni do jedzenia.
338 R. Ostaszewski. Dola idola i inne bajki z rajku konsumenta. S. 32.
339 Ж. Бодрийяр. Америка. М., 2000. С. 18.

«Все мы умрем и должны к этому готовиться»

Танатическая тревога и опыт утраты

Смерть непристойна и неудобна; таким же становится и траур — считается хорошим тоном его скрывать, чтобы не оскорблять других людей в их убогатворенности. Правила приличия запрещают даже упоминать о смерти.

Жан Бодрийяр

Мне представляется [...], что существует путь, позволяющий нам познакомиться со смертью и до некоторой степени ее испытать.

Мы можем получить собственный опыт смерти, если не полный и совершенный, то, по крайней мере, бесполезный, и это сделает нас более защищенными и уверенными.

Мишель Монтень

Травма, связанная с призраком собственной смерти или смерти близкого человека, отчаяние, сопутствующее этому явлению, ощущение беспомощности и безнадежности, является ситуацией пограничной, которая, с одной стороны, кажется невыносимой, с другой — необычайно мобилизует...

Гражина Борковская

О тношение к смерти — важнейший элемент мировосприятия, которое человек строит на протяжении жизни (или присваивает как готовую форму из своего социального окружения). Память о смерти З. Бауман называет «интегральной частью всех жизненных функций», страх смерти — единственным неисчерпаемым и полностью возобновляемым природным богатством, а все человеческие культуры — «искусно изобретенными конструкциями, направленными на то, чтобы сделать более сносным наше существование, омраченное сознанием собственной смертности»¹ (подобным образом Ю. Лотман рассматривает мифологию, религию и искусство как основные способы-этапы преодоления смерти²). Американский психиатр и психотерапевт И. Ялом сравнивает танатический страх — самый глубинный из всех — с дремлющим вулканом, «подземным грохотом», «темным, беспокоящим присутствием, притаившимся на краю сознания»³, Ж. Бодрийяр именует его «долгой тенью смерти»⁴, «„реальной“ фатальностью, вписанной в тело»⁵.

Однако именно попытки забыть об этой тени, не замечать ее оборачиваются усилением тревоги. В книге «Символический обмен и смерть» Бодрийяр подробно прослеживает процессы, приведшие современного человека к обострению танатического страха. По его словам, в основе этого феномена лежит все прогрессирующее стремление *отделить* смерть от жизни и вытеснить ее из сознания, вплоть до полного игнорирования — как реальности, не вписывающейся в идею полного контроля над жизнью (парадоксальным образом все это происходит на фоне постоянного присутствия смерти в СМИ). Дистанция по отношению к умершим увеличивается: «[...] из домашней интимности на кладбище (этот первый сборный пункт, первоначально еще расположенный в центре деревни или города, образует затем первое гетто и прообраз всех будущих гетто), затем все дальше от центра на периферию, и в конечном счете — в никуда, как в новых городах или современных столицах, где для мертвых уже не предусмотрено ничего, ни в физическом, ни в психическом простран-

стве»⁶. Крайнее проявление этой «потаенной ликвидации» — кремация, после которой «остается минимум»: мертвые оказываются «отброшены в радикальную утопию», их уже «даже не скапливают в кладбищенской ограде, а развеивают в дым»⁷. Современную культуру Бодрийяр называет «сплошным усилием отъединить жизнь от смерти, обуздать амбивалентность смерти, заменив ее одним лишь воспроизводством жизни как ценности»⁸. В процессе этого разъединения мертвые «выводятся за рамки символического оборота группы», жизнь и смерть уже не обмениваются в рамках социального цикла, а «выкраиваются порознь по схеме биологической *линейности* или же фантазматического *повторения*»⁹.

Последствия этой — казалось бы, естественной с психологической точки зрения — «дизъюнкции и разделенности элементов» разрушительны именно для индивидуальной психики: описанный Бодрийяром процесс «резко бьет по живым», пропитывая их культуру смертью и обрекая на пожизненную танатическую тревогу: «В конечном счете смерть — не что иное, как социальная демаркационная линия, отделяющая „мертвых“ от „живых“, следовательно, она в равной мере касается и тех, и других. [...] Когда смерть вытесняется в послежитие, то, в силу хорошо известного возвратного процесса, и сама жизнь оказывается всего лишь доживанием, детерминированным смертью. [...] В нашей современной системе за „реальность“ этой жизни, за ее переживание как позитивной ценности мы расплачиваемся постоянным фантазмом смерти»¹⁰.

Современному человеку, утратившему прежние — коллективные — механизмы, лишенному возможности вписать смерть в символический ритуал обмена, остается лишь искупать смерть *индивидуальной* работой скорби, осуществляемой над смертью — чужой в настоящем и собственной в будущем: «[...] современный образ смерти получил обобщенное выражение в XVI веке — благодаря Контрреформации, одержимым кладбищенским игрищам барокко, а особенно благодаря протестантизму, который своей индивидуализацией человеческого сознания перед лицом Бога, психической дезинвестицией

коллективных церемониалов дал новый толчок индивидуальному страху смерти. Из него же выросла и грандиозная попытка современной эпохи обуздать смерть. [...] В Средние века, до поворотного XVI столетия, представление и изображение смерти оставались фольклорно-веселыми. Смерть коллективно инсценировалась, она еще не была запрятана в индивидуальном сознании (а позднее и в бессознательном) [...] Смерть в нашем понимании по-настоящему появилась на свет в XVI веке. [...] смерть из скелета с косою превращается в страх смерти»¹¹.

Этот высвобожденный страх смерти тяготеет практически над всей человеческой жизнью, на разных ее этапах и при разных обстоятельствах обостряясь или, напротив, отходя на второй план. Один из периодов, когда мысли о смерти делаются особенно мучительны, — середина жизни. По словам Ялома, именно в это время человека преследует «зачастую неосознаваемая идея, что мы „перестали расти и начинаем стареть“. В первую половину жизни „добиваясь независимой зрелости“, мы приходим ко времени расцвета [...] лишь для того, чтобы остро осознать ожидающую нас смерть»¹². В 1990-е гг. молодых польских прозаиков не раз обвиняли в инфантилизме. «Пора, пора уже повзрослеть»¹³, — шутливо призывал тогда критик и литературовед П. Чаплиньский. Связанные с танатической тематикой тексты следующего десятилетия весьма наглядно свидетельствуют о закономерном «взрослении» тогдашней молодой прозы. Так, например, искусная трехчастная конструкция романа Ольги Токарчук «Последние истории» (2004) воплощает целую систему танатических мотивов: неслучайно М. Рабизо-Бирек называет эту книгу «трактатом о смерти»¹⁴. Принадлежащий тому же автору роман «Анна Ин в гробницах мира» (2006) опирается на древнейший из многочисленных мифов о нисхождении в царство мертвых и одновременно одно из первых документальных свидетельств страха смерти — шумерский миф об Инанне. В уже упоминавшемся автобиографическом романе Магдалены Тулли «Шум» (2014) опыт смерти оказывается в конечном счете доминирующим (трансляция пережившими Холокост взрослыми опыта смерти следу-

ющему поколению, исключение из социума как «костюмированная репетиция смерти»¹⁵, ряд смертей близких и пр.). «Упражнения по утрате» (2007) Агаты Тушиньской, «День перед концом света» (2008) Александра Юревича, «У меня умер. Траурная тетрадь» (2014) Инги Ивасюв — неразрывно связанные с жанром дневника автобиографические повествования, посвященные переживанию траура по умирающему или умершему близкому человеку.

В книге также рассматривается еще один специфический опыт столкновения со смертью, не связанный с кризисом середины жизни и воплощенный, напротив, в короткой прозе писательницы *младшего* поколения Юстины Баргельской (р. 1977; «Обсоветки», 2010), — перинатальная потеря, то есть гибель ребенка во время беременности, родов или вскоре после рождения. Однако и данная книга представляет собой в определенном смысле знак времени, поскольку до недавних пор об этой травме не принято было говорить, а тем более писать — она в значительной степени оставалась неартикулированной, подавляемой, социально не поддерживаемой.

«Все мы умрем и должны к этому готовиться, надо создать общества поддержки умирания и организовать специальные курсы, чтобы не ошибиться хоть в этот последний раз, — размышляет героиня «Последних историй» Токарчук. — На уроках физкультуры следовало бы упражняться в умирании, в том, как осторожно погружаться во мрак, терять сознание и опрятно выгладеть в гробу. Следует проводить мастер-классы — наверняка нашлись бы желающие подарить свою смерть кинокамерам для создания учебных фильмов. Программа занятий включала бы также этнографию, всё, что связано со смертью, все представления о ней: почему она является то в женском, то в мужском обличье, куда мы отправляемся после кончины и отправляемся ли вообще. Нужно ввести выпускной экзамен по танатологии, точно так же, как сейчас по биологии, тесты в конце четверти и оценку в аттестате. „У меня, похоже, пара выходит по танатосу“, — жаловались бы ученики, покуривая в туалете запретные, смертоносные сигареты, а потом до утра зубрили всевозможные определения, графики и числа. И каждый был бы

благодарен за то, что ему напомнили и обучили»¹⁶. «Мы не подготовлены к встрече со смертью. Не знаем, как вести себя перед ее лицом»¹⁷, — осмысляет свой опыт Тушиньская, оказавшись рядом с умирающим мужем.

Это тексты, авторы которых стремятся компенсировать недостаток в современной культуре механизмов, помогающих человеку преодолеть страх смерти (по словам Х. Фейфеля, «наш социально-репрессивный взгляд на смерть порождает невротическую тревожность, связанную с этим явлением. Воспитание и культура должны быть пронизаны более близким знакомством с нею»¹⁸). Это один из опробованных литературой способов получения недоступного в реальности опыта — специфически востребованный в нашу эпоху смерти «перевернутой», переставшей быть «прирученной», «интимно связанной с человеком» и сделавшейся «дикой»¹⁹, «инфантильной», «разучившейся говорить», «нечленораздельной», находящейся «под надзором»²⁰.

Человеческое восприятие смерти можно свести к трем моделям, трем танатическим ситуациям, каждая из которых, вне зависимости от дистанции и перспективы, отсылает к глубинному и всегда индивидуальному танатическому страху перед неведомым и неизбежным: «Почему же чья-то смерть всегда приводит нас в такое смущение? Почему это вполне нормальное событие пробуждает в очевидцах такую смесь любопытства и ужаса? Почему, с тех самых пор как люди существуют — и умирают, — смертные так и не привыкли к этому естественному, но всякий раз катастрофическому событию? Почему смерть живого существа всякий раз удивляет их так, будто это случается впервые? Поистине, как сказал Э. Ионеско в пьесе „Король умирает“, „каждый умирает впервые“. Каждая смерть в своей банальности всегда нова и тем схожа с любовью [...]. Здесь каждый подражатель — творец и первооткрыватель, любая копия — оригинал, попытка начать заново — всегда первоначальна»²¹. Это трагедия уникальности, одноразовости, субъективности первого лица — соприкосновение с перспективой собственного конца («смерть-я»), множественность и анонимность третьего лица («смерть-он») и, наконец, стоящий между ними — «третьим лицом, прин-

ципом спокойствия» и «первым лицом, источником тревоги»²² — опыт второго лица, соединяющий в себе элементы двух предыдущих позиций, — смерть близкого человека («смерть-ты»).

Модель «смерть-я» в литературе (на уровне способа повествования — то, что Бахтин назвал смертью «изнутри», или «моей смертью», в отличие от смерти «извне», или «смерти другого»²³) представляется попыткой восполнить всегда остающееся неполным для живого человека знание о смерти (ср. эпикуровское «...самое страшное из зол, смерть, не имеет к нам никакого отношения, так как когда мы существуем, смерть еще не присутствует, а когда смерть присутствует, тогда мы не существуем»²⁴).

«Смерти-я» посвящена первая глава «Последних историй» Токарчук. На первых же страницах погибает в автокатастрофе главная героиня романа Ида. Содержание повествования составляют ее последние минуты перед смертью, три дня, якобы проведенные в некоем загадочном доме и наполненные воспоминаниями Иды о важнейших событиях ее жизни и — очевидно — подготовкой к смерти, «возвращение» на место катастрофы и собственно смерть.

Иначе говоря, повествование сосредоточено на первом этапе перехода из мира живых в мир мертвых, моменте, когда человек еще не осознает собственную смерть. Неслучайно перед автокатастрофой Ида видит указатель «Божков — Бардо»: «Справа из темноты появляется указатель „Бардо — Божков“ — разводит умоляюще руками, будто настырный любитель ночного автостопа — истерически требует от водителя принять решение. Быстрее, налево или направо, пан или пропал. Ну, давай же. „Ничего не выйдет, дружок“, — думает женщина. Дорога идет прямо, направление оптимальное и, если верить сказкам, самое надежное, путь наименьшего сопротивления, гарантированно ведущий к цели»²⁵. Этой целью и оказывается в романе смерть. Являясь элементом реального пейзажа в окрестностях Новой Руды (где живет сама писательница), этот указатель одновременно играет роль предвестника трагических событий, не понятого героиней предостереже-

ния перед смертельной опасностью (подобно мимолетной ассоциации Иды в эти мгновения: «„Застывшее дыхание трупа“, — думает женщина за рулем»²⁶), а прежде всего — отсылает к «Тибетской книге мертвых» и понятию «бардо», аллюзии к которому характерны для творчества Токарчук в целом. По словам самой писательницы, «этот буддистский термин обозначает промежуточное состояние между двумя процессами. Чаще всего так называют время между смертью и воплощением души в новое тело»²⁷. Характерно название этой части романа — «Чистый край».

После автокатастрофы и удара головой Ида якобы выбирается из машины и попадает в странное полузаброшенное поселение. Единственная улочка, освещенная «чудными, фиолетовыми»²⁸ фонарями (фиолетовый — цвет, символизирующий переход от активного к пассивному, от жизни к смерти, ассоциирующийся с покаянием, искуплением, иногда с трауром, всегда с тайной), приводит героиню в одинокий дом. Там обитают старик со старухой, которые по просьбе внука-ветеринара ухаживают за умирающими животными, являясь своеобразными проводниками от жизни к смерти: «[...] люди зачастую хотят усыпить своих питомцев напрасно — болезнь только начинается, и те могли бы еще пожить. Однако человек нетерпелив. Даже смирившись со смертью, он не приемлет сам процесс. Адриану жалко усыплять этих больных кошек и собак, да и лошадей тоже, раз впереди у них спокойная и легкая смерть. [...] Поэтому он забирает животных умирать к себе, но поскольку в клинике не хватает места, Адриан попросил помочь дедушку с бабушкой — пенсионеров, у которых есть свободное время»²⁹. Появлению Иды старики также не удивляются, произнося обыденные, но многозначительные слова: «Столько людей уже прошло через этот дом. Я предлагала [...] сделать надпись „Агротуризм“ и выставить у дороги, с шоссе-то ведь дома не видно. Но как-то все добираются и без вывески»³⁰.

Характерна — наряду с уже упоминавшейся отсылкой к «Тибетской книге мертвых», а также аллюзией к мартовским идам (время действия первой части — март, героиню зовут Ида Март) — евангельская символика (три дня, про-

веденные Идой в доме стариков, висящий в кухне календарь: «На март выпадает рыба, разложенная на овальном блюде, ее мертвое запеченное тело оживляют желтые кружочки лимона и зеленые веточки петрушки»³¹).

Ида несколько раз прерывается уйти из странного дома, но словно бы не может, хотя никто ее не удерживает: «— О, да я только проездом. — Понимаю. — Мужчина смотрит на Иду с улыбкой, словно на ребенка, с которым играет „в доктора“. Словно не верит ей»; «[...] отвечает Ида, которую вдруг охватывает судорожное желание убежать»; «Ей надо сдвинуться с места, выйти отсюда»³². Иде неслучайно хочется уйти так, «как будто она никогда сюда не приходила, стереть все следы»³³. В доме есть телефон, однако героиня то забывает о том, что собиралась позвонить («Я хотела позвонить и забыла»), то откладывает этот момент («Как и вчера, Ида идет к телефону, но находит повод не звонить — слишком рано»), то не может дозвониться («Ида набирает 997. [...] Слышит длинный гудок, словно пронзительный сигнал пустоты. Трубку никто не берет. Она пробует еще раз. Звук длинный, печальный, будто свистит вдали локомотив. Должно быть, отсюда всюду далеко, даже по телефону»³⁴). Иде не хочется есть («Она смотрит на еду, но голода не ощущает»), еда, которую ей предлагают, безвкусна («Но вкуса никакого не чувствует») или имеет привкус смерти («Жирный сыр по вкусу напоминает прелую листву»³⁵). Она не видит свое отражение или не вполне его узнает: «Однако лица своего в стекле не видит, а может, просто не замечает себя»; «Ида разглядывает свое лицо. Никаких повреждений нет, но что-то в нем изменилось. [...] Лицо кажется ей не чужим, а другим, словно бы не заслуживающим пристального внимания, смазанным — привычный предмет, который скучающие глаза постепенно перестают замечать. Ида касается поверхности зеркала, лицо скрывается под пальцами, потом возвращается, по-прежнему никакое, расплывчатое»³⁶. Ей все время кажется, что она не заметила чего-то очень значимого (очевидно, это и есть ее собственная смерть, осознать которую человек не в силах): «Иду мучит ощущение, будто она что-то упустила, будто случилось что-то страшное и важное, но мысль

постоянно ускользает. Все прочие наготове — падают, будто зрелые сливы, плюх-плюх. Только эта одна не дается. У мысли острые края, а поверхность шершавая, а может даже колючая. Она горячая, не удержишь. Обжигающая. Что-то произошло, Ида просто не знает точно, что и когда»; «Кроме того, опять возникает неприятное ощущение, будто она забыла о чем-то важном, и пока не вспомнит, любые звонки бесполезны, ни к чему не приведут»³⁷.

Самый финал главы представляет собой собственно смерть — Ида наконец покидает странный дом и возвращается не просто на *место* автокатастрофы, но словно бы в то самое *мгновение*: «Снова сыплет снег, так же, как когда она шла сюда; отпечатки ее ног наверняка моментально исчезнут. Ида пересекает железнодорожные пути и выходит на пустынное шоссе. [...] Серый свет застывает, густеет. Хлопья падают все медленнее, потом цепенеют и лишь легонько трепещут в воздухе. Наконец замирают. Мир останавливается. Ида устала. Охотнее всего она легла бы у дороги, на бок, подложив ладонь под щеку, примостилась бы в куче мокрого снега, словно тот пес, мимо которого *недавно* [выделено мною. — И. А.] проехала. [...] Но ей надо туда, на свое место. Она легко находит машину. [...] Ей удается протиснуться внутрь, на переднее сиденье. Она не забывает пристегнуть ремни и включить фары. [...] Ида опускает голову на руль, прижимается к нему лицом и облегченно закрывает глаза»³⁸. «Смерть-я», как мы видим, также проецируется здесь на мертвую собаку, с которой Ида в финале себя идентифицирует.

По сути, опыт личной смерти «не как события», а как «мифа, переживаемого заранее»³⁹ представляет собой в романе (во всех трех его главах) наблюдение героинями за старением своего тела: «Она видит себя. Волосы до плеч, прямые, седина прикрыта краской „естественный цвет“. [...] Шея — вся в морщинах, словно опутана тонкими нитями. Этот процесс приостановить не удалось, кремы и массажи оказались бессильны. Руки стали меньше, слабее, укрывавшая их ткань одрябла и теперь, под собственным весом, начала опускаться к более укромным местам. Грудь — Ида уже редко обращает на них внимание — при-

няли форму слезинок, капель из мягкой нежной замши. Да, сейчас она замечает: тело устремлено к земле, словно все его части, утомившись, спокойно отказались от повседневных схваток с земным притяжением. Да, говорит тело, я сдаюсь, иду к тебе навстречу, больше не сопротивляюсь, ветшаю, клонюсь, горблюсь, падаю на колени и в конце концов приникаю животом, лицом и бедрами к земле, протираю руки: всоси меня, позволь впитаться, раствориться, дай обратиться в частички влаги, просочиться внутрь и там остаться»; «Я останавливаюсь перед зеркалом и пощипываю себя за щеки, чтобы прилила кровь. Хочу вспомнить, какой я была на первом свидании, когда мы с Петро поехали в городок — после того как тетка Маринка дала за меня согласие. Итак, темные волосы, стянутые на затылке в узел, темные брови и смуглое лицо. Цыганиха. Грудь — всегда слишком маленькая. [...] Тонкая талия, а под ней плоский живот и тяжеловатые бедра, здоровые, налитые. Что с ними стало теперь? Поднимаю юбку и вижу обтянутые кожей кости. Тонкие бабки — помню, Петро они всегда нравились, и он не позволял покупать туфли с перепонкой. Говорил, в них щиколотки кажутся толще. И между ногами у меня было совсем иначе — губы полные, набухшие, сочные. Теперь, подмываясь, я ощущаю пальцами неприятно тонкую кожу и сразу под ней какие-то таинственные внутренние кости. Я и не подозревала, что у меня там кости. Вот оно, старение: живая упругая ткань затвердевает, человек застывает изнутри. Теперь это обычная дырочка, чтобы пописать, не более того. И ступни — чужие, даже и не скажешь, мужские или женские. Со временем вся эта суэта вокруг пола затихает. Старые женщины и старые мужчины похожи»⁴⁰. Тело младшей героини, Майи, еще крепкое, но взросление тела сына, признаки которого она тщательно фиксирует, очевидно, наводит ее на мысли о собственной надвигающейся старости: «Мальчик вырос. Тело его потихоньку крепло. Колени и запястья вдруг увеличились, стали непропорциональными, тяжелыми. Ступни росли настойчиво, по миллиметру в день, так казалось Майе, — а может и быстрее. Теперь их глаза были на одном уровне, никогда уже ей не придется присаживаться перед ним на

корточки, чтобы заглянуть в лицо, никогда больше она к нему не склонится. Пальцы рук похудели и пока не знали, что делать со своей силой, ладони оставались мягкими, детскими. Движения постепенно утрачивали быстроту и ребяческую порывистость. Делались сонными, медлительными»⁴¹. Обнаружение собственного старения, предвещающего смерть («Старение рассматривается обществом как болезнь»⁴²), оказывается своего рода встречей «я» с «он»: «столкновением раздвоенного субъекта со своим объективным образом»⁴³. Это также приметы восприятия старости (как символической смерти) в современном мире, когда «чем дольше живут люди, чем больше они „выигрывают“ у смерти, тем больше утрачивают свою символическую признанность. Обреченный на смерть, которая все больше отодвигается, этот возраст теряет свой статус и привилегии. [...] сегодня „выигранные“ годы — это годы чисто расчётные, их можно копить, но не обменивать»⁴⁴.

«Смерть-ты» — смерть близкого человека — представляет собой наиболее доступный человеку опыт смерти, поскольку, не являясь концом собственной жизни человека, все же заставляет с чудовищной силой ощутить ее власть. По словам З. Баумана, «лишь один вид смерти, смерть „ты“, смерть „второго“, а не „третьего“ лица, того, чья жизнь сплелась с моей, дает возможность „привелигированного философа опыта“, поскольку позволяет осознать окончательность и неотменимость, с которой связана смерть, каждая без исключения смерть и только смерть. Нечто неотвратимое и невозможное случается со мной, нечто в этом смысле подобное моей собственной смерти»⁴⁵. Янкелевич определяет этот опыт как еще одну ступень на пути знакомства со смертью, каким является вся человеческая жизнь: «Наше новое, опытное знание смерти [...] ничего не прибавляет к платоновскому предзнанию, или предпонятию, которое доступно любому человеку, но возводит это предпонятие в другую степень; опыт утраты [...] продвигает наше знание к действительности. Узнать, уже заранее зная то, что теперь узнаешь, значит вдруг постичь опытным постижением — конкретным, дышащим жаром эмоции гнозисом,

пережитым с захватывающей силой, — то, что раньше мы знали, но не понимали. То, что мы знали краем мысли, теперь мы постигаем всей душой, а точнее, всей жизнью. [...] И как влюбленный освежает и обновляет собственным переживанием избитую истину вечной темы — так же человек в трауре, испытав тяжелую утрату, переживает — по-своему — неслыханную, душераздирающую правду смерти, воскрешает — по-своему — патетику абсурдности смерти, изнутри мучительно постигает трагизм смерти»⁴⁶.

В рассматриваемых текстах представлены три варианта «смерти-ты», связанные с утратой разных внешних объектов, разных стадий жизненного цикла, разной части себя: смерть отца, смерть мужа и смерть ребенка.

Тексты, полностью посвященные опыту переживания траура по отцу — «У меня умер. Траурная тетрадь» Ивасюв, написанная «по горячим следам», и «День перед концом света» Юревича, появившийся спустя двадцать лет после утраты, — фиксируют и подробно описывают ключевые моменты нового опыта:

1. *Узнавание страшной новости* и состояние сразу после нее: «Этот звонок прозвучал в гостиничном номере»; «Я отвечаю на звонок доверчиво, ожидая чего-то банального. [...] И тут звучит эта фраза»; «Я вообще не успела как-то упорядочить эти смутные предчувствия, когда прозвучала фраза», «Я испугалась того, что будет, когда я вновь смогу что-то чувствовать, поэтому принялась писать мейлы, рассылать смс, звонить. Потом вышла на раскаленную улицу»⁴⁷; «[...] приговор судьбы, оглашенный в эту ночь. Туман, который опустился на меня после утреннего звонка, все густеет [...], туман теперь подобен живому пламени, все обращающему в пепел»⁴⁸. Ивасюв также многократно возвращается к роковой фразе «Отец умер»⁴⁹.

2. *Возвращение в родительский дом, где больше нет отца*, т. е. дом незнакомый, новый: «[...] пошла на вокзал, чтобы купить обратный билет, вернее, билет в то место, которого я еще не знала»; «Первый раз войти в покинутую отцом родительскую квартиру было нетрудно. [...] Каждый следующий визит в родительский дом оказывался труднее предыдущего. Каждый раз я буду видеть одну маму

там, где прежде они были вдвоем, и эти маленькие сдвиги, при помощи которых она будет пытаться вывести меня из отцовской орбиты»⁵⁰; «Я долго не могу решиться переступить порог его комнаты. [...] Весь дом кажется опустевшим, уже никому не нужным»; «билет — [...] мой пропуск, разрешение на то, чтобы увидеть мертвого отца. [...] путешествие, из которого нельзя вернуться прежним»; «Наш дом стал домом скорби, проходя мимо которого люди понижают голос или умолкают, опускают глаза, поспешно, украдкой осеняя себя крестным знамением»⁵¹.

3. *Сосредоточенность на мельчайших этапах этого пути*, желание отсрочить момент полного осознания смерти близкого человека: «В поезде я выключила телефон. [...] Читала газеты. Просматривала статьи. Разглядывала станции за окном. Смотрела на сиденья напротив»; «[...] выйти из вагона, преодолеть [...] лестницу, выйти в город, сесть в машину, положить чемодан [...], проехать мост [...], не наступить в лужу, дойти до [...], нажать кнопку домофона, войти в новый [...] лифт, нажать кнопку, проехать [...], выйти из лифта, увидеть стоящую в дверях мать, обнять ее и громко, очень громко зарыдать»; «Путешествие не освобождает, не избавляет. После шести часов пути мне пришлось выйти»⁵²; «Никогда еще я не возвращался в свой дом с таким трудом, не был так скован, словно пытался отдалить или сделать недействительным приговор»; «Я преодолеваю тяжелый туман. Осталось пройти уже немного, но калитка словно уплывает от меня, и дорога к дому удлиняется»; «Не забудьте выйти»⁵³ (реплика кондуктора). Описываются — как значимые фигуры собственного пути — свидетели этого путешествия в неведомое (кондуктор у Юревича⁵⁴; официант в вагоне у Ивасюв — «В середине пути я что-то купила [...], расплатившись купюрой в сто злотых. Я хорошо помню, как вынимала ее из кошелька, протягивала продавцу, помню его ладонь с заусенцами»⁵⁵).

4. *Поведение окружающих* — соболезнования, поддержка, «освоение» существующих в обществе ритуалов и стереотипов, связанных с переживанием траура и реакцией на него окружающих: «[...] я встретила М. Т. Улыбаясь, она шла мне навстречу. Я сказала ей, отделив ее от улицы [...].

Она крепко обняла меня и спросила, нужна ли мне помощь. [...] Эти объятия посреди улицы Свентояньской [...] я запомню навсегда. Многие выразили мне соболезнования, обнимали, плакали вместе со мной. Были некрологи, цветы, присутствие людей. На похороны пришло множество народу. Они ассистировали моей утрате»; «Обычай носить траур давал определенное преимущество — траур вызывал уважение, выделял из толпы. Человеку в трауре мы не делаем гадости, во всяком случае так принято считать»; «Я грешила против траура»⁵⁶; «Кто-то накинул ей на голову черный платок [...]. Кто-то другой подсовывал новые носовые платки, чтобы вытирать слезы»⁵⁷. Человек на собственном опыте сталкивается со стремлением современной культуры вытеснить смерть из поля зрения: «В первые дни, недели [...] люди чувствуют себя обязанными спрашивать о трауре. [...] Не все. Некоторые полагают, что не стоит. К тому же взрослый человек обязан самостоятельно справляться с печалью, не мозолить другим глаза катастрофически депрессивным настроением. Это правило обязательно для тех, кто хочет считаться сильным. Успешным. Нормальным»; «Но рано или поздно все оставляют нас наедине с нашей утратой»; «Короче говоря, я бы и сейчас разрешила всякому доброжелательному встречному обнимать меня, потому что по-прежнему поражена ударом смерти, но период права на защиту окружающих истек»; «От тех, кого коснулся траур, лучше держаться подальше»⁵⁸.

5. *Потребность разделить свой опыт с человечеством* («В этом гостиничном номере [...]. Сколько человек получило в нем известие о смерти? Может, кто-нибудь за стенкой, рядом, может, на этом этаже? Кто из постояльцев, выражаясь эвфемистически, ушел?»⁵⁹) и ощущение неизбежного одиночества в его переживании, т. е. осознание «смерти-ты» для себя как «смерти-он» для остального мира. Смерть предстает здесь одновременно доказательством неподменной единственности «я» и «ты» и множественности «он»: «30 июня 2012 года, вручены литературные премии, на территории Польши выпало до двухсот миллиметров осадков, никто не заметил ничего из ряда вон выходящего»⁶⁰; «[...] все происходит в отупевшей не-

движности, является какой-то абсурдной тайной, недоступной тем, кто по-прежнему жив и имеет отца»⁶¹.

6. *Рефлексия над собственным поведением*: «Агнешка Г. написала мне „бедная моя!“ . Я не дочитала этот мейл, потому что у меня не было возможности предаваться жалости к себе»; «невольный эксгибиционизм»; «С мобильного я посылаю всем родственникам одну из последних фотографий, с бесстыдным в своей искренности комментарием. Пишу: „Я не хочу, чтобы его не было“. Я делаю это после того, как приняла снотворное. Утром обзваниваю всех, извиняясь за неумение сдержаться отчаяние»⁶²; «Откуда во мне такая бессильная злость на все, к чему меня принудили, такая нетерпеливая ярость?»; «Я закрыл глаза и почувствовал собирающуюся под веками влагу, но она была иной, чем влага настоящих слез. Может, это возвращались умершие плачи моего детства»⁶³.

7. Внимание к *последней встрече, последнему разговору* как аналогу предсмертного завета («Ожесточение, с которым мы начинаем расспрашивать о предсказаниях, сделанных на смертном одре, с которым мы стараемся вырвать у последнего вздоха уж не знаю какие тайны, — это ожесточение можно понять: последний выдох является последним присутствием человека во времени и в пространстве, последним бытием живущего непосредственно перед не-бытием»⁶⁴). Для Ивасюв мучительна невозможность его припомнить: «Со дня похорон меня мучает то, что я не могу вспомнить последний разговор с отцом»; «Я не помню своего последнего разговора с отцом»; «Ни за что на свете не могу воспроизвести наш последний телефонный разговор. [...] Кто знает, может, что-нибудь из этого разговора сгодилось бы в качестве завета»; «Мне бы хотелось откопать на дне самой себя последний разговор; от него сосет в желудке, он останавливает меня, затыкает рот»⁶⁵. Юревич страдает от того, что разговор этот «ничего не предвещал»: «[...] ведь я всего две недели назад уехал отсюда, и мы договорились увидеться совсем не сегодня»; «во время нашей недавней, последней, как оказалось, встречи — ведь он собирался еще [...]»; «— И он ничего такого не сказал, что запомнилось бы, что можно было бы

связать со случившимся?»; «[...] всего две недели назад мы сидели с отцом возле дома. [...] Ничего, ни малейшего предчувствия, что вскоре что-то случится»; «Он наверняка не думал, что это последнее, что он сделает в своей швейной мастерской»⁶⁶. Повествователи будто пытаются компенсировать это ощущение включением в повествование воспоминаний о ситуациях прощания в разные годы, теперь представляющихся словно бы репетицией окончательного ухода («Ведь Прощание — это намек на смерть, и мельчайшие смерти разлук образуют собой эллипс великого расставания смерти. [...] Прощание, предвещающее уход, последнее свидание, предшествующее расставанию, последняя лекция уходящего на пенсию профессора, который уже не скажет: „До следующего года“, — сходя с кафедры со сжимающимся сердцем, — все эти последние мгновения лишь меланхолически предвосхищают самое последнее из последних мгновений. Да, все они являются лишь предпоследними слогами перед великой точкой великого ультиматума»⁶⁷): «Тогда, десять с лишним лет назад, стояло сентябрьское утро и мы с отцом шли на железнодорожную станцию. [...] Завтра меня уже здесь не будет. [...] Тогда я еще не знал, что „навсегда“ имеет также, если не прежде всего, темную сторону и звучит как приговор»; «[...] он еще раз обернулся, словно хотел что-то крикнуть нам на прощание, но в последний момент передумал [...], мама тихонько заплакала»⁶⁸; «Когда он меня куда-нибудь отводил или уходил, я кричала: „Папочка, не бросай меня, не бросай, папочка!“ Я не очень понимала, почему он меня не слушается»⁶⁹.

8. *Осмысление своей новой роли — полусироты* («Этот порыв М. Т. на улице Гдыни я запомню не потому, что он был первым, а потому, что с него [...] началась моя жизнь в роли полусироты. [...] М. Т. и две иностранки первыми увидели меня осиротевшей»⁷⁰; «Начался отсчет времени без отца»⁷¹) и *новой роли матери — вдовы* («Она проснулась и еще не знала, что подушка, на которой она спала, — уже вдовья. Вдовым будет огонь в печи на кухне, вдовым — сад, вдовьей — калитка [...], вдовым — дом, вдовыми — птицы [...]. Осень, которая скоро наступит, будет вдовьей, и

зима тоже»⁷²; «[...] заканчивался второй день, и уже второй день мама не была папиной женой»⁷³), долга единственной дочери («Я единственная дочь, кому же еще мать должна рассказывать о нашей утрате? Кто должен страдать [...] вместе с ней, рядом ней, параллельно, за нее»; «Я приняла на себя руководство в кризисной ситуации»⁷⁴) или старшего сына («Я стоял у гроба, все более беспомощный, не зная, что делать дальше, что положено делать после смерти отца»; «Пожалуй, я лишь теперь начинал понимать, что как старший сын должен сделать что-то большее, а не только лишь присутствовать на похоронах, но не знал, что именно. Отец не оставил мне никаких инструкций, в нашем последнем разговоре они не прозвучали. [...] беспомощность, как мне вести себя в эти посмертные дни? Кто же, как не я — старший сын, — должен уметь объяснить горюющей матери, почему папа не возвращается вместе с нами, однако объяснения я не нашел по сей день»⁷⁵).

9. Калейдоскоп *воспоминаний* о детстве и всей жизни рядом с отцом⁷⁶ как реакция на утрату — «рваный сюжет дней и лиц, голосов и тишины, смеха и горьких вздохов»⁷⁷. Ивасюв описывает по очереди свои фотографии разных лет, сделанные отцом: «Я стою на одной ножке в озере, на голове — веночек из кувшинок. Улыбаюсь папе. Прижимаю к себе плюшевого мишку [...]. Улыбаюсь папе. Поправляю гольфы на фоне [...]. Улыбаюсь папе. Примеряю китайский костюм для праздника в детском саду. Улыбаюсь папе. Подписываю свидетельство о браке. Улыбаюсь папе. Выхожу из роддома с ребенком на руках. Улыбаюсь папе. Страдаю похмельем после Рождества. Улыбаюсь папе»⁷⁸. Рефрен — «Улыбаюсь папе» — свидетельство осознания того, что до сих пор на всех жизненных этапах отец был рядом, акцентирование цезуры.

10. Описание *отцовских привычек, профессии, инструментов*: «К ремонту часов он приступал неспешно»⁷⁹; «[...] отец признавал только два средства передвижения, которые давали ему ощущение свободы и безопасности. Во-первых — велосипед, во-вторых — швейную машинку „Зингер“, потому что, нажимая на ее педаль, он чувствовал себя так, словно отправлялся в кругосветное

путешествие»; «Так было всегда, сколько я себя помню. У окна швейная машинка, там — стол и радио, напротив — шкаф»⁸⁰. Память об обыденных ситуациях помогает обрести иллюзию равновесия.

11. Связанные со смертью отца сны⁸¹.

12. Многократное воспроизведение близкими момента смерти отца или момента, когда они в последний раз видели его живым: «[...] я неизменно остаюсь идеальным слушателем. Я смиряюсь с этим, принимаю на себя эту роль»; «В тот день он встал первым. Пропылесосил квартиру. Сел у себя в комнате, чтобы надеть часы, браслет и перстень. Они хорошо смотрелись на его красивых руках. Громко вздохнул, что-то захрипело у него внутри. Эту сцену мы повторяем с натуралистической одержимостью. „Вот примерно так...“, — изображает мама. [...] Она побежала к нему, подумав, что отец подавился. „Скорая“ приехала быстро, за ней еще одна. Мама рассказывала мне о том, как все это происходило, уже много раз. Она сдерживает себя, сколько может, пытается воспользоваться другими историями, но в конце концов неизменно разыгрывает передо мной драму двух последних часов»; «Мама в очередной раз воспроизводит порядок событий»⁸²; «— Что происходило вчера, прежде чем он лег спать? — Он посмотрел по телевизору новости, потом нарубил дров, собрал в саду падалицу, немного посидел возле дома, ему всегда это нравилось, ничего особенного»⁸³. Затем уже сам повествователь пытается представить себе эти мгновения: «Вчера на этом самом месте лег в постель другой человек, и потолок видел лицо, погружающееся в сон»⁸⁴.

13. Вопросы, навсегда остающиеся без ответа: знал ли отец, что умирает («„Он знал?“ — „Наверняка нет“»; «Я вглядывался в потолок с какой-то детской доверчивостью, что в нем образуется хотя бы крошечная щель и что-то мне подскажет, приоткроет полог тайны, которую наверняка знает»⁸⁵), повезло ли дочери, что она была далеко и запомнила отца живым («Повезло ли мне, будучи отделенной от их квартиры четырьмя сотнями километров, мостом через Одру, десятью этажами, жарким летом и своими занятиями, я могу запомнить отца сидящим в этой комнате,

выходящим мне навстречу, разговаривающим со мной по телефону»⁸⁶), велика ли вина («Есть ли у меня несделанные дела, несмываемая вина перед отцом? Сколько раз я его предала, разочаровала?»⁸⁷; «[...] когда я начал прислушиваться, заснул ли отец и дышит ли он во сне? [...] А он умер во сне, и я не уберег его от смерти»⁸⁸).

14. Описание сохранившихся в родительском доме следов отца, их фанатичная сакрализация: «Мама станет подсовывать мне другое кресло, другой стул, попытаюсь усадить иначе, чем я бы села, будь он здесь [...] . Я не имею права занимать его место и место напротив его отсутствия»; «Мы обсуждали кусочек сыра, словно это была часть отца. [...] Невозможно выбросить ветчину, ведь он ее любил. Продукты разделены на три категории: скоропортящиеся, те, что могут полежать, и те, которые могут храниться долго. На первые, которых еще касался отец, которые он сам убирал в холодильник в субботу около девяти вечера, распространялся закон биосакрализации. Их следовало съесть побыстрее, приняв таким образом некое языческое причастие. Тело отца, кусочек хлеба, тонко намазанный маслом, с ломтиком нежирного сыра. Ко второй категории относились ингредиенты для супов, соусов, салатов и гуляшей. [...] Будь папа жив, мама бы приготовила из них какое-нибудь из его любимых блюд. [...] Думать об этом ей было тяжело, и она решила все выбросить. К третьей группе мама причислила банки с вареньями и соленьями. Готовить их помогал отец. Что-то приносил, смешивал, закрывал. Сидел на кухне, развлекая маму разговорами. Банки мама убрала с глаз долой»; «Спустя день после смерти отца буханка хлеба хранила следы его прикосновений, кусок масла на тарелке запечатлел движение ножа, который сжимала его ладонь, все вокруг лежало так, как он привык. Когда мы брали хлеб, масло, джем, даже просто открывали кран с водой, мы вторгались в область его присутствия, узурпировали его роль. [...] Мама боролась с хаосом утраты, контролируя исчезновение очередных кусков хлеба. [...] У меня есть закрученные отцом банки с соленьями, пока они стоят здесь, он тоже рядом. Съесть то, что он собирался съесть, касаться того, что сохранило

его прикосновения. Полотенца в ванной, белье. [...] Я доедала котлету с его тарелки. Принимала в себя тело отца»; «[...] фотографии [...] я убрала в ящик. [...] В том же ящике я храню футляр с его инструментами, принесенный из часовой мастерской. Отвертки, щипцы, напильники, которыми он пользовался в последнее время. Мне кажется, что они теплые на ощупь. Что лежат рядом с папой, который может в любой момент ими воспользоваться»⁸⁹; «Я сел за швейную машинку. [...] Опустил ноги на педаль, словно надеялся почувствовать сохраненные металлом вчерашние следы отца. Кончиками пальцев касался черного облупленного корпуса, на котором кое-где золотился изящный орнамент, в надежде, что наши папиллярные линии встретятся. Я все еще ощущал его присутствие здесь и вдруг [...] заметил какую-то согбенную тень, прикоснувшуюся к поверхности швейной машинки, и уже было собирался, улыбнувшись, сказать: „О, ты здесь!“, но то был осколок тени, отбрасываемой манекеном»; «Отцовская пижама превратилась в саван, в который мне теперь предстояло завернуть свою жизнь»; «Я не мог встать с постели, словно приклеился к предсмертному поту отца, наверняка сохранившемуся под пододеяльником»⁹⁰. Повествователи также описывают болезненный опыт пребывания в пространстве, прежде принадлежавшем отцу («Я ищу его в маленькой родительской квартире»; «В ящиках, где мама без конца наводит порядок, не осталось почти ничего написанного его рукой. [...] Мама зажигает в комнате отца свечи. [...] Часть фотографий, стоявших на комод, мама спрятала»; «В родительском доме стоит несколько напольных часов. Папа знал, когда какие заводить. [...] Часы били с отступом в полсекунды, чтобы можно было их слушать по очереди. Мама запуталась, не может поймать ритм»; «Мастерскую ликвидировала мама. [...] Мы говорили, что нужно побыстрее ее ликвидировать, чтобы не платить арендную плату, но причина была иной — чтобы больше туда не ходить. Не чувствовать отцовское тепло, которое хранило потертое рабочее кресло»; «Отцовская комната должна быть для меня комнатой жизни, а стала комнатой смерти»⁹¹; «[...] стены, прежде служившие прибежищем, вот-вот погребут меня

под собой»; «На старых настенных часах, которые помнили отцовскую молодость»; «Он никогда больше не войдет в свою швейную мастерскую»; «Все, на что я смотрел и к чему прикасался руками или мыслями, было осенено ночной смертью»; «Я один в смертном доме»; «Я открываю дверь в мрачные, опустевшие сени и останавливаюсь на пороге между последним стоянием на крестном пути, перед тем как отец покинул этот дом, и его мастерской, в которой утром ждали его швейная машинка „Зингер“, неоконченный пиджак. [...] Я стою в проходе и не знаю, где найти для себя место, но убежать не в силах»; «Проходя под окнами швейной мастерской, я остановился перед тем окном, где всегда видел его склонившимся над швейной машинкой, и увидел пустой отодвинутый стул [...], ткань, которой уже не суждено превратиться в пиджак или брюки [...]. Окно вдруг сделалось пустой иконой, и никогда больше я не увижу на этом месте отца, картину, которую я помню столько же, сколько самого себя, и так будет всегда»; «Дольше всего знала его она [швейная машинка. — И. А.], и наверняка знала лучше всех, больше всех о нем знала. Что станет с ней теперь без него? Она слишком большая, чтобы положить ее в гроб, пришлось бы устроить ей отдельную могилу рядом с отцовской. Не следовало бы их разделять даже в загробной жизни. Это несправедливо. Теперь она стоит осиротевшая»⁹².

15. Постоянное воскрешение в памяти *образа мертвого отца*: «Папа лежал ровненько, такой худенький в своем костюме. [...] Руки серо-белые, с посиневшими ногтями. Его небольшие красивые холодные ладони, которые на протяжении этих пятидесяти лет гладили меня с невыразимой нежностью. [...] Я громко плакала, касаясь папиной руки неловким жестом прощания, потому что не могла поцеловать его в лоб, боялась ощутить его холод»⁹³; «А отец лежал в обычном гробу на каменном полу в сенях, словно решил немного передохнуть после обеда»; «Я никогда не видел его таким одиноким, как сейчас. Как же это было на него непохоже — лежать без дела посреди дома, на глазах у родных и соседей [...], в руках вместо швейной иглы четки»; «Его лицо было нежным, спокойным, и лишь едва

заметная недоверчивая улыбка застыла в уголках рта»⁹⁴. Возвращение этой картины оказывается знаком цезуры в жизни: «[...] в качестве фона этого безумного фильма то и дело возникает его неподвижная фигура на смертном одре — картина слишком чудовищная, которую мне никогда не удастся стереть из памяти, даже если я стану вспоминать одни только солнечные мгновения, она всегда будет появляться первой»; «[...] слышу грохот мчащихся мыслей, и каждая обрывается на картине, где отец погружен в смерть»⁹⁵; «Что победит, какая картинка останется у меня внутри? Умирание, которого я не видела, или повседневность, из которой он говорит со мной?»⁹⁶.

16. Описание *подготовки к похоронам*: написание и расклеивание некрологов («В похоронном бюро я заметила, что в образце некролога, в файле pdf есть пунктуационная ошибка [...]. Мне не хотелось сообщать миру о смерти папы в такой форме, с лишней запятой»; «Прилично ли рассуждать в такой ситуации о запятых?»; «Чтобы повесить некролог, нужны ножницы, кнопки, клей, скотч»; «Потом я не знала, что делать с некрологом — спрятать или уничтожить»; «Написанная с ошибкой вечность не пугает, а смешит. [...] Если это так, маленькая ошибка в некрологе может оказаться последним спасательным кругом, точкой опоры, областью недоверности»⁹⁷), мучительное осознание того, что близкий человек стал телом, которое придется вынести из дома и похоронить («[...] чужие люди внесут тело отца в лифт. Ведь мой отец только что стал телом. Которое нужно унести»; «[...] ужас решения: как хоронить»; «Конечно, лучше это превращение, совершающееся в течение пяти-шести часов, включая остывание, чем мысль о том, что отец будет лежать в земле, подвергаясь процессу распада»; «Тело отца переставало существовать. [...] Этапы сожжения повергают меня в отчаяние»; «Закапывание урны причиняет меньшую боль, чем засыпание гроба [...]. Отсутствует страшный момент, когда на крышку гроба бросают горсть земли, нет энергичных гробовщиков, засыпающих гроб, пока не образуется холмик. Звук земли, падающей на доски, — словно взмах дирижерской палочки, обозначающий начало слезливой и патетической партии»⁹⁸; «[...] картина чудовищно

жестокая — отца скоро придется закопать в землю. Так просто и обыденно — закопать»; «[...] у меня была одна задача: как можно скорее упрятать отца под землю и избавить его от этой неловкой ситуации — являться покойником»; «[...] я почти сразу подумал, что его нужно побыстрее закопать, лучше всего прямо сейчас, и я все время об этом беспокоюсь, только и думаю, и мне так не терпится»; «[...] что ж нам, брат, осталось, кроме как похоронить отца? Ничего больше мы для него сделать не можем. — Я до конца своих дней не забуду и не прощу себе этой спешки, с которой стремился положить отца в гроб»; «Это нетерпение, эта спешка постепенно превращались в злость. [...] Охваченный этой злостью, я жаждал как можно скорее упрятать отца под землю, словно смерть была чем-то постыдным, словно я хотел покойного — своего отца! — избавить от этой неподобающей ситуации, в которую он попал помимо своей воли. Пусть мы перестанем его видеть, желал я со злым отчаянием»⁹⁹).

17. Подробное описание похорон¹⁰⁰ — ритуала, приносящего облегчение («Существуют своего рода естественные терапевтические круги общения. Прежде всего — обряд похорон. Идущие за гробом — это наша группа поддержки, которая выполняет свои функции на протяжении нескольких часов»; «Когда все заканчивается, мы можем присоединиться к субкультуре кладбища»¹⁰¹) или невыносимую муку («[...] но я был более бессилён, чем он»; «Мы с братом шагали по безвременью, которое отмеряло траурные ритуалы»; «Это последние в жизни мгновения, когда мы видим отца»; «Едва увидев крышку гроба, я протиснулся через толпу скорбящих, оставив позади мамин крик, и в панике убежал»¹⁰²). Это также осознание, что уже и мертвого тела отца больше нет на земле: «Однако я не могу себе представить, что папино тело больше не существует»¹⁰³; «Я затосковал по живому отцу, а если это невозможно, то хотя бы по его неживому присутствию. Как же я мог желать поскорее его похоронить?»¹⁰⁴.

18. Описание *горя матери*: «Она знала, что нужно говорить, нужно передавать дальше эту неслышанную, внезапную новость, не давая людям времени для реакции

иной, чем возгласы изумления, рыдания, беспомощное повторение — „Как это, как это, не может быть“. Она даже сходила к верхним соседям и попросила сделать музыку потише»; «Когда в зале прощаний мама сказала папе „котенок“, у меня едва не разорвалось сердце»; «Мама пытается организовать день так, чтобы избежать момента смерти отца и момента, когда отец обычно возвращался домой. [...] В ожидании, пока боль утихнет, она навещает нас с сыном. Планирует повседневные дела. Сколько еще? Год? Месяц?»; «Мама в литании отчаяния, совершаемой раз в несколько дней, говорит, что отца похоронили не в том костюме»¹⁰⁵; «Поэтому маме пришлось стать вдовой [...], хотя она никак не хотела с этим смириться. [...] у мамы не было слов, чтобы спросить, откуда столько слез в ее глазах, столько слез. Она была словно лунатик, хотя давно проснулась. [...] Сидела с посеревшим лицом, словно и в ней перестала теплиться жизнь. Сидела, вглядываясь в какое-то неведомое далёко, преодолеть которое в одиночку ей было не под силу»; «Мама теряла остатки сил и тихо постанывала»; «Мама в своем внезапном вдовьем отчаянии продолжала искать способы вернуть отца к жизни»¹⁰⁶.

19. *Осмысление утраты* в целом: повторяющиеся образы пустоты («Окно стало пустой иконой»; «Пустая икона, при воспоминании о которой мне потом всегда будет хотеться преклонить колени»; «Его пустота будет открывать память, причиняя боль»¹⁰⁷; «[...] а там пусто», «Это уже пустые облака»¹⁰⁸), тумана («[...] туман, который на меня опустился»; «Туман превратился в живой огонь»; «Смерть, которая опустилась на нас, была подобна туману [...]. Была туманом без свойств — ни хорошим, ни плохим»), неподвижности («Меня поразила неподвижность двора», «Все [...] происходит в отупевшей неподвижности»), клетки («Я чувствовал себя словно в невидимой клетке [...], эта комната тоже стала клеткой»), кошмарного сна («Если бы не приближавшийся плачущий голос мамы, я мог бы подумать, что заблудился в кошмарном сне среди бела дня»), тишины («Мертвая тишина вокруг него [...], тишина более неживая, чем он»¹⁰⁹), ошибки («Мои „Как это?“, „Не может быть“, „Нет-нет“, „Как он мог умереть?“ — эти разгово-

ры, просьба о помиловании»; «Я боюсь прервать разговор. Пока он продолжается, может, что-то изменится, вернется в прежнее состояние»; «И я пыталась удержать эту фразу в воздухе»¹¹⁰; «И в этот момент у меня уже не остается ни капли уверенности, которой я много раз преисполнился за те часы, что ехал поездом, что произошла ошибка и как только я приеду, все благополучно разъяснится — отец просто наконец проснется»; «[...] но тут же вернулся в сени, словно хотел окончательно убедиться, что это не ошибка и уже точно ничего нельзя изменить»), абсурда («какая-то абсурдная тайна»), нереальности («Все казалось нереальным, плохо придуманным, словно к кому-то другому относилось это кошмарное известие после пробуждения и поездки на поезде, на который я в спешке не успел купить билет»), образа катастрофы, апокалипсиса (заглавие книги Юревича — «День перед концом света»); «[...] ко мне начали возвращаться воспоминания о том дне, после которого должен был наступить конец света. И я дождался этого конца, пришлось немного подождать, но я дождался. Теперь я уже верил в этот конец и боялся, что все начнет постепенно заканчиваться и что оставшаяся жизнь окажется уже только игрой с этим страхом»¹¹¹; у Ивасюв сравнение последних минут перед получением известия с началом фильма-катастрофы: «В фильмах-катастрофах первые двадцать минут всегда состоят из таких деталей. Кто-то идет к парикмахеру, у кого-то подгорает яичница, кто-то гуляет с собакой, кто-то злится из-за пустяков»; «По дороге в Оливу я нервничала, потому что не прокомпостировала билет. [...] У меня не было других проблем»¹¹²).

Человек, перенесший утрату, неизбежно сталкивается также и *со страхом смерти*. Повествователи припоминают первое осознание существования смерти, соприкосновение с ней на разной дистанции, в разном возрасте, в разных ролях: «Пожалуй, я тогда еще по-настоящему не знал, что это такое — когда человек умирает. Это относилось к области страшных сказок, мрака старого кладбища с величественными надгробиями [...]. И вот однажды я увидел, как это жестоко — когда человек умирает [...]. Спустя годы я понимаю, что это был вкус впервые испы-

танного страха смерти [...]. Мне показалось, что смерть уже близка и даже сильные папины руки не спасут меня от нее»¹¹³; «Первой смертью рядом со мной стала смерть двоюродной бабушки [...]. Итак, это была первая смерть в моей сознательной жизни: 20 апреля 1969 года»; «[...] отпечатавшийся в моей памяти образ анонимной смерти на трамвайных путях»; «Осознанно [...] я пережила смерть этой [...] двоюродной бабушки»; «Из дядиных похорон мне больше всего запомнился стук, с которым комья земли падали на крышку гроба»; «Первой смертью, в которой мне пришлось участвовать, была смерть моей свекрови»; «Не помню, присутствовала ли я на похоронах [...]. Зато сами похороны [...] помню хорошо»; «Из молодых и красивых, в момент смерти не похожих на себя, мы похоронили еще брата той двоюродной сестры, чья мать была первой смертью, которую я помню»; «Три года назад я случайно забрела в костел. В боковом притворе стоял гроб [...]. Сразу уйти было неловко, так что я постояла сзади, словно немного знала покойного»¹¹⁴. Тут же возникает рефлексия над собственным опытом участия в погребальных ритуалах, соблюдением или несоблюдением этикета, боязнью что-то нарушить или нежеланием придерживаться правил: «Я стеснялась собственной роли»; «На похоронах бабушки [...] я была старшей внучкой. Поэтому мне полагалось место возле гроба. [...] Посаженная в первый ряд, близко, я должна была поцеловать бабушку перед тем, как закроется крышка. [...] Я решила, что они не заметят, целую ли я бабушку в лоб или только склоняюсь над ним. [...] Нас, жителей крупных городов, не обучали погребальному этикету, что еще я могу сказать в свое оправдание?»¹¹⁵ и пр. В текст Ивасюв включена целая семейная книга мертвых — «тетрадь смерти», «летопись умерших», «книга покойных»¹¹⁶. Слово этого мало, она добавляет еще и летопись умерших соседей: «Посчитаем: в нашем старом доме четыре этажа плюс мансарда, на первом и в мансарде по одной квартире, со второго этажа по четвертый — по три. В каждой от одной до трех семей, то есть от трех до девяти человек. [...] Судя по рассказам матери, в каждой кто-нибудь успел умереть. [...] Куда ни взглянешь, всюду вдовцы,

вдовы и сироты. Не знаю, кто умер на втором этаже, в третьей квартире, остальных знаю всех. Это отдельный город. Его жителей можно увидеть на Центральном кладбище, занимающем сто шестьдесят семь гектаров. Укладываемые участками, слоями, начиная с 1901 года, перемещаемые, изгоняемые и возвращаемые обратно, скоро их количество превысит количество живых обитателей города. На сегодня зарегистрировано триста тысяч умерших»¹¹⁷.

Смерть родителей означает разрушение последнего барьера между смертью в третьем лице и смертью собственной: «Мы лишились опеки, ограждавшей нас от бездны, и остались со смертью наедине. Настал мой черед, теперь моя реальная смерть станет поводом к осмыслению смерти для следующего поколения»¹¹⁸. Поэтому тексты подробно фиксируют не только переживание — проживание — боли, утраты как таковых. Повествователи говорят также об ощущении цезуры в жизни (повторяющиеся «никогда больше», «теперь уже всегда», «ничто уже не будет таким, как прежде»; «теперь для меня начинался новый путь», в котором «каждый следующий шаг будет труднее предыдущего»; «все, казалось, принадлежало к другому времени, не к этой жизни»¹¹⁹, «обратного пути нет»¹²⁰), осмыслиют «переход от опосредствованного к непосредственному»¹²¹: «После того как мы проводим на кладбище всех представителей предшествующих поколений, останется лишь долг. Мы должны умереть, и никто нам не поможет»; сыновья «стоят во втором ряду, их утрата не столько меньше, сколько в меньшей степени указывает на них самих. Они смотрят на конец из начала, поколенческий буфер ослабляет удар волны скорби»; «Каждый день — подготовка к неизбежному, и жизнь подобна хронической болезни»¹²²; «Конец света»; «Незримая петля, которая затягивается все туже»; «Острый, леденящий страх, не похожий ни на один из знакомых мне страхов»; «Поезд вез меня к последней станции детства»¹²³.

В «Упражнениях по утрате» Тушиньской и «Последних историях» Токарчук подробно исследуется опыт смерти другого значимого близкого — супруга: переживание женой его умирания от смертельной болезни (Тушиньская)

или уже состоявшейся смерти (Токарчук). В обоих случаях это смерть «подготовленная» («опережающая смерть»¹²⁴, по выражению Бодрийяра) — в силу знания диагноза или возраста. Более того, рак, как прежде туберкулез, по словам Сонтаг, «отождествляется с самой смертью»¹²⁵, которая, таким образом, растягивается на месяцы или годы. Отсюда сравнение известия о болезни со смертным приговором: «Приговор оглушил меня. Он противоречил всему, во что мы верили — двое людей, исповедовавших веру в силу воли»; «Приговор оглушил меня. Отобрал все. Шанса уцелеть не было. Нам не дали возможности защищаться, никаких „если“, никаких условий, каторги, страдания, за которое полагается вознаграждение. Ни помилования, ни выкупа. Ничего. Только приговор. Ясный и однозначный»¹²⁶. К болезни — как процессу, ведущему к смерти, — приравнивается траур, т. е. частичная смерть: «Оплакивание, плач, траур. Траур — это болезнь. Носящий траур — болен»¹²⁷.

У Тушиньской структура самого переживания и структура его описания схожи с переживанием и описанием траура *после* смерти близкого человека:

1. Воспроизведение *момента узнавания* страшной новости: «Его мейл пришел утром 23 марта 2005. Страстная неделя, среда. „Я в больнице. Подозревают опухоль мозга. Не приезжай. Я буду писать“»; «Сообщение на экране компьютера. Я вглядываюсь в него. Оно не исчезает. Издевается надо мной. Над нами»¹²⁸.

2. Воспроизведение своей *реакции*: нежелание верить («Я подумала: шутка? Неужели можно шутить столь жестоко? Мысль о том, что это правда, была слишком абсурдна»¹²⁹; «Все это нам снится»¹³⁰), слезы, страх, паника, хаос («Я позвонила маме. Позвонила отцу. Расплакалась. Позвонила Эве, самому близкому человеку. Не могла говорить. Выпила рюмку коньяка. Купила билет на первый рейс в Торонто»; «В первые недели — шока, отчаяния, страха — я не искала информации об опухоли»; «Паника лишила меня памяти. В те весенние недели я действовала словно под наркозом. Как бумажная марионетка, которой движет необходимость обслуживать больного. Я выполняла конкретные действия, чем более конкретные, тем лучше»; «Удастся

ли когда-нибудь снова сложить мир в осмысленную картинку?»; «Я живу в сером облаке, в хаосе, в страхе»¹³¹), сравнение с катастрофой («Атака болезни, уничтожающая все. Динамит. Взрыв. [...] Он уничтожил изнутри нашу несбытующую судьбу»; «Наша жизнь взлетела на воздух»; «Мир после взрыва — к какой возвращается форме?»¹³²).

3. *Разделение жизни на «до» и «после»:* «Не будет больше так, как было. Путешествия, одежда, жест, обещания уже не будут такими, какими были до диагноза. [...] Не тот вкус. Привкус пепла. Он окрашивает также и прошлое»¹³³.

4. *Осознание равнодушия окружающего мира:* «Май не остановился, жизнь не прекратилась. Почему?»¹³⁴.

5. Попытки вернуться к моменту «до», *увидеть предзнаменования беды* («Не было никаких знаков»¹³⁵; как и у Ивасюв, используется сравнение с началом фильма-катастрофы — «Ничего особенного, ничего такого, что должно было свидетельствовать о зловещей значительности этого момента. Холодное ясное утро, когда первый самолет врезался в башни-близнецы, цветущие поля мака, когда ребенок перебежал через дорогу, а грузовик не успел затормозить. Я вернулась из автосервиса, когда пришел мейл от Х. — опухоль, мозг, больница. Какое-то мгновение. Любое. Все равно которое, какое угодно»¹³⁶), *найти причину* («Это ли оказалось причиной? Серые клетки не выдержали избытка? Или, может [...]»¹³⁷), поскольку сегодняшний — по определению С. Сонтаг, жестокий, «привносящий в болезнь моралистический „смысл“, «морализаторский и карательный» — миф о раке «обременяет ответственностью за болезнь самого заболевшего»¹³⁸.

6. Потребность воспроизвести совместную жизнь, *лавина воспоминаний*¹³⁹.

7. *Описание поведения окружающих:* «У меня есть с кем разделить свою боль. Я знаю, что это благо»; «Постоянно текущая к Тебе людская река. [...] С цветами, банками, чем-нибудь вкусным. Все хотели участвовать в Твоей судьбе, в Твоей болезни, в прощании»; «Моя команда. Мои друзья. Моя опора, поддержка. Как случилось, что эти люди стали для меня важнее, чем прежние друзья [...]».

Объединившись перед драмой болезни, они обнаруживали неисчерпаемые залежи терпения и доброты. Их поддержка [...]. Я уже не представляю себе жизни без них»; «Порой я думаю, что мне будет трудно покинуть Торонто. Нигде и никогда я не видела такой верности, нежности, заботы»; «Всегда друзья, всегда кто-нибудь, кто поговорит, обнимет и вытрет слезы. Огромная нежность к нам. К Нему и ко мне. Огромная. Я в неоплатном долгу. И никогда этого не забуду»¹⁴⁰. Это также осознание значимости для своей будущей жизни *свидетелей* пути к смерти как хранителей памяти о жизни: «Я не умею рассказать трагедии Х. Те, кто были у Его постели, — знают. И уже навсегда останутся частью меня. Друзья из Польши посылают энергию через океан. Они не участвуют в повседневности болезни и борьбы. В силу обстоятельств знают меньше. Меньше понимают. Это не их вина»; «Я хочу здесь остаться. Хочу остаться в пространстве Твоей болезни и последних месяцев нашей жизни. Хочу быть с людьми, ставшими ее свидетелями. Мы каждый месяц встречаемся в нашем доме. Мы с Тобой. И Ты с нами. [...] Мы ждем Тебя. Жди нас»¹⁴¹.

7. *Вопросы и сомнения, остающиеся без ответа*: «Хочет ли пациент правды или же он хочет утешения?»; «Как случилось, что ты не умер в тот момент? [...] Я знаю, что и Ты не позволил бы мне уйти»; «Я знаю, что если бы ты мог, ты бы так и сделал»¹⁴².

Здесь, однако, переживание траура совершается одновременно с борьбой, обреченной на поражение, ведет пока не к некоему неопределенному будущему, которое может принести некоторое облегчение, но к смерти как таковой, *после* которой повествовательнице еще только *предстоит* пережить собственно траур («Нас еще ждет путь через боль. Трясина. Минное поле без инструкции по обслуживанию»¹⁴³). Место описания умершего близкого, многократного воспроизведения однократности этого момента заменяет описание неуклонно меняющегося тела, лица и самой личности смертельно больного человека: «Как описать Твои фотографии?», «Если бы Хенрик ушел тогда, в конце мая, это ушел бы мой Хенрик. Мой Хенрик, которого я знала, полюбила и любила, — моя поддержка, мой партнер, мой учитель.

Он выжил. Уцелел. Он? Не он? Э. говорит: Это тоже он, хоть и не совсем тот, кого ты знала»; «Нет Хенрика. Есть Хенрик. Не тот. Чудо спасения его жизни породило другого человека, лишь напоминающего его»¹⁴⁴ и пр. Время структурируется иначе: кроме «до» и «после» (диагноза) в нем присутствуют дальнейшие этапы приближения к смерти («Отсчет времени. Назад. Все теперь превращается в прошлое, прошлое, которое можно вертеть в памяти, изменять, создавать»; «[...] еще поднимается по лестнице [...], еще поднимает бокал [...]. А потом уже не может подняться»; «После диагноза. Время, разделяемое на „после диагноза“, „до и после первой операции“ [...], „до и после второй операции“»; «Много видов ожидания. У операционной [...], у кабинетов [...], перед окончательным диагнозом, после окончательного диагноза, после приговора, после отсрочки приговора [...]. Впереди тяжкий труд ожидания [...]. Началось другое ожидание»; «Спустя десять дней [...] говорили о двух неделях. Потом — что он не переживет выходные. Как меняются пространство и горизонт надежды»¹⁴⁵).

Главное, что отличает описанный Тушиньской опыт, — переживание *при жизни* черты, знание которой для человека само по себе едва ли не смертельно: «Когда событию смерти (которое вообще должно случиться, но которое еще не определено) надлежит произойти в определенный день, человека охватывает отчаяние: так бывает с осужденными на смертную казнь — они терзаются этой чудовищной, бесчеловечной определенностью»¹⁴⁶. Незнание границы жизни Янкелевич называет «живительной неопределенностью», «прекрасным утешением нашему горю», «свежим воздухом, который позволяет [...] дышать»¹⁴⁷. Тушиньская подробно фиксирует это переживание: «Вам осталось жить максимум два года. Такая информация может убить»; «Я боялась правды. Боялась тех, кто отбирал у нас силы. Обижалась на них. Избегала. Не хотела видеть. Они олицетворяли плохую новость, правду — мину огромного разрушительного действия»; «Время с горизонтом смерти. Я не знаю, насколько близко. Смерть или несуществование, никаких иллюзий»; «Deadline — большой получает срок, границу существования, пересекать которую

нельзя. Интересно, что в самом этом слове, вне зависимости от контекста, заключена смерть. Dead-line: линия смерти. Граница, за которой убегающего узника можно законно пристрелить»; «Я не умею преодолеть бремя конца, предчувствия окончательности. Это осело во мне залежами темноты, стало внутренней почвой, сценой, на которой совершается временное существование. Столь одноразовое, столь хрупкое, столь эфемерное, что почти нереальное. Я не ощущаю его физически — лишь свой труд. И тщету. Я бунтую против такого существования»; «Избранные смертью, обреченные на поражение»; «Подаренное мне время отравлено предчувствием — знанием конца»; «Траур по жизни, которая еще не закончилась»; «Жизнь со страхом, в страхе»; «Смерть не должна быть содержанием жизни. Смерть не должна быть единственной всеобъемлющей реальностью повседневного существования. Страх перед ней наполняет каждую щель дня, воздух, которым мы дышим, время, которое еще осталось нам двоим. Я тщетно пытаюсь освободиться от этой тени. Смерть не должна быть содержанием жизни. Как и ожидание ее. Как и страх перед ней»; «Я не знала, что можно так долго существовать в невозможной ситуации»; «Я не могу жить со смертным приговором. И не могу его отменить»¹⁴⁸.

Смерть старика Петро, героя второй главе «Последних историй» Токарчук, к моменту начала повествования уже состоялась («Петро умер в воскресенье вечером»¹⁴⁹). Содержание повествования, по сути, также составляет процесс траура. Вдова Петро, мать героини первой части романа, Параскева, сидит рядом с покойным: «Я сижу с Петро, рассказываю что-нибудь или пою, пока не озябну на холодной веранде. Почитаю ему старые календари. „Апрель, 11, среда, именины Леона, Филиппа. Знаешь ли ты, что существуют деревья, листья которых почти не отбрасывают тени?“ Знаешь, Петро? Слушай дальше»; «Я посидела с Петро, причесала его. Разгладила одежду. Сняла с рубашки белую нитку»; «[...] почитаю Петро календарь»; «Сижу рядом с Петро на веранде, закутавшись в его полушубок. Глажу по руке, которая той ночью соскользнула с груди и лежит теперь рядом. Вернуть ее на

прежнее место не получается. Она упряма, хотя ладони кажутся спокойными. Я трогаю ногти, белые, как снег»; «Мне уже давно надо было его побрить. Наливаю в кружку воды, намыливаю кисточку. Правлю на кожаном ремне бритву. [...] Взяв чистую тряпку, иду на веранду»¹⁵⁰. Вдова также вспоминает всю их жизнь, заново рассказывает ее покойному мужу и самой себе: «Я не умею рассказывать по порядку»¹⁵¹; «Хочу вспомнить, какой я была на первом свидании»¹⁵². Еще и еще раз осмысляет разницу между ними («Вот я что всегда любила — находить между нами отличия. Между мной и Петро. Хотелось постоянно убеждаться и напоминать себе, что мы из разного праха возникли и в разный прах обратимся»¹⁵³), не прожитые ими обоими жизни, альтернативные пути («От Ляльки у меня были бы настоящие внуки. Любой прохожий мог оказаться моим внуком»; «Из них бы вышла хорошая пара — Петро с этой Стадничкой»; «Венчались в католическом костеле, но поп тоже был. Перед этим я каждый вечер видела возле дома Мирона [...]. Потом родилась Леокадия, Лялька»; «Каждый спуск причинял боль — поскольку напоминал об утраченном и искушал не пережитым. Обещал смутные возможности, крупницы счастья, нашептывал, будто жизнь может быть спокойной и гладкой, а мы — здоровыми и счастливыми, как сказочные герои. [...] будто настоящее могло быть иным. Нет яда страшнее»¹⁵⁴). Физически ощущаемое соседство смерти заставляет Параскеву задуматься о смерти как таковой: «Очень меня занимает одна штука: когда человек начинает умирать. Должна быть в жизни такая минута, наверное, краткая и неприметная, но должна быть обязательно. Кульминационная точка подъема, развития, пути к вершине и первый шаг вниз. Словно полдень жизни — солнце достигает зенита и клонится к закату. Словно переломный момент бури — самый пронизывающий ветер, самый оглушительный гром, после которого наступает тишина. Самое горячее пламя, с которого начинается угасание. Или опьянение, самый его пик, когда уже начинаешь трезветь. Должен быть такой момент, но нам он неведом. Не замечаем мы его»; «Когда-то его было много, а теперь мало — вот, силуэт на кровати. Но что по-

делаешь — чем я старше, тем больше оставшееся позади и тем меньше происходит сейчас»¹⁵⁵.

Однако главное содержание повествования — постепенное осознание смерти мужа: «Так что пока я в воскресенье не легла, Петро словно бы не совсем умер, хотя я знала, что он не дышит. Я знала: Петро умер, — не потому даже, что он перестал дышать, не потому, что кожа его натянулась, не из-за хищности, сразу вкравшейся в его черты. Он выглядел сердитым, будто разозлился из-за собственной смерти. На мои слова отзывалось эхо. Но тогда эта смерть еще не шла в счет, еще не поселилась в нашем доме. На нее можно было не обращать внимания»; «[...] выйдя из дому, чтобы протоптать три параллельные черты, я думаю — законченными фразами — о том, что Петро умер. Умер. Умер»; «Теперь, когда Петро целыми днями дремлет на веранде»; «Я играю, что Петро умер и лежит теперь замерзший на веранде, в ожидании лучших времен. Ничего не делаю всерьез. Играю, вытаптывая в снегу буквы»; «Петро умер в воскресенье, повторяю я себе»; «Надо еще раз аккуратно пройти [...] лезвием. Вдруг рука невольно отдергивается. Я жду шипения, гневного взгляда и полоски крови. Ничего подобного»¹⁵⁶. Вытаптывание на снегу букв, составляющих слова «Петро умер!», — чисто практическая задача (пока не кончится зима, нет другого способа сообщить жителям долины о смерти обитателя вершины горы) — оказывается и символом этого осознания: «Я стану ждать их на горе, в самом конце протоптанных линий, в точке. Стану частью надписи. Обращусь в точку. Петро умер!»¹⁵⁷

В образе Параскевы и описываемого Токарчук танатического опыта очень ярко проявляется характер «смерти-ты» как промежуточной между смертью собственной и посторонней. С одной стороны, сокращенная форма имени Параскевы, вынесенная в заглавие этой части романа — Парка — отсылает к имени одной из трех богинь судьбы. Финальные слова — «Стану частью надписи. Обращусь в точку. Петро умер!»¹⁵⁸ — заставляют думать о ней как о Морте, третьей парке, перерезающей нить судьбы. В тексте присутствует также и сюжет ткачества: ковры тклет Петро, однако формально автором их является Параскева

(«В определенном смысле так оно и есть»¹⁵⁹ — замечает она). Однако с другой — траур по мужу оказывается для нее также репетицией собственной смерти, все более осознанным умиранием вместе с Петро: «[...] возможно даже — исчезни смерть вовсе — мы завалились бы в щели между досками, точно хлебные крошки. Эти, снизу, обнаружили бы только пустой дом. Уж они бы пошептались, посудачили вволю. Сгнули старики, пропали, словно в воду канули. Кому теперь дом достанется? Жива ли их дочь, приедет ли из Варшавы? В шкафах бы копались. Открыли бы крышку сундука и прочитали Петровы записки»; «У нас масса времени. Будущее исчезает незаметно, выдыхается, тает. Отпадает необходимость в списках покупок, телепрограммах на следующую неделю, планах посадок моих цветов и его овощей. Календарем можно по утрам растапливать плиту. Выходит солнце и подтверждает истину: со скрежетом останавливается»; «[...] я с облегчением обнаруживаю, что желаний у меня никаких нет»; «Я больше не раздеваюсь перед сном. Вот уж правда лишнее усилие»¹⁶⁰. Параскева словно бы убеждается в неразрывной связи с нелюбимым, как ей казалось, мужем, в своей любви к нему и конце жизни вместе с его смертью: «Мне знаком каждый сантиметр его кожи, я помню расположение голубых жилок, словно это карта исхоженной вдоль и поперек земли — речки, ручьи, мостики, дороги и тропки. Теперь, когда Петро лежит, я вижу этот самый характерный голубой завиток на виске — что-то вроде двойного колечка. Это его знак, подкожная татуировка, так и не стертая морозом»; «Петро лежит в клетчатой рубашке и вязаном свитере, в старых вельветовых брюках, протертых на коленях, в меховых шлепанцах. Я прижимаюсь лицом к колючим косичкам свитера»; «Но если не будет загробной жизни, не будет и Петро. Я отворачиваюсь к окну и всматриваюсь в белизну. Белое ничто медленно гасит день. Петро — единственный аргумент в пользу существования рая»; «Он вдруг встает передо мной, гладко выбритый, душистый, темноволосый. Втирает в щеки одеколон. Я тянусь губами к его лицу, бесконечно, картинка замирает, словно кинопроектор остановили, и тает, как целлулоидная, — посередине образуется

темная дыра, распространяющаяся точно пламя»; «[...] из глаз у меня капает вода и падает на белую руку Петро. Я стираю ее уголком покрывала»; «— Петро? — спрашиваю я темноту на веранде. — У тебя тихо, свеча вчера догорела, от ее гибкой восковой силы осталось плоское пятно. Так что я лягу рядом с тобой в этой снежной серости. Мне уже необязательно видеть или прикасаться. [...] Мне больше ни к чему оставшаяся жизнь. Я бы отдала ее за одно плавное движение твоей руки, приподнявшейся, чтобы приласкать меня. Да вот только торговаться не с кем»¹⁶¹.

В роман Тулли «Шум» вводятся описания — с перспективы наблюдателя, пытающегося постичь черты этого процесса, — смерти матери, тетки и итальянской родственницы: «Смертельно усталая, она лежала на специальной кровати со специальным матрасом. Дышала с трудом, из носа торчала кислородная трубка. Жизнь докучала ей и раздражала как никогда прежде. Она была разочарована: на поверку мир оказался еще более легковесным, чем она думала. [...] — Не думала я, что все так глупо кончится, — сказала она, разом закрыв все темы»; «Принимала гостей. Обстоятельства были милосердны к ней, позволяли расставаться с иллюзиями постепенно и добровольно, без мучительного напора, свойственного смертельной болезни. Я не сомневаюсь, что она воспользовалась этими милосердными обстоятельствами, чтобы избавиться от них, не прятала трусливо голову в песок, но мне об этом не рассказывала. Для этого Лаура была слишком хорошо воспитана. — Подумай, скольким людям благодаря мне есть чем заняться, — говорила она в крайнем случае, если ей изменяло хорошее настроение»; «Я видела, как проходит через неведомый мне опыт его мать, до этого — моя мать, еще раньше — пес его матери и мой пес. Я наблюдала это четыре раза. Выглядело это одинаково: непосильный труд, цель которого труднопостижима. Приступая к нему, они еще не успевали опомниться от хаоса, еще были ошеломлены жизнью, заняты мелочами, уверенные, что после их смерти всякая вещь останется на своем месте, там, где они видели ее в последний раз. Для них было важно, чтобы мы их не покидали. Равнодушие наполняло их постепен-

но, наконец они отводили глаза. Быть может, мы становились для них полупрозрачны, едва различимы, словно духи. Потом они закрывали глаза и уже только дышали со все большим усилием, их воздух густел, в то время как все остальное делалось разреженнее — стены, мебель и они сами. И все это — стены, мебель, воздух — смешивалось в темной пелене, в которой исчезал мир, и они исчезали также, а вместе с ними — горькое разочарование последним откровением: мир, каким мы его знаем, не существует и никогда не существовал»¹⁶².

Особый случай «смерти-ты» представляет собой потеря ребенка. Янкелевич предполагает, что этот опыт наиболее приближен к «смерти-я»: «Нет ничего более схожего с отчаянием умирающего, чем горе страдающей матери»¹⁶³. Потеря ребенка любого возраста означает для родителей целый комплекс физических и символических утрат: утрата внешнего объекта, утрата значимого другого (объекта привязанности), утрата статуса (родительства), утрата будущего, утрата стадии жизненного цикла, утрата надежды, мечты, творения, части себя, семьи, друг друга. Перинатальная потеря отличается от родительского горя тем, что, во-первых, значительную ее часть составляют именно вторичные и символические потери (утрата связанных с будущим ребенком надежд и представлений, в частности о себе, недоверие женщины к собственному телу и своим биологическим функциям); во-вторых, возникают сложности с интернализацией факта смерти, поскольку отсутствует выраженный феномен отсутствия — у родителей нет или почти нет ничего, что было бы физически связано с умершим ребенком; в-третьих, зачастую существует негласное социальное отрицание такой утраты (для большинства окружающих эта потеря не является реальной, а потому право родителей на длительное и полноценное переживание процесса горя общество не признает). Наконец, соприкосновение со «смертью-ты» при перинатальной потере носит особый характер — оно совершается словно бы изнутри, поскольку ребенок не символически, а физически составляет с матерью единое целое: «[...] некоторое время я служила могилой»; «[...] я думаю о дочке

Беаты. В середине беременности оказалось, что у дочки Беаты отсутствует голова. Беата решила не донашивать беременность. Малышку разрезали в животе Беаты и вынули по кусочкам, но что-то забыли, и Беата потом долго болела, так что пришлось еще раз залезть к ней внутрь, чтобы вытащить этот оставшийся фрагмент»¹⁶⁴. В сущности, это опыт смерти почти личный, почти из первых рук, почти неопосредованный.

Название книги Юстины Баргельской «Обсоветки» происходит от медицинского термина «*gravid obsolete*» — «внутриутробная смерть плода». «Это что-то вроде ви-кентианок, облаток, ордена или секты. „Секта“ женщин, объединенных тем, что им известно, что такое *gravid obsolete*»¹⁶⁵, — объясняет писательница. Баргельская воплощает свой опыт как один из многих. Лишь отдельные реплики выдают собственную, единственную, боль повествовательницы: «Есть квартира, где умер мой первый ребенок, и ничьи комплексы это не изменят»¹⁶⁶.

Добавим, что «репетицией смерти» становится для героини первой части романа Токарчук «Последние истории» общение с умирающей собакой («Ина занята. Должно быть, это трудная, требующая сосредоточенности работа, закрытые глаза порой легонько подрагивают, наверное, там, под веками, — просторы, на которых идет важная игра, не оставляющая ни секунды свободной, всепоглощающая. Ида гладит собаку по морде. Осторожно, боясь помешать»; «Ида смотрит, не в силах поверить, что это так просто и очевидно»¹⁶⁷), а в романе Магдалены Тулли «Шум» значимым элементом повествования является мотив общения с близкими умершими: описание попыток дозвониться «туда» («Под утро [...] уже из глубины сна принялась названивать ей, чтобы убедиться, что наша договоренность, несмотря ни на что, остается в силе»; «После развода я снова несколько ночей подряд звонила Лидке. [...] названивала без усталости, то на домашний, то на сотовый. Утром вставала смертельно усталая, чтобы на следующую ночь снова упорно дозваниваться, потому что мне очень не хватало суровой поддержки, на которую я прежде могла рассчитывать»; «Почти чудом мне удалось дозвониться

до своей матери»; «Каким-то чудом мне удалось еще раз дозвониться [...]»; «— Послушай, — произнесла она после очередной паузы, еще более длинной. — Я сейчас не могу с тобой разговаривать. Я тебе потом позвоню. И ни разу не позвонила»; «Я была уверена, что Лидка каждый раз берет трубку»; «Ни по одному из номеров ни разу никто не ответил»¹⁶⁸) или «оттуда»¹⁶⁹ («Я тоже помню такие поздние звонки. [...] Это мой отец пытался до меня дозвониться. Сначала я даже удивилась, что он меня еще помнит. Мы не виделись так давно, что он бы, пожалуй, не узнал меня на улице, если бы встретил. Он не был знаком ни с моими сыновьями, ни с моим мужем. Ничего обо мне не знал. [...] Но по какому делу он так настойчиво звонил? Я не помнила, чтобы мы с ним хоть раз разговаривали по телефону. Ни в Варшаве, ни в Милане. Наверное, потому, что в детстве мне не разрешали брать трубку, а у него в то время не было ко мне никаких вопросов. Так что если он позвонил спустя столько лет, то, вероятно, хотел сказать что-то важное. Что-то, чего я никогда не узнаю»¹⁷⁰).

«Смерть-он», смерть в третьем лице — это «смерть-вообще, абстрактная и безличная»¹⁷¹, являющаяся, тем не менее, грозным *temento*, напоминающая или предшествующая «смерти-ты» и «-я».

В романе «Последние истории» это прежде всего главная смерть третьей главы — кончина Фокусника, случайного знакомого младшей героини романа — Майи, дочери Иды и внучки Параскевы.

Это также связанные со смертью истории, предположения, сны, паутиной опутывающие героев и выдающие желание человека разглядеть ее предвестие и каким-либо образом избежать, заранее «обжить» и таким образом уменьшить страх, отсрочить смерть близкого и пр. Так, например, знакомая Иды рассказывает об их родственнике, якобы приносящем смерть: «В Гессене у них есть дядя, двоюродный дедушка или что-то вроде того, уже очень старый, который не поддерживает с родными никаких отношений и только присылает открытки по праздникам. Его зовут Аксель. Так вот, этот Аксель время от времени

звонит, совершенно неожиданно, без всякой причины, с бухты-барахты. Раз в несколько лет. Но почему-то тот, кому дядя Аксель позвонит, вскоре обязательно умирает. Да, такая вот странная закономерность, такое совпадение. И все родственники панически боятся этих звонков, но ведь не напишешь же ему, чтобы перестал. В общем, Ингрид рада, что она здесь, в Польше, и у Акселя нет номера ее телефона, получается, что она вроде как сбежала от смерти»¹⁷². Майе снится, будто мать сообщает ей о смерти бабушки — словно смерть много лет назад «была не вправду. Оказывается, она все эти годы жила в Голландии и только сейчас умерла»¹⁷³.

Это и «смерть-он» животных: тревожащая Майю, но не нарушающая течения ее жизни, а потому, в конечном счете, безразличная ей мертвая черепаха («Это всего лишь мертвая черепаха»¹⁷⁴), мертвая ящерка («Она обошла домик вокруг, обнаружила мертвую, сухую, словно палочка, ящерицу и кучку почерневших ракушек — кто-то до них сложил здесь холмик»¹⁷⁵), обнаруженные Идой в сарае старые больные животные и жертвы лабораторных исследований, которых привозит в дом стариков их внук, чтобы они спокойно дожили свой срок («Несмотря на электрическое освещение, темно, и только проходя вдоль боксов, Ида замечает в одном из них лошадь. Она лежит. Поднимает морду, когда женщина останавливается, чтобы ее рассмотреть. Ужасно худая и, видимо, слепая — большие глаза почти белые. В соседнем отсеке Ида видит черную козу, неподвижно лежащую на боку. Дальше несколько пустых боксов, на полу свежее сено, стены побелены известью, чисто. Потом Ида видит коробки с отверстиями, это их тогда выгружали старики с Адрианом из пикапа. Коробок больше десятка, сейчас они открыты, и в каждой, на подстилке из лигнина, — крыса. Ида инстинктивно пятится, но любопытство толкает ее вперед. Разглядеть удастся только одну — съевшуюся, забившуюся в подстилку, с выбритой на спине шерстью, синяками от уколов»¹⁷⁶).

Баргельская в «Обсолетках» рассказывает не только и даже — на первый взгляд — не столько о собственной перинатальной потере, сколько о том, с чем сталкивается,

работая в общественной организации, которая осуществляет эмпатическую поддержку семей, переживающих перинатальную потерю. Она фотографирует по их просьбам мертвых детей («Кадр, еще кадр. Мать целует содержимое свертка, отец отчаянно рыдает, но тоже целует»¹⁷⁷), а затем пытается в фотошопе придать соответствующую форму крошечным телам, которым — от зачатия — порой всего несколько недель, чтобы у родителей осталось подтверждение реальности существования ребенка и его смерти, что, в свою очередь, способствует процессу примирения с утратой («[...] долгие ночи фотошопизма»; «Я включаю компьютер и принимаюсь обрабатывать Ханночку. Насидевшись вдоволь перед монитором, я уже могу точно сказать, где у Ханночки ручки, где ножки, где головка — ее легче всего найти, потому что она крупнее всего, и где не очень долго билось сердечко (малюсенькое). Это похоже на школьный экзамен на знание физической карты, и радует меня не меньше»¹⁷⁸), дает советы, поддерживает, организует встречи родителей и символические похороны (выпускание голубых и розовых шариков с надписями в знак памяти). Это своего рода страшный каталог материнского горя, свидетелем которого является повествовательница: «Еще я недавно побывала на окроплении. Если ребенок умирает некрещеным и очень маленьким, меньше тринадцати сантиметров, вместо похорон ему устраивают окропление. Во всяком случае, есть такая возможность. На окроплении было человек десять, все немного отрешенно смотрели на коробочку, в которой лежал окропляемый. Коробочка была разрисована: веселая часть — отцом, сдержанная — матерью, в отцовской части присутствовал серебряный „сааб“, железная дорога, люди с поднятыми руками, в материнской — фиолетовые и синие разводы, напоминающие внутривенный наркоз. Доминиканец снял капюшон, произнес соответствующие слова, и мы поплакали, тихонько. Хорошо бы дома иметь такого доминиканца — чтобы плакать. Гробовщики, подложив круглую балку, отодвинули могильную плиту, и я подумала, что, возможно, именно так изобрели колесо [...]. Потом гробовщики положили в могилу коробочку, засыпали и прикрыли плитой, но улетел ли

мой окропленный племянник куда-либо, понятия не имею. Я положила ему белые цветочки вроде эустомы, но от скорбного посещения кафе отказалась»; «„Мысленно я пережила смерть своих детей тысячу раз“, — говорит Бронка. Однако у нее и масштабы! Означает ли эта формула, что Бронка разрешает себе фантазировать о смерти детей, чтобы, если это случится, суметь ее пережить? Я выкрасила стены ядовитой краской, чтобы не умереть, если случайно проглочу мышьяк. Поразительно это чувство распада, которое возникает при мысли о смерти собственного ребенка, — и стоящее за ним осознание, что если бы ребенок умер на самом деле, этот распад, который теперь, в рамках фантазии, кажется абсолютным — хоть и мимолетным, — оказался бы во сто крат сильнее»; «Бронка хотела тогда стать волонтером, чтобы ее вызывали при выкидышах и преждевременных родах, — она сидела бы над металлической кюветой и — не знаю, — может, колыбельные плоду пела?»; «Сейчас, когда ты, читатель, читаешь эти слова, Пётрусь уже мертв. Разве что произошло чудо [...], на которое не рассчитывают ни мама Пётруся, ни папа Пётруся, ни сестра, ни бабушка, ни подруги, ни друзья родителей Пётруся, ни, наконец, я, скромный фотограф — пока еще будущих — останков Пётруся»; «[...] осень, когда Пётрусь должен родиться. Скорее всего мертвым. Или чтобы прожить пятнадцать минут»; «Я подсказала маме Пётруся, в какой больнице лучше рожать таких детей, которые долго не проживут, и она пошла в эту больницу и попросила показать ей холодильник. Я стою и смотрю на маму Пётруся, которая рассматривает этот холодильник»¹⁷⁹.

Наконец, смерть во втором и третьем лице описывает роман Токарчук «Анна Ин в гробницах мира». Выбрав из нескольких шумерских мифов об Инанне — «Нисхождение Инанны в нижний мир», «Инанна и Энки», «Инанна и Эбих», «Инанна и Думузи», «Инанна и Шукаллетуда» — первый, Токарчук оставляет сюжетную канву практически неизменной (за исключением незначительных деталей), лишь привнося в повествование современные или футуристические реалии и разделяя его между несколькими персонажами, более или менее близкими главной героине

(в зависимости от этого ее временная смерть может трактоваться как «смерть-ты» или «смерть-он»), подчеркивая таким образом, что история эта не принадлежит никому или принадлежит *каждому*, кто возьмется ее рассказать (повторяются фразы «я каждая, которая рассказываю», «я каждый, который рассказываю»¹⁸⁰): «Я, рикша, я, которого никто никогда не слушает, [...] — свидетель этой странной сцены. Я мало что в ней понимаю, но это мой рассказ. Если он когда-нибудь попадет в анналы, на страницы книг, я хочу в нем присутствовать»¹⁸¹ и пр. Инанна — богиня плодородия и любви (т. е., по сути, жизни), встревоженная передающимся ей нездоровьем сестры-близнеца Эршекегаль, которая правит царством мертвых («Анна Ин вдруг побледнела, потрясла головой, прислушивалась, словно пыталась пошире раскрыть уши»; «Она меня зовет, — говорит Анна Ин. Говорит, что уже несколько дней слышит ее голос [...]. Она трясет головой, но голос не дает ей покоя. Это плач, это призыв, то крик, а после лишь шепот. [...] Это возгласы страдания. Плач»¹⁸²), принимает решение спуститься в мир мертвых. Перед уходом Инанна велит своей подруге-служанке Ниншубур в случае, если она не вернется в царство живых через три дня, просить помощи у богов-отцов («Они придумают, что делать, не волнуйся»; «Я должна [...] обратиться за помощью. Если что-то с ней случится»¹⁸³). Инанна минует семь врат, где ей приходится оставить все свои божественные атрибуты («У железных скрипучих дверей я велю ей снять шапку [...], мы доходим до деревянных, наполовину прогнивших дверей, здесь я велю ей оставить ожерелье [...]. Когда мы проходим четвертую дверь, проржавевшую и залатанную проволокой, я забираю у нее перстень [...]. Еще жилетка, указываю я пальцем у пятой двери [...]» и пр.) и, лишившись всей своей магической силы (таково требование сестры: «Она должна прийти сюда обнаженная. Такая, какой я ее помню»¹⁸⁴), предстает перед богиней подземного царства. Инанна должна умереть («Виновна», — говорит сестра и «подписывает приговор»¹⁸⁵) и действительно умирает. После трех дней ожидания Ниншубур поднимает тревогу и отправляется сперва к богам-отцам, затем к мужу, Садовнику, ей

удается также встретиться с Гильгамешем, который когда-то, «когда умер его любимый друг, подал на отцов в суд, обвинив их в беспричинности смерти, в абсурдности закона. Но проиграл в первой инстанции»¹⁸⁶. Однако все лишь разводят руками: «Что ты себе думаешь? У меня нет представительства в этой нижней стране, нет там посольства, и даже агентов нет. Что ж я — сам туда пойду? [...] Я не могу ей помочь»; «Что поделаешь? [...] К сожалению, это конец истории. [...] Что за глупость, что за недомыслие!»; «Плохим бы я был бухгалтером, если бы менял правила в процессе расчетов. [...] Я не могу ставить ее вне закона. Ее уже вычеркнули из моих таблиц»; «Почему ты приходишь с этим ко мне? Разве у нее не было других любовников?»; «— Знаю, — говорит он тихо. Я вдруг понимаю его мысль: ничего не поделаешь. Спасения нет»¹⁸⁷. Наконец, Ниншубур советуют разыскать мать Инанны Нинму. Нинма велит пригрозить от ее имени отцам, что она остановит жизнь на земле: «Не взойдет ни одно семя, со складов не уйдет ни один коробок спичек [...]. Будете управлять пустым замершим миром [...]. Все замрет»¹⁸⁸. Тогда один из отцов лепит из грязи подобных мухам существ — не имеющих пола, а следовательно, неподвластных законам природы, в частности смерти: «Надо туда что-нибудь запустить, пусть оно уговорит эту... Изнаночную сторону»¹⁸⁹. «Мухи» отправляются в подземный мир, облегчают состояние Эрешкегал, и та в знак благодарности отдает им тело мертвой сестры. Мухи посыпают его «живой травой», окропляют «живой водой», и Инанна оживает. Когда она уже направляется к выходу, сестра меняет свое решение и в конце концов соглашается отпустить Инанну лишь в обмен на мух и еще кого-нибудь, кто согласится пойти в царство мертвых вместо нее. Она посылает с Инанной свиту демонов, которые должны проконтролировать обмен и которые повергают друзей, знакомых и любовников Инанны в ужас — вдруг выбор падет на них. Инанна поражена тем, что ее муж Думузи не скорбит, а наслаждается жизнью. Гештианна — золовка Инанны, — понимая, что этого та ему не простит («[...] в тот единственный раз, когда она нуждалась в помощи, ты подвел ее, брат мой»¹⁹⁰), пытается его спрятать,

однако тщетно. Гештианна умоляет разрешить ей заменить брата («Инанна прижимает сестру Садовника к груди, гладит ее по голове. — Велика твоя любовь к нему. Больше, чем моя»¹⁹¹), наконец, принято решение, что Думузи и его сестра будут проводить в подземном мире по полгода.

«Нисхождение в преисподнюю, в подземное царство мрака, в мир умерших было мотивом мифологии и фольклора всех более поздних народов, — пишет автор в послесловии. — [...] Нисхождение Инанны в преисподнюю — самая древняя, наиболее архаическая версия этих мрачных историй, и в ней можно увидеть целиком все более поздние рассыпанные по миру сюжеты»¹⁹². Сама же идея *бунта* против смерти очень близка современному человеку, которому прогресс медицины невольно внушает, будто смерть является не неотъемлемой частью бытия, но врачебной ошибкой или следствием неправильного образа жизни: «Миф случайности смерти выстраивается и поддерживается путем представления естественного события как следствия множества человеческих ошибок, которых можно было бы избежать»¹⁹³.

В акте смерти проявляется некая запредельность человеческого бытия и ограниченность человеческого опыта. «Нельзя научиться умирать [...]. Нельзя научиться простому, целостному, неделимому действию. Обучению доступны те движения, которые можно разложить на составляющие их элементы и которые могут быть освоены постепенно. Но акт смерти, неделимый на части и чуждый всякому анализу, является мгновенной импровизацией и импровизацией, реализуемой с первой же попытки. [...] Безусловно, мы не в состоянии освоиться со смертью. Она — единственное биологически обусловленное событие, к которому живущий никогда не адаптируется»¹⁹⁴, — констатирует Янкелевич. Смерть не поддается передаче через знания — «отказывается свидетельствовать»¹⁹⁵, находится за пределами истины, не подлежит логической рефлексии. Смерть собственная, по сути, невыразима в языке — неслучайно Деррида заключает выражение «моя смерть»¹⁹⁶ в кавычки, утверждая, что это крайний случай не-существования значения.

Специфика знания о смерти связана прежде всего с тем, что человек и так знает о ней практически всю жизнь: «Знакомство со смертью является „узнаванием“, как платоновский „анамнис“ есть реминисценция, — подобно ей, узнавание ново, первично и неповторимо. С тех пор как мы узнали, нам кажется, что прежде мы совсем ничего не знали, и наше прежнее знание представляется таким далеким, будто оно предшествовало нашему рождению и в пустоте своей равнозначно полному неведению. Человек думал, что знает, но не знал! Он подготовлен — и застигнут врасплох самой неудивительной на свете вещью... [...] О смерти у нас имеется полузнание, которое является также полунезнанием, ученым невежеством; над смертью у нас есть полувласть, которая также оказывается полубессилием... Неведающее знание и бессильная власть, полузнание и слабая сила — в отношении смертного человека к смерти все раздваивается, все разбивается пополам»¹⁹⁷.

Кроме того, индивидуальный опыт имеет дело лишь с последствиями смерти *других* и с проецируемыми по аналогии *возможными* последствиями собственной смерти. Опыт «смерти-ты» и «смерти-он» («Смерть, как каждому известно, это то, что случается только с другими»¹⁹⁸) не дает окончательного знания, однако все же обладает некой магической силой: «Братство, означаемое формулой „Мы“, не выводится по аналогии или индуктивным путем, но переживается во внутреннем опыте в силу симпатии, интуитивно; это как бы воздействие на расстоянии, своеобразное магическое, мгновенное общение, вне всякой субстанциональной общности: перед лицом смерти другого временно пощаженный непосредственно прозревает и реально осознает свое братство по жребию с тем, кто сегодня назначен жертвой»¹⁹⁹.

Биологическая смерть предстает для человека всегда как будущее («[...] в распоряжении первого лица — неполное спряжение, без прошедшего и без настоящего. [...] Мне придется умереть вообще, но не в частности; в тот или иной день, но никогда в сегодняшний»²⁰⁰), причем будущее недостижимое, которое становится настоящим только для внешнего наблюдателя. «Жестоко скорбь и оплаки-

вая ушедшего, любимое существо, мы переживаем смерть близкого как нашу собственную, но и наоборот: это соприкосновение, но не совпадение, эта близость, но не идентичность позволяют нам осмыслить смерть другого как чужую смерть, — говорит Янкелевич. — Дистанция, разделяющая Я и Ты, представляет собой минимальное расстояние, без которого субъект поглотил бы объект, — расстояние, которое дает нам возможность проецировать объект познания; но, поскольку дистанция минимальна, симпатизирующее познание Ты ближе всего просто к слиянию воедино. Этот гнозис, промежуточный между обладанием и бытием, между охлажденным, ясным знанием, которым мы познаем третье лицо, и страстным ослеплением отчаявшегося человека, находящегося внутри собственной трагедии»²⁰¹.

Янкелевич называет человека «марионеткой с проблесками сознания и с достаточно ясным умом, чтобы быть несчастной»: «было бы лучше, чтобы он ничего не знал о своей сомнительной свободе... Но, к своему несчастью, этой марионетке известна доля истины, самая важная ее часть, лишенная всякой двусмысленности: она знает, что ей придется умереть и что, может быть, даже уже назначен день и час; а скрыты от нее только обстоятельства и детали, только календарная дата, только подробности из некролога; время, место и название болезни еще нам неизвестны. Таким образом, то, чего мы не знаем и что позволило бы нам жить, несравненно менее важно, чем то, что нам известно и что мешает жить»²⁰². Каждый человек проделывает немалую внутреннюю работу, чтобы научиться жить со страхом этого Неведомого и защищаться от него. По словам Монтеня, «нам не добраться до самой крепости смерти, но мы можем приблизиться к ней, разведать местность; если сам ее форт нам недоступен, то мы в состоянии хотя бы увидеть и освоить подступы к нему»²⁰³. Перефразируя З.Баумана, который также использует батальную метафорику, можно сказать, что хотя одержать окончательную победу в неустанной войне со страхом смерти нельзя, но можно выиграть множество битв²⁰⁴, и далеко не последнюю роль, как показывает анализ, здесь играет структурированное слово.

П Р И М Е Ч А Н И Я

- 1 Z. Bauman. Płynny lęk. Kraków, 2008. S. 74, 56.
 - 2 Ю. М. Лотман. Смерть как проблема сюжета // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 417–430.
 - 3 И. Ялом. Экзистенциальная психотерапия. М., 1999. <http://psylib.org.ua/books/yalom01/index.htm>
 - 4 A. Tuszyńska. Ćwiczenia z utraty. Kraków, 2007. S. 220.
 - 5 Ж. Бодрийяр. Символический обмен и смерть. М., 2006. С. 294.
 - 6 Там же. С. 234.
 - 7 Там же. С. 318, 234.
 - 8 Там же. С. 264.
 - 9 Там же. С. 233–234, 247.
 - 10 Там же. С. 244, 247, 235, 245.
 - 11 Там же. С. 262–263.
 - 12 Ялом И. Экзистенциальная психотерапия.
 - 13 P. Czaplinski. Wzniosłe tesknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych. Kraków, 2001. S. 222.
 - 14 M. Rabizo-Birek. Pierwsze i drugi czytanie «Ostatnich historii» // Światy Olgi Tokarczuk. Rzeszów, 2013. S. 157.
 - 15 Z. Bauman. Płynny lęk. S. 54.
 - 16 O. Tokarczuk. Ostatnie historie. Kraków, 2004. S. 53.
 - 17 A. Tuszyńska. Ćwiczenia z utraty. S. 220.
 - 18 H. Feifel. Attitudes toward death: A psychological perspective // Journal of Consulting and Clinical Psychology. 1969. Vol. 33 (3). P. 292–295. Цит. по: К. А. Чистопольская, С. Н. Ениколопов, Е. Л. Николаев, Г. И. Семикин, В. В. Храмулашвили, В. Н. Казанцева. Отношение к смерти у студентов медицинских, гуманитарных и технических специальностей: вопрос суицидального риска // Психологическая наука и образование. psyedu.ru. 2014. № 3. http://psyedu.ru/journal/2014/3/Enikolopov_et_al.Phtml
 - 19 Ф. Арьес. Человек перед лицом смерти. М., 1992. http://krotov.info/history/18/general/e_1.htm
 - 20 Ж. Бодрийяр. Символический обмен и смерть. С. 319.
 - 21 В. Янкелевич. Смерть. М., 1999. С. 12–13.
 - 22 Там же. С. 29.
 - 23 М. М. Бахтин. 1961 год. Заметки // М. М. Бахтин. Собрание сочинений: В 7 т. М., 1997. Т. 5. С. 347.
 - 24 Материалисты Древней Греции: Собрание текстов Гераклита, Демокрита и Эпикура. М., 1955. С. 209–210.
 - 25 O. Tokarczuk. Ostatnie historie. S. 9.
-
-

- 26 Ibid. S. 7.
- 27 O. Tokarczuk. *Pstrąg w migdałach // Moment niedźwiedzia*. Warszawa, 2012. S. 126.
- 28 O. Tokarczuk. *Ostatnie historie*. S. 13.
- 29 Ibid. S. 78.
- 30 Ibid. S. 57.
- 31 Ibid. S. 37.
- 32 Ibid. S. 25, 56, 92.
- 33 Ibid. S. 117.
- 34 Ibid. S. 55, 103, 58.
- 35 Ibid. S. 27–28.
- 36 Ibid. S. 28, 38.
- 37 Ibid. S. 85, 103.
- 38 Ibid. S. 117–118.
- 39 Ж. Бодрийяр. *Символический обмен и смерть*. С. 285.
- 40 O. Tokarczuk. *Ostatnie historie*. S. 38–39, 150.
- 41 Ibid. S. 252.
- 42 В. Нуркова. *Свершенное продолжается: Психология автобиографической памяти личности*. М., 2000. С. 219.
- 43 В. Янкевич. *Смерть*. С. 205.
- 44 Ж. Бодрийяр. *Символический обмен и смерть*. С. 290.
- 45 Z. Bauman. *Рtynny lęk*. S. 78.
- 46 В. Янкевич. *Смерть*. С. 21.
- 47 I. Iwasiów. *Umarł mi. Notatnik żałoby*. Wołowiec, 2013. S. 7, 12.
- 48 A. Jurewicz. *Dzień przed końcem świata*. Kraków, 2008. S. 7–8.
- 49 I. Iwasiów. *Umarł mi*. S. 7, 11, 14, etc.
- 50 Ibid. S. 12, 36.
- 51 A. Jurewicz. *Dzień przed końcem świata*. S. 22, 62, 105.
- 52 I. Iwasiów. *Umarł mi*. S. 34, 35.
- 53 A. Jurewicz. *Dzień przed końcem świata*. S. 7, 8, 62.
- 54 Ibid. S. 61.
- 55 I. Iwasiów. *Umarł mi*. S. 32.
- 56 Ibid. S. 14–16.
- 57 A. Jurewicz. *Dzień przed końcem świata*. S. 98–99.
- 58 I. Iwasiów. *Umarł mi*. S. 15, 83, 15–16.
- 59 Ibid. S. 13.
- 60 Ibid. S. 18.
- 61 A. Jurewicz. *Dzień przed końcem świata*. S. 27.
- 62 I. Iwasiów. *Umarł mi*. S. 17, 61, 97.
- 63 A. Jurewicz. *Dzień przed końcem świata*. S. 27, 31, 59.
- 64 В. Янкевич. *Смерть*. С. 350.

- 65 I. Iwasiów. Umarł mi. S. 63, 68, 69, 73.
66 A. Jurewicz. Dzień przed końcem świata. S. 7, 10, 29, 38, 25.
67 B. Янкевич. Смерть. С. 313.
68 A. Jurewicz. Dzień przed końcem świata. S. 108, 16.
69 I. Iwasiów. Umarł mi. S. 94.
70 Ibid. S. 8.
71 A. Jurewicz. Dzień przed końcem świata. S. 22.
72 Ibid. S. 134.
73 I. Iwasiów. Umarł mi. S. 85.
74 Ibid. S. 8, 36.
75 A. Jurewicz. Dzień przed końcem świata. S. 10, 101.
76 I. Iwasiów. Umarł mi. S. 8, 87–94, 110–113, 47–57; A. Jurewicz. Dzień przed końcem świata. S. 12–21, 25–26.
77 A. Jurewicz. Dzień przed końcem świata. S. 25.
78 I. Iwasiów. Umarł mi. S. 8.
79 Ibid. S. 47–57, 104–109.
80 A. Jurewicz. Dzień przed końcem świata. S. 13–14, 22–23.
81 I. Iwasiów. Umarł mi. S. 73, 118; A. Jurewicz. Dzień przed końcem świata. S. 38–44.
82 I. Iwasiów. Umarł mi. S. 8, 79, 85.
83 A. Jurewicz. Dzień przed końcem świata. S. 29.
84 Ibid. S. 32.
85 Ibid. S. 80, 32.
86 I. Iwasiów. Umarł mi. S. 80.
87 Ibid. S. 68.
88 A. Jurewicz. Dzień przed końcem świata. S. 57.
89 I. Iwasiów. Umarł mi. S. 36, 70, 72–73, 97.
90 A. Jurewicz. Dzień przed końcem świata. S. 23–24, 106–107.
91 I. Iwasiów. Umarł mi. S. 53, 74–78, 113–117, 80.
92 A. Jurewicz. Dzień przed końcem świata. S. 29, 23–27, 9, 104.
93 I. Iwasiów. Umarł mi. S. 43.
94 A. Jurewicz. Dzień przed końcem świata. S. 9–10.
95 Ibid. S. 26–27.
96 I. Iwasiów. Umarł mi. S. 80.
97 Ibid. S. 58–62.
98 Ibid. S. 11, 41–43, 97.
99 A. Jurewicz. Dzień przed końcem świata. S. 24, 29, 31, 100.
100 I. Iwasiów. Umarł mi. S. 81, 95–99; A. Jurewicz. Dzień przed końcem świata. S. 118–127.
101 I. Iwasiów. Umarł mi. S. 81–82.
102 A. Jurewicz. Dzień przed końcem świata. S. 124, 126.
-
-

- 103 I. Iwasiów. Umarł mi. S. 97.
104 A. Jurewicz. Dzień przed końcem świata. S. 122.
105 I. Iwasiów. Umarł mi. S. 36, 44, 85, 46.
106 A. Jurewicz. Dzień przed końcem świata. S. 98–99, 134, 111.
107 Ibid. S. 8, 9, 22, 134.
108 I. Iwasiów. Umarł mi. S. 70.
109 A. Jurewicz. Dzień przed końcem świata. S. 7, 8, 102, 11, 27, 29, 8, 9.
110 I. Iwasiów. Umarł mi. S. 10, 12.
111 A. Jurewicz. Dzień przed końcem świata. S. 8, 11, 27, 60, 80.
112 I. Iwasiów. Umarł mi. S. 10, 18.
113 A. Jurewicz. Dzień przed końcem świata. S. 65–69.
114 I. Iwasiów. Umarł mi. S. 19, 22, 23, 25, 28, 29, 32, 26, 24.
115 Ibid. S. 26, 24.
116 Ibid. S. 12, 19–32, 84.
117 Ibid. S. 32.
118 В. Янкелевич. Смерть. С. 32.
119 A. Jurewicz. Dzień przed końcem świata. S. 8, 25, 11, 28, 33, 39, 28.
120 I. Iwasiów. Umarł mi. S. 13.
121 В. Янкелевич. Смерть. С. 32.
122 I. Iwasiów. Umarł mi. S. 118, 83.
123 A. Jurewicz. Dzień przed końcem świata. S. 80, 93, 106, 57.
124 Ж. Бодрийяр. Символический обмен и смерть. С. 319.
125 С. Сонтаг. Болезнь как метафора. М., 2016. С. 21.
126 A. Tuszyńska. Ćwiczenia z utraty. S. 24.
127 Ibid. S. 139.
128 Ibid. S. 9.
129 Ibidem.
130 Ibid. S. 24.
131 Ibid. S. 9, 39, 43, 179, 172.
132 Ibid. S. 28, 102, 171.
133 Ibid. S. 28.
134 Ibid. S. 45.
135 Ibid. S. 6.
136 Ibid. S. 138.
137 Ibid. S. 41.
138 С. Сонтаг. Болезнь как метафора. С. 47, 48, 58.
139 A. Tuszyńska. Ćwiczenia z utraty. S. 20–21, 23, 29, 34, 97–108.
140 Ibid. S. 63, S. 67, 73, 92, 154.
141 Ibid. S. 92, 238.
142 Ibid. S. 71, 76, 174.
143 Ibid. S. 161.

- 144 Ibid. S. 119, 146, 195.
145 Ibid. S. 140, 135, 137, 58–60, 70.
146 В. Янкевич. Смерть. С. 24.
147 Там же. С. 142, 144, 176.
148 A. Tuszyńska. Ćwiczenia z utraty. S. 70, 72, 125, 129, 151, 167, 169, 177, 212, 221, 223, 224.
149 O. Tokarczuk. Ostatnie historie. S. 125.
150 Ibid. S. 131, 134, 139, 169, 177.
151 Ibid. S. 128.
152 Ibid. S. 150.
153 Ibid. S. 147.
154 Ibid. S. 136, 152, 153, 200.
155 Ibid. S. 133–134.
156 Ibid. S. 125, 135, 141, 157, 168, 178.
157 Ibid. S. 201.
158 Ibidem.
159 Ibidem.
160 Ibid. S. 151, 134–135, 157, 195.
161 Ibid. S. 177, 169, 135, 178, 189–190, 199.
162 M. Tulli. Szum. Kraków, 2014. S. 28, 104.
163 В. Янкевич. Смерть. С. 32.
164 J. Bargielska. Obsoletki. Wołowiec, 2010. S. 27, 82.
165 J. Bargielska. Poroniłam. Wywiad // Wysokie obsasy, 23 05.2011 http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,9625264,Justyna_Bargielska__Poronilam.html
166 J. Bargielska. Obsoletki. S. 41.
167 Ibid. S. 111, 113.
168 M. Tulli. Szum. S. 105, 112–113, 102, 132, 103, 105.
169 Ibid. S. 19, 49, 68, 73.
170 Ibid. S. 105.
171 В. Янкевич. Смерть. С. 29.
172 O. Tokarczuk. Ostatnie historie. S. 110.
173 Ibid. S. 262.
174 Ibid. S. 236.
175 Ibid. S. 247.
176 Ibid. S. 114.
177 J. Bargielska. Obsoletki. S. 40–41.
178 Ibid. S. 40–41, 39.
179 Ibid. S. 40–41, 39, 18, 80, 84.
180 O. Tokarczuk. Anna In w grobowcach świata. Kraków, 2006. S. 16, 23, 95, 98, 119, 123, 132, 141, 164, 179.
-
-

- ¹⁸¹ Ibid. S. 173.
¹⁸² Ibid. S. 9, 17–18.
¹⁸³ Ibid. S. 15, 20.
¹⁸⁴ Ibid. S. 27–28, 25.
¹⁸⁵ Ibid. S. 37.
¹⁸⁶ Ibid. S. 65.
¹⁸⁷ Ibid. S. 49, 52, 59, 65, 73.
¹⁸⁸ Ibid. S. 114.
¹⁸⁹ Ibid. S. 116.
¹⁹⁰ Ibid. S. 158.
¹⁹¹ Ibid. S. 173.
¹⁹² Ibid. S. 202.
¹⁹³ Z. Bauman. Płynny lek. S. 73.
¹⁹⁴ В. Янкелевич. Смерть. С. 260–262.
¹⁹⁵ Ж. Деррида. Голос и феномен. СПб., 1999. С. 48.
¹⁹⁶ Там же. С. 49.
¹⁹⁷ В. Янкелевич. Смерть. С. 19, 131.
¹⁹⁸ Там же. С. 14.
¹⁹⁹ Там же. С. 30.
²⁰⁰ Там же. С. 35, 148.
²⁰¹ Там же. С. 33.
²⁰² Там же. С. 142–143.
²⁰³ М. Монтень. Опыты. М., 1979. С. 215.
²⁰⁴ Z. Bauman. Płynny lek. S. 95.

Повествование как аутопсихотерапия

1. Системно-семейные расстановки
 2. Диалог с детством
 3. Первичная терапия
 4. Нарративная психотерапия
 5. Психотерапевтическая метафора
 6. Фокусирование
 7. Мифодрама
 8. Десенсибилизация
 9. Частичная смерть
 10. Интеграция травматического опыта
в повседневную реальность
 11. Провокационная психотерапия,
эмоциональная разрядка
-

1. Системно-семейные расстановки

Метод системно-семейных расстановок немецкого психотерапевта и богослова Берта Хеллингера* основан на предположении, что источник проблемы пациента может находиться в жизни предшествующих поколений. Нерешенные задачи, не прожитые до конца сценарии, неисправленные ошибки, неотрагированные эмоции, разрушительные модели передаются потомкам, которые вынуждены «отрабатывать» то, что не завершено предками, — поэтому другие виды психотерапии, ограничивающиеся рассмотрением только текущей жизни человека, и оказываются порой неэффективны. Другими словами, это метод, позволяющий работать с человеком как с частью системы, включающей в себя: «уровень детей» (клиент и все его братья и сестры), «уровень выше детей» (родители, все их братья и сестры, все их бывшие партнеры), «уровень выше родителей» (бабушки и дедушки, все их бывшие партнеры, как правило, без братьев и сестер), «уровень прабабушек и прадедушек» (частично), «те, кто дал ресурсы или принес благо» (обеспечившие семье преимущество или выживание), «жертвы» (те, кто пострадал от рук членов семьи), «преступники» (чьей жертвой стали члены семьи)¹. Расстановки помогают обнаружить

* «Сам Хеллингер на вопрос „как были открыты расстановки“ говорит, что не является их автором. Он рассказывает, что расстановки открывались ему постепенно. По моему мнению, в различных терапевтических подходах 1970–80 гг., конечно же, уже присутствовали идеи повторов судеб, семейных сценариев и неосознанных связей членов рода („невидимые лояльности“ в терминах Бузормени). Но читать эти лояльности и переплетения из внешнего источника „придумал“ Берт Хеллингер» (Е. В. Веселаго. Системные расстановки по Берту Хеллингеру: история, философия, технология // Психотерапия. 2010. № 7; 2011. № 1. <http://www.constellations.ru/paper.html>). Кроме того, важно помнить, что это метод, основанный на многочисленных наблюдениях и постоянно ими подпитываемый: идеи расстановок не были сформулированы на основе некой теоретической модели, но записывались по мере того, как практика предоставляла новые факты.

взаимосвязь сегодняшней ситуации клиента с историями в других частях системы. Эти «переплетения» могут выглядеть «как повтор истории (судьбы) кого-то из членов семьи, но в наблюдениях за историями в расстановках [...] могут проявляться в многослойных, читаемых только на символическом уровне взаимодействиях, которые не имеют однозначной интерпретации»². Работа с переплетениями, а также наблюдения за тем, что Хеллинггер называет «движением за кем-то или вместо кого-то к смерти», особенно в работе с клиентами, пережившими Вторую мировую войну, внесли большой вклад в развитие психотерапии.

Расстановки называют системно-феноменологическим подходом: изложенная клиентом жизненная история оказывается представлена в виде элементов и взаимодействий между ними, а расстановщик руководствуется не знанием «предыстории», а лишь наблюдениями над поведением клиента и заместителей (своего рода импровизирующих актеров — тех, кто «замещает» во время сессии членов семейной системы, «играет» их «роли»), а также над своим собственным восприятием. По словам ученицы Хеллингера Е. В. Веселаго, психолога, расстановщика, преподавателя системных расстановок, директора московского Центра Современных системных расстановок, «самое таинственное явление в расстановках состоит в том, что заместители, поставленные на место членов семьи клиента, начинают чувствовать (в общих чертах) взаимосвязи и отношения, в которые вовлечены их прототипы [...]. Заместитель может рассказать о том, что он чувствует из роли своего прототипа, либо заместитель может двигаться, ориентируясь на свои ощущения в роли (например, повернуться к тому, к кому он чувствует привязанность, или сжать кулаки, обозначая гнев). [...] Заместители в расстановках не знают о том, как себя чувствовала или вела, например, бабушка клиента, они настраиваются на восприятие этого и говорят/двигаются в соответствии с тем, что ощущают. Такая настройка помогает также „поймать“ в область восприятия фигуры, о которых нет информации, в том числе и у самого клиента. Например, можно „увидеть“ рано умершего брата матери, о котором никто никогда в семье не говорил, и клиент о нем не знал»³.

Можно провести параллель между этим методом и эмпатическим воспроизведением истории реальных и гипотетических предков, эмоционально наполненной реконструкции чужого травматического опыта, ставшего «базой» для опыта повествователя, в польской прозе 1990–2010-х гг. о Возвращенных территориях и в текстах детей Выживших.

Реконструкция ностальгии, памяти места, травмы переселения от имени своих предков и предков «названных» (т. е. «предков» по месту проживания — немцев) представляет собой попытку понять, как формировалась и наследовалась сложная идентичность послевоенных жителей Возвращенных территорий. Повествователи словно бы проводят от точки переселения линию назад (к предкам) и вперед (к следующему поколению, к которому относятся авторы).

В 1990-е гг. эта реконструкция, как уже говорилось в первой главе, происходит при помощи, в первую очередь, своеобразной *эмпатической археологии* — эмпатического повествования о предметах, отсылающих к немецкому прошлому Возвращенных территорий.

Степень эмпатии по отношению к предмету в прозе «малой родины» 1990-х гг. столь велика, что вещь нередко одушевляется. В романе Хвина «Ханеман» предметный мир используется прежде всего метонимически — для воспроизведения чувств немцев, готовящихся покинуть родной город. Сцена подготовки к эвакуации напоминает Страшный суд: «Вещи [...] уже собирались в путь. Уже сейчас в окутывающей город тишине вершился Страшный суд — отсюда и стремление занять местечко получше, ненароком подвернуться под руку, чтобы постоянно быть на виду, вовремя оказаться замеченными. Вещи, без которых нельзя жить, отмежевывались от тех, которые обречены на гибель. [...] Только мелкие предметы, которые легко прихватить с собой в минуту бегства, набирались презрительной самоуверенности»⁴. Вещи видят сны, переживают, издеваются друг над другом, «стыдливо увядают в углу», «просыпаются в своем

убежище, уверенные, что уцелеют», «сохраняют подлинное спокойствие», «знают, что их спасет [...]», «дремлют [...], уверенные, что, когда придет время, они [...]», «равнодушны, холодно отрешенны», «спят мертвым сном [...], готовые покорно маршировать», «скрипуче позвякивая, издеваются над [...]», «отвечают на оскорбления высокомерным сверканием», более прозорливы, нежели их обладатели («Кто бы из нас летним днем, наполненным солнцем, криком чаек и щебетаньем ласточек, мог подумать [...]»; «Никто из нас не чувствовал, что город медленно движется навстречу яркому зареву, навстречу шипящему огню, навстречу дыму от горящей смолы, навстречу пыли от раскрошенных кирпичей»), точнее предчувствуют свою судьбу (служба также проекцией знания повествователя — будущего жителя Данцига-Гданьска — о будущем-прошлом): «Канделябры [...] еще распускали чванливо острые лучики свечей, но под их красноватой, цвета карбункула, позолотой тоже таилась неколебимая уверенность, что не за горами то время, когда они, расплавившись в огне, превратятся в толстые сосульки остывающей меди. Семисвечники из синагоги [...] уже направляли свои серебряные отблески в сторону Эрфурта, готовясь украсить благородным металлом парадную саблю штурмбаннфюрера Гройце»; «[...] каждое переплетение нитей тонюсенького полотна, вышитого мережкой, уже рвалось к пламени, которому назначено было запорошить седым пеплом свежесть оборочек и кружев»; «Вечное перо [...] плыло в огнедышащий зев»⁵. Это предчувствие предметами своего будущего ощутимо реально, физически: «Веер [...] уже обжигал пальцы, когда госпожа Коль [...] легкими взмахами охлаждала шею и плечи»; «[...] стекло отзывалось на каждое движение его руки издевательскими солнечными бликами, поскольку знало уже, что недалеко то время, когда прозрачная гладь брызнет во все стороны тысячами искр, будто хрупкий лед»⁶. Предмет близок человеку хрупкостью своего существования: «[...] все это плыло в огонь, легкое, как пух одуванчика»⁷. Таким способом — опосредованным не только художественно, но и психологически — Хвин

обратился в «Ханемане» к долгое время табуированной теме немецкого прошлого Возвращенных территорий.

Описание послевоенного «поведения» уцелевших — «выживших» — предметов дается уже с перспективы польских переселенцев, процесс этот также воплощает способность повествователя-поляка к эмпатии по отношению к немецкому прошлому пространства, доставшего ему по праву рождения. Одни предметы словно бы стремятся исчезнуть, обиженные невниманием или отвергая новых владельцев, другие, напротив, жаждут обрести хозяев: «В комнатах и закоулках Старой Оливы мелкие и удобные предметы посылали друг другу знаки ощущения общей судьбы, ласково ложились в ладонь и мурлыкали под пальцами, словно коты, когда их гладят»⁸; «Вещи [...] покорно отдавались в наши руки. Идеально укладывались в ладонь или, выскользнув из пальцев, с криком падали на бетонный пол»; «[...] дом, перед которым они остановились, выставлял на солнышко гипсовую лепнину, кокетливо похвалялся головками алебастровых ангелов»⁹. Бумажную розу, «всегда стоявшую» на столе из темного ореха, за которым прежняя хозяйка, немка, принимала гостей, новая жительница — полька — кладет на шкаф, где той, забытой, лишенной человеческой привязанности, «придавленной чемоданами и свертками [...] предстояло пролежать много лет — за это время она лишилась лепестков и листочков, а от обернутого тонкой зеленой бумагой стебля остались только почерневшие прутики»¹⁰. Вещи в чужих руках портятся: «А хирение, позорное унижение льна и дерева, латуни и эмали? [...] А ночные падения черепиц, которые потом доживали свой век на цементном дне фонтана? [...] И пожелтение ванн»; «И исчезновения. Неуловимые. Когда оставшиеся от немцев стулья исчезли из дома 17 по улице Гротгера? [...] Вещи умирали незаметно, как дворовые коты, не оставляя следа. [...] стоило отвернуться, как серебряная сахарница лишалась крышки, точно ее уносило ветром. Стоило заглядеться в окно, как на этажерке, где загостились хрустальная солонка, оставалась пустота. [...] куда разбегались хороводы ложек? Куда пропадали шеренги столовых и кухонных ножей?»¹¹.

Воспоминания о них хранят «пустоты, которые память ничем не могла заполнить», память пальцев, «в которых упорно оживали давние ощущения»¹².

Герой — зачастую ребенок, сохраняющий не искаженное идеологией и историей естественное любопытство и открытость, — внимательно прочитывает также те следы, которые не бросаются в глаза, сохраняются снизу, с изнанки, на обратной стороне: «Выцветшие вывески с названиями дюссельдорфских и бременских фирм на стенах домов близ бывшей верфи „Шихау“, которая теперь называлась верфью имени Ленина, рекламы бромбергских мебельных складов на стенах железнодорожных виадуктов во Вжеще, готические цифры на кирпичных стенах сортировочной станции — все это постепенно исчезало. И тем не менее этот мир, мир недобрых букв, который на поверхности подлежал преследованию, закрашиванию, стиранию, проклятию, изгнанию, все еще крепко сидел в области подземной и подводной, чугунной и коленчатой, во мраке подвалов и канализационных колодцев, в фарфорово-ванных нишах»¹³; «Я снова обошел канализационный колодец [...]. Наконец стал сгребать с чугунной крышки слежавшийся, крошившийся песок. Постепенно из-под него показались буквы, образовавшие надпись: „Kanalisation von Danzig“»¹⁴. Следы прошлого просвечивают полустертыми немецкими надписями («[...] кое-где под свежей краской можно было разглядеть поблекшие на солнце названия фирм и трех-четырёхзначные телефонные номера. На штукатурке виднелась выведенная масляной краской зеленая надпись: „Крестьянская самопомощь“, а рядом едва заметное „Heinz Werfell & Johann Mintzer 233“. Над дверью магазина красные буквы „Метал. товары“, а над окном — сероватая надпись „Martwitz 576“. На нескольких домах эти большие побледневшие буквы [...] все еще просвечивали под свежей краской»¹⁵; «[...] на белом борту из-под свежей краски, которой недавно выкрасили заклепанный корпус, над надписью „Зеленые ворота — Вестерплатте — Сопот“ едва заметно проступали контуры черных готических букв. Но никто из нас не способен был прочитать старое название»; «таблички

с черной надписью „Данциг“»¹⁶) или остовом десантной лодки под водой, в заливе, где купаются дети («[...] что-то черное просвечивает сквозь волны»), обнаруживаются в подвале («[...] я спустился под землю»), под обоями (под «обоями [...] чайного цвета, с турецко-китайско-ассирийским узором: какие-то цветы, похожие на хризантемы, а еще более на лохматых пекинесов, но то были не собачьи головы, а кёнигсбергские „ориентальные мотивы“»), вдруг обнаруживаются «большие буквы на пожелтевшей бумаге — черные, как смола, обрезанные, изломанные [...]. Значит, я спокойно проспал здесь несколько лет, а под этими чайными пекинесами из Кёнигсберга [...] гауляйтер Форстер стучал кулаком по дубовой трибуне, угрожая польским почтальонам Вольного города, линкор „Шлезвиг-Гольштейн“ входил в Поворот пяти свистков, готовясь начать грандиозную войну, а парни из Гитлерюгенд ровнехонькими шеренгами маршировали по алее Гинденбурга под аккомпанемент духового оркестра!», под землей («Настоящие следы я увидел [...] в саду [...] в тот день, когда среди слив и яблонь мы копали большую яму для бункера. [...] Кости. Темно-желтые. Массивные. [...] Я копнул желтый песок поглубже. Куски почерневшей материи, какие-то обрывки испачканного землей сукна, почерневшая от ржавчины пряжка с надписью „Gott mit Uns“. Потом лопата звякнула, наткнувшись на гравированный патронташ, и из-под нависающих корней показалась проржавевшая каска»), под полом «кухонь и ванн», под окном или под балконом, где «следы осколков и снарядов напоминали о той зиме, когда город „Festung Danzig“ [...]»¹⁷.

Неслучайно «Короткая история одной шутки» Хвина открывается фразой, в которой повествователь ставит шаг вниз, к «подполью», «подсознанию» данного от рождения пространства, на второе место после рождения: «Я родился на берегу залива холодного моря, где-то на полпути между Москвой и каналом Ла-Манш, на окраине разрушенного города, которого больше не существует, потом прошло несколько лет, и я осторожно [...] спустился под землю»¹⁸.

Физическое ощущение присутствия чужого существования, чужого опыта, чужой судьбы — смутное ощущение «присутствия людей, которые здесь жили»¹⁹ — воспроизводится не только с позиции ребенка, родившегося уже здесь, но и — гипотетически — с позиции родителей-переселенцев, переживается *еще раз от их имени*: «Маме стало не по себе при виде крюков от детских качелей на притолоке»²⁰. Зримые и ощутимые напоминания о чужой жизни оттеняют следы жизни новой, даже не всегда еще зафиксированные предметами: «[мама — И. А.] машинально потянулась к висящему на крючке вылинявшему полотенцу, но, заметив вышитую голубой ниткой букву „В“, отдернула мокрую руку. Чуть поколебавшись, сняла полотенце с крючка и сунула в шкафчик. На крючок повесила свое...»; «Когда Мама, поливая водой эмаль, нагнулась, мутное отражение лица проплыло по кафельным плиткам над ванной»; «Мама невольно попятилась при виде своего отражения, которое метнулось к ней из круглого зеркала» (а ранее, во время войны, отражение хозяйки квартиры, «сверкнув, скрылось за ореховой рамой»²¹ того же зеркала; ср. у Батор: «В моем доме был похожий шкаф, и прежде чем он рассыпался и был сожжен в печи, его зеркало успело поглотить и смешать образы немецких и польских жителей»²²). Таким нематериальным, непрочным еще знаком слияния двух судеб в предметном мире оказываются и запахи: сначала мать повествователя пугает «чужой, лавандовый [...] запах, смешанный с запахом выстуженного дома», а затем «два эти [...] запаха: запах простыни из предместья Варшавы и запах пододеяльника с голубой монограммой „В“» смешиваются²³. Повествовательница же «Город-Я-Город» Ивасюв рассказывает о том, как родители ее ровесников меняли старую немецкую мебель на новую: ликвидация обстановки бывших немецких квартир становилась методом обживания чужого пространства. Таким образом осуществлялся разрыв с прошлым немецкого Штеттина, обрекая детей переселенцев — жителей польского Щецина — на оборачивающееся спустя годы травмой существование вне истории.

Немецкое прошлое воспроизводится в романе Хвина «Ханеман» также и с позиции оставшегося в городе немца — но практически исключительно через предметный мир. Отношение к воспринимаемому эмпатически, одушевляемому предметному миру оказывается своего рода лакмусовой бумажкой человечности людей. Оно, подобно тайному паролю, может объединить чужих (как в сцене с Ханеманом и отцом повествователя, поляком, который бросается защищать немца именно в тот момент, когда видит, как один из мародеров «[...] взял в руки серую чашку с золотой каемкой, поднес к лицу Ханемана и раздавил в пальцах, как пустое пасхальное яйцо. Треск. Фарфоровые осколки посыпались на ковер. И когда Отец это увидел, когда он увидел, как белеет лицо Ханемана, он вошел в раздвижную дверь»), но может и разорвать такую связь (как в случае с Шульцами — немцами, наотрез отказавшимися хотя бы подобным опосредованным образом принять тех, кого История забросит в их город им на смену, причем вид дома, поруганного самими хозяевами, не менее страшен для Ханемана, чем человеческая смерть: «Но то, что он увидел... [...] Стоя теперь на пороге кухни, он смотрел на покрытый клеенкой стол, прямоугольный кухонный стол, застеленный зеленовато-коричневой клеенкой, порвавшейся, когда ее пытались резко сдернуть. Клеенчатые лохмотья свисали до пола, усыпанного белыми черепками тарелок, чашек, блюдец, блюд, салатниц [...]. Ханеман стоял на пороге, глядя на поцарапанную мебель, на изрезанные обои, и каждая рана рассказывала ему, что произошло в квартире несколько часов назад: кортик сметал ряды рюмок с буфетной полки, Эрих Шульц открывал шкафчик под окном, выкидывал на пол тарелочки и салатницы, каблуком давил хрупкий фаянс»²⁴. Здесь предметный мир также используется метонимически: вещь в художественном пространстве Хвина предстает «эманацией всего лучшего, что только есть в человеке»²⁵.

Другим бережно прочитываемым повествователем следом немецкого прошлого и одновременно прошлого, непосредственно связанного с историей родителей-пересе-

ленцев, оказываются переименования — жест символического насилия. Победителям, как известно, принадлежит не только история, но и география — карта территории. Орудием этой «борьбы за репрезентацию путем репрезентации»²⁶ становится язык, именно с его помощью конфискуется память и генеалогия места. Юные герои открывают для себя прежние названия знакомых с рождения мест — словно стирают пыль с табличек: «На фотографиях я с трудом узнавал хорошо знакомые места: улица Марицкая, Огарная, Окоповая, но эти улицы назывались по-другому: „Фрауенгассе“, „Хундегассе“, „Каренваль“»²⁷; «[...] отец раскладывал на столе огромную карту с немецкой надписью „Вольный город Данциг“ [...], а я неумело читал по слогам: Штольценберг, Люфткурорт Олива, Навитцвег, Глетткау, Лангфур — и с изумлением понимал, что эти странные названия означают попросту Погулянка, Олива, Дольне Млыны в Брентове, Елитково или Вжещ. Потом выяснялось, что некоторые из них оказались сильнее войны, переселений и пожаров — они изменили свое звучание совсем чуть-чуть и словно бы поверхностно, как Ора — на Оруню, Брозер — на Бжезно, Шидлиц — на Седльце. Но больше всего в этой мудреной географии меня удивляли места, названия которых не изменились вовсе, места, оставшиеся при своих именах, словно старики, что держатся протоптанных тропок»²⁸.

Как и в случае с вещным миром, память о прежних названиях воспроизводится повествователем также и от лица оставшихся в городе немцев, которые с трудом привыкают к новым координатам: «Дельбрюкаллее больше не называлась Дельбрюкаллее. В Академию теперь ходили по улице Кюри-Склодовской»; «[...] навестил ее на Ахорнвег, которая теперь называлась Кленовой [...]. На Штеффенсвег она видела, как двое рабочих прибывали к стене дома Горовицев эмалированную табличку с надписью „ул. Стефана Батория“. Мирхауэрвег теперь называлась Партизанской, а Хохштрис — улицей Словацкого. Вместо Лангфур говорили Вжещ, вместо Нойфарвассер — Новый порт, а вместо Брёзен — Бжезно. Названия эти трудно было не только запомнить, но и выговорить. [...] госпожа

Штайн шла к трамвайной остановке на бывшей Адольф Гитлерштрассе»²⁹.

Пространство и вещи сами по себе оказываются более толерантны, чем человек: маленький герой «Короткой истории одной шутки» Хвина видит, как высоко на сводах собора «латинская антиква сияет бок о бок с латунными арабскими цифрами, а еврейские буквы горят [...] рядом с готическими», и задумывается: «Значит, невозможное все же возможно?»³⁰ И именно вещи, их бесконечный и вечный палимпсест учат повествователя толерантности, дарующей истинную внутреннюю свободу: «И когда я в тот день смотрел на готический свод огромного нефа, [...] неожиданная свобода, еще хрупкая, едва вырисовывающаяся, наполняла мое сердце покоем»³¹. Живое, хоть и словно бы дремлющее присутствие чужих судеб, ощущаемое в предмете, помогает преодолеть чувство одиночества и чуждости, поскольку позволяет увидеть в очередных владельцах звенья бесконечной цепи бытия. Переходя из рук в руки, из поколения в поколение, с места на место, предметы объединяют людей незримой сетью связей, организующей человеческий мир и словно бы направляющей время (зачастую повествователь прослеживает цепочки хозяев предмета: шкафчик, купленный поляками у соседа, который в свою очередь купил его у немки, оставшейся в Гданьске³²; отданные поляком знакомому немцу, «с последним поездом уезжавшему на запад, в Германию», солдатские сапоги, «которые он в свое время выторговал у советского сержанта в обмен на старые часы»³³ и пр.). Таков урок немецких следов в прозе 1990-х гг. — урок хрупкости и вечности бытия, чуждости и эмпатии, преходящести отдельной жизни и непрерывности жизни поколений.

В 2000–2010-е гг. элементы системных расстановок осуществляются в прозе о Возвращенных территориях при помощи эмпатической *биографии*, уже достаточно подробного воспроизведения судеб предков — поляков и немцев. Неслучайно так часто повторяется формула «представляю себе», «вижу» и пр., например, в романе Хюлле «Мерседес-бенц. Из писем к Грабалу»: «Так я себе представляю [...] его эйфорические мысли»; «[...] и я все более отчетливо

видел его в этом странном, неизвестном мне городе»; «[...] о да, представляю, как бы он улыбнулся»; «[...] я его так себе представляю на этой дороге: вот он шагает»; «Порой я пытался представить себе эти мгновения»³⁴.

Повествование направлено на преодоление родительского молчания, о котором в 1990-е гг. писал Хвин: «Но о Вильно Отец говорил ровно столько же, сколько о Сталине, то есть ни слова. [...] А ведь он родился там и провел полжизни — а теперь ни слова?»; «Потом я раз или два слышал слово „Лукишки“, но и ухом не повел, потому что уже знал, что не следует ни о чем спрашивать»; «Но кроме игры и пения Отец о „Вилии“ и Сталине не говорил ничего»; «Но на тему своей судьбы Отец молчал»; «Так значит, я был — дитя молчания?»³⁵. Прошлое видится «не рассказанным никому»³⁶, а Возвращенные территории — «зоной молчания»³⁷ и забвения под слоем повседневности: «Уля, Ульрике, предпочла бы амнезию. — Видимо, я не заслужила утраты памяти, — сказала она однажды Стефану, который разбудил ее, прервав ночной кошмар»; «А у меня здесь все хорошо сложилось. Я не помнил, кто я»; «Лучше об этом не рассказывать»; «О себе Уля молчит. Ее история — из тех, о которых не рассказывают»; «Марыся не хочет об этом разговаривать»³⁸; «Эмоции, вопросы, сомнения запикивали в закоулки собственной души. Где они разбухали»³⁹.

Интерес к прошлому рода исходит, таким образом, от младшего поколения: «Странная эта Мажена, думают тетки. Чего она шарит по этим чердакам, чего копается в этом старье? Сокровища, что ли, ищет?»⁴⁰ Так, в романах Батор «Пяскова Гура» и «Заоблачье» истоки интересуют дочь переселенцев Доминику: «Какое стечение обстоятельств и явлений, сочетание случайностей и неизбежностей привело ее, Доминику Облак, сюда, на Пяскову Гуру? Какого дерева она отросток?»; «Доминика перерыла квартиру Халины и бедные материны вещички, но ничего нового не нашла ни в бывшем немецком шкафу, ни в картонном чемодане, с которым Ядзя приехала много лет назад»; «Охота тебе, дочка, в этом прошлом копать?»⁴¹ — удивляется мать. Повествователь романа Хюлле

«Мерседес-бенц. Из писем к Грабалу» в бесконечном монологе за рулем учебного автомобиля, который катит по улицам современного Гданьска, воспроизводит связанную с Кресами историю бабушки и дедушки — как предысторию собственной жизни: «[...] и тут, дорогой пан Богумил, они скорее всего расстались бы навеки, что имело бы ко мне самое прямое отношение, ведь не став спустя много лет их внуком, я оказался бы совсем другим человеком, но в жизнь Марии и Кароля, а значит в каком-то смысле и в мою, вновь вмешался автомобильный фактор»⁴². «Воспой сады» писателя — еще один шаг вглубь («мотив этот ждал меня [...] много лет»), к истории появления родителей в разрушенном Данциге («[...] папина история о начале начал», «[...] ставит ногу на свою землю обетованную», «[...] по первой сожженной улице отправляется искать новую жизнь»⁴³) и предыстории дома, в котором им довелось жить и в котором он сам родился. Проясняются факты, уже известные читателю по рассказам 1990-х гг. (например, причины, по которым мама не выносила соседку-немку: «[...] ее страх [...] перед немцами превратился со временем в ненависть, которая уже не слушает никаких доводов разума. Но не она виновата в этом чувстве»⁴⁴). Автобиографический повествователь стремится узнать больше, чем то, что сам увидел в детстве: «Да, я хорошо понимал госпожу Грету, когда она сказала — „какая жизнь меня тут ждала?“, поскольку в какой-то степени был тому свидетелем»⁴⁵. Повествователь словно бы хочет сам прожить, прибавить к своему опыту то, о чем говорил ему отец: «Я хотел, чтобы ты [...] помнил: комната на втором этаже дома госпожи Греты не была началом нашей жизни»⁴⁶. В результате возникает целая панорама драматических судеб жителей Гданьска-Данцига и его окрестностей — немцев, кашубов, поляков.

Свои корни — на несколько веков вглубь — ищет и исследует автобиографическая героиня романа Хельбиг «Секретрики». История Хельбиг начинается в конце XVII века, когда в маленькую галицкую деревню прибывают немецкие поселенцы: «Вилли родился вовсе не на западе сегодняшней Польши, вовсе не на тех землях, ко-

торые после войны были возвращены в родное лоно. [...] Он появился на свет в легендарной Галиции, в том месте, куда в 1783 году с берегов Рейна прибыли на десятке подвод, в поисках хлеба, его предки»⁴⁷. Прослеживается и предыстория матери, которую с довоенных Восточных Кресов привели в послевоенный Щецин исторические катаклизмы. Героиня испытывает настоящую потребность увидеть предков «настоящими, еще не тронутыми выселением, изгнанием, пересаживанием. Укорененными в себе»⁴⁸, а затем проследить их путь, осмысляемый как ее собственная предыстория. В диалогиях Ивасюв и Батор, в романе Лисковацкого своеобразный анализ такой предыстории совершается при помощи конструирования ряда возможных судеб поколения дедушек-бабушек, родителей и своего собственного («фабула в нем [романе «Бамбино». — И. А.] — скорее отголосок или вариация на тему жизни, которая могла бы стать участью такой семьи, как наша»⁴⁹; «Марыся мне близка, я выбираю ее в стажеры на роль прародительницы»⁵⁰). Лисковацкий в романе «Eine kleine» обращается к немецкому прошлому родного Щецина — периоду 1945–55 гг., когда статус и государственная принадлежность бывшего Штеттина еще не были урегулированы, а немецкие жители — выселены. Характерно, что в тексте практически отсутствуют поляки и русские, а в тех случаях, когда они появляются, повествователь неизменно уточняет, что роман не о них. Повествование наполнено немецкими топонимами, отсылками к событиям немецкой истории и культуры, рассказами о различных вариантах немецких судеб (с начала XX века до Второй мировой войны). Таким образом, роман демонстративно посвящен предкам не по крови, а «по месту проживания» — в полном соответствии с формулой самого Лисковацкого, высказанной в предыдущей книге: «наши предшественники — это мы сами до нас»⁵¹. Характерны в этом смысле генеалогические «открытия» героинь: повествовательница «Темно, почти ночь» Батор оказывается дочерью немки, жертвы советских солдат, а героиня «Пясковой Гуры» — внучкой еврея, которого прята ее бабушка.

Стремление «включить в семью» немецких «предков» характерно, таким образом, даже для авторов, родившихся уже на Возвращенных территориях и, как будто бы, не имеющих непосредственных оснований для чувства вины. Вписывает в свой роман историю переселения (включая восприятие звучания чужого языка) не только глазами поляков, но и глазами немцев также Орышин, дочь добровольных переселенцев с юго-востока Польши, сохранившая собственные детские воспоминания о смене хозяев в бывших немецких домах и чувство смутной тревоги: «И судный день настал. Все суетились: грузили на телеги мешки, перины и картошку, распаковывали и снова паковали чемоданы. Прятались в подвалах и выбегали из них. Кричали. Судный день назывался Гитлер капут»; «Потом в Зальцбрунн приехали поляки, сначала солдаты, потом гражданские. Гражданские приезжали целыми семьями. Они очень странно говорили, для его уха их речь звучала, словно скрипели дверцы буфета, словно визжали несмазанные петли каких-то ворот, словно разбивались белые отцовские чашки, ухали совы, жужжали рои мух, а часы произносили лишь „так-так“, пропуская „тик-тик“». Польские фамилии напоминали ему потрескивающие в камине дрова, скворчащую на сковородке колбасу, ломающиеся во время урагана деревья, шипящих гусей»⁵². Психологическая сверхзадача «Спасения Атлантиды» — осмыслить механизмы негативных сторон человеческого поведения, свидетелем и участником которых довелось стать автору и которые препятствовали укоренению. То, о чем писательница рассказывает в ряде интервью — подробности первого знакомства с новым домом и немецкими вещами, сцена прощания с этим домом бывших хозяев, смутная тревога при виде несправедливости и радость от доставшихся даром дорогих игрушек как знака «исторической справедливости», приезд спустя годы дочери хозяев, хранящиеся до сих пор в квартире немецкие предметы, уже ставшие фамильными реликвиями, и пр., — рассыпано по разным историям, составившим роман «Спасенная Атлантида»: действия, эмоции и чувство вины спроецированы на ряд персонажей, пережиты многократно различными членами «семьи».

Интервью	Роман
<p>«Как только мы приехали под Валбжих, русские солдаты отвели нас в наш новый дом. Там еще были прежние жильцы. Немка кричала своему сыну: „Mein Gott, mein Gott!“ и рвала на голове волосы, а я думала: „Да пошла ты, гитлеровка“»⁵³;</p> <p>«Мы бросили кусок земли и дом в Загуже на Ославе и приехали на бывшие немецкие земли. Поскольку нам обещали, что жизнь там будет полегче и побогаче. Я стояла и смотрела, как немку с сыном выгоняют из нашей будущей квартиры. Я не плакала из-за этого, мне хотелось, чтобы они поскорее исчезли. Из их квартиры доносились вкусные запахи. В сенях стояли велосипеды и дивной красоты самокат, на подоконнике — еще более чудесный кукольный домик. Я таких никогда не видела. И все это вот-вот станет МОИМ»⁵⁴.</p>	<p>«— Mein Gott! — завывала гитлеровка. — Mein Gott, — завывл ее сын. — И чего они так воют, эти швабы и гитлеровцы? — удивились польские и русские солдаты. — Мы тут историческую справедливость осуществляем. На польской, возвращенной — бывшей немецкой — праславянской земле должны жить поляки, войну швабы-гитлеровцы проиграли, так что вон отсюда. — Бобо захихикал. Он был занят разглядыванием самоката с резиновыми колесами, а тут эта швабка-гитлеровка воеет, точно конец света, а самокат-то теперь все равно его будет, а не этого ее завывающего отпрыска. И все тут будет его, а не ее, за этим они сюда и приехали вместе с русской и польской армией. — [...] — Швабка, гитлеровка, — процедил Бобо, хихикая, и хотел было прокатиться на трофейном самокате»;</p> <p>«[...] швабку продолжали гнать из дому, кыш-брысь. Она рвала на голове седые клочья, а у ее сына начались какие-то конвульсии, и русской и польской армии пришлось силой усаживать его в грузовик. [...] За грузовиком бежал и скулил швабский пес. Из его пасти капала швабская, гитлеровская слюна»;</p> <p>«Правда, его сестра взяла себе кукольный домик со всей мебелью и сервизом, который принадлежал Рите»⁵⁵.</p>
<p>«Когда мы вошли в дом, на столе еще стояли свежий компот и неостывший суп. Я сразу стала искать игрушки»⁵⁶.</p>	<p>«Вацек мало чего нахапал: только немного компота попил, который женщина с ребенком — как называл папуля швабку и ее отпрыска — оставила на столе в кувшине»⁵⁷.</p>

<p>«На другой день пришли солдаты, которые нас перевозили. В высоких сенах стояли два красивых велосипеда. Солдаты спросили, хорошо ли нам живется, сели на эти велосипеды и укатили. „Кацапы, воры, разве можно красть?!“ — возмущалась я. Но тогда же впервые подумала: „Почему же украли? Мы ведь тоже украли“»⁵⁸.</p>	<p>«Русская армия тоже разглядывала два швабских велосипеда, но, может, они их не заберут, у солдат ведь есть грузовик»⁵⁹.</p>
<p>«У меня до сих пор сохранились такие баночки для специй с не до конца стершейся надписью „Pfeffer“. Еще есть фигурка Божьей матери, красивые сосульки на елку, две деревянные собачки, стеклянный бокал. Они стали моими собственными „фамильными реликвиями“»⁶⁰;</p> <p>«У меня до сих пор сохранились разные бывшие немецкие — найденные в квартирах, на помойках, в подвалах, развороченных в поисках клада стенах — „фамильные реликвии“»⁶¹.</p>	<p>«На полках стоят безделушки, в том числе бывшие немецкие»;</p> <p>«На полках безделушки. Лампы рубежа веков и фарфоровые фигурки: пастушка в кружевном фартучке, львы, охотник с охотничьим рогом. Костяные ложечки для яиц всмятку. Пани Щенсна, хоть и промышляла тем, что продавала бывшие немецкие вещи, об этих ложечках сказала, что никогда их не продаст, потому что Метек их любил. И не позволяла никому к ним прикасаться. Как и к двум пишущим машинкам, обе фирмы „Эрика Нойман“, потому что Метек их любил. Почти фамильные реликвии. У Греты тоже такие были. Божья Мать из Альбендорфа*. Крест из посеребренной стали, тоже из Альбендорфа. Две тарелки из какого-то Кёнигсберга. Котелок с узорами-луковками с надписью „Pfeffer“. Фарфоровые баночки для муки и соли. На них нарисованы синие мельницы, синие вербы и синие купы деревьев на берегу синего пруда»;</p> <p>«В шкафу он нашел елочные шарики, брошку в виде эдельвейса, зеленую записную книжку и стеклянные сосульки»⁶².</p>

* Альбендорф (после войны — Вамбежице) — место паломничества и поклонения Деве Марии.

<p>«Сожаление и удивление, которое вызывал грабеж чужого добра, уничтожение могил [...] не отпускают меня до сих пор»⁶³;</p> <p>«По сей день — заноза в сердце. Что человек так легко <i>присваивает</i>. И не плачет»⁶⁴;</p> <p>«Я помню, что когда мне было почти сорок лет, папа сказал: „Знаешь, это, наверное, дочка хозяйки нашей квартиры была“. Пришла какая-то запуганная женщина с накорябанной каракулями запиской: „Пожалуйста, впустите меня“. Наверное, какой-нибудь гастарбайтер ей написал. Папа заговорил с ней по-немецки, а она взволнованно твердила: „Я только хотела увидеть стены дома и садик с черешней“. Она была так счастлива. „Мне ничего не надо, ничего не надо“, — повторяла она»⁶⁵.</p>	<p>«Боже, что же мы тут делаем»;</p> <p>«Кинте вдруг спросил про низенькие яблони в саду — стоят ли они еще. Боже, Боже, не стоят яблони, все выкорчеваны. Как ему это сказать — не скажешь ведь. А сохранился ли какой-нибудь из отцовских кувшинчиков? Или чашка? Боже, Боже, как ему это сказать — наверное, кто-то забрал себе эту посуду, я не знаю. А заводик отца Кинте — „Kanast-Germany“ называется теперь Фабрикой фаянсовых изделий имени Первой польской армии — <i>made in Poland</i>. А выше, маленькими буквами, почти незаметно: „Канаст“. А могилы его дедушки и отца? Боже, Боже, как ему сказать, что на месте евангелического кладбища теперь сквер, а евангелический собор превратился в руины, ни окон, ни дверей, кирпичи растаскивают местные жители. А домик Кинте исчез. На его месте выстроили кафе»;</p> <p>«Снесли дома, сняли булыжную мостовую и заменили бугристым, слишком мягким для жары и тяжелого транспорта асфальтом. Вырубили фруктовые деревья у шоссе, сравняли с землей немецкие могилы на кладбище в Лесном Бжеге [...] Все тут исчезает, словно Атлантида»⁶⁶.</p>
<p>«Мы были обычными людьми, не какими-нибудь свихнувшимися на почве политики бандитами, не покупались ни на какую пропаганду, кроме одного сюжета: мы отправляемся на пястовские земли, причитающиеся нам по праву»⁶⁷.</p>	<p>«[...] грузовик, на котором их привезли в эту праславянскую местность, хотя название у этой праславянской местности какое-то странное, Вальдбург или что-то вроде того»⁶⁸.</p>
<p>«Когда мы переехали в Валбжих, где уже осели мои родственники, сверху было спущено распоряжение: избавиться от всех немецких следов. Отовсюду, даже с фарфора, полагалось стирать немецкие надписи»⁶⁹.</p>	<p>«[...] в пятидесятые годы пришлось стирать немецкие надписи с фарфора»⁷⁰.</p>

Повествование об истории малой родины, истории родителей и их родителей предстает предысторией собственных проблем с пространством и, таким образом, становится терапией для самих повествователей, за которыми стоят авторы: «Может, ее спасет то, что она будет это записывать, потому что если есть в нашей жизни что-то, что мы должны сделать, именно мы, то, пожалуй, именно это»; «Может, что-нибудь и выйдет из этого писания»; «В ушах у него еще звучали украинские песни из С., который остался за горами, за лесами, превратился в нереальный сон, который Мажена проецировала на экран компьютера»⁷¹. Ивасюв заметила в одном из своих выступлений, что у ее родителей оставались хотя бы воспоминания о краях, из которых они родом: идеализируя их, они создавали для себя некую магическую опору, которой следующему поколению не заполучить, поскольку оно появилось на свет в мире, наполненном множеством замалчиваемых чужих следов, мире, не поддающемся идеализации⁷².

Эмпатическое повествование о пространстве-патимпсесте Возвращенных территорий — более сентиментальное, построенное на приеме эмпатической археологии, в 1990-е и более жесткое, базирующееся на эмпатической биографии, в 2000–2010-е гг. — позволяет авторам физически ощутить присутствие в нем Другого, чтобы словно бы лично убедиться: не может служить началом начал земля, под которой «лежит, растоптанная»⁷³ родина его бывших обитателей — а также ощутить Другими, т. е. пришельцами, собственных предков. И только в результате этого виртуально прожитого опыта получить моральное право на укоренение.

В текстах детей Выживших эмпатическое повествование также оказывается одним из путей терапии травмы — в том числе симбиотической. Чтобы освободиться от унаследованной травмы, необходимо простить мать, для прощения же мало просто понимания, рационального осмысления, предположений (как, например, рассуждения повествовательницы Тулли о матери: «Она, не раздумывая, отдавала предпочтение форме, ибо только

форма была ей подвластна. На власть над содержанием она давно не претендовала: жизнь ее к этому вынудила, одарив содержанием, единственным возможным ответом на которое была беспомощность — однако к такому ответу всегда прилагаются стыд и боль. В исключительных случаях жизнь расклеивала свое содержание на стенах домов в виде двуязычных приказов. Оставалось только не терять присутствия духа, что бы ни случилось»⁷⁴). Необходимо эмпатическое *воспроизведение* в повествовании тех моментов в опыте матери, которые сделали ее такой, какой ее узнала дочь, т. е. своего рода виртуальное *проживание* их (ср. у Гринберга: «Я должна была перенять все их доверенные истории. [...] Должна была с ними ознакомиться и освоить. — Тебе это удалось? — Рассказы о семье и друзьях моих родителей до войны стали частью моей жизни»⁷⁵). Травматические воспоминания — это неувоенные фрагменты гнущего опыта, которые нуждаются в интеграции с существующими схемами мышления, в структурировании. С этой целью «травмированная личность должна вернуться к воспоминанию, часто для того, чтобы его дополнить»⁷⁶. В анализируемых текстах, в тех случаях, когда вернуться невозможно, повествование осуществляет символическую работу с памятью матерей (являющейся причиной травмы повествовательниц) и свидетелями той части их жизни, память о которой недоступна дочерям: «Я ищу и нахожу немых свидетелей истории мамы»⁷⁷; «Однажды мне позвонили из Америки. Этот человек хотел сказать, что знал мою мать. [...] Этот человек видел мою мать в Лодзи сразу после войны, оба были тогда очень молоды. Она только что вернулась из лагеря»⁷⁸.

В сборнике Тулли «Итальянские шпильки» — с их переменной перспективой повествования (из детства и из взрослой жизни) — выросшая героиня пытается помочь себе-маленькой: «Я бы сказала ей, что все это безусловно не ее вина»⁷⁹. Однако осознает собственное бессилие: «Откуда мне взять для нее время?»⁸⁰ В результате на вопрос девочки, придет ли она завтра, повествовательница отвечает: «Я бы хотела, но не смогу»⁸¹. В следующей книге — романе «Шум» — автобиографическая повествова-

тельница уже пытается нащупать и заново *пережить* болевые точки в посттравматическом опыте матери и тетки: «В моей школе был зооуголок. В нескольких запертых на ключ застекленных шкафах стояли экспонаты — чучела обитателей леса, запыленные, слегка полинявшие от старости заяц, белка, ласка, еж, рысь и другие звери. И еще множество птиц, самых разных. [...] Глаза у зверей были красивые — прозрачные и блестящие. Этими глазами из литого стекла они смотрели на нас сквозь дверцы, словно сквозь слезы. В этом классе один раз почему-то устроили родительское собрание, и моя мать потом долго не могла прийти в себя. Девочкой она как-то увидела в гостях чучело стоящей столбиком ласки, и ночью ей приснилась Халинка, сестра. Этот сон она помнила всю свою жизнь. Мать бы не рассказала о нем, не будь она так глубоко потрясена. Во второй раз она рассказала мне этот сон перед смертью, принимая за кого-то другого. Во сне Халинка стояла столбиком, как живая, но застывшая, неподвижная. Вблизи сразу делалось понятно, что это чучело. Она смотрела прямо перед собой широко раскрытыми стеклянными глазами. *Быть может*, моя мать винила себя за что-то, оставшееся невысказанным и скрытое в этом сне. *Быть может*, чувствовала себя виноватой каждый раз, когда о нем думала. *Быть может*, чувствовала себя виноватой и тогда, когда о нем не думала. Каждый раз, когда видела Халинку. *Быть может*, чувствовала себя виноватой каждое воскресенье, предназначенное для общения с родственниками. *Быть может*, каждый раз пыталась искупить свою вину [курсив мой. — И. А.]»⁸². Подобным образом история о туннеле — «недатированная, из третьих рук», узнанная «уже после ее [сестры матери. — И. А.] смерти» («Поезд въехал в туннель, но свет не зажегся. Обычно в какой-то момент туннель внезапно заканчивается, но этот, казалось, не имел конца. Он вел непонятно куда, во тьму, в пустоту. [...] Крика, исторгнутого ее горлом, она, *быть может*, не услышала вовсе. Вероятно, он был ужасен») становится частью сознания, памяти самой повествовательницы: «Этот крик стоит у меня в ушах. Я слышу его внутри, словно это кричала я»⁸³.

Лишь после смерти матери героиня Тулли узнает, как и какой та вернулась из лагерей, что оказалось причиной ее состояния, отравившего детство дочери, — не только сама травма Холокоста, но и потрясение, шок, стресс *после* освобождения (ср. у Гринберга: «Все думают, что освобождение — это счастье. Они правы, но освобождение — это также момент, когда ты понимаешь, что остался один и что твоего мира больше не существует. Нет ничего и никого. Конец. А ты жив. Во время войны ты живешь надеждой, а потом... уже не на что надеяться»⁸⁴; и у Тушиньской: «Зачем все это, если не для кого жить? [...] Он погрузился в себя. Молчал часами, глядя в стену или прямо перед собой. Порой твердил, что кто-то его преследует»⁸⁵; В. Франкл же уподобляет состояние после освобождения кессонной болезни⁸⁶), а также вторичная травма, связанная с отсутствием понимания, эмпатии, с необходимостью подавлять свои чувства. Эта последняя капля страдания, которая в данном случае сделала травму Холокоста необратимой, подтверждает слова Л. Гилмор о том, что «ключевое значение для опыта травмы имеют трудности, которые возникают на пути ее выражения»⁸⁷. Матери не дали возможность *рассказать* о случившемся: «Человек, который позвонил мне из Америки, помнит, что мать заняла проходную комнату, последнюю остававшуюся свободной. [...] Остальные комнаты занимали люди, вернувшиеся из мест, хуже которых не было ничего на свете. [...] В этой большой квартире никто уже ни во что не верил, а если даже кто-то во что-то еще и верил, то лишь тайком, наперекор себе. Здесь были в ходу сдержанные шутки и подкованные сапоги, вечерами играли в карты. [...] Через анфиладу комнат все время кто-то проходил, люди присаживались на край кровати — на мгновение или подольше. Спрашивали, как она, а мать, вместо того чтобы небрежно ответить, что всё, мол, в порядке, терпимо, начинала что-то нескладно рассказывать, то и дело захлебываясь лихорадочным кашлем [...]. Но ритм фраз, которые она исторгала из себя, не соответствовал ритму этого дома. Она говорила, словно в бреду, прикрыв глаза, обрывками, о событиях, о которых остальные

мечтали забыть. Порой умолкала, горло перехватывало, очередная фраза прерывалась внезапным рыданием, а на середине следующей мать засыпала. Просыпалась и продолжала рассказывать кому-то другому, случайно подвернувшемуся под руку. Ничего от нее не осталось, думали эти люди, а еще думали, что сами они, к счастью, в состоянии взять себя в руки. Ведь каждый из них мог превратиться в такой вот злосчастный клубок чувств, у каждого имелась похожая история, о которой можно было рассказывать, но они предпочитали множеству исполненных отчаяния фраз одно брошенное слово и горькую улыбку. Да, ирония. Последняя соломинка утопающего. Отчаяние производило плохое впечатление, у каждого имелось вдоволь своего собственного, с трудом удерживаемого внутри, но ведь снаружи места явно не было. Она наверняка понимала, что вызывает жалость. [...] Мне во все это верилось с трудом, ведь сколько я ее знала, она всегда держалась безупречно. — Да, — согласился мой собеседник. — Потом она уже всегда держалась безупречно. Потом она держалась лучше, чем все они. Значит, она из последних сил доплелась до этой проходной комнаты и лишь там заблудилась»⁸⁸. Это, самое важное, свидетельство приходит к повествовательнице слишком поздно — мать уже умерла и ей невозможно ничего сказать, однако, реинтерпретированная, ее судьба теперь видится повествовательнице иначе: «Я должна была сообщить ей, что мне рассказали о том, как всё было, когда она вернулась после войны в Лодзь. Я была уверена, что именно там, в этой большой квартире, она поддалась скрытому насилию жалостливых взглядов, поверила в превосходство молчания, в победную силу холода. И позволила своему сердцу закалиться так, как жизнь на самом деле ни от кого не требует. Она требует непосильного труда, требует безрассудного риска, но вот этого — нет, никогда. Я должна была ей сказать, что теперь всё знаю. И если в чем-то ее и упрекаю, то только в том, что она поддалась и предала саму себя»⁸⁹, — говорит в финале романа повествовательница. Она обретает язык для выражения симбиотической травмы, которым не обладала в детстве (ср.

слова в «Итальянских шпильках»: «Она не очень хорошо понимала, кто она, и не знала слов, которыми могла бы описать свое положение»⁹⁰, и определенную власть над собственным травматическим прошлым.

Своего рода инстинкт самосохранения движет повествовательницей книги Анны Янко «Малый Холокост», которая, понимая последствия неартикулированной травмы, помогает матери и себе структурировать ее как биографический опыт, вспомнить и проговорить всю историю от начала до конца: «Так происходит потому, что когда-то, давным-давно, то, что с тобой случилось, не было пережито и усвоено как следует. Можно сказать: глаза не захотели принять эту картину, сознание этого не впитало. Словно кусочек твоей жизни застрял в каком-то временном горле и его невозможно проглотить. Неважно, сколько прошло лет, это так и осталось по эту сторону времени. Поэтому теперь мы должны об этом говорить. Чтобы наконец захлопнуть это в прошлом. Чтобы ты не кричала по ночам, как кричал Сташек Корона. Этот Сташек, из вашей деревни, тоже уцелевший [...], он в старости уже не помнил никаких фактов, но сам детский страх помнил. И этот страх его по ночам будил и гнал прочь из дому. Поэтому мы должны это выговорить, проговорить насквозь. Чтобы ты наконец обрела покой. Чтобы, не дай бог, не забрала это с собой на тот свет. И чтобы я тоже меньше боялась в своих снах»⁹¹. Повествование выстроено в форме «ты»: «Мама, подумай, тебе еще повезло»; «[...] твои кошмары»; «[...] тебе еще снился сон»; «Подумай, мама, твой папа только [...]»; «Такую повесть я о тебе сложила, мама, такое начало сказки, которая вскоре обернулась жестокой историей Европы»; «Девичья фамилия твоей мамы, Юзи, была [...]»⁹² и пр. Как и у Тулли, повествовательница должна не только понять мать, отрефлексировать травмировавший ее детский опыт («Я бы хотела успеть все понять. Узнать, кто ты, девочка, которая потеряла мать, отца, дом, всю деревню, солнце и луну, и все сказки»; «Поэтому если на глазах у ребенка убивают его родителей, это все равно что убить его мир, вместе с солнцем, луной, деревом, полем, тетрадой, куклой»; «Дети не умеют выразить эмоции словами.

Они еще не знают о целебной силе слов. Дети мечутся в отчаянии, задыхаются от страха, давятся слезами, жизнь психики для них в гораздо большей степени является стихией, чем для взрослых, у которых уже есть какие-то точки отсчета [...]. Детское пространство познания тесно, и если наполнить его насилием, ребенок оказывается словно в железном обруче — ему некуда бежать»; «Тебе ведь постоянно снилось все это, потому что ты никаким другим образом не могла избавиться от этого жуткого избытка впечатлений — картин крови, шума огня и человеческого крика — которыми напилась твои глаза и уши, когда тебе было девять и ты стала участницей апокалипсиса»⁹³), но и *пережить* вместе с ней тот день. Именно поэтому Янко многократно, в различной перспективе, воспроизводит день уничтожения деревни, шаг за шагом реконструируя действия и эмоции матери и ее семьи. Порой повествовательница даже рассказывает *за* мать, опираясь на другие источники, воспроизводя то, чего та не помнит: «[...] вы увидели немцев [...]. — Я этого не помню»; «Твоя память истлела и столько из нее выпало... Сегодня я помню больше, чем ты, кое-что прочитала, о чем-то расспросила людей»; «Мне казалось, что я смотрю тебе прямо в глаза, в сохранившееся там твое отражение [говорит повествовательница, вглядываясь в зеркало дома прадеда, куда мать привезли после сожжения родной деревни. — И. А.]»; «Мама, ты не можешь все помнить точно, травма дезинтегрирует память. Ты не сможешь все это выстроить хронологически, даже если захочешь»; «Я это делаю теперь за тебя, мама, чтобы тебе не пришлось. Собираю информацию об уничтожениях, фотографирую все могилы подряд на кладбище в деревне Сохи, в конце концов я сама туда съездила»; «А твою маму куда ранили, ты мне никогда не говорила, а я должна это знать: куда этот немец выстрелил?»⁹⁴. Она также рассказывает предысторию — историю любви и семейной жизни родителей матери — и дальнейшую жизнь матери, ее попытки «жить нормально», перебирает *альтернативные* варианты судьбы, которых мать избежала (участь еврейских детей, детей, вывезенных из других польских деревень в Германию для «перевоспи-

тания», лагеря): «Я все время радуюсь, что ты не была чудом уцелевшей еврейской девочкой, хотя и твое спасение оказалось счастливой случайностью. Потому что у еврейских девочек имелось в пятнадцать раз меньше шансов уцелеть — кто-то это подсчитал»; «Итак, Марысю [...] не увезли в Германию [...]. И тебя не взяли, а ведь могли, ты была красивая»⁹⁵.

Тушиньская в «Семейной истории страха» рассказывает фрагмент маминой истории от своего имени, ставя себя на ее место: «Я иду с мамой. [...] Мы идем спокойно, хотя мне хочется бежать. Бежать и кричать»⁹⁶. Дальше повествовательница словно бы «путает» лица и числа, ощущает себя то своей матерью в детстве, то ее матерью (т. е. своей бабушкой), то встречными поляками, от которых также исходит опасность: «Я думаю о девочке, ее ведь никто не предупредил, ей двенадцать лет и она боится немцев. Но это не немцы. „Жидовка, давай всё, что есть“, — слышат они, слышим мы. [...] Проснувшись, я еще держу за руку эту девочку. И защищаю ее от польских братьев. А потом думаю, как бы я повела себя по отношению к ней»; «Я смотрю на них. И постепенно узнаю лица... соседей, знакомых, друзей. Я смотрю им в глаза»; «Эта история живет во мне вопреки моей воле. Возрождается и вырастает заново в очередных вариантах сна. Возвращается. Я не могу от нее освободиться. Во сне это я — девочка в полосатых чулках»⁹⁷. Она также пытается не просто понять чувства матери, скрывавшей свое происхождение («Она не хотела оглядываться. Позади, внутри были только страх и стыд. Неясная опасность»⁹⁸), но будто бы *испытать* их изнутри.

Тушиньская и Шнайдерман подробно реконструируют истории жизни, большей частью истории гибели, изредка — спасения родных: «А потом их одного за другим уводили на Умшлагплац и увозили в Треблинку. Увезли прабабушку и бабушку, ее сестер и братьев, дочь с семьей, двоюродных братьев и сестер. Двадцать с лишним человек. Те, кто остался в гетто в Ленчице, погибли в лагере близ Хелмно. Уцелели лишь те, кто сумел перебраться на арийскую сторону и укрывался под чужим именем»;

«Кроме них, погибла вся семья: дедушки и бабушки, тетки, двоюродные братья и сестры»; «Погибли сестры моей бабушки и ее брат [...] Погибли их родители, дяди и тети, двоюродные сестры и братья. Близ Ленчицы, в Хелмно или в Трешлинке. У них нет могил. Погибли те, кто жил во флигеле, и те, кто жил в передней части дома. Только Хенрик успел до войны уснуть в собственной постели. Погибли его братья и невестки. Погибла их мать»⁹⁹. Шнайдерман при этом использует то прошедшее время («Там, а может раньше, где-то по дороге, умер Селим, твой дедушка»), то настоящее, снимающее границу между временами и воспоминаниями («Хенрик погибает во время Варшавского восстания, случайно, на улице, от шальной пули»), то будущее, воплощающее «избыточное» знание автора, отравляющее воспоминания («Осенью 1940 года твой дедушка Селим Розенберг окажется в гетто»¹⁰⁰). Повествовательницы словно бы пытаются перевоплотиться в своих родных, пережить в тексте их опыт, включая самый страшный: «Что я так привязалась к этому гребню и волосам? Сгорали ли волосы в крематории первыми, до того, как сгорало все тело? И как они горели? Занимались пламенем от корней или начиная с кончиков? На что была похожа эта боль?»; «Я вижу ее в гетто, мою бабушку, которая не успела побыть бабушкой, не успела постареть, не успела даже увидеть свою дочь взрослой. Вижу ее в квартире на Сенной, сперва окруженную большой семьей, потом все более одинокую. Словно те отходят вглубь, делаясь все менее различимыми»; «Я пытаюсь войти в мир моей бабушки, непрощеная и нежеланная»¹⁰¹; «Я вижу вас сидящими вместе»; «Потом я вижу, как вы идете вместе [...]. Вижу, как вы гуляете»; «Я пытаюсь представить себе, как [...]»; «Я надеюсь, что Шмуль Хаим погиб сразу, от первого выстрела, а не задохнулся в вагоне для скота по дороге в Трешлинку или потом, в газовой камере»; «Я размышляю, как выглядел Радом моих предков»¹⁰². Порой Шнайдерман, напротив, словно бы отшатывается от этой памяти как слишком болезненной: «А я не пытаюсь даже себе представить, как в чудесный июльский день 1941 года, должно быть, боялась моя молодая, полная жизни, бабушка»; «Да, я не могу себе предста-

вить, что ты пережил. [...] Не могу себе представить, как ты пережил [...]. Не могу себе представить [...]]¹⁰³. Тушинская пытается перевоплотиться в своих предков через тактильные ощущения — прикосновение к тому, что отсылает к их подвергшейся забвению жизни: «Я не знаю их лиц. Передо мной несколько замков из хозяйства, которое, оказывается, принадлежало им. Я держу замки в руках и пытаюсь проникнуть в их мир»; «[...] важным оказывается все — толщина стен и высота окон, подвалы и чердак»¹⁰⁴.

Помимо стремления преодолеть симбиотическую травму, повествователями движет желание очистить память предков от клейма стыда («Единственное в них [фотографиях, висящих в музее Освенцима. — И. А.], что подлжит наследованию, в том числе и мною, — это стыд»¹⁰⁵, — констатирует повествовательница «Итальянских шпилек» Тулли), страха (знаменательно, что Тулли в финале романа «Шум» «добирается» до довоенного детства матери, стоит на пороге встречи с ней, еще не травмированной Историей: «Каким-то чудом мне удалось еще раз дозвониться [...] Кто-то снял трубку. [...] — Кого позвать? Ренату? — переспросил удивленный женский голос с деревенским выговором. [...] А Ренаты нет. Она еще в школе»¹⁰⁶), выразить то, что осталось невыраженным, невысказанным ими: «Ты приняла участие в апокалипсисе, полностью сознавая происходящее, поскольку в этом возрасте ребенок является уже достаточно взрослым для трагедии. Однако ты не знала языка преступления, поэтому раньше не могла никому рассказать, только мне, сидевшей в твоём животе и слушавшей безмолвные рассказы. А потом, когда я уже появилась на свет, ты стала учить эти слова вместе со мной...»; «Ты еще сказала Ханне Кралль, что почти тридцать лет ничего не писала о своей деревне»; «На самом деле страх описать невозможно. Мне когда-то казалось, что описать можно все. [...] Разве можно облечь в слова воющую пустоту? Воющую пустоту, несущуюся сломя голову и при этом недвигающуюся с места? Словно горящий лед — одновременно обжигает и обдаёт холодом? Слова отскакивают от него, словно бумажные самолетики. Да они сгорают, не успев долететь. Нет никаких слов»;

«Ты уцелела. Все уцелевшие обязаны свидетельствовать. Заброшенные в пространство между мирами, в провал между старой и новой жизнью, строят мост из слов, лунную автостраду...»; «Все мы пытаемся описать этот опыт словами. Постоянно добавляя, что описать это невозможно. Невозможно ни с одной точки зрения: ни жертвы, ни свидетеля, ни убийцы»¹⁰⁷; «Для семьи, утратившей все, а потом еще сознательно избавившейся от памяти, эти открытия имели огромное значение. Я получала доказательства, подтверждающие предположения и гипотезы. Могла складывать из них варианты их судеб. Они оставили следы. Оставили следы для меня. [...] Оставили следы, потому что хотели, чтобы их нашли. Хотели вернуться. Из Треблинки и из Хелмно, из горящих овинов, разрушенных домов, из лесов, из газовых камер»¹⁰⁸. Курьюлюк свидетельствует за мать, вместе с ней, помня ее горькие слова в конце жизни («Судьба назначила меня свидетелем истории. Но я уклонилась и все утаила»; «Я была обязана дать свидетельство — и не дала»¹⁰⁹; «Я уговаривала себя, что выжила, чтобы дать свидетельство. Но правда оказалась мне не по плечу. [...] В результате я уцелела, чтобы промолчать»¹¹⁰), а также за брата, ставшего жертвой унаследованной травмы («[...] о Пётрусе, который перестал говорить и существовал уже только в чужих головах»¹¹¹). Шнайдерман посвящает книгу прежде всего отцу («Папе — вместо разговора [...]»¹¹²), связанная с ним и его родными часть «Продавцов фальшивого перца» написана частично во втором лице единственного числа: «Я знала, что твой дедушка [...]»; «В разговоре [...] ты объяснял [...]», «На этих фотографиях [...] тебя окружает большая счастливая семья, несколько ее поколений»; «Ты помнишь, что [...] Ты помнишь также, как [...]»¹¹³ и пр. Автор называет себя памятью отца («Я твоя память, папа. Желанная или нежеланная»), а молчание отца — источником своего повествования («Эта книга возникла из его молчания. Мой отец принадлежит к числу тех, кто молчит. Это молчание огромно, бездонно, в нем того и гляди утонешь. Поэтому я начала помнить. Наперекор этому молчанию, наперекор этому забвению, наперекор небытию, которое жаждет

все это поглотить»; «[...] несколько десятков лет я прожила в тени молчания»¹¹⁴. Повествовательница колеблется («Как ты чувствуешь себя теперь, когда они возвращаются: лица, события и места?»; «Имею ли я вообще право обо всем этом расспрашивать, разузнавать [...]? Имею ли право включать твои скупые слова в повествование о Холокосте? [...] имею ли право призывать тени, о которых ты изо всех сил старался забыть?»), хотя отмечает в поведении отца признаки тайного желания, «чтобы кто-то прикоснулся к его прошлому»¹¹⁵.

«Среди многочисленных преступлений, совершенных гитлеровской Германией по отношению к своим жертвам, одним из важнейших следует считать разрыв родственных связей»¹¹⁶, — утверждает Л. Лангер. Об этой травме говорят Тушиньская («Насколько же все иначе, когда ты помнишь свою прабабушку — как она сидит [...]. Одни черпают из кадров семейной памяти, воскрешают фигуры, чьи черты и силуэты в состоянии распознать. Насколько же другим выглядит тогда отсутствие. Для меня незнакомые бабушки и дедушки — лишь след на бумаге, тонкая линия чернил подписи. Эхо тени»; «Я не знала ни ее жестов, ни интонаций. Не знаю, как она говорила, много или мало, какие слова повторяла [...], была ли ласковой»; «Как случилось, что от них осталось пустое место? Даже в памяти?»; «Ничего от вас не осталось. Даже шрама»; «Я не знаю их в повседневной жизни. Они не сидели со мной за стол, и никто мне не рассказывал, как это было раньше. Они не ели бульон с желтой лапшой и не пили сливовый компот. Не появлялись в моей жизни каждый в свой черед. Не участвовали в повседневности моего детства, даже в качестве теней. Их пришлось разыскивать, порой вопреки воле живых родственников, немых наследников памяти»¹¹⁷), Тулли («Энергия, которую заключал в себе род матери, уничтожена. Моей матери уже неоткуда было ее черпать, и мне тоже неоткуда»¹¹⁸), Курылюк («Внучка Коханы сегодня старше бабушки и дедушки, когда они погибли. А что она о них знает? Мало»¹¹⁹; мать замечает, что если бы Эва «знала историю своей бабушки», то не назвала бы в своей первой книге женщин,

подобных ей, „райскими птицами в золотых клетках“»¹²⁰), Янко («Я должна все это выстроить в голове, чтобы больше не путать родственников»¹²¹). У Шнайдерман, которой большая польская семья со стороны матери позволила долгое время не ощущать отсутствие принадлежности к роду и отсутствие семейного «тыла», острое чувство неполноты возникает лишь во взрослом возрасте: «Моя бабушка, которой я никогда не знала, и мой дедушка, которого я никогда не знала»; «[...] странная фантомная боль, которая наваливается на меня время от времени, когда я обо всех них думаю»; «[...] есть всё, нет только одного — осязаемого следа тех, кто жил в этом городе веками и незаметно ушел. Довоенных евреев. Моих еврейских предков»¹²².

Повествование позволяет встроить себя в семью, род, и одновременно семью, род — в свое сознание: «Отсюда вся моя семья со стороны мамы. Из ленчицких, еврейских Германов, Пшедборских, Гольдштейнов»; «Мы долго ходим по полям. Я чувствую себя богачкой, словно мне вернули кусочек меня самой в этом польском пейзаже. Это прошлое. Я забираю его себе, словно имею на него право. Я ощутила огромное облегчение, какое дает чувство принадлежности. Пусть даже корни его столь неглубоки, как случайная память»; «У меня есть мечта. [...] На мгновение собрать их всех в одной комнате. Я бы хотела, чтобы появились все. Все, кого у меня не было, кого я не знала, кого у меня отняли прежде, чем я смогла его узнать, о ком молчали, чтобы я жила в неведении [...]. Пусть они выйдут из тишины, из небытия, из несуществования. Из дыма, из могилы, из забвения. Я приглашаю вас к себе. Ко мне. В мою детскую, в которой вас не было. Где вас не хватало. Где пустое пространство, где молчание. Там, где я тосковала по вам, даже не зная о вашем существовании»¹²³; «В моих жилах течет кровь многих поколений радомских евреев: Грунбергов, Блатов, Фламенбаумов, Шнайдерманов, Губерманов. Они жили в этом городе, ушли незаметно, и никто о них не плачет. Поэтому я обязана помнить»; «Я люблю представлять себе, какой бы ты была, будь сегодня жива»; «Но это также и моя память, а

история, которую я воссоздаю, начинается за сто лет до моего рождения — в 1859 году, когда в далеком экзотическом Радоме родились мои далекие экзотические прадедушка и прабабушка: Файга, в девичестве Фламенбаум, и Израиль Мошек Шнайдерман»¹²⁴.

В текстах детей Выживших звучит идея общей истории: «Мы должны вместе посидеть и восстановить то, что можно. Это ведь наша общая история»¹²⁵; «Те незнакомцы — сумма моих знаний и моих фантазий [...]. Общая история. Мы — свидетели друг для друга»; «Эта запись — единственный официальный знак принадлежности. Единственный, в котором мама официально признает свою еврейскую мать. Словно держит ее еще за руку, а вместе с ней и все поколения. Связанная с ними, включенная в цепь общей судьбы»¹²⁶. Неслучайно книга Янко посвящена не только матери, но и «жителям деревни Сохи на Замошине»¹²⁷, книга Тушиньской — не одной матери, но обоим родителям¹²⁸ (и выстроена как каталог или генеалогическое древо, вырастающее из первой главы под названием «Тайна» — момента, когда повествовательница узнает о своем происхождении), книга Шнайдерман — отцу и детям¹²⁹. Повествование, заполняющее «белые пятна», делающее возможным «виртуальное» общение с предками, дает иллюзию восстановления утраченных звеньев цепи, сломанных ветвей генеалогического древа, призрачностью своей напоминая инсталляции Эвы Курылюк — рисунки на шелке, развешиваемые на стенах, стульях, между деревьями, укладываемые на полу и т. д., а также ее фотоколлажи с использованием своих снимков и фотографий родных — неведомых или в неведомый для личной памяти период.

У Шнайдерман запоздалое чувство «отсеченности» корней со стороны отца, сопряженное со смутным чувством вины («Ни одного имени. Потребовалось семьдесят лет, чтобы я извлекла их из забвения»), порождает потребность воссоздать семью на бумаге, «заселить пустое место на медзешинской поляне», воскресить дом, который «живет на довоенных фотографиях» и больше не существует («[...] нет никакой твоей земли [...], ты бы охотно добавил:

и не было»¹³⁰), и связать две линии — польскую и еврейскую. Сверхзадача книги — соединить в повествовании и в сознании эти два несообщающихся мира («Два нарратива, которые идут параллельно, не встречаясь и не пересекаясь. И может показаться, что их ничего не связывает, если не помнить о том, что над людьми, о которых идет речь, было одно и то же небо и они дышали одним и тем же воздухом»¹³¹). Повествовательница постоянно помнит о возможной — чисто гипотетической — роли второго крыла семьи: «Интересно, как складывались ваши отношения с польскими соседями. Поддерживали ли вы их вообще? Сомневаюсь. Поляки редко дружили с ассимилированными еврейскими семьями, но если да, то мне бы очень хотелось верить, что это не ваши знакомые и соседи спешили на телегах грабить дома в 1942 году после ликвидации гетто в Отвоцке, Фаленице и Медзешине. Что это не ваши знакомые и соседи выламывали окна и двери, хватали одежду, столовое серебро, белье и мебель. [...] Среди грабителей, пишут в газете „Новы Дзень“ за 27 августа 1942 года, были и представители так называемой интеллигенции»; «12 апреля 1941 года оба гетто были закрыты, а в августе 1942 года началась ликвидация [...]. На опустевшие улицы гетто въехали телеги. На них грузили все, что только можно было уместить: мебель и зеркала, кастрюли и тазы, ковры и белье, одежду и обувь. Вещи отправятся в новые, христианские дома, начнут новую, христианскую жизнь»; «Несмотря на долгие и порой вполне дружелюбные отношения, мои польские родственники, как и жители окрестных поместий, во время оккупации не слишком переживали из-за судьбы еврейских соседей»; «[...] трудно уместить в голове столь разные человеческие судьбы, столь разные жизни во время оккупации»¹³². Повествовательница пытается понять логику мышления и чувствования польских предков («Я долго адаптировалась к националистическим симпатиям моих польских родственников, хотя прямо о них не говорили»; «Что думал [...] мой польский прадед Вацлав Ляхерт? [...] Мне нелегко все это понять»; «Да, ужас Зигмунта непритворен, а его печаль подлинна. Но как совместить эти чувства с политическими симпатиями и

образом свободной от евреев послевоенной отчизны?»), а также тот факт, что старший из братьев польской бабушки, Богдан Ляхерт, вместе с другими архитекторами проектировал в Варшаве тот самый Муранов — новый соцреалистический район на месте бывшего еврейского, на месте ликвидированного гетто («Для урбанистов и архитекторов это был действительно уникальный шанс. Можем ли мы их винить за то, что они им воспользовались?»; «Мне очень сложно совместить все это в своем сознании»¹³³). Она даже пытается представить себе их встречу: «Теоретически они могли столкнуться летом 1941 года на дороге в Варшаву — мои родственники с обеих сторон: польский помещик и два перепуганных еврейских мальчика, переживших смерть матери и возвращающихся из Злочова в варшавское гетто. Однако если бы это случайно произошло, они бы, вероятно, не заметили друг друга — прошли бы мимо, так же равнодушно, как уже давно жили — бок о бок — в Польше. Два уклада жизни при оккупации — еврейский и польский — почти не имели точек соприкосновения»¹³⁴. Главной точкой соприкосновения оказывается уже послевоенная история любви родителей, доказательством которой является существование автора. Неслучайно книга открывается первым воспоминанием писательницы, а завершается — фотографией маленькой Моники Шнайдерман с родителями («Малгожата, Марек, Моника»), точкой соединения двух миров: «[...] благодаря ей [матери. — И. А.] случилось то, что казалось невозможным, судьбы Липских, Ляхертов, Чисьвицких и Моти соединились с судьбами Розенбергов, Вайсбаумов, Фламенбаумов и Шнайдерманов. Благодаря ей в 1959 году, ровно через сто лет после рождения моих еврейских прадедушки и прабабушки, Файги Фламенбаум и Израиля Мошека Шнайдермана, некая история замкнулась, описала круг и я появилась на свет. [...] Благодаря ей у этой истории необязательно должен быть печальный финал»¹³⁵.

В этом художественно-психологическом процессе огромную роль играют описания снимков и сами снимки — и собственно семейные фотографии, и то, что мож-

но назвать «семейными фотографиями пространства» (т. е. довоенные пейзажи Возвращенных территорий). Герои часто рассматривают их, показывают и передают друг другу, описывают и рассказывают. Эта проза словно бы осуществляет в слове процесс, именуемый М. Лэнгфорд «устным перформансом»¹³⁶: семейный фотоальбом подразумевает процесс совместного просмотра, просмотр порождает спонтанный диалог, а диалог, в свою очередь, формирует коммуникативную память. По словам Б. Домбровского, семейные фотографии «образуют, подобно *yizker-bikher**, серии портретов других людей и таят в себе области проективно реконструируемого опыта, который мы принимаем как собственный**»¹³⁷. Кроме того, своего рода «глубокое прочтение» фотографий порождает не просто повествование, но зачастую, как замечает в связи с другими текстами Ц. Залевский, и собственно героев¹³⁸ — незнакомых или почти незнакомых повествователю предков.

* Еврейские книги памяти.

** М. Степанова в «Памяти памяти» рассказывает об альбоме Рафаэля Голдчейна, также *survivor* второго поколения, «Я сам себе семья» (2008), являющемся, вероятно, наиболее радикальным воплощением этой идеи. Потребность в книге — реконструкции утраченных ветвей генеалогического древа возникла у Голдчейна, когда он стал отцом. «Из огромного клана Голдчейнов, живших в Польше сто лет назад, осталось несколько фотографий, все они есть в книге», однако основу ее составляют восемьдесят четыре фотографии, на самом деле являющиеся собранием *автопортретов* Голдчейна, сделанных в попытке создать иллюзию непрерывности, «восстановить утраченную связность, найти себя в чужих чертах. „Мой первый автопортрет в виде предка [...] родился из желания исключительно силами памяти создать образ, который мог бы определить мою жизнь на каком-то глубинном уровне, образ, на который я мог бы показать и сказать: «Вот откуда я взялся»“. [...] Так попытка рассказать сыну семейную историю оборачивается путешествием в царство мертвых: побывать на их месте, побыть каждым из них — дать им выглянуть в себя, как в окошко. Автор становится *выходом*, бутылочным горлом семейного рассказа, единственным способом и материалом для того, чтобы высказать все» (М. Степанова. Памяти памяти. М., 2017. С. 153–155).

Семейные фотографии представляют для героев огромную ценность. Потеря их воспринимается повествователем Хюлле как непоправимая беда, дословно подтверждая слова П. Бурдые о том, что семейные фотографии служат аналогами фамильных драгоценностей¹³⁹: «[...] и было мне отчего-то обидно, я ощутил себя просто-таки лишенным наследства, ибо что такое утрата дома или имущества в сравнении с утратой последних семейных фотографий»; «[...] фотографии пропали, — и мне вдруг почудилось, что я обобран до нитки»; «[...] в связи с потерей нескольких семейных фотографий я погружен в глубокую меланхолию»¹⁴⁰ и пр. В романе «Мерседес-бенц. Из писем к Грабалу» и рассказах неоднократно возникает мотив утерянных и найденных снимков: «[...] собираюсь [...] отыскать те две или три старые фотографии, единственные предметы, доставшиеся мне от бабушки с бабушкой»; «Однако тщетно я искал, фотографий нигде не оказалось, вероятно, догадался я, они пропали во время переезда»; «[...] несколько снимков, отыскавшихся во время последнего переезда»; «[...] может, я отыщу те несколько старых фотографий»¹⁴¹; «А фотография, которую я, наконец, отыскал?»¹⁴² и пр.

Фотографии обостряют ощущение преходящести и неумолимости времени и Истории, словно в линзе, сконцентрированных в конкретной судьбе, поскольку фотографическое мировоззрение как таковое, по словам С. Сонтаг, придает каждому моменту или явлению некую таинственность и многозначительность»¹⁴³. Герой, созерцая старую фотографию, одновременно переживает прошлое и будущее, словно бы минувя настоящее: то, что для него уже *было*, более того — было *до* него (война, Холокост, исторические разломы, превращение немецких городов в польские, а польских — в советские и пр.), для изображенного на снимке еще только *будет*. Так, например, в книге Янко пограничной чертой, которая фиксируется в подписях, оказывается уничтожение деревни: фотография матери сделана «примерно через три месяца после уничтожения деревни Сохи»; «Кнопка, Ясь и Реня перед уничтожением деревни Сохи, в августе 1942 года»¹⁴⁴). В «Продавцах

фальшивого перца» Шнайдерман картины беззаботного отцовского детства на снимках, «говорящих громким и радостным» голосом, тем не менее наполняют повествовательницу «печалью и страхом», поскольку она «знает больше»: «Да, все эти фотографии пережили войну физически целыми, не покалеченными Холокостом. [...] Но и на этих вроде бы целых снимках возникает тень [...] Это тень приближающихся времен, ведь нам известен финал. Поэтому они также запятнаны смертью»¹⁴⁵. Практически каждая фотография заставляет задуматься о «будущем в прошедшем»: «Ты еще не знаешь, что скоро тебе придется стать совсем взрослым. И что ты останешься в полном одиночестве»; «Сегодня нет забора, нет Амелии [...]. Нет твоего дедушки [...] его жены [...] и их сыновей, твоих дядьев», «Пока еще Алюшь, прижавшись к матери, едет летним солнечным днем не в Треблинку, а в Медзешин»¹⁴⁶. По определению Э. Кадавы, «переживание сфотографированного никогда не заключается в спасении лишь его/ее жизни, но также и его/ее смерти»¹⁴⁷.

Фотографии, используемые в прозе «малой родины», демонстративно отсылают к внетекстовой реальности, историческому и (авто)биографическому фону (в первую очередь в прозе Хюлле и Хвина). Порой они оказываются «текстом в тексте», который служит авторской игре с автофикциональностью и автобиографизмом (например, фотография может объединять разные тексты одного автора: свадебная фотография бабушки и дедушки, описанная в «Рассказах на время переезда» Хюлле, напечатана в более поздней книге¹⁴⁸). Старые снимки — описываемые и публикуемые в книгах — оказываются одним из элементов пространства-палимпсеста, эмпатическое повествование о котором позволяет физически ощутить присутствие в нем Другого (фотографии оказываются дополнительным маркером признания принадлежности ему пространства) — и тем самым получить моральное право на укоренение. Так, например, старые немецкие открытки открывают ребенка Гданьск — одновременно свой и чужой, знакомый и незнакомый: «Город был темно-коричневый, готический, костельно-ратушный, кирпично-каменный, полный парус-

ников, пароходов, мачт, кранов, он имел оттенок порыжевшей сепии и назывался „Данциг“»; «Марицкий костел? Остров складов? На фотографиях я с трудом распознавал хорошо знакомые места [...], но эти улицы назывались иначе [...] и все были увешаны знаменами с ломаным крестом. [...] Немецкий город»¹⁴⁹; «[...] открывалась картина, какой я напрасно искал на Длинной набережной. Десятки рыбацких лодок стояли у причала Рыбного рынка, набережная была запружена людьми, что-то продающими и покупающими, а по Мотлаве проплывали баржи и маленькие пароходики с длинными, словно мачты, трубами. Здесь было столько движения и жизни, Ланге Брюке выглядел как настоящий порт, и хотя все вывески отелей, баров и купеческих контор имели незнакомое звучание, картинка все же привлекала. Она ничем не напоминала Длинную набережную, которую, правда, отстроили после большого пожара и бомбардировки, но которая зияла пустотой никому не нужных учреждений, красных транспарантов на стенах и зеленой ниткой Мотлавы, по которой проплывала милицейская моторка и, раз в день, пограничный катер»¹⁵⁰. В «Ханемане» Хвина немецкие фотографии мешают новым жильцам заснуть не меньше, чем «шаги жившего над ними мужчины»: «С фотографии, висящей около двери, на них смотрели две серьезные девочки в соломенных шляпах, в платяницах из жатого батиста, стоящие на молу в Цоппоте рядом с мужчиной в мундире почтового служащего и молодой дамой в платье с плиссированной юбкой и круглым воротничком. Отец встал, осторожно снял фотографию с гвоздя, смахнул паутину со светлого прямоугольника, оставшегося на обоях цвета чайной розы, посмотрел на обратную сторону с печатной надписью „Ballerstaedt. Photograph. Atelier“ (под которой чернилами было приписано: „Juli 1938“) и положил в нижний ящик орехового шкафа, где, кроме исписанных ровным детским почерком тетрадей, лежал атлас мира Вестермана и перевязанная вощеной бечевкой пачка открыток из Баварии»¹⁵¹.

В то же время легко предположить, что опубликованные у Хвина старые немецкие фотографии и довоенные открытки могут быть напечатаны также и в книге потомка

кого-то из бывших немецких жителей этих территорий, т. е. происходит некое реальное в своей гипотетичности смыкание судеб, историй, повествований. Таким образом, фотографии служат той же цели, что и повествование в целом: реконструкции ностальгии от имени своих предков и предков «названных» — т. е. предков по месту проживания. Фотографические практики в этой прозе выполняют семейные функции¹⁵², являются одновременно инструментом и свидетельством семейной интеграции, усиливая переживание собственной идентичности повествователя, становятся «местом памяти» для группы родственников¹⁵³. В данном случае родственниками — «по месту жительства» — становятся поляки и немцы, сегодняшние и вчерашние обитатели Возвращенных территорий. Неслучайно в рассказах Хюлле уезжающий немец оставляет польским переселенцам «кроме стола, фотографию из семейного альбома», оставшаяся в Гданьске немка показывает польскому мальчику «альбом с фотографиями», погружая того в мир довоенного Данцига: «Но это наш парк! — сказал я. — Водопад, лестница... И даже видна крыша за деревьями. — Да, — сказала госпожа Гоффман, — это был *пагк*»¹⁵⁴. В прозе 2000–2010-х гг. используется также мотив присвоения польскими переселенцами чужого прошлого, чужих воспоминаний, чужой памяти через семейный альбом или отдельные фотографии. В «Спасении Атлантиды» Орышин фотоальбом немецкого мальчика достается позже ребенку польских переселенцев: «[...] он долго разглядывал фотографии из немецкого альбома»¹⁵⁵. В «Пясковой Гуре» Батор альбом умершего в эшелоне переселенцев мужчины оказывается у одной из героинь романа: «Там были старики, еще живые и выглядящие гораздо моложе, и усадьба, похожая на их собственную [...]. Дальше какие-то другие старики и молодые, и все в платьях и костюмах, сшитых на заказ, за кофе, во фраках, с украшениями и при часах, в сверкающих ботинках, с моноклями и орденами, с зонтиками. [...] Одна треть страниц [...] осталась пустой. Наверное, старики думали, что там, куда их везет поезд, они еще наделают фотографий, вдоволь нафотографируются на Возвращенных территориях»¹⁵⁶.

Через двадцать лет альбом находит маленькая внучка, и бабушка начинает выдавать чужих родственников за своих: «Это твоя прабабушка и прадедушка на свадьбе»¹⁵⁷. А через некоторое время кому-то из них приходит в голову заполнить пустые страницы собственными семейными снимками: «С течением времени Халина станет добавлять фотографии близких к неоконченной истории графьев из эшелона и подписывать их своим корявым почерком»¹⁵⁸. Традиционный характер семейных фотографий дает огромные возможности для идентификации, «стирающей дистанцию времени и пространства»¹⁵⁹, с легкостью прокладывает мостики между судьбами и повествованиями.

В прозе детей Выживших фотографии и их подробные описания оказываются как свидетельством существования неведомых родных (отсюда потребность в ностальгическом не просто описании, но специфически подробном *описывании* снимков¹⁶⁰ — фотография словно бы стремится стать текстом, а текст — фотографией), так и свидетельством необратимости прошлого, невозможности сконструировать связное повествование о нем. Это, с одной стороны, результат «расследования» («Гольди» Курюлюк завершает специальный раздел «Фотографии из маминых сапог»¹⁶¹, «Фраскати» также включает в себя ряд снимков — фотографию бабушки, «найденную в старых маминых сапогах», дедушки, «найденную в старых маминых сапогах», фотографию бабушки с дочерью — никогда не виденной автором сестрой мамы из архива родственника, фотографию первого мужа мамы, «найденную в старых маминых сапогах»¹⁶², и т. д.), с другой — стремление прикоснуться к прошлому родных, что выдают, в частности, подписи («Двор в бывшем львовском гетто, моя фотография, май 2008»; «Йосиф (Пеппи) Рабер, мой прадед со стороны мамы, на фотографии, найденной в ее старых сапогах»; «Не через эти ли сени выскользнула из львовского гетто Мириам Коханы, моя будущая мама, и через дырку в заборе проникла на другую сторону Замарстыновской?»¹⁶³). Фотография словно бы заменяет отсутствующие воспоминания, подпись в кенкарте — голос,

дверная ручка в старом доме — прикосновение руки* (ср. в книге Гринберга: «Теперь у меня есть фотография, где запечатлены их лица. Я почти могу сказать, что видела их»; «Я хотела найти ее, потому что для меня это был шанс обрести еще хотя бы маленький фрагмент семьи»¹⁶⁴).

В то же время важнейшим мотивом книги Тушиньской является отсутствие или почти полное отсутствие фотографий (а следовательно, и возможности увидеть лица) предков: «Нет фотографий. Ни одной [...]», «[...] единственная фотография, которую мне удалось раздобыть [...]»; «У меня нет фотографий ни моей бабушки, ни ее матери, ни других членов этой семьи. У меня есть открытка с горячей синагогой — вместо ее лица. Вместо их лиц. Вместо»; «Я не знаю, как выглядел Маркус, родившийся в Ленчице в 1844 году под именем Майер Бер Пшедборский. Мой прадед»; «Сохранилась одна фотография времен его ранней молодости»; «Она долго не имела лица, а потом мне казалось, что фотография из военного документа лжет»; «Якуб Гольдштейн единственный из всей семьи показал мне свое лицо. В июне 1930 года он подал заявление [...]. С левой стороны приклеена небольшая фотография»¹⁶⁵. В конце книги Тушиньская публикует фотографии с краткой информацией о родственниках со стороны матери и отца. В некоторых местах вместо снимков зияет пустота. Повествовательница «Шума» Тулли противопоставляет истории своих родных, чьи фотоальбомы не сохранились («У меня нет тяжелых альбомов, у меня есть только исто-

* Подобную роль играют у Тушиньской посещение и поиски могил, заменяющих посещение домов, общение с неведомыми родными: «[...] это их место на земле, единственное, которое спустя столько лет им принадлежит, к которому они по-прежнему приписаны в канцелярии еврейской гмины города Лодзь [...]. Место, где они похоронены, окаймлено мхом [...]. Я ощущаю облегчение от того, что есть на свете этот кусочек земли. Что он здесь. Что отсюда можно вести воспоминания. В том числе гипотетические, услышанные, пересказанные несколькими поколениями и многими голосами, преобразованные, поросшие молчанием» (А. Tuszyńska. *Rodzinna historia łęku*. Kraków, 2014. S. 190).

рии»¹⁶⁶), историям немцев, чьи семейные альбомы молча и преданно сохраняют прошлое: «Главные силы, потерпев поражение, отступили в семейные альбомы, хранящиеся не здесь, не у нас»; «Там было все, что только можно вообразить. Деревья, собаки, старики с палочками, фонари и мосты»¹⁶⁷. Фотографии погибших и уцелевших предков прилагает и описывает Янко: «Моя бабушка Юзя. Это ее единственная сохранившаяся фотография. Сделанная за несколько месяцев до смерти. Она успела побыть счастливой женой и матерью», «Мой дедушка Владек Ференц. Погиб в возрасте Христа, то есть ему было 33 года. Успел посадить дерево, родить сына, построить дом»¹⁶⁸.

Для повествования Шнайдерман неожиданно «всплывшие» — вернувшиеся из Америки фотографии (подробно подписанные и посланные за океан перед войной) еврейских родственников — дедушки, бабушки, маленького отца и его младшего брата — имеют сюжетобразующее значение, становятся катализатором переживаний, размышлений и порожденного ими повествования. Родные, погибшие во время Холокоста, никогда не виденные (или увиденные — как отец, единственный выживший из всей семьи, — уже навсегда осиротевшими) появившейся на свет уже после войны писательницей, обретают лица и контекст — бережно реконструируемые сцены из навеки утраченной реальности. Все это «сохранилось только на фотографиях. Фотографиях, чудом уцелевших»¹⁶⁹, «полных радости, тепла, покоя», запечатлевших предков «гуляющими, смеющимися, разговаривающими, обнимающимися»¹⁷⁰. Фотографии и повествование о них оказываются «как раз тем, что позволило переломить молчание [отца Шнайдерман. — И. А.]. Потому что эти фотографии говорят о жизни, а не о смерти. Мы разговаривали о деталях — кем был Мауриций, где стоял стол, какие газеты читали за утренним кофе. [...] Потому что для него — тогда ребенка — это был рай, идиллия. Тем более по сравнению с тем, через что он прошел во время Холокоста — осиротевший, поскольку сначала его мать погибла при погроме в Злочове, а потом отец с братом при ликвидации гетто»¹⁷¹. Подобно Тушиньской, Шнайдерман рассматривает, описывает,

«оживляет» фотографии, сгущает реалии, пытается воссоздать повседневность: «[...] что-то в другой газете, разложенной на большом столе, прикрытом белой клеенкой. Наверное, за ним ели гости пансионата, а солнце заглядывало им в тарелки. Что в этой газете заинтересовало твоего деда? Я просматриваю ее, пытаюсь это вообразить. Это мой способ воскресить их или войти в их мир, единственный, который у меня есть»; «Хватит ли этого, чтобы описать их мир?»; «Эти несколько черно-белых фотографий, эти несколько архивных документов — в моей ситуации очень много, и — поскольку другого выхода нет — можно выстроить из них повествование»; «Я запоминаю их лица и фигуры, собираю детали и предметы, каталогизирую одежду и переодевания, выхватываю мгновения и наблюдаю за чувствами, внимательно высматриваю солнечные пятна, собираю крупницы бесследно исчезнувшей жизни. Потому что больше ничего от них всех у меня не осталось»; «Фотография [...] дает мне вещественные доказательства, позволяющие поверить, что они существовали. Таким вещественным доказательством будет также фотография, сделанная [...]. Таким вещественным доказательством является также фотография, подписанная [...]. Благодаря словам и фотографии мы знаем, что 12 октября 1932 года ты очень сосредоточенно рисовал мелками на медзешинской веранде. Знаем, какая у тебя была пижама. Знаем также, как светило последнее октябрьское солнце»¹⁷². Поскольку в фотографии поистине само время извлекается и в целостности и сохранности «переносится в сегодняшний день зрителя»¹⁷³, снимки способствуют воссозданию биографической реальности неведомых родных, «топологии обжитого пространства и нагруженного смыслом времени»¹⁷⁴.

Как уже говорилось, по Хеллингеру, к семейной системе («семье») относятся не только родственники, но и люди, связанные с человеком отношениями «масштаба жизни и смерти», т. е. все те, кто вовлечен в процесс возникновения, сохранения/продолжения и завершения жизни членов понимаемой более узко семьи. Неслучайно Мать в «Произведении о Матери и Отчизне» Кефф ставит в один

ряд Гитлера, Сталина и своих родственников: «Теперь, когда Гитлер, убивший моих родных // и Сталин, поглотил его ад, мертвы // Только ты у меня осталась, мое дитя // из близких»¹⁷⁵. Подобным образом мать Янко пишет: «Я, для которой опять и опять рождаются отец, мать и эсэсовец...», а сама Янко ощущает глубинную связь этих людей и их судеб с собой: «Кем бы я была, если бы не немцы? (которые сожгли деревню моей матери, расстреляли ее родителей, теток, двоюродных братьев и сестер, а ее саму послали к черту, заставили скитаться). У меня был бы дедушкин дом? Лавка с оранжадом? Отцом стал бы кто-нибудь из соседей, а не уроженец Поморья? Я была бы учительницей в сельской школе и не имела бы времени на то, чтобы писать книги? Уж этой книги я бы точно не написала. В каком-то смысле немцы — творцы моей судьбы, они придали направление и форму моей жизни, выбив из привычной орбиты моих предков»¹⁷⁶.

Наглядный образ такого рода «семьи» дает роман Тулли «Шум». Так, в зале фантазмагорического Низшего суда появляются, помимо главных героев и непосредственных участников их жизни, люди из прошлого — убитые отцом эсэсовцы («[...] шаркая подкованными сапогами, уже входила группа людей. На них были истлевшие мундиры цвета сероватой полевой зелени. Сперва я подумала, что они ошиблись дверью. Что им велели прибыть в другое место. Узнала я их лишь по простреленным лбам — никто не умел стрелять так метко, как мой отец. Глаза у них были полны боли») и их жертвы («[...] совершенно черные люди — люди, сожженные дотла. [...] В глазах у них были отчаяние и безумие. Некоторые держали на руках детей, таких же лысых и почерневших»¹⁷⁷). На восклицание одного из персонажей — «Их нужно прогнать. [...] Мы все тут не поместимся, и так уже дышать нечем!» — председательствующий в суде волшебный лис отвечает: «Они останутся здесь. [...] Куда нам их девать? Всё это одна семья»¹⁷⁸.

По Хеллингеру, главным источником психологических проблем у последующих поколений является исключение (т. е. забвение) из «семьи» кого-либо из участников травмы (будь то пострадавшие или виновные). Любое ис-

ключение, независимо от причин, нарушает функционирование системы, такой «затор» болезненно переживается не осознающим это клиентом. Метод расстановок помогает обнаружить подобные «исключенные» фигуры и истории, человек получает возможность признать их, включить в свою собственную историю, а система — продолжить движение. Согласно философии системных расстановок, в истории семьи всегда рано или поздно появляется тот, кто возвращает память об исключенном (точнее, память о том, за что тот был исключен), — неосознанно проживая мотивы его жизни.

В романе Тулли эта коррекция, в которой подспудно испытывают потребность все, должна символически совершиться в Низшем суде: «— Мы все собрались сегодня [...] затем, чтобы... — начал лис и сделал паузу. — Чтобы осудить! — подсказал эсэсовец. — Чтобы простить, — закончил лис»¹⁷⁹. Однако происходит она и иначе. Неслучайно в воображаемом мире маленькой героини — в лесу, где живут ее alter ego, т. е. «девочка, сломавшая стул», и лис, — есть третий герой, эсэсовец «со сломанным носом, в грязной военной форме»¹⁸⁰. Он, отрицающий уроки лиса и декларирующий «твердость» («От лиса ты ничему не научишься! Он умеет только прятаться в кустах да подкрадываться незаметно. Нужна твердость, а не мягкость»), прежде всего воплощает зло, насилие — почему девочка с лисом и связывают ему руки («Мы пришли к выводу, что он опасен. Во сне крепко связали его веревкой — выше пояса. Руки тесно прижаты к туловищу, ладони вывернуты назад. Поэтому теперь нам приходилось кормить его с ложечки»; «Мы не были жестоки. Но чувствовали себя ответственными за то, чтобы он не совершил ни одной из тех ужасных вещей, которые до гробовой доски отравляют память свидетелей. А ведь он мог бы, если бы вспомнил то, во что верил: что доблесть — это иметь силу и уметь толково ею распорядиться, своей волей прокатываться по чужим судьбам — как асфальтовым катком, невзирая ни на что»¹⁸¹). Это не только зло войны и лагерей, но и насилие, переданное следующим поколениям — родственникам, превратившим детство девочки

в маленький ад, — неслучайно фраза о «твердости» эхом отзывается в конфликте с ними и репликах мужа ставшей взрослой героини, который отсылает к лису также своим прозвищем — Рыжий: «— Я простой лесной зверь, — ответил он. — То, что ты говоришь, кажется мне слишком сложным»; «Нужна твердость, а не мягкость, в этом они были уверены. Из мягкости еще никогда не выходило ничего хорошего. — Что за ерунда, — сказал мой муж. — Ни один человек не создан для того, чтобы терпеть унижения. Если мы требуем подходящего к себе отношения, это еще не шантаж. А мягкость может дать очень много хорошего. Правда, и твердость иногда уместна. Они ничего в этом не смыслят»; «Не позволяй им садиться тебе на голову. Не перебарщивай со смирением. В этом нет никакой доблести, совсем напротив: ты вводишь их в заблуждение. Они должны знать границы»¹⁸². Однако в то же время девочка и лис кормят связанного эсэсовца сахаром: «Я достала из кармана оловянную ложечку из школьной столовой и сахар в мятом бумажном пакетике. Эсэсовец жадно слизал сахар с ложечки»¹⁸³. Как постепенно становится ясно из повествования, это не абстрактный эсэовец, а тот самый, который переводил узников (в том числе мать героини) из одного лагеря в другой и по дороге, «невзирая на чудовищный хаос, воцарившийся на дорогах и вокзалах, ежедневно клал в рот каждому узнику по ложечке сахара», тот самый, которого застрелили после освобождения лагеря на глазах у матери героини: «Это и был конец пути: узник приставил к виску эсэсовца дуло его собственного „вальтера“, нажал на курок, бабахнуло, и тот упал на землю. Но момент, когда его убили, он в воцарившемся хаосе даже не сумел запомнить. Моя мать запомнила это мгновение лучше, она ничего не спутала, кроме времени и места»¹⁸⁴. В конце жизни матери, когда она заболевает болезнью Альцгеймера, этот момент — искаженный — первым «проступает» в ее навязчивых воспоминаниях. Эсэсовец не сумел найти свидетелей, которые подтвердили бы его поведение во время перехода из лагеря в лагерь и тем самым, возможно, спасли бы от немедленной расправы, и именно мать героини «как раз и была одной из тех, кого

искал эсэсовец, — она случайно оказалась в нужном месте и в нужное время, чтобы остановить стрелявшего узника. Достаточно было выкрикнуть одно слово: „Нет!“ [...] Так почему же она промолчала? Вероятно, для матери этот вопрос оказался бы неожиданным, не исключаю, что она никогда его себе не задавала. Она бы задумалась, а потом сказала, что ей это просто не пришло в голову. Наверное, добавила бы еще, что в тот момент сама была едва жива. В памяти матери чернота мундира запятнала белизну сахара, которым эсэсовец кормил ее с ложечки. Мать не чувствовала себя ответственной за что бы то ни было и не готова была что-либо кричать»¹⁸⁵. В повествовании девочка и лис словно бы благодарят эсэсовца вместо матери.

Более того, героиня Тулли сама «находит» его: «Каждый раз, когда я смотрела на лиса и девочку, у меня возникало ощущение, что на моей картинке кого-то не хватает. Кого-то третьего, на заднем плане, у них за спиной. Возможно, намного выше их. Этого требовала композиция. С двустволкой, вроде лесничего? Я бы дорисовала этого кого-то, если бы только знала, кто он»¹⁸⁶. Этот мотив почти буквально иллюстрирует принцип расстановок: «Здесь я снова подчеркну, что „диагностику“ переплетения следует проводить не путем изысканий в судьбах семьи, а непосредственно в расстановке, сделанной по запросу клиента. Если предмет запроса связан с переплетением, это проявляется в расстановке как сильное стремление человека к исключенному (либо, если он пока неизвестен, как сильное ощущение „здесь кого-то не хватает“»¹⁸⁷. Повествовательница «восстанавливает» историю эсэсовца, рассказывая ее с перспективы немца: «Повсюду уже были американские солдаты. [...] Накануне эсэсовец разыскивал людей, которых он привел из другого, хорошего, лагеря — тех, которые всю долгую дорогу ежедневно получали по ложечке сахара из его личного запаса и которые благодаря этому выдержали смертельный марш. Он рассчитывал на их свидетельство, это могло бы его спасти, если бы узники не растворились в этом худшем лагере, словно капля в море. Его взгляд наткнулся на одни лишь незнакомые лица. Эсэсовец не нашел никого, кто бы узнал

его. Он не мог себе простить, что не сбежал накануне. [...] Эсэсовец собирался бежать через карьер. Он знал дорогу, и его не качало от голода. Могло и получиться. В последний момент он взял на складе полосатую робу, но не успел переодеться, его спугнули шаги и голоса. За стеной он услышал английскую речь. Поспешно натянув полосатую куртку поверх черной гимнастерки и держа под мышкой полосатые штаны, он выскользнул через задний ход, который в сумятице забыли закрыть. На апель-плаце смешался с толпой. Никак не удавалось найти укромное место, где можно было бы избавиться от черного мундира»¹⁸⁸. Дочь восстанавливает место этого человека в их «семье» (примечательно, что о «семье» говорит и сам эсэсовец, впервые встреченный девочкой и лисом в волшебном лесу: «— Я вас тут долго дожидался, вы — моя семья»¹⁸⁹).

Повествовательница реконструирует также историю издевавшейся над ней в детстве девочки из Силезии, отец которой сражался в Вермахте, что семье приходилось тщательно скрывать: «Фамилия у него была силезская, но не резавшая польское ухо. Видимо, у них ничего на него не было, иначе откуда такая самоуверенность во время родительских собраний? Но жена? Фамилия мужа была, вероятно, ее единственным алиби, под прикрытием этой фамилии ей удалось оторваться от братьев, засыпанных снегом на восточном фронте, и перескочить в более выгодный ящик картотеки. Ведь в том, худшем, и жить-то было невозможно. На первый взгляд, эти родители ничем не отличались от других. И у девочки лишь изредка возникало смутное ощущение, что с ней что-то не так. И что лучше об этом не спрашивать. Ее мать скрывала тайну»; «Выходит, они кричали друг на друга, запертые, точно в клетке, в однокомнатной квартире — казенной, но с видом на Вислу. Придавленные изъяснами ее прошлого, в которых не было их вины, и загадочным бременем ее девичьей фамилии»¹⁹⁰. В романе возникает гипотетический сюжет с фотографиями, которые могла случайно обнаружить одноклассница, поехав на каникулы к родным в Силезию: «В их семейных альбомах жили солдаты Вермахта. Вернее, жили бы, если бы оттуда не вырвали несколько фотографий. Их следова-

ло спрятать в более безопасном месте — например, в буфете, за тарелками, в неподписанном конверте»; «Альбом хранился где-то в Силезии, куда эта девочка вместе со своими родителями ездила на Рождество. От вырванных фотографий остались пустые места со следами клея, она не могла не заметить. Вполне возможно, что однажды в буфете, за тарелками она случайно обнаружила тот неподписанный конверт, вытащила оттуда несколько фотографий с пятнами засохшего клея на обороте, увидела мундиры Вермахта, побледнела и поскорее сунула все обратно за тарелки, словно содержимое конверта жгло пальцы»¹⁹¹. Повествование, таким образом, воспроизводит не только травму героини, но и травму связанной с ней девочки, которая также «скрывала тайну» в по-прежнему проникнутой насилием послевоенной Польше и компенсировала ее издевательствами над одноклассницей, делаясь таким образом членом ее «семьи»: «[...] во всем этом наследстве была и моя доля, часть меня и часть ее оказались связаны — неразделимо»¹⁹².

По мысли Тулли, все связано со всеми: человеческие истории и судьбы, переплетаясь, уравнивают «камни вин» и «воздушные шары обид»: «Камни — балласт, если бы не они, ветер унес бы шарики в пустоту небес. Шарики не дают камням провалиться глубже, в недра Земли, наполненные кипящей лавой. Наследственная масса является общей, и не в нашей власти обменять ее на другую»¹⁹³. Это констатирует и Янко: «А ведь те жертвы, которые остаются неотмщенными, обречены, увы, на дальнейшие страдания. Когда палачу удастся уйти от наказания, цикл не замыкается и жертва не освобождается от боли»¹⁹⁴. Повествовательница «Итальянских шпилек» тщетно мечтает об иной памяти — не размыто-мучительной наследственной памяти жертв, а памяти виновных: «Но если уж непременно лагеря — не лучше ли наследовать этим статистам, что прохаживались по плацу, постукивая прутиком по голенищу сапога? Самая тяжкая вина кажется легче такой шкатулки без ключика. В конце концов, мы ведь вылеплены из одной глины. Разве не причитаются нам равные доли в пассивах? Все мы имеем право

чувствовать себя одинаково виновными по отношению к мертвым солдатам, бездомным беженцам, брошенным детям. Разве не должна я просить прощения у самой себя за ту колонну, что отправилась в газовые камеры? Разве я не имею права обратиться за своей порцией вины? Мне нужен основательный балласт вины, чтобы компенсировать перекося, который произошел в моей жизни из-за проклятой шкатулки»¹⁹⁵.

Повествователь уже упоминавшегося, хронологически более раннего, романа Тулли «Изьян» на протяжении всего повествования примеряет к себе именно эту, *другую*, память — т. е. роли пассивных и активных соучастников преступления, совершаемого против «чужих» (метонимии Холокоста): «За занавесками тем временем накапливается раздражение. Если я — одна из этих уважающих себя домохозяек, которые следят за прибывшими через окно, то, с моей точки зрения, дети прежде всего должны понимать, что они не у себя дома»; «[...] если я — один из этих зевак, тронутых собственной добротой, то спустя мгновение я смущенно отведу глаза»; «Если я — это он [пекарь. — И. А.], то я чувствую себя обманутым вдвойне [...]. Казалось бы, голодному хватит и объедков, оставленных сытым»; «Если я — один из жильцов, глядящих из-за занавески, то [...] само присутствие толпы, поселившейся прямо на мостовой, для меня — скандал»; «Итак, если я — один из жильцов, то мне жаль только дворника, хватающего полицейского за рукав, чтобы пожаловаться на беспорядок»; «Если я — один из этих чинных обывателей, время от времени поглядывающих на площадь из окон своих квартир, то я мог видеть [...] женщину, которая начала рожать. [...] Если я смотрю сверху, то считаю, что эти роды совершенно не ко времени, и мне не слишком нравится, что службы порядка не воспрепятствовали этому»; «Если я — один из местных жителей, то [...]»; «Если я — один из этих жильцов, выглядывающих из-за занавески, мысль о беженцах, запертых в подвале, не смущает мой покой»; «Если я — генерал, то мне практически нечего им сказать. О чем говорить, если ситуация очевидна: места мало. [...] К чему мириться с явлением, которое не служит никакой достойной цели, а

лишь потворствует хаосу [...] и ни в каком смысле, ни переносном, ни дословном, не соответствует требованиям гигиены. [...] Разве при подобных обстоятельствах применение извести не было более чем оправданным? [...] Чувство ответственности требует крайних мер»¹⁹⁶. И все же в конце концов повествователь принимает на себя роль наследника памяти жертв: «Если я — тот ребенок, родившийся не ко времени — а разве я могу быть кем-либо еще? — то ответить проще простого, я знаю об этом деле все. Знаю наизусть каждую деталь [...]. Желая я того или нет, бездомная толпа, одетая то так, то иначе, будет появляться во всех историях, каким я в состоянии дать жизнь»¹⁹⁷. Однако в процессе выстраивания романа повествователь «включает» в свою историю этих пассивных виновников — свидетелей Холокоста, *bystanders*. И *от их имени*, гипотетически, испытывает боль того, кто добросовестно несет бремя памяти: «Если эта маленькая история принадлежит мне, то я только зажмуриваю глаза, чтобы ничего не видеть. Разве не являюсь я в ней фигурой последней из последних, той, которая в конце концов должна взять на себя всю боль?»¹⁹⁸ Таким образом, надежды генерала на то, что уничтоженные чужие «умрут и обо всем забудут» («Вместе с ними исчезнут их страдания. Ни одна обида не отравит будущее. Уходя, они заберут с собой свое поспешное мнение о том, что с ними случилось, недоброжелательное к тем, кто остался, наполненное болезненным разочарованием»¹⁹⁹), оказываются тщетны вдвойне. Память наследуется обеими сторонами.

Пытается символически «восстановить» участие «хороших» и «плохих» немцев и Янко: «Хороший немец. Мне кажется необычайно важным отыскать сейчас этих „хороших“ и пришить пером к листку бумаги. [...] Мы должны о них помнить, в этой памяти заключена надежда на спасение от жестокости прошлого»; «Должна быть создана книга хороших врагов. С перечнем тех, у которых дрогнуло сердце»; «И этот Фридрих, быть может, его дома звали Фрицем [...]»; «Раз уж я решила эти пренатальные повествования сформулировать, дополнить всем, чего я наслушалась в детстве и позже, от тебя, от других,

и решила протащить слова через могилы моих предков»; «То, что я делаю для себя и тебя, я делаю также для них [для потомков немцев. — И. А.]»²⁰⁰. Она также пытается увидеть картину и глазами немцев — и хороших, и плохих: «Хороший немец. Такие тоже случались. А может, это был один и тот же? Тот, который потом, первого июня в деревне Сохи, сказал вашей соседке Анеле, когда увидел перепуганные глаза ее ребенка: „Бегите“. „Но куда?“ — спросила она, потому что вокруг все горело, а он показал на поле и не убил. Может, это был тот же, который толкнул ствол автомата, и пуля, выпущенная его товарищем, ушла в землю, а не попала в Кнопку? Тот же, который приказал, по-польски, не убивать детей? Юзеф Челица это слышал, он рядом стоял. [...] Может, этот тот самый, который плакал, когда ему пришлось стрелять в мальчиков и мужчин [...]. Ведь, говорят, один немец плакал... А сколько раз ты мне рассказывала в детстве о немце, который нес тебя на руках!»; «Когда я была маленькая, я спрашивала тебя, не написал ли тебе после войны тот немец, который убил твоих родителей, письмо»; «Я часто думаю о том солдате, который выстрелил в мою бабушку с Кнопкой на руках»; «Это никакие не нацисты, это были обыкновенные немцы, те, которых не брали в обычную армию. [...] они радовались, что оказались не под Сталинградом, а близ Замостья. В свободное от убийств время они просто жили, в кино ходили, в трактир, писали письма домой, играли в шахматы»²⁰¹. Она «воскрешает» не только тех, кто связан с историей матери, — вспоминает всех, о ком слышала, пытается представить себе каждую сцену: «И тогда немец, этапировавший детей, взял его на руки и понес. Это нужно увидеть и почувствовать — как к шершавой форме, может даже шерстяной шинели, солдат вражеской армии прижимает замерзшего, грязного, покрытого болячками и вшивого мальчика»²⁰². Она также пытается описать и тех, кто мог бы войти в «семью» матери, *если бы* ее деревню постигла другая участь, и ее жителей отправили бы в лагерь, а не уничтожили на месте: «И еще две надсмотрщицы из того периода, когда ты могла оказаться там, в Майданеке. Я не имею права упустить ни одного человека,

ведь неизвестно, кто из надсмотрщиц мог бы оказаться рядом с тобой»²⁰³.

Своеобразным включением немцев в свою «семью» — в двояком смысле, как жителей Данцига — будущего Гданьска, и как врагов, уничтожавших предков, — является использование предметного мира у Хвина. По словам Б. Хомонтовской, «предметы, стены, мостовые [добавим — и топонимы. — И. А.] заключают в себе огромный потенциал, но пока человек их не разбудит, остаются безмолвными свидетелями»²⁰⁴. Об этом говорит и повествователь Хвина: «Выгравированные остроконечные буквы с косыми концами, в которых сидела белесая плесень; узкие желобки; точки в форме звездочек, заполненные пылью, заросшие мхом; украшения, похожие на узенькие пики, — все это однако упорно молчало»²⁰⁵. Обитающий в этом хранящем выразительное безмолвие пространстве ребенок задается вопросом, что же следует увидеть в следах чужого прошлого: живую повседневность частной жизни или идеологический шифр: «[...] весь атлас был исчеркан гданьским школьником [...], который неловкой рукой отмечал расширение территорий Рейха [...]. А сама карта? Выражала ли она ласковое желание оживить детское воображение или скрывала зашифрованную задачу: чтобы этот ребенок — как только немного подрастет — вместе с украинцами сжег бабушкин дом»; «Если все это так выглядело, то „он“ [...] должен был быть таким, как дома, мостовые, ограды, деревья, самшит и прусские веранды Старой Оливы»; «Но что общего эти прекрасные, вечные сады и старые дома имели со сверканием высоких сапог, пистолетом „парабеллум“, плеткой и колючей проволокой... Ведь их построили „те“ [...] или их отцы»; «Но это слово — странно округлое и пахнущее старым деревом — что могло иметь общего со словом „Вервольф“ и готикой на надгробных плитах»; «[...] разве, наслаждаясь красотой золотой надписи на оливково-зеленом фоне, я не грешил против бабушки, дом которой [...] сожгли „те“, и разве не предавал отряды морского батальона на Вестерплатте?»; «Буквы, которые я увидел на стенах нашей комнаты после того, как содрали обои, черные и

остроконечные, заключали в себе сажу пожаров, боль пепла, набухали кровью и ядом, а эти — принадлежали области водной, банно-душевой, напоминали о пахнущих паром выложенных кафелем интерьерах с круглым зеркалом»; «Те черные буквы, которые я увидел на стенах нашей комнаты, отталкивали [...], а эти возникали в легком облаке пара»²⁰⁶. Одна из глав так и называется — «Дьявольщина и обаяние»: «Я все же поддавался обаянию удивительного удобства „красивой жизни“, которую обещали эти дома, покрытые почерневшей черепицей, виллы и летние резиденции чиновников Вольного города, беседки, украшенные ажурными балюстрадами»; «Красота ванн, веранд, лепнины, эркеров и башенок Старой Оливы вдруг утрачивала свое очарование»²⁰⁷. Постепенно мальчик понимает, что за этими предметами стоит повседневность человеческой жизни — причем не только живших здесь гитлеровцев («Страх? Потому что сразу мысль: ведь „они“, умываясь здесь, перед тем, как выйти на площадь возле Оливских ворот, где [...] произносил речи Форстер, касались этих кранов, душа, фарфоровой ручки на цепочке»; «Это наверняка была вилла полковника СС [...], и его фамилия была такой же прусской, как надпись на кафеле, — ему тоже причиталось, так что мы колотили железными палками по плитке, разлетавшейся на куски»²⁰⁸), но всех тех, благодаря уму и рукам которых эти прекрасные предметы были созданы («Названия фирм. Фамилии инженеров [...]. Полустертые следы людей, которые посвятили всю жизнь головокружительным тайнам кранов, фиксаторов и запоров. Буквы и цифры»), и обыкновенных людей с обыкновенными человеческими чувствами («[...] на фарфоровых кранах можно было разглядеть готические букочки „Kalt“ и „Warm“ [...], словно тот, кто здесь жил до нас, в тридцать третьем или тридцать седьмом году решил готически-кобальтовым изобретением совершенствовать новую ванную, облегчая жене и детям различие горячей и холодной воды»; «Прежде все это казалось ужасным педантизмом „докторов“ и художников-неудачников, устраивавших парады — но теперь? Теперь все виделось иначе. Это было нежное и ласковое

желание облегчить жизнь Гедвиге или Доротее, которые жили здесь, среди этих мелких и потаенных предметов, со своими Германами»²⁰⁹). Мальчик улавливает в этих следах эманацию частной жизни как противостояния официальной идеологии: «В желобках, карнизиках, поручнях, завитках, колоннах, в резных поручнях кресел, в украшениях буфета, в орнаментах, вышитых светло-зеленой и алой нитью на спинке оттоманки, скрывалось желание ускользнуть от стального обруча обязанностей великолепного мира парадов, знамен, маршей, торпед, штыков и границ»; «Дома в окрестностях Собора говорили об одном: о желании торговать, размеренно питаться, разумно отдыхать в саду, чистить овощи, вышивать, вязать...»²¹⁰. Вещи в восприятии сына польских переселенцев словно бы заменяют надгробия своим изобретателям или бывшим владельцам: «[...] единственный знак, что [...] кто-то годами ломал голову над [...]. Потому что на городском кладбище не осталось даже каменной плиты с именем и фамилией неизвестного изобретателя»²¹¹; в романе «Ханеман» монограмма «В» на постельном белье погибших Вальманов, доставшемся переселенцам, оказывается уже единственной хранительницей памяти о повседневности, составлявшей когда-то реальность живого человеческого существования: «пододеяльник с голубой монограммой „В“, который Эльза Вальман купила в сороковом году у Юлиуса Мехлерса на Ахорнвег, 12» — эти следы столь же эфемерны, как след на дне моря, — все, что осталось от семейства Вальманов: «на сером песке [...] отпечаток детской руки, птичий след, несколько расходящихся лучами косточек...»²¹². Дверцы бывшего немецкого комода неслучайно напоминают мальчику «резное надгробие»²¹³. В послесловии к «Короткой истории одной шутки» Хвин признается, что именно палимпестное пространство Гданьска-Данцига позволило ему «вблизи рассмотреть частное измерение Зла»²¹⁴.

Происходит посредством художественного повествования и восстановление в семейной системе исключенных членов семьи в буквальном смысле этого слова. Так, Курылюк испытывает потребность компенсировать матери символическое «исключение» ее в своем детстве

(ср. слова собеседников Гринберга: «Мне стыдно, что я не понимала, через что прошли мои родители. Я не понимала, не знала»; «Я испытываю ужас от того, что мои родители прошли через такой кошмар, а я сначала об этом не знала, а потом не могла им помочь»; «Это был ужас. [...] прошло много времени, пока я поняла, где был источник проблем моей мамы»; «Лишь там я ее [мать. — И. А.] узнала и поняла»; «Мы должны попытаться понять, откуда они после войны брали силы, чтобы жить дальше»; «Я не понимал их. Кричавшая сквозь сон мама была для меня непонятна»²¹⁵), когда девочка испытывала злость на безумную мать, отравлявшую жизнь детям и любимому отцу: «[...] встал на колени перед мамой, как ты в то воскресенье, когда после радиоконцерта Шопена она собирала вещи. — Я уезжаю навсегда! — рыдала она, — навсегда! — Ну и уезжай, — бормотала я себе под нос, — уезжай уже наконец!»²¹⁶; «Она закрывалась на ключ и пряталась под роялем. — Los! Гестапо! — орала, пока не сорвала голос. [...] А я? Проклинала маму, упрекала Лапку, что давным-давно не разошелся с этой сумасшедшей»; «Я больше не выдержу с этой чертовой сумасшедшей! — обзывала я маму [...] — Пусть больше к нам не возвращается! Пусть сдохнет в больнице! [...] Ради нас всех, разведись с этой сумасшедшей, — бросилась я к Лапке»; «Ну и подыхай вместе с этой сумасшедшей! Тоните вместе!»; «Лучше бы она никогда не выздоравливала!»; «Пусть идет куда глаза глядят! [...] К черту эту сумасшедшую!»; «[...] мне вспомнился один из множества подобных дней. Воскресный шопеновский концерт. Еще не отзвучал последний аккорд, как она сорвалась с дивана. Вытащила чемодан из шкафа в коридоре, хлопнула дверь и закрылась на ключ в комнате с роялем. [...] Лапка [...] бросал мне на бегу: — Эвуня, проси маму остаться с нами! — Зачем ей оставаться? — мысленно спрашивала я Лапку, пока была маленькой. Пускай отправляется куда угодно! — добавляла я все более резко, по мере того как выросла. К черту эту сумасшедшую! — проклинала я, став подростком. Но неизменно выполняла просьбу Лапки»²¹⁷. Тулли, по сути, заново вписывает в семейную систему саму себя, «исключенную» в детстве.

Итак, согласно принципу расстановок, вклад в семейную систему каждого ее члена должен быть увиден и признан. «Расстановка становится исследованием того, где жизнь идет полным потоком от родителей к детям и далее в свободном обмене между всеми, а где она остановилась, обращена вспять, заблокирована. В расстановке можно освободить этот блок, застой или уменьшение жизни. Освобождение происходит единственным способом — через внутреннее позволение *быть* тому, что раньше не имело такого позволения в этой системе»²¹⁸ — путем отделения своей истории и своего времени от истории и времени предков или, напротив, путем приятия их аналогии и пр. Это и оказывается одной из сверхзадач повествования.

П Р И М Е Ч А Н И Я

- 1 Б. Хеллингер. Три вида совести. Текст (в оригинале — «On consciences») был разослан Хеллингером участникам Первого международного лагеря в Пичле (Австрия), состоявшегося в мае 2007 года. Опубликован не был. Пер. с английского Е. Веселаго. https://familyland.ru/library/publicarticle/publicarticle_81.html
 - 2 Е. В. Веселаго. Системные расстановки по Берту Хеллингеру: история, философия, технология // Психотерапия. 2010. № 7; 2011. № 1. <http://www.constellations.ru/paper.html>.
 - 3 Там же.
 - 4 S. Chwin. Hanemann. Gdańsk, 1996. S. 25–27. Цитаты из романа даны в переводе К. Старосельской.
 - 5 Ibid. S. 25–30.
 - 6 Ibid. S. 27.
 - 7 Ibid. S. 26.
 - 8 S. Chwin. Krótka historia pewnego żartu. (Sceny z Europy Śródkowo-wschodniej). Gdańsk, 1999. S. 112.
 - 9 S. Chwin. Hanemann. S. 120, 60.
 - 10 Ibid. S. 30.
 - 11 Ibid. S. 70.
 - 12 Ibid. S. 120–126.
 - 13 S. Chwin. Krótka historia pewnego żartu. S. 36.
 - 14 P. Huelle. Opowiadania na czas przeprowadzki. Gdańsk, 1999. S. 60.
 - 15 S. Chwin. Krótka historia pewnego żartu. S. 18.
 - 16 S. Chwin. Hanemann. S. 73, 59.
 - 17 S. Chwin. Krótka historia pewnego żartu. S. 30, 7, 10–12, 15, 36, 14.
 - 18 Ibid. S. 7.
 - 19 P. Huelle. Pierwsza miłość i inne opowiadania. London, 1996. S. 41.
 - 20 S. Chwin. Hanemann. S. 67.
 - 21 Ibid. S. 68–69.
 - 22 J. Bator. Ciemno, prawie noc. Warszawa, 2012. S. 497.
 - 23 S. Chwin. Hanemann. S. 70.
 - 24 Ibid. S. 45–49, 63.
 - 25 Uroki wykorzenia. O narracji reistycznej, grach z losem i kilku innych pokusach. Ze Stefanem Chwinem rozmawia Wojciech Werochowski // Rozmowy «Tytułu». Gdańsk, 1996. S. 71.
 - 26 E. Rybicka. Pamięć i miasto. Palimpsest vs. pole walki // Teksty Drugie. 2011. № 5. S. 30–31.
 - 27 S. Chwin. Krótka historia pewnego żartu. S. 11.
 - 28 P. Huelle. Pierwsza miłość i inne opowiadania. S. 47.
-
-

- 29 S. Chwin. Hanemann. S. 72–76.
- 30 S. Chwin. Krótka historia pewnego żartu. S. 44.
- 31 Ibidem.
- 32 Ibid. S. 21.
- 33 P. Huelle. Opowiadania na czas przeprowadzki. S. 5.
- 34 P. Huelle. Mercedes-benz. Z listów do Hrabala. Kraków, 2002. S. 35, 45, 57, 85, 207.
- 35 S. Chwin. Krótka historia pewnego żartu. S. 149, 156, 161, 163, 164.
- 36 I. Iwasiów. Ku słońcu. Warszawa, 2010. S. 29.
- 37 I. Iwasiów. Bambino. Warszawa, 2008. S. 285.
- 38 Ibid. S. 194, 205–206, 271, 320.
- 39 B. Helbig. Niebko. Warszawa, 2013. S. 78.
- 40 Ibid. S. 110.
- 41 J. Bator. Piaskowa Góra. Warszawa, 2009. S. 332, 333, 342.
- 42 P. Huelle. Mercedes-benz. S. 26.
- 43 P. Huelle. Śpiewaj ogrody. Kraków, 2014. S. 66, 17, 10, 225.
- 44 Ibid. S. 225.
- 45 Ibid. S. 117.
- 46 Ibid. S. 201.
- 47 B. Helbig. Niebko. S. 13–14.
- 48 Ibid. S. 115.
- 49 I. Iwasiów. Umarł mi. Notatnik żałoby. Wołowiec, 2013. S. 75.
- 50 I. Iwasiów. Bambino. S. 66.
- 51 A. D. Liskowacki. Cukiernica pani Kirsch. Szczecin, 1998. S. 152.
- 52 Z. Orszyn. Ocalona Atlantyda. Warszawa, 2012. S. 168, 169.
- 53 Zyta Orszyn: Chciałam wytłumaczyć, o czym napisałam swoją ostatnią książkę — «Ocalenie Atlantydy» // Wysokie Obcasy, 20.05.2013. http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,13882678,Zyta_Orszyn__Chcialam_wytlumaczyc__o_czym_napisalam.html?disableRedirects=true
- 54 Rozmowa z Zytą Orszyn, autorką książki «Ocalenie Atlantydy», która znalazła się finale Nagrody Literackiej dla Autorki Gryfia. <http://www.nagrodagryfia.pl/Artykul.aspx?a=246>
- 55 Z. Orszyn. Ocalona Atlantyda. S. 47, 173–174.
- 56 Zyta Orszyn: Chciałam wytłumaczyć, o czym napisałam swoją ostatnią książkę — «Ocalenie Atlantydy».
- 57 Z. Orszyn. Ocalona Atlantyda. S. 100.
- 58 Zyta Orszyn: Chciałam wytłumaczyć, o czym napisałam swoją ostatnią książkę — «Ocalenie Atlantydy».
- 59 Z. Orszyn. Ocalona Atlantyda. S. 47.
- 60 Zyta Orszyn: Chciałam wytłumaczyć, o czym napisałam swoją ostatnią książkę — «Ocalenie Atlantydy».

- 61 Rozmowa z Zytą Oryszyn, autorką książki «Ocalenie Atlantydy», która znalazła się finale Nagrody Literackiej dla Autorki Gryfia.
Z. Oryszyn. Ocalona Atlantyda. S. 200, 100.
- 62 Zyta Oryszyn: Chciałam wytłumaczyć, o czym napisałam swoją ostatnią książkę — «Ocalenie Atlantydy».
- 63 Rozmowa z Zytą Oryszyn, autorką książki «Ocalenie Atlantydy», która znalazła się finale Nagrody Literackiej dla Autorki Gryfia.
- 64 Zyta Oryszyn: Chciałam wytłumaczyć, o czym napisałam swoją ostatnią książkę — «Ocalenie Atlantydy».
- 65 Z. Oryszyn. Ocalona Atlantyda. S. 48, 178, 201.
- 66 Zyta Oryszyn: Chciałam wytłumaczyć, o czym napisałam swoją ostatnią książkę — «Ocalenie Atlantydy».
- 67 Z. Oryszyn. Ocalona Atlantyda. S. 47.
- 68 Zyta Oryszyn: Chciałam wytłumaczyć, o czym napisałam swoją ostatnią książkę — «Ocalenie Atlantydy».
- 69 Z. Oryszyn. Ocalona Atlantyda. S. 201.
- 70 B. Helbig. Niebko. S. 44, 91, 151.
- 71 B. Chołuj. Miasto jako przestrzeń autorskiej autokreacji w prozie niemieckiej i polskiej po 1989 roku // Rocznik Komparatystyczny. 2011. № 2.
- 72 Z. Oryszyn. Ocalona Atlantyda. S. 178.
- 73 M. Tulli. Szum. Kraków, 2014. S. 15.
- 74 M. Grynberg. Oskarżam Auschwitz. Opowieści rodzinne. Wołowiec, 2014. S. 167.
- 75 B. A. Van der Kolk, O. Van der Hart. Natrętna przeszłość: elastyczność pamięci i piętno traumy // Antologia studiów nad traumą. Kraków, 2015. S. 169.
- 76 E. Kuryluk. Frascati. Apoteoza topografii. Kraków, 2009. S. 84.
- 77 M. Tulli. Szum. S. 130.
- 78 M. Tulli. Włoskie szpilki. Warszawa, 2011. S. 122.
- 79 Ibid. S. 122.
- 80 Ibidem.
- 81 M. Tulli. Szum. S. 78.
- 82 Ibid. S. 28.
- 83 M. Grynberg. Oskarżam Auschwitz. S. 77.
- 84 A. Tuszyńska. Rodzinna historia lęku. Kraków, 2014. S. 197.
- 85 B. Франкл. Человек в поисках смысла. М., 1990. С. 145.
- 86 L. Gilmore. Przypadki graniczne: trauma, autoprezentacja i prawne formy tożsamości // Antologia studiów nad traumą. S. 366.
- 87 M. Tulli. Szum. S. 131.
- 88 Ibid. S. 132.
- 89 M. Tulli. Włoskie szpilki. S. 114, 120.
- 90 A. Janko. Mała Zagłada. Kraków, 2015. S. 68.
- 91
-
-

- 92 Ibid. S. 12, 13, 33.
- 93 Ibid. S. 159, 35, 125, 12.
- 94 Ibid. S. 121, 21, 16–17, 67, 84, 123.
- 95 Ibid. S. 71, 61.
- 96 A. Tuszyńska. Rodzinna historia lęku. S. 14.
- 97 Ibid. S. 14–15.
- 98 Ibid. S. 55.
- 99 Ibid. S. 31, 53, 298.
- 100 M. Sznajderman. Fałszerze pieprzu. Historia rodzinna. Wołowiec, 2016. S. 94, 88, 94.
- 101 A. Tuszyńska. Rodzinna historia lęku. S. 149, 264, 273.
- 102 M. Sznajderman. Fałszerze pieprzu. S. 20, 34, 146, 121, 116.
- 103 Ibid. S. 95, 140–141.
- 104 A. Tuszyńska. Rodzinna historia lęku. S. 169, 171.
- 105 M. Tulli. Włoskie szpilki. S. 74.
- 106 M. Tulli. Szum. S. 133.
- 107 A. Janko. Mała Zagłada. S. 12, 36, 54, 75, 91.
- 108 A. Tuszyńska. Rodzinna historia lęku. S. 146.
- 109 E. Kuryluk. Goldi. Apoteoza zwierzczkowości. Kraków, 2011. S. 117, 146.
- 110 E. Kuryluk. Frascati. S. 47.
- 111 E. Kuryluk. Manhattan i Mała Wenecja. Rozmawia Agnieszka Drotkiewicz. Warszawa, 2016. S. 25.
- 112 M. Sznajderman. Fałszerze pieprzu. S. 5.
- 113 Ibid. S. 18, 19, 26–27, 141.
- 114 Ibid. S. 88, 113, 138.
- 115 Ibid. S. 9, 138.
- 116 L. Langer. Scena pamięci. Rodzice i dzieci w tekstach i świadectwach Holokaustu // Literatura na Świecie. 2004. № 1–2. S. 127.
- 117 A. Tuszyńska. Rodzinna historia lęku. S. 146, 260, 135, 183, 146.
- 118 M. Tulli. Ludzik mi padł, więc gram następnym. Rozmawia Katarzyna Kubisiowska // Gazeta Wyborcza, 30.10.2011. http://wyborcza.pl/duzy-format/1,127291,10548289,Magdalena_Tulli__Ludzik_mi_padl__wiec_gram_nastepnym.html?pelna=tak
- 119 E. Kuryluk. Goldi. S. 170.
- 120 E. Kuryluk. Frascati. S. 81.
- 121 A. Janko. Mała Zagłada. S. 33.
- 122 M. Sznajderman. Fałszerze pieprzu. S. 86, 109, 104.
- 123 A. Tuszyńska. Rodzinna historia lęku. S. 144, 173, 410–411.
- 124 M. Sznajderman. Fałszerze pieprzu. S. 113, 75, 88.
- 125 A. Janko. Mała Zagłada. S. 21.
- 126 A. Tuszyńska. Rodzinna historia lęku. S. 38, 54.

- 127 A. Janko. *Mała Zagłada*. S. 9.
- 128 A. Tuszyńska. *Rodzinna historia lęku*. S. 5.
- 129 M. Sznajderman. *Fałszerze pieprzu*. S. 5.
- 130 *Ibid.* S. 88, 102, 20.
- 131 *Ibid.* S. 7.
- 132 *Ibid.* S. 35, 116, 217, 211.
- 133 *Ibid.* S. 199, 201, 225, 211, 227.
- 134 *Ibid.* S. 209–210.
- 135 *Ibid.* S. 15, 271, 270.
- 136 M. Langford. *Suspended Conversations: The Afterlife of Memory in a Photographic Album*. Montreal, 2001. P. 20. Цит. по: О. Саркисова, О. Шевченко. В поисках советского прошлого: Любительская фотография и семейная память // *Новое литературное обозрение*. 2015. № 1. <http://www.nlobooks.ru/node/5828>
- 137 B. Dąbrowski. *Postpamięć, wygnanie, diaspora* // *Białe maski / szare twarze. Ciało, Pamięć, performatywność w perspektywie postzależnościowej*. Kraków, 2015. S. 53.
- 138 C. Zalewski. *Opowieści z albumu. Narracyjna funkcjonalizacja fotografii w autobiografiach rodzinnych* // *Narracje po końcu (wielkich) narracji. Kolekcje, obiekty, symulakra...* Warszawa, 2007. S. 259.
- 139 P. Bourdieu. *The Cult of Unity and Cultivated Differences* // P. Bourdieu. *Photography: A Middle-brow Art*. Oxford, 1998. P. 32. Цит. по: В. Л. Круткин. Пьер Бурдьё: фотография как средство и индекс социальной интеграции // *Вестник Удмуртского университета. Серия «Социология и философия»*. 2006. № 3. С. 47.
- 140 P. Huelle. *Mercedes-benz*. S. 43–44.
- 141 *Ibid.* S. 43, 126, 136.
- 142 P. Huelle. *Pierwsza miłość i inne opowiadania*. S. 230.
- 143 С. Зонтаг. *Взгляд на фотографию* // *Мир фотографии*. М., 1998. <http://www.photographer.ru/cult/theory/401.htm>
- 144 A. Janko. *Mała Zagłada*. S. 10, 34.
- 145 M. Sznajderman. *Fałszerze pieprzu*. S. 26, 40.
- 146 *Ibid.* S. 58, 26, 27.
- 147 E. Cadava. *Words of Light. Theses on the Photography of History*. Princeton, 1997. P. 13. Цит. по: U. Baer. *Ku spojrzaniu demokrytyjskiemu* // *Antologia studiów nad traumą*. S. 207.
- 148 P. Huelle. *Opowiadania na czas przeprowadzki*. S. 41; P. Huelle. *Mercedes-benz*. S. 27.
- 149 S. Chwin. *Krótką historia pewnego żartu*. S. 8, 11–12.
- 150 P. Huelle. *Opowiadania na czas przeprowadzki*. S. 6.
- 151 S. Chwin. *Hanemann*. S. 71.
-
-

- 152 P. Bourdieu. The Cult of Unity and Cultivated Differences. P. 19. Цит. по: В. Л. Круткин. Пьер Бурдьё: фотография как средство и индекс социальной интеграции. С. 44.
- 153 П. Нора. Между памятью и историей. Проблематика мест памяти // П. Нора, М. Озуф, Ж. де Пюимеж, М. Винок. Франция-память. СПб., 1999. С. 17–50.
- 154 P. Huelle. Opowiadania na czas przeprowadzki. S. 5, 69, 70.
- 155 Z. Oryszyn. Ocalona Atlantyda. S. 140.
- 156 J. Bator. Piaskowa Góra. S. 131–132.
- 157 Ibid. S. 133.
- 158 Ibid. S. 135–137.
- 159 M. Michałowska. Obraz utajony. Szkice o fotografii i pamięci. Kraków, 207. S. 252.
- 160 См., например: A. Tuszyńska. Rodzinna historia lęku. S. 16, 17, 39, 40, 49, 61, 76, 87, 97, 105, 107, 114, 121, 123, 129, 152, 155, 164, 165, 196, 260, 271.
- 161 E. Kuryluk. Goldi. S. 180.
- 162 E. Kuryluk. Frascati. S. 316, 272, 284, 318.
- 163 Ibid. S. 185, 209, 305.
- 164 M. Grynberg. Oskarżam Auschwitz. S. 61, 188.
- 165 A. Tuszyńska. Rodzinna historia lęku. S. 49, 155, 166, 189, 196, 260, 152.
- 166 M. Tulli. Szum. S. 55.
- 167 Ibid. S. 51, 52.
- 168 A. Janko. Mała Zagłada. S. 18.
- 169 M. Sznajderman. Fałszerze pieprzu. S. 26.
- 170 Monika Sznajderman: jak pogodzić się z tym, że dziesięcioletni chłopiec jedzie do Treblinki? Wywiad // Magazyn O!Kultura. 2016. № 13. <http://ksiazki.onet.pl/monika-sznajderman-jak-pogodzic-sie-z-tym-ze-dziesiecioletni-chlopiec-jedzie-do/hwl2xz>
- 171 Ibidem.
- 172 M. Sznajderman. Fałszerze pieprzu. S. 40, 69, 128, 43, 51, 52–53.
- 173 U. Baer. Ku spojrzeniu demokrytyjskiemu. S. 177.
- 174 Е. Ю. Рождественская. Биографический метод в социологии. М., 2012. С. 26.
- 175 B. Keff. Utwór o Matce i Ojczyźnie. Kraków, 2008. S. 59.
- 176 A. Janko. Mała Zagłada. S. 36, 144.
- 177 M. Tulli. Szum. S. 127.
- 178 Ibid. S. 128.
- 179 Ibid. S. 116.
- 180 Ibid. S. 37, 48.
- 181 Ibid. S. 48, 49, 125.

- 182 Ibid. S. 90, 93, 94.
183 Ibid. S. 71.
184 Ibid. S. 48, 127.
185 Ibid. S. 127.
186 Ibid. S. 42.
187 Веселаго Е. В. Системные расстановки по Берту Хеллингеру: история, философия, технология.
188 M. Tulli. Szum. S. 126.
189 Ibid. S. 48.
190 M. Tulli. Szum. S. 66, 74.
191 Ibid. S. 64–65.
192 Ibid. S. 67.
193 Ibid. S. 55.
194 A. Janko. Mała Zagłada. S. 47.
195 M. Tulli. Włoskie szpilki. S. 75–76.
196 M. Tulli. Skaza. Warszawa, 2006. S. 66, 70, 103, 117–118, 133–134, 138, 153, 58–159, 171–172.
197 Ibid. S. 171–172.
198 Ibid. S. 164.
199 Ibid. S. 159.
200 A. Janko. Mała Zagłada. S. 39, 38, 51, 95.
201 Ibid. S. 37, 47, 154, 62.
202 Ibid. S. 40.
203 Ibid. S. 92.
204 B. Chomętowska. Stacja Muranów. Wołowiec, 2012. S. 422.
205 S. Chwin. Krótka historia pewnego żartu. S. 19.
206 Ibid. S. 20, 72, 74, 80, 22, 44, 39, 40.
207 Ibid. S. 36, 75, 83.
208 Ibid. S. 82, 17.
209 Ibid. S. 37, 39, 106.
210 Ibid. S. 107, 113.
211 Ibid. S. 37.
212 S. Chwin. Hanemann. S. 69, 126.
213 S. Chwin. Krótka historia pewnego żartu. S. 8.
214 Ibid. S. 260.
215 M. Grynberg. Oskarżam Auschwitz. S. 52, 63, 111, 145, 179, 221.
216 E. Kuryluk. Goldi. S. 48.
217 E. Kuryluk. Frascati. S. 116, 121, 154, 203, 116, 242.
218 Веселаго Е. В. Системные расстановки по Берту Хеллингеру: история, философия, технология.
-
-

2. Диалог с детством

Архетип внутреннего ребенка как универсальный образ присутствует в психике каждого человека. Точно так же в жизни каждого человека наступает период потребности и необходимости обращения — во имя настоящего и будущего — к своему прошлому: детским переживаниям. В психотерапии диалог с собственным детством (встречающийся в различных методиках и связанный с понятием «внутреннего ребенка», который восходит к работам К. Г. Юнга и разрабатывался Э. Эриксоном и А. Адлером, Э. Берном, Э. Миллером, Д. В. Винникоттом и др.) используется как совокупность приемов актуализации и коррекции детских травм и переживаний.

На явном или неявном диалоге взрослого повествователя с собой-ребенком построена немалая часть польской прозы 1990–2010-х гг. Художественное исследование такого диалога также дает возможность визуализировать детские переживания, травмы, оказывающие влияние на взрослого человека.

В рассказе «Ключ» (сборник «Итальянские шпильки») Тулли и повести Юревича «Лида» взрослый герой-повествователь визуализирует встречу с собой-ребенком, почти буквально воспроизводя психотерапевтические упражнения «Встреча с внутренним ребенком», «Формирование внутреннего родителя»: «Представь себе свою детскую фотографию, там, где тебе совсем немного лет. [...] Посмотри на малыша, который изображен на фотографии, на эту маленькую девочку или маленького мальчика. В каком он настроении? Что сейчас происходит с ним? Во что одет этот ребенок? В какой позе он находится? Может, рядом с ним сфотографированы какие-то люди — что это за люди, как они относятся к этому ребенку? Посмотри на его личико и постарайся угадать или вспомнить, что он переживает в этот момент, какие мысли бродят в его голове. А теперь представь большое зеркало, там, где ты отражаешься в полный рост. Мысленно подойди к этому зеркалу и посмотри на свое отражение. Рассмотрю себя настоящего, взрослого. Какой человек отражается в

этом зеркале? Уверенный или не очень? Счастливый или не очень? Любимый или не очень? Смотри на свое отражение до тех пор, пока оно не начнет меняться. Пока напротив себя в зеркале ты не увидишь ту маленькую девочку или того маленького мальчика, которым был много лет назад. [...] Присядь на корточки и загляни в глаза этому малышу. Вот он стоит перед тобой, тот маленький человечек из твоей прошлой жизни. Вы смотрите в глаза друг другу. Что происходит с ребенком? Как он реагирует на эту встречу? Что он чувствует? Как себя ведет? Что чувствуешь ты сейчас? Чем для тебя явилась эта встреча? Она связана с радостью? Или болью? Или с удивлением? [...] У тебя есть возможность сказать своему маленькому ребенку то, что тебе хочется сказать. Сделай это. [...] дай понять, что ты — его будущее взрослое „я“. И ты умеешь утешать маленьких детей. Ты умеешь быть хорошим и мудрым родителем. Ты знаешь ответы на все вопросы. [...] Может быть, он скажет что-то тебе в ответ. Выслушай эти слова. Может быть, он хочет о чем-то тебя спросить? Найди слова, которые ему сейчас очень нужны»; «У Внутреннего Родителя нет единого набора правил — для каждого он разный. Пугливого и осторожного он должен успокоить, возбужденному и злему — объяснить, застенчивого заверить в его уникальности, а грустного убедить, что жизнь не закончилась. Но прежде всего Родитель позволяет Ребенку чувствовать и не испытывать вину за свои переживания»¹.

Взрослые повествователи «Ключа» и «Лиды» возвращаются в прошлое («Только не спрашивайте меня, как я туда попала. [...] я сразу поняла, где нахожусь. Там. Снова там»²), где встречаются с собой-в-детстве («[...] я подумала о встрече. [...] Раз я здесь, мы наверняка встретимся, так я подумала. Встреча должна произойти. И мне сделалось не по себе. [...] Я никогда не думала, что окажусь там в роли себя»³; «Я даже не привез тебе конфетку из этой твоей Польши, не знал, что ты все еще прячешься тут от того путешествия, что ты здесь и по-прежнему ждешь»⁴). Они видят себя в детстве: «Она подняла на меня глаза. Она выглядела так, как выглядят дети, которых никто не любит, у них это на лбу написано, и сочувствия они не вызывают.

Им не хватает детского обаяния. Они не симпатичны, так что на них смотрят без умиления. Как на незрелых взрослых»⁵; «Мне по-прежнему пять лет // и на мне матросский костюмчик // На вокзале все еще ждет // последний поезд для репатриантов»⁶.

Работа с собственным детством — долгий и тяжелый процесс, сопровождающийся сменой воспоминаний, состояний, активизирующий различные переживания. В «Лиде» Юревича повествование ведется поочередно во втором лице («Ты смотришь куда-то вдаль и глаза у тебя сухие [...]. Тебе всего пять лет и вся жизнь у тебя впереди»), в третьем («Жил-был пятилетний мальчик. [...] Этот мальчик стоял теперь посреди кухни и глядел, ничего не понимая») и от первого лица («Бабушка заметила меня, стоящего на крыльце. [...] Алик! Алик! — чей-то нежный и ласковый голос звал меня из сада»⁷). Бабушка и дядя, в гости к которым приезжает уже взрослый повествователь, также словно бы видят перед собой того пятилетнего, навсегда от них уезжавшего мальчика («Ой, маленький ты тогда был [...]. А как он плакал, как уезжали...»⁸). Повествование о девочке и ее проблемах в «Ключе» Тулли ведется попеременно от третьего и от первого лица: «Когда-то я [здесь и далее курсив мой. — И. А.] проходила по этой дороге дважды в день, а мысли — мысли такого рода, которые продолжают течь, когда у нас уже нет на них сил, — приклеивались к фронтонам. [...] Когда *мне* было действительно тяжело, мой взгляд скоблил тротуар. Туда приклеивались *мои* решения. Нет, теперь ничего от них не осталось [...], хотя когда-то ими была вымощена вся эта дорога — как ад благими намерениями. С одного конца света на другой идти было пятнадцать минут. На одном конце стоял *ее* дом, на другом школа. [...] *Ее* взгляд скоблил тротуар, видимо, *она* обдумывала какое-то трудное решение. [...] Как-то *я* даже зашла в эту столовую, под села к ним и *мы* вместе следили за тем, чтобы Зося [одноклассница. — И.А.] хорошо ела. Это было, наверное, в третьем классе, осенью. [...] — А Зоськи сегодня не было, — заявила *она* вдруг [...]»⁹.

Взрослый повествователь прибавляет свое взрослое знание к детскому, осмысляя личную травму теперь уже

и как коллективную: «Этот мальчик был одним из тысяч детей, которых, судорожно сжимая за руку, вели на вокзалы; не в первый и не в последний раз детский плач и беспомощные крики наполнили вокзалы, поезда, случайные станции, и эти вокзалы, и эти поезда, и беспомощный плач не покинут их до самой смерти, словно они так и не вышли из этих вокзалов и поездов [...] Мальчику было пять лет, и он еще не знал, что не только для него закончилось лето на берегу той реки»¹⁰; «Откуда ей было знать, что проблемы, с которыми она не может совладать, старше ее. Что они, подобно этому белому кафелю с синими узорами, — из предыдущего мира. Из того, который сгорел и рассыпался в прах за много лет до ее рождения. Потому что именно в том мире жила мать, когда что-то в ней погасло»¹¹.

Диалог у Юревича направлен на то, чтобы вместе с собой-ребенком осмыслить случившееся в детстве и определившее всю последующую жизнь: «Не знаю, малыш, от чего тебя не уберегли, а от чего спасли, понимаешь? Не знаю, мы никогда этого не узнаем, ни ты, ни я. Быть может, это записано в далеких звездах, а может, на камнях, брошенных на дно реки, на берегу которой ты прятался в камышах»¹². Развернутые обращения повествователя к себе-маленькому создают в тексте психологическую дистанцию, эмоциональное напряжение между сознанием взрослого и ребенка. Взрослый повествователь, обращаясь к себе пятилетнему, «гадает» ему на руке, перечисляя пройденные им ступени инициации, которые мальчику (т. е. ему самому) еще только предстоит пройти: «[...] разожми кулачок, я попробую тебе поворожить, что тебя еще может ждать — ждет тебя темный вагон в этом поезде, и никто не сможет объяснить, почему ты должен в нем ехать // ты станешь учить другой язык а потом поедешь учиться в университет в город на берегу большой воды // ты напишешь первое стихотворение и первая любовь причинит тебе боль // ты будешь стонать по ночам от любви и страха // на улицах твоего города станут стрелять в людей, и ты среди них окажешься, но уцелеешь // однажды утром тебя разбудит телефонный звонок и ты не сможешь разоб-
рать слов: отец умер // похоронишь своего отца и все для

тебя обратится в смерть, ты станешь тосковать по дням, когда об этом не думал // ты услышишь первый смех, первый плач и первые слова своей дочки, часами будешь всматриваться в выведенные ею первые буквы»¹³. Повесть заканчивается словами «Ты снова срываешь // повязку с этой раны, сон не заживает, // боль не воплощается»¹⁴: целью повествования является не устранение травмы, а наделение ее смыслом, вписание в биографию.

У Тулли диалог гипотетически направлен скорее на то, чтобы *изменить* прошлое. Взрослая повествовательница со стороны наблюдает одну из привычных сцен унижения себя-маленькой одноклассницами: «Я услышала их голоса. Сначала голоса. Лишь через некоторое время увидела, как они приближаются. Они были веселыми, во всяком случае хихикали. Они шли, то и дело оглядываясь. Она шла за ними, в расстегнутом пальто»¹⁵. Она пытается дать совет («Я положила руку ей на плечо. — Не стоит за ними бежать, — сказала я. — Пускай себе идут. Так будет лучше»¹⁶), понимает, что в детстве нуждалась в таком человеке («Она словно бы ждала кого-то вроде меня. Кого-то, кто положил бы руку на ее плечо и сказал, что не стоит за ними бежать»¹⁷), пытается позаботиться («Где твои перчатки? — спросила я, застегивая ей верхнюю пуговицу»¹⁸), не повторять те слова, которые девочка (т. е. она сама в детстве) постоянно слышит от взрослых («Мои сыновья в ее возрасте ничего не теряли. Но стоило ли ей об этом говорить? Ее и так постоянно поучали, с кого брать пример»¹⁹), знает о характере матери («Я знала эту мать»²⁰) и нескончаемых проблемах девочки, дома и в школе, с собой и окружающими («Я знала, что она страдает бессонницей»²¹; «У нее была масса проблем, но не драматических, а скорее хронических, словно неизлечимая болезнь, к которой нужно привыкнуть, потому что другого выхода нет. Взять хотя бы ту историю с директором, которая должна была произойти совсем недавно»²²).

Этот диалог свидетельствует о потребности взрослой героини повлиять на собственное прошлое, найти альтернативную модель поведения, которая изменила бы ход вещей: «Я много раз думала о том, что бы я

сделала, если бы снова туда попала, — в ее роли. Я была уверена, что знала бы, как себя защитить»; «А если бы я оказалась на месте этой девочки, зная тайну, которой она не знала? Что бы я могла тогда сделать? У меня есть ключ, так что я наверняка бы справилась, подумала я. Но конкретно. Каким образом? Я раздумывала об этом много раз. Однако теперь, когда я смотрела ей в глаза, у меня не было ни одной идеи»²³.

Повествовательница-взрослая мечтает о том, что могла бы помочь себе-маленькой: «Я бы даже смогла научить ее сравнивать дроби с разными знаменателями, вещи, которую ей в школе не сумели вбить в голову и которой мне пришлось овладеть, чтобы справляться в жизни. Однако если бы она спросила, как ей взять себя в руки, я не сумела бы ей помочь. Когда мы заканчивали есть блинчики, я подумала, что мать могла бы нанять меня в качестве репетитора. Заодно я бы проследила за тем, как она одевается... Разговаривала бы с ней... Сказала бы, что все это, безусловно, происходит не по ее вине»²⁴.

Тем не менее взрослый оказывается неспособен помочь ребенку (несмотря на вынесенный в заглавие рассказа Тулли имеющийся у взрослого ключ — понимание материнской тайны, объясняющей происходящее). Ребенок не располагает языком, способным выразить его опыт («Сквозь холод тела бились в тебе слова, с которыми ты не мог ни освоиться, ни подружиться, и все больший страх, и все более глубокая обида, и бессильное отчаяние, которое ты не в силах был охватить и понять, и некого тебе было об этом спросить»; «Их [детей переселенцев. — И. А.] боль не умела говорить»²⁵; «Она не очень хорошо понимала, кто она, и не знала слов, которыми могла бы описать свое положение»²⁶), взрослый также не умеет найти нужные слова и изменить прошлое («[...] я знаю, что не найду в себе нужных слов, чтобы выразить то, что я хотел бы сказать»²⁷; «Я хотела ее успокоить [...] Я бы утешила ее: издевательство над другими ничем не поможет. Им это тоже ничем не помогло. Но я не знала слов, с помощью которых могла бы убедить ее в этом»; «Я никак не могла повлиять на то, что снилось ей на рассвете»²⁸).

Однако повествование само по себе становится попыткой объединить собственную биографию. Использование диалога с собой-ребенком дает ощущение власти над ее смыслами: усиливает чувство ее единства («Если я не выдавлю из себя этой повести [...] жизнь моя окажется неполной»²⁹) или, напротив, дистанции между опытом детства и зрелости («И потом, на площади уже давно нет той конечной остановки, не видны река и мост, их загораживает восстановленный дворец. Так что мне будет сложно снова с ней встретиться. Может, оно и к лучшему, подумала я. Откуда бы я взяла для нее время? У меня дом и семья. Когда она спросила, приду ли я завтра, я покачала головой. — Я бы хотела, — сказала я. — Но не смогу»³⁰).

В значительной степени построены на диалоге с собственным детством также некоторые другие тексты польской прозы 1990–2010-х гг.

Произведения Тулли, Курылюк и Янко представляют собой в первую очередь встречу с «раненым ребенком» — подробное описание детства рядом с травмированной опытом Холокоста матерью (в случае Тулли — также неразрывно связанной с матерью ее сестрой, отражающей, умножающей и, в конечном счете, усугубляющей травму: «У них за плечами была хорошая школа. Вспоминать о ней сестры не любили. Никогда не говорили о том, что за уроки им там преподали. Его мать наверняка полагала, что усвоила их лучше. К моей матери относилась немного свысока, хотя была на два года младше»³¹).

* Знаменательно, что этой дистанции повествовательница не умеет достичь в предыдущем рассказе «Забавные слоги», где не визуализирует встречи с собой-ребенком, а лишь мечтает помочь. Желанного разделения себя-взрослой и себя-маленькой не происходит: «То, что я была вынуждена держаться с ней заодно на собственную гибель, казалось мне самой большой, самой болезненной несправедливостью». Однако повествовательница делает первый шаг — «наперекор всему миру» решает полюбить девочку, т.е. своего «внутреннего ребенка». (M.Tulli. *Włoskie szpilki*. Warszawa, 2011. S.100-102).

Повествование в романе «Шум» постоянно возвращается к началу, к детским травмам («Я заглянула в колодец минувших десятилетий. Проблемы лежали на самом дне, маленькие, точно камешки»³²) — насилью со стороны матери, родственников, школы, соседей, сверстников. Тулли описывает и анализирует затравленность девочки: «Надо мной так часто смеялись, что я мечтала о покое хотя бы за воскресной шарлоткой»; «А я никогда не знала, что делать, жизнь оказывалась для меня слишком трудной»; «Мне не раз хотелось совершить что-нибудь ужасное, что уравнесило бы груз унижения, уравнесило бы общий вес всех унижений. Чтобы забыть о том, насколько они обременительны, на другую чашу весов пришлось бы бросить нечто очень тяжелое»; «Мои эмоции вопрошали, много ли на свете людей, которые ощущают себя до такой степени отвергнутыми и осмеянными»; «Не каждый может быть частью группы. Мне это никогда не удавалось»; «Я пересчитывала тех, кто меня бросил, и тщетно искала причину. Пытаясь понять, чем я отличаюсь от других, не находила ни одной зацепки — а ведь я наблюдала за ними, видела, что их так просто не бросают. Почему же?»; «Молчание было многозначительным, и от него наверняка зазвенело бы в ушах, если бы еще раньше общение с родственниками не приучило меня быть тем, кто ничего не значит, на кого не распространяются никакие правила приличия, даже сугубо внешние»; «У меня были самые плохие оценки в школе и больше всего опозданий»; «Мне приходило в голову, что сцены издевательств так не затягивались бы и не были столь ужасны, если бы что-то не мешало мне в нужный момент произнести свою реплику»; «[...] сверкающей рождественской елкой — чудесной, если бы общение с родственниками не заставляло ее тускнеть»; «Белый флаг всякий раз должен был развеяться на моей стороне, он настаивал на этом с молчаливым упорством»; «Для общения с родственниками я сделалась непригодна много лет назад. Еще школьницей начала избегать этих визитов»; «[...] очень стеснялась — абсолютно всего, что было связано с моей жизнью, но больше всего — иронического тона, каким со мной разговаривали, несмотря на ее

присутствие. Эти иронические интонации отделяли меня от Ани, словно железная сетка»; «Они не сомневались, что публичное осуждение — тень которого неизменно витала над ними при общении с родственниками — наверняка было бы направлено против меня. Убеждены, что мой муж пока просто слишком ослеплен, чтобы это заметить, но когда он разберется, непременно перейдет на их сторону — разве что у него тоже с головой проблемы»³³. Описывает попытки тетки «навести порядок» («Попробуй быть прилежнее, — сказала она ласково и повернулась к моей матери: — Ты должна больше следить за дисциплиной. Пусть она каждый день ложится в одно и то же время. Проверь, сделаны ли уроки и сложен ли ранец»³⁴), тщетные попытки «достучаться» до нее («Я была уверена, что она бы моментально придумала, как меня спасти, если бы только перестала упрямо отрицать факты, которые я пыталась довести до ее сознания»³⁵), безуспешные попытки приспособиться к «правилам нормальности», установленным в семье («Я верила, что в моей жизни может многое измениться, если я выучусь говорить не слишком громко, не слишком тихо, именно так, как полагается»; «Мне не удавалось попасть в узкую щель нужной громкости, которую с двух сторон теснили запретные поля крика и глухой тишины»³⁶), терроризирующего ее «идеального» двоюродного брата («А он? Это другая история, совсем-совсем другая. Обаятельный и симпатичный, улыбчивый, правдивый и предсказуемый, увешанный пятерками с головы до пят. Он все делал вовремя, ни о чем не забывал. Учителя его обожали, но даже это не мешало дружбе с одноклассниками. Он служил живым доказательством того, что сестра матери с ее двухсотпроцентной уверенностью по всем вопросам действительно умеет воспитывать детей. Это банально просто, — говорила она. Я жалела, что я — не он»; «Моя мать считала его идеально воспитанным молодым человеком. С ее точки зрения, я вела себя неприлично»³⁷).

Именно в романе «Шум» появляются играющие компенсаторную роль («Беттельхейм дополняет идею Фрейда, замечая, что воображение крайне необходимо для пра-

вильного развития ребенка: если учесть его бессилие и зависимость в мире взрослых, воображение спасает ребенка от беспомощного отчаяния и дарит ему надежду»³⁸) образы волшебного советчика-лиса и освобождающего девочку пространства волшебного леса: «Девочка, сломавшая стул, перебралась жить в лес. Она поселилась в просторной и удобной берлоге, вероятно, медвежьей, и спала в ней на подстилке из сухих листьев. Она не взяла с собой ни тетради, ни будильник. Питалась лесными орехами, как белка. Орехи колола камешками. В лесу никто не запрещал кричать, но с тех пор как она туда переселилась, кричать не стало ни причины, ни желания. Обо всем этом я узнала из раскраски, которую мне привезли из Милана. Я любила ее разглядывать, потому что в ней не было букв»³⁹; «Уроки лиса помогали мне каждый день»⁴⁰ (см. подробнее в разделе «Психотерапевтическая метафора»). Знаменательно, что это не воспроизведение детских фантазий, а образы-метафоры, в значительной степени именно «подаренные» в процессе повествования взрослым, развившим их автором себе-в-детстве: «У меня была когда-то книжка-раскраска, в которой фигурировал лис. Но я с лисом не дружила. Я уже говорила, что это не репортаж. Лис олицетворяет нечто, что во мне присутствует, но доступ к чему я получаю только в свои лучшие мгновения»⁴¹; «Что касается лиса — он не был придуман для романа. Это часть меня, для литературных целей украшенная рыжим хвостом и чертами, которыми мне бы хотелось обладать всегда, а я обладаю ими лишь время от времени. [...] В детстве эта часть существовала во мне только в зародыше, а потом стала активно развиваться»⁴², — признается Тулли.

В «Гольди» и «Фраскати» Курылюк сменяют друг друга картины Вены, где отец был послом ПНР, и Варшавы, детства, юности и зрелости, смерти Сталина и антисемитской кампании 1967–68 гг., детского сада и школы, кончины отца и начала болезни брата, предательства некоторых друзей семьи — и постоянные возвращения назад, к тому, что тенью нависло над детством: травмирующему поведению матери и реакциям Эвы и ее брата. «Гольди» написан как обращение к отцу («Ты помнишь, Лапка?»;

«Ты пролистал начало книги», «16 июня 2003 мне исполнилось 57 лет и 42 дня. Столько тебе было, Лапка, в день твоей смерти», «Я беру тебя под руку», «О твоей смерти первой узнала мама», «Ты помнишь еще, как мы договорились [...]», «[...] спрашивал ты меня каждый день по дороге из школы»⁴³ и т. д.), который словно бы и после смерти продолжает защищать, с одной стороны, мать от раздражения и порой ненависти дочери, с другой — дочь от матери и разрушительной для всей семьи («корабль безумцев»⁴⁴ — называет их дом Эва в юношеском стихотворении) травмы Холокоста. В первой книге дополнительной «защитой» для повествовательницы служит также вынесенный в заглавие Гольди — хомячок, любимец отца и всей семьи, в значительной степени скрасивший жизнь всем ее членам. Но само его появление в доме, как узнает повествовательница уже в конце жизни матери, связано с той же самой травмой — в зоомагазин мать привел приступ паники, вызванный встречей в венском трамвае с персонажем из оккупационного прошлого (или человеком, лишь напоминавшим его): «Шрам на подбородке он припудрил, тик остался. [...] Он по-прежнему держался как будто аршин проглотил. Темные очки, спортивный стиль. Из блондина перекрасился в шатена с вьющимися волосами. Или это был [...] парик? Интересно, как он узнал отъевшуюся блондинку? С высокой прической и на шпильках я была выше его на полголовы. Как? — она поглядела на меня. — [...] Так или иначе, — она махнула рукой, — недобитых жертв не забывают»⁴⁵. Во второй книге — «Фраскати» — повествовательница уже словно бы находит в себе силы оказаться в тексте с матерью наедине.

Янко возвращается к своим детским реакциям на поведение матери, описывает собственную, унаследованную травму: «Я представляю себе или помню. Страх — это своего рода память, поэтому я могу так сказать. Страх унаследованный, переданный во внутриутробном состоянии, впитанный с молоком матери, страх, который призван уберечь детей от опасности»; «Я помню тот день, потому что кошмары, которые тебе снились, проникали в мою систему кровообращения через пуповину, когда я еще

сидела в твоём животе»; «История твоего детства стала стержнем моего. Поэтому я помню тот день, словно сама его пережила»; «Аллергия на землю предков»; «[...] тело вспомнило, что оно не может здесь находиться»; «Откуда-то из глубины брались эти слезы, может, они даже были не моими. Да, так я тогда и подумала, что это не мои слезы, это гены плачут»; «Когда я была маленькой, не раз представляла себе, что я — это ты, Реня, и в то утро это я выхожу из дома вместе с мамой и младшими»; «А ты этот голубой фартук расстилаешь на траве. Хотя ты рассказывала мне это десятки лет назад, эту картину я не могу забыть до сих пор. Каждый раз, расстилая одеяло, простыню, что угодно, я неизменно в этом жесте оказываюсь тобой...»; «Порой я чувствую тебя в своём теле. Гены — словно депозит, передаваемый из поколения в поколение. [...] Я бываю собственной матерью, тобой [...]. Замираю на мгновение, потому что твоё существование пронизывает меня словно дрожь. Ничего удивительного, что та девятилетняя Реня, которая все ещё живёт в тебе, — это наша общая сирота»; «Гены те же, они запомнили опыт предков и реагируют с пониманием. Я бы не поверила, если бы сама этого не испытала»; «Это твой страх, я не хочу его, мне хватает того, что я унаследовала»; «Мама, ты даже не знаешь, какое у меня из-за этого было детство... Травмированное»⁴⁶.

Повествователи первых произведений Хюлле и Хвина, обращаясь к своему детству на Возвращенных территориях, осмысливают случайность и закономерность путей, приведших предков к той точке, в которой они сами появились на свет. Так, повествователь Хюлле ощущает себя стоящим на перекрестке указателем с полустертыми буквами⁴⁷. Маленький герой «Краткой истории одной шутки» видит себя ребенком двух пожаров — он пытается вообразить отъезд отца «из-под Замковой горы, освещенной розоватым заревом угасающего пожара» и «сожженный дотла дом на Мокотове», узнает, что если бы отец и дядя в силу исторических событий не оказались переселенцами или если бы они вышли из поезда в другом городе, он сам обладал бы другим местом рождения, языком и, следовательно, картиной мира: «Если бы Отец не вышел в

Гданьске, „в основе моего существования сияло бы чистое страдание Изгнания, и у меня было бы два отца: тот, что ехал в мой край в вагоне поезда Вильно — Белосток, и другой, который жестом руки в кителе указывал машинисту далекий город»; «[...] и тогда Отец остановился, еще раз огляделся и сказал Дяде: „Э-э-э, нет“. Поезд уже набирал скорость, когда они вдруг бросились к железнодорожным путям, потому что им внезапно захотелось снова сесть в вагон [...]. Так я родился в Гданьске [...] в доме, построенном до войны для работников верфи „Шихау“, хотя мог родиться в Новой Вилейке или в [...] городе Новый Двур*»; «[...] я бы все называл иначе, и понять это — что я бы иначе называл дерево, кота или собор — было значительно сложнее, чем представить себе, что я мог вообще не появиться на свет»; «Это совпадение названий, мест и слов... Шутка? Но чья и зачем? А может, это была пустая игра, которой не следовало придавать никакого значения?»⁴⁸. Кроме того, мальчик, как уже говорилось, беспрестанно ищет связь между городом, полным следов чужого прошлого, Злом и Добром. Повествователь постоянно сомневается: так, в «Короткой истории одной шутки» количество вопросов — в среднем 6–7 на страницу, доходя до 10⁴⁹, иногда сгущаясь до, например, 6 вопросов на 8 строк⁵⁰. В «Вайзере Давидеке» Хюлле взрослый повествователь возвращается в собственное детство, чтобы попытаться осмыслить встречу с Другим, его исчезновение и свое травмирующее одиночество после этого: «[...] я исписываю страницу за страницей в надежде, что наконец пойму то, чего понять не могу, что наконец увижу то, чего раньше не замечал»; «[...] то, что я делаю сейчас, ни в коем случае не сочинение повести, а лишь заполнение белого пятна»⁵¹. Поскольку повествование на самом деле является исторической аллюзией к исчезновению евреев из Польши и отсутствию их в польском большом нарративе, в данном случае можно говорить о своего рода символическом психотерапевтическом акте, связанном с польским обществом. В целом же в прозе Хвина и Хюлле 1990-х гг. диалог

* Т. е. на Кресах (ныне Литва).

с собственным детством является скорее актуализацией положительных детских воспоминаний. Запечатленное в тексте детство оказывается в этих книгах не только воспоминанием взрослого человека, но и самостоятельным художественным образом, детство понимается как шульцевская «гениальная эпоха», в которой человеку дарована подлинная способность к творчеству и воображению («Не знаю, каким образом доходим мы в детстве до определенных образов, имеющих для нас решающее значение. Они играют роль тех нитей в растворе, вокруг которых кристаллизуется для нас смысл мира»⁵²).

Итак, встреча с собственным детством позволяет анализировать вынесенные из детства мировоззренческие установки, обиды, страхи и пр., способствует развертыванию и вербализации скрытых внутренних диалогов, объективации их для человека, который таким образом, идентифицируясь с обоими полюсами, оказывается способом реально наблюдать, сознавать и эмоционально-действенно переживать свою раздвоенность и одновременно единство.

П Р И М Е Ч А Н И Я

- 1 И. В. Шевцова. Тренинг работы с собственным детством. СПб., 2008. С. 14–15, 21.
- 2 М. Tulli. Włoskie szpilki. Warszawa, 2011. S. 106.
- 3 Ibid. S. 106–107.
- 4 А. Jurewicz. Lida. Gdańsk, 1994. S. 39.
- 5 М. Tulli. Włoskie szpilki. S. 110.
- 6 А. Jurewicz. Lida. S. 6.
- 7 Ibid. S. 10, 46, 21, 29.
- 8 Ibid. S. 38.
- 9 М. Tulli. Włoskie szpilki. S. 109, 112.
- 10 А. Jurewicz. Lida. S. 49.
- 11 М. Tulli. Włoskie szpilki. S. 120.
- 12 А. Jurewicz. Lida. S. 39.
- 13 Ibid. S. 40.
- 14 Ibid. S. 106.
- 15 М. Tulli. Włoskie szpilki. S. 109.
- 16 Ibid. S. 109.
- 17 Ibid. S. 110.
- 18 Ibid. S. 111.
- 19 Ibidem.
- 20 Ibid. S. 116.
- 21 Ibid. S. 112.
- 22 Ibid. S. 114, 107, 120.
- 23 Ibid. S. 107, 120.
- 24 Ibid. S. 122.
- 25 А. Jurewicz. Lida. S. 11, 49.
- 26 М. Tulli. Włoskie szpilki. S. 114.
- 27 А. Jurewicz. Lida. S. 39.
- 28 М. Tulli. Włoskie szpilki. S. 120–121.
- 29 А. Jurewicz. Lida. S. 14.
- 30 М. Tulli. Włoskie szpilki. S. 122.
- 31 М. Tulli. Szum. Kraków, 2014.
- 32 Ibid. S. 44.
- 33 Ibid. S. 8, 49, 58, 82, 101, 15, 57, 18, 19, 20, 80, 93.
- 34 Ibid. S. 9.
- 35 Ibid. S. 10.
- 36 Ibid. S. 11.
- 37 Ibid. S. 13, 14.
- 38 Д. Миллс, Р. Кроули. Терапевтические метафоры для детей и внутреннего ребенка. М., 2000. С. 23.

- ³⁹ M. Tulli. Szum. S. 38.
- ⁴⁰ Ibidem.
- ⁴¹ Prywatne kłocki — wywiad z Magdaleną Tulli // Centrala, 31.11.2014. <http://czytamcentralnie.blogspot.ru/2014/10/prywatne-klocki-wywiad-z-magdalena-tulli.html>
- ⁴² Zbuntowana — rozmowa z Magdaleną Tulli // Gazeta Wyborcza, 26.09.2014. http://wyborcza.pl/1,75410,16711994,Zbuntowana___rozmowa_z_Magdalena_Tulli.html
- ⁴³ E. Kuryluk. Goldi. Apoteoza zwierzaczkowości. Kraków, 2011. S. 5, 9, 23, 27, 29, 43, 101.
- ⁴⁴ Ibid. S. 55.
- ⁴⁵ Ibid. S. 158.
- ⁴⁶ A. Jancko. Mała Zagłada. Kraków, 2015. S. 12, 15, 16, 18, 26, 77, 146, 53, 68.
- ⁴⁷ P. Huelle. Opowiadania na czas przeprowadzki. Gdańsk, 1999. S. 39.
- ⁴⁸ S. Chwin. Krótka historia pewnego żartu (Sceny z Europy Śródkowo-wschodniej). Gdańsk, 1999. S. 154–155, 151, 170.
- ⁴⁹ Ibid. S. 83.
- ⁵⁰ Ibid. S. 116.
- ⁵¹ P. Huelle. Weiser Dawidek. London, 1996. S. 89, 18. Цитаты из романа даны в переводе В. Климовского.
- ⁵² B. Schulz. Opowiadania. Wybor esejów i listów. Wrocław, etc., 1998. S. 475.
-
-

3. Первичная терапия

Разработанная американским психологом Артуром Яновым так называемая первичная терапия относится к психодинамической парадигме, согласно которой в основе неврозов, сексуальных перверсий, различных зависимостей и психосоматических расстройств лежит возникшая в детстве неосознанная психическая травма. Но с точки зрения своей теории и механизмов действия первичная психотерапия, имеющая выраженный катартический эффект, значительно отличается от психоаналитически ориентированной терапии. Иногда этот вид психотерапии называют «психотерапией первичного крика», однако процесс включает в себя не только крик (являющийся лишь одной из возможных реакций), но и плач, рыдания, стон и т. п. «Такие реакции, или, выражаясь словами Янова, преднамеренно вызванные „примитивности“ (primals), пациентов являются результатом не механических упражнений [...], а глубоко протекающего эмоционального процесса, связанного с воспоминаниями о ранних травмах»¹. Янов исходит из того, что недостаточно просто знать о своих подсознательных или бессознательных чувствах и потребностях: «Большинство современных психотерапевтов работает исходя из предположения о том, что превращения неосознанных чувств в осознанные вполне достаточно для того, чтобы в личности произошли благоприятные изменения. Я смотрю на это по-иному — я полагаю, что сознание и осознание суть результаты происходящих на организменном уровне процессов чувствования и что чувственное переживание процесса, и только оно одно, а не простое знание о том, что такое чувство присутствует, может действительно кого-то изменить. Немой взгляд, знание о потребности не позволяет освободиться от нее»². Основой же первичной терапии является «создание связи телесных потребностей с сохраненной и неосознаваемой памятью и, таким образом, восстановление цельности личности»³.

С этой точки зрения особый интерес представляет роман Батор «Темно, почти ночь», написанный в жанре

историко-психологического детектива-триллера с использованием элементов готического романа. Главная героиня возвращается в родной Валбжих («[...] я двигалась по следам, оставленным много лет назад», «[...] еду в город моего детства»; «[...] пейзаж несчастливого детства»⁴), чтобы провести журналистское расследование дела о похищении детей, а на самом деле — ведомая ощущением, что должна разобраться в себе и истории своей семьи: «Я подумала, что, возможно, ошибалась, считая, что мне хватит сил, что меня не будет ранить этот дом, наполненный смертью и призраками. Я знала, что не имею права поддаваться страху, и поэтому остановилась здесь, а не в забронированном для меня гостиничном номере [...] Всю свою взрослую жизнь я собиралась с духом [...], и мне казалось, что я неплохо подготовилась к этому путешествию. Когда в Валбжихе начали исчезать дети, я поняла, что наступил подходящий момент и что именно я [...] должна о них написать. И вот я здесь, и дом, ключ от которого я всегда носила с собой, угрожающе щелкает прогнившей немецкой челюстью»⁵. Символический ключ от травмы детства и ее предыстории — ключ от дома («После похорон отца я положила ключ в дешевый студенческий кошелек из индийской лавочки и пятнадцать лет перекладывала в последующие. Я испытывала потребность иметь его при себе и приобрела привычку при каждом удобном случае проверять, на месте ли он») — неслучайно напоминает героине «косточку зверя или ребенка»⁶.

С целью подведения пациента «ближе всего к первичному состоянию»⁷, максимального ослабления имеющихся у него «защит», лишения возможности совершать сбрасывающие напряжение символические действия его подвергают изоляции. В результате на первый сеанс индивидуальной терапии он приходит «страдая. Он не курил и не принимал транквилизаторы, он утомлен и испуган. Он не вполне понимает, что его ждет»⁸. Подобным образом приезжает в родной город героиня романа Алиция: «До Валбжиха я добралась измученной»; «[...] я почувствовала, что упираюсь, потому что боюсь. Этого дома, ноября и тяжелых снов, которые здесь сильнее связывают меня с прошлым»⁹.

Задача терапевта, занимающегося первичной терапией, состоит в том, чтобы последовательно пробивать и расширять брешь в защитной системе пациента с целью реактивации — выявления и переживания заново — первичной травмы, восстановления единства расщепленной мнестической системы, достижения интеграции личности посредством снятия «слоев» психологической защиты. Процесс освобождения от наработанных защит «набирает силу благодаря тому, что небольшой кусочек боли, испытанной пациентом, позволяет ему в следующий раз перенести несколько более сильную боль. Каждое первичное состояние раскрывает новые скрытые до тех пор воспоминания и вызывает следующие первичные состояния»¹⁰. Так, в процессе расследования, спускаясь вглубь собственного подсознания и выстраивая повествование из фрагментов услышанных историй, героиня постепенно открывает мрачные тайны собственной семьи («Я вернулась, чтобы понять, что случилось»; «Чего могли бояться две девочки? Почему я не заметила [...]?»; «Неужели я прожила эти годы в Варшаве, помня не о том, о чем следует?»¹¹), связанные с насилием Истории над телом, психикой и идентичностью: причины самоубийства старшей сестры, тайну безумия матери, преследовавшей старшую дочь и пытавшейся убить младшую («Из травмированной девочки выросла женщина, уничтожавшая все, чего касались ее руки»¹²), т. е. идет навстречу той самой, по словам Янова, «замороженной» боли, которая «как бы заключена в некую внутреннюю капсулу»¹³ (ср. «Моей сестре не удалось защитить меня от памяти, я носила ее в себе, словно окаменевший плод»¹⁴).

Этот процесс — как и повествование пространного романа Батор — продвигается вперед шаг за шагом («Организм избавляется от невроза постепенно и весьма неохотно»¹⁵), внешнее и внутреннее напряжение неуклонно нарастает («Наращение тревоги является надежным показателем правильного движения пациента в психотерапевтическом процессе»¹⁶). У Батор роль символического терапевта играют мощный «двигатель» сюжета детектива-триллера и профессия репортера, заставляющие

героиню все глубже погружаться в память свою, своей семьей, своих соседей, своего города («Прости, что теперь мне придется причинить тебе боль»; «Я знала, что Давид оставил для меня след, словно темный коридор в комнату, которой нет. В том, что он мне сказал, был секретный проход, который мне следовало найти, тогда я пойму и прошлое, и то, во что я впуталась в этом городе теперь»; «Пришло время все рассказать»¹⁷).

В свои воспоминания-чувства пациент заходит постепенно, поначалу периодически «выныривая» из них («Я вдруг затосковала по своей варшавской квартире, новой, не обремененной прошлым»; «[...] я подумала, что, в сущности, могла бы уже отправляться в Варшаву [...]. Напишу репортаж [...] и найду новую тему. [...] Меня взбудоражила мысль, что скоро все это останется позади, что я по-прежнему могу это сделать. Пора в путь! Я собрала сумку»¹⁸). Первоначально возвращение в прошлое связано с бифокальностью: пациент одновременно чувствует себя находящимся в двух состояниях — регрессивного внутреннего процесса и осознания происходящего с позиции взрослого: «Я шла по следам, оставленным многие годы назад, удивляясь, что мои ноги еще им соответствуют»; «Та Алиция сопровождала меня теперь, словно тень из слез и угольной пыли, и хотя она была намного слабее, не отставала от меня, мои ноги безошибочно попадали в ее следы, сохранившиеся под слоем мертвых листьев»¹⁹.

«Путь из невроза представляет собой движение пациента вглубь своих травматичных переживаний, в амнезированный опыт»²⁰ — движение болезненное, превращающее его «в сплошную рану», через него «проходит первичное чувство, которое он хорошо осознает»²¹. Входя в первичное чувство, пациент перестает контролировать себя, осознает связь чувства с его источником: «Полностью теряя контроль над собой, пациенты наконец-то могут установить эту связь, поскольку самоконтроль почти всегда означает подавление реального „я“»²²): «Несмотря на усталость, я не могла заснуть, потому что горе той нелюбимой девочки слилось с моим. Тело помнит вещи, которые кажутся забытыми, и я знаю, что лежала теперь в точно такой же позе,

как много лет назад»²³. «Первичный крик» характеризуется глубиной и произвольностью — «создается впечатление, что пациент кричит не сам, а что-то или кто-то кричит в нем»²⁴. Такой крик издает героиня, добравшись до одного из самых глубоких слоев памяти — получив «с того света» письмо сестры, объясняющее многое и воскрешающее вытесненные воспоминания: «Я внезапно почувствовала под пальцами шершавое дерево внутренней поверхности сундука, в котором мы с Эвой прятались от матери, и мои руки сжались в кулаки. [...] Я ощутила такую смесь гнева, тоски и боли, что закричала в пустоту ночного дома, которая ответила мне эхом. Тот день был во мне. Я помнила»²⁵. Символическое исцеление совершается также через своего рода катартический плач: «Я копила их столько лет, у меня был огромный запас и мне казалось, что очищающая соленая волна заливают все места, будившие мою печаль, заливают подвал моего дома, подмывает сундук, в котором мы с Эвой прятались от матери [...], и через окна выливается в сад, в лес, поднимается на поляну, где немецкие солдаты убили еврейских узников, где советские солдаты изнасиловали немецкую девочку [...]. В конце этого плача, какой больше никогда со мной не случался и каким я, наверное, уже никогда не заплачу»²⁶. Последним этапом терапии становится интеграция биографии: «Меня зовут Алиция. [...] Я твоя дочь. Первое, что я помню, — это твой голос в темноте, и я буду говорить с тобой, пока ты меня тоже не вспомнишь. У меня есть время, много нового времени»²⁷.

Как и в случае «Вайзера Давидека» Хюлле, роман отсылает к коллективной травме и коллективному психотерапевтическому процессу. Неслучайно плач объединяет героиню с другими жертвами прошлого Возвращенных территорий: «Мы плакали [...], каждый по отдельности, но плечо к плечу, хозяин Кроличьей норы, мужчина с пандой и я, Алиция»²⁸. Биография повествовательницы, которую писательница наделила рядом автобиографических черт, о чем охотно говорит в интервью*, — символ осозна-

* Табор — очевидная анаграмма фамилии Батор (по словам писательницы, она отсылает также к детским воспоминаниям: «Табор —

ния того, что исковерканное немецкое прошлое является частью идентичности польских жителей Возвращенных территорий: всегда считавшая себя полькой Алиция оказывается дочерью поляка и немки, которая подростком была изнасилована вошедшими в Вальденбург советскими солдатами. Нужно было воспроизвести всю историю, найти все элементы мозаики, понять, что пережило пространство Возвращенных территорий. Только в этом случае возможна интеграция биографий этой территории и ее жителей.

одно из первых слов моего детского словаря. Мама рассказывала о цыганских таборах, которые казались мне чем-то волшебным», — рассказывает писательница в интервью. <http://polki.pl/zycie-gwiazd/newsy,poruszajacy-wywiad-z-joanna-bator,10036723,artykul.html>). Кроме того, героиню, по словам Батор, объединяют с автором любовь к бегу, зеленому чаю, сухощавое телосложение и многое другое (Wyścig po Nike wykańcza jak maraton // Newsweek, 24.10.2013; Jasno, prawie dzień. Z Joanną Bator rozmawia Natalia Kuc // Twój Styl. 2014. № 8 (289). S. 13–18. Цит. по: К. Ёвклэк. Podmiot i ciało w powieści Joanny Bator «Ciemno, prawie noc» // Białe maski / szare twarze. Ciało, pamięć, performatywność w perspektywie postzależnościowej. Kraków, 2015. S. 137.

П Р И М Е Ч А Н И Я

- 1 Л. Бурлачук, А. Кочарян, М. Жидко. Психотерапия. СПб., 2007. С. 281.
- 2 А. Янов. Первичный крик. М., 2009. https://royallib.com/book/yanov_artur/pervichniy_krik.html
- 3 Там же.
- 4 J. Bator. Ciemno, prawie nos. Warszawa, 2012. S. 7, 16.
- 5 Ibid. S. 25.
- 6 Ibid. S. 7–8.
- 7 А. Янов. Первичный крик.
- 8 Там же.
- 9 J. Bator. Ciemno, prawie nos. S. 13, 22.
- 10 А. Янов. Первичный крик.
- 11 J. Bator. Ciemno, prawie nos. S. 37, 123, 410.
- 12 Ibid. S. 37, 123, 410, 292.
- 13 Первичная терапия Янова // Руководство по телесно-ориентированной терапии. СПб., 2000. С. 162–163.
- 14 J. Bator. Ciemno, prawie nos. S. 417–418.
- 15 А. Янов. Первичный крик.
- 16 Л. Бурлачук, А. Кочарян, М. Жидко. Психотерапия. С. 286.
- 17 J. Bator. Ciemno, prawie nos. S. 225, 389, 513.
- 18 Ibid. S. 76, 277.
- 19 Ibid. S. 7, 77.
- 20 Л. Бурлачук, А. Кочарян, М. Жидко. Психотерапия. С. 288.
- 21 Там же. С. 287.
- 22 Первичная терапия Янова. С. 220, 233.
- 23 J. Bator. Ciemno, prawie nos. S. 122.
- 24 Л. Бурлачук, А. Кочарян, М. Жидко. Психотерапия. С. 294.
- 25 J. Bator. Ciemno, prawie nos. S. 235–236.
- 26 Ibid. S. 428–429.
- 27 Ibid. S. 523.
- 28 Ibid. S. 429.

4. Нарративная психотерапия

Идея нарративного мышления была выдвинута американским психологом-когнитивистом Джеромом Брунером, который, ссылаясь на П. Рикёра, утверждал, что «мы, по-видимому, не имеем иных способов описания „прожитого времени“ [...], кроме как в форме нарратива»¹, и указывал на острую необходимость детального изучения процесса формального и неформального автобиографического конструирования человеком самого себя.

Брунер обратил внимание на нестабильность любого «автобиографического отчета», которая и делает возможным эффективное воздействие на течение жизни человека при помощи изменения ее описания, совершаемого ее главным героем: «[...] подражание между так называемой жизнью и нарративом имеет двойную связь: то есть, нужно сказать, так же как в аристотелевском смысле искусство подражает жизни, так, по Оскару Уайльду, жизнь подражает искусству. Нарратив имитирует жизнь, жизнь имитирует нарратив. „Жизнь“ в этом смысле есть та же разновидность конструкции человеческого воображения, что и „нарратив“. Она сконструирована людьми посредством активного рационализирования, того самого рационализирования, с помощью которого мы конструируем нарративы. [...] В конце концов мы становимся теми автобиографическими нарративами, в которых мы „рассказываем о“ наших жизнях»². Интерпретируя ход своей жизни, человек определенным образом «увязывает» ряд событий, акцентируя одни и опуская другие, выстраивая наделенный смыслом сюжет — доминирующую «историю», «нарратив», описывающие и оценивающие идентичность и, в конечном счете, определяющие дальнейшее поведение. Этот процесс совершается постоянно: «Для сознания человека не бывает незначительных историй: беседа с коллегами, семейная ссора, внутренний спор с собой или предвыборное выступление... То, как мы трактуем для себя или для других какое-либо событие, определяет нашу жизнь, даже если мы и не фиксируем этот момент в памяти»³.

Базирующаяся на идеях социального конструктивизма, разработанная австралийским и новозеландским психотерапевтами Майклом Уайтом и Дэвидом Эпстоном нарративная психотерапия исходит из идеи возможности «перерассказа», реинтерпретации человеком собственной судьбы с целью коррекции самоидентификации. Этот метод исходит из полиисторичности любой жизни: она состоит из значительно большего количества событий, чем те, которые человек «отбирает» для своей истории, ориентируясь на ту, которая приобрела для него статус доминирующей, поэтому одни и те же события, в зависимости от приписываемых им смыслов и характеров связей, могут сложиться в совершенно разные нарративы. В каждый момент жизни человек осуществляет взаимодействие между доминирующей историей и историями гипотетическими, вновь и вновь интерпретируя свой опыт и конструируя свой жизненный нарратив.

Нарративный подход сосредотачивает свое внимание на взаимосвязи представлений человека о себе и так называемой авторской позиции по отношению к собственной истории, с одной стороны, и социальных факторов — с другой и направлен на коррекцию так называемой проблемно-насыщенной истории — доминирующего нарратива, ощущаемого человеком как дискомфортный, бесполезный, навязанный извне. Ранг доминирующего жизненный нарратив приобретает в процессе взаимодействия с множественными контекстами окружающего мира. Эти контексты — семья, среда дружеского и профессионального общения, тексты, средства массовой информации и т. д. — определяют смыслы, приписываемые человеком тому или иному событию своей жизни, а также степень их социальной, культурологической приемлемости: «[...] люди осмысляют свой опыт переживания жизненных событий, включая их в определенные рамки, схемы понимания (фреймы), и именно структура нарратива, повествования, обеспечивает рамку, основу для осознания смысла происходящего в повседневной жизни. Подобное предположение связано с убеждением о том, что идентичность человека конструируется именно

в процессе выслушивания и рассказывания историй о своей жизни и жизни других людей»⁴.

Уайт сформулировал идею «уникального эпизода», или «исключения»⁵, — некоего опыта (поведенческих актов, коммуникативных актов, переживаний, мыслей и пр.), не соответствующего, выбивающегося из логики и смыслов проблемно-насыщенных историй. Именно уникальные эпизоды и служат основным ресурсом, используемым нарративными терапевтами для создания необратимого времени, в котором прошлое, настоящее и будущее неоднозначно взаимосвязаны и полны возможностей.

Другой ресурс — метод деконструкции жизненного нарратива — был позаимствован нарративной психотерапией у постструктурализма. Подобно тому, как стратегия деконструкции у Деррида предполагает выявление маргинальных, подавляемых мотивов, осмысление текста как пространства репрессии, нарративная психотерапия направлена на поиск в рассказе пациента скрытых смыслов, разрывов, признаков конфликтующих историй. Такая практика позволяет, во-первых, экстернализовать* проблемно-насыщенную историю, проанализировать ее, во-вторых, связав в единый сюжет, укрепить периферийные эпизоды жизненного нарратива и ослабить доминирующий, воспринять его как лишь одну из возможных интерпретаций и один из возможных путей, в-третьих, создать новую, альтернативную, историю, новый, более предпочтительный и психологически плодотворный для человека конструкт и развить его: «Мириады впечатлений повседневной жизни по большей части мелькают, как вспышки, как штрихи по экрану нашего сознания, и исчезают в „историческом вакууме“. Многие из этих переживаний не вписываются в сюжеты или темы доминирующих историй нашей жизни, а потому не замечаются нами, не обретают смысл. Однако эти „не вписывающиеся в об-

* Идею экстернализации — рассмотрения проблемы человека не как его внутренней характеристики, а как некой внешней сущности, вмещающейся в человеческую жизнь, — впервые высказал и разработал М. Уайт.

щий ряд“ впечатления нередко очень значимы и при благоприятных обстоятельствах могут стать „уникальными эпизодами“, или „исключениями“. Выявление подобных аспектов проживаемого опыта может обеспечить точку входа в развитие альтернативных историй»⁶. В процессе «уплотнения» альтернативной истории ранее незаметные сюжеты становятся все более значимыми, «укореняются» в прошлом и образуют фундамент для новых действий, направленных на разрешение проблем и сложных жизненных ситуаций.

Таким образом, нарративная терапия сфокусирована на лингвистическом аспекте человеческого существования (т. е. интерпретации и выражении человеком своего опыта *через язык*) и на идее того, что действие опирается на смысл (т. е. будущий опыт основывается на интерпретации прежнего): «[...] любое переформулирование, пересмотр историй жизни людей — это также переформулирование и преобразование идентичности»⁷. Корректируя интерпретацию событий своей жизни, человек обретает возможность воздействовать на будущее — восстанавливает свою «авторскую позицию», защищая ее от влияния широко понимаемого окружения.

Этот контекст позволяет по-новому взглянуть на тексты Тулли, Кефф, Курылюк и Загаевского.

В произведениях Тулли и Кефф проблемно-насыщенной историей оказывается самоощущение жертвы в мире послевоенного насилия.

Повествовательница «Шума» описывает неуверенность, затравленность девочки, цепочку эпизодов откровенного и завуалированного издевательства дома и в школе, включая отражающие их сны («Однажды мне приснился сон, в котором я сидела вместе с ними за столом и одновременно лежала на их самом большом блюде, том, что в мелкий цветочек, рядом с овощным гарниром»; «Тогда, за несколько месяцев до родов, они снились мне почти каждую ночь. — Покажи, что там у тебя, — говорили они. — Малыш, — отвечала я, крепко прижимая его к себе. Он забирал у меня сына и передавал своей матери. Я ничего не могла поделать, ведь малыш был таким хрупким. —

Собачка! — улыбалась она. — Какая забавная. — Собачка! — хихикая, вторил он. — Она родила собачку! — И они отдавали мне запеленутого щенка»), однако одновременно фиксирует моменты ощущения загнанной глубоко внутрь силы («[...] во мне, кроме девочки и ее лиса, жил еще некто, с кем я была не слишком хорошо знакома, некто упрямый, готовый на всё, кто мог бы броситься в бой и открыто пойти против ее воли. Я украдкой рассматривала ее — мы были немного похожи, если не внешне, то, во всяком случае, по характеру. Ничего удивительного, ведь у нас были общие предки. С той только разницей, что во мне тот, кто мог бы сопротивляться ее воле, жил скованный, с кляпом во рту. Его ярость вскипала во мне бессильно и немо. Гнев не обращался в дерзость и не умел столкнуть сестру матери с моего пути. Кто бы ни был этот некто, на него я рассчитывать не могла»), попытки бунта («Я знала, что это такое — когда тебя ловят на слове, потому что меня как раз ловили постоянно. Но в тот день, когда мне удалось подловить его мать, я была ошеломлена и с трудом преодолевала собственное бессилие. — Тогда тебе не следует меня даже на порог пускать, пока я не сделаю самое необходимое, — выпалила я с бьющимся сердцем. Мгновение они обе — моя мать и его мать — смотрели на меня, а я ждала. Такое им не обойти и не перескочить, — думала я. Пускай поупражняются. Я хотела, чтобы они наконец признали, что всё это вместе — то, чего они от меня требуют, и то, что запрещают, — противоречит одно другому»; «— Что за чушь, — сказала я ему, ее сыну. — Просто уши вянут. — Он отложил вилку и нож и стал ждать включения привычного сценария. Первой очнулась моя мать — чуть замешкавшись, словно бы не сразу заметив, что я веду себя неприлично. Ей пришлось напрячься, чтобы сыграть свою роль. — Что ты себе позволяешь? — А что такого? — спросила я»; «Так что же — бежать? Бросив их всех за рождественским столом? Встать и уйти вместе с малышом? Я чувствовала, что времени на раздумья нет. Если я не сделаю это немедленно, то упущу мгновение, когда нечто подобное вообще возможно. А если упущу мгновение — то когда опомнюсь? Когда смогу показать им границы дозволенного и чему научу нашего

сына? Через несколько лет, возможно, будет уже поздно. Я выбрала выход не столь ужасный, не тот, в конце которого хлопала входная дверь. Ушла в другую комнату»; «— Если ты не перестанешь действовать мне наперекор, — говорила я его матери в разных ситуациях, — то лучше вообще не приходи»), изменение ситуации после замужества и рождения детей («Однако мой муж оказался неуязвим для родственников, наказать его было невозможно: он как раз и являлся тем самым посторонним, не обученным элементарным правилам»; «Самая большая сложность заключалась в том, что дети изменили расстановку сил. Если бы он только мог, он бы схватил их, как коня и ладью, и, зажав в кулаке, дожидался вмешательства высшей инстанции»⁸). Перерассказывание жизненной истории совершается, в том числе, при помощи метафор (см. раздел «Психотерапевтическая метафора»).

Кефф также рассказывает историю жизни Дочери от детства до зрелости. Повествование, имеющее форму многоголосной оратории, подобно деконструктивной беседе, которая направлена на рассмотрение проблемы в разных контекстах. Одновременно текст оказывается символической борьбой за собственную идентичность, собственную историю, против шантажа Матерью дочери этосом жертвы. Эта борьба включает в себя несколько попыток бунта, совершаемых при помощи масок-кодов (см. раздел «Психотерапевтическая метафора»).

Курылюк частично перерассказывает свое детство и юность, а также и жизнь матери, сопоставляя слышанные когда-то реплики или замеченные странности поведения с новыми обрывками информации: «— Консьержка сказала мне [рассказывает спустя много лет очевидец и участник тех событий. — И. А.], что пани Курылюк поехала в отпуск: в дом творчества журналистов в Казимеж. Я взял такси. Внизу мне сказали номер комнаты, я поднялся на второй этаж. Дверь была открыта. — Мириам, дорогая! — восклицаю я, протягивая руки. — Вон отсюда! Я тебя не знаю! — Она захлопнула дверь у меня перед носом, в замке повернулся ключ. Это заняло меньше минуты. — Да, это заняло меньше минуты. Я отнесла мамин чемодан на-

верх и пошла в туалет. Когда вернулась, дверь оказалась закрыта. Я подергала за ручку. — Вон отсюда! — заорала она ужасным голосом. — Я тебя не знаю! — Мама, это я. — Она подошла к двери, но не открыла. — Оставь меня в покое, — пробормотала она. — Я устала, поезжай домой»⁹; «Помнишь старинное депо? — Возле рынка рабов, — буркнула мама. — Прадедушки и прабабушки Негритенка Бамбо? — поинтересовалась я. Но Лапка ущипнул меня, давая понять, что продолжать не стоит. [...] Я нашла в „Путеводителе“ депо на улице Грудецкой, 38, и прочитала: „[...] во время немецкой оккупации здесь находилась еврейская биржа труда. Стоявших перед домом евреев ставили в ряд, а немецкие предприниматели выбирали себе дармовых работников“»¹⁰. В результате история обиды на безумную мать становится историей жизни рядом с человеком, пережившим непосильную травму: «Открытие, что мама была еврейкой, ничего не изменило в моем мировоззрении. Но меня охватила жалость, а может даже отчаяние, что я не выразила родителям, а прежде всего маме, восхищения, которого она заслуживала наравне с отцом»¹¹.

Повествователь «Двух городов» Загаевского в процессе анализа амбивалентности пространства реального и иллюзорного (структура текста напоминает прогулки деда — хождение по мрачному Гливице проникнуто образами Львова) стремится освободиться от власти навязанного ему ностальгического дискурса («С их точки зрения... Как будто я мог знать, о чем они тогда думали. Я должен ограничиться тем, что видел, что помню, что хочу помнить»), описать город собственного опыта, взросления, переживаний, дистанцироваться от детского несвободного сознания («я не понимал», «мало знал»¹²). Повествователь Загаевского фиксирует случаи конфликта природного детского интереса к окружающему пространству и неумолимости навязанного взрослыми императива его отрицания: «Выработанное равнодушие к новому городу [...] порой подвергалось тяжкому испытанию. С одного из холмов этот некрасивый город выглядел вполне привлекательно»; «Этот парк [...] принадлежал мне. Так, во всяком случае, я думал. Больше он никому

не был нужен. Старшие поколения по-прежнему со снисходительным презрением взирали на цветы и деревья, которые здесь росли. В счет шли исключительно сады, оставленные там, на востоке. Но я знал только здешние тополя и ясени и все больше их любил»; «Мне нравились эти места — парк, бассейн и даже совершенно черная река, много лет назад превращенная в сточную канаву для промышленных предприятий и пахшая химией, а не водой. [...] Мне нравились эти места, поскольку других я не знал. Меня интересовало происходившее вокруг, поскольку другого опыта я не имел»; «Не полагалось восхищаться миром здесь, в этом случайном городе»¹³.

Включая в повествование третий город — Краков, — повествователь обретает иллюзию равновесия в пространстве, и Гливице видится «в новом свете. Все, что в нем происходило, и все, что в нем находилось, явилось мне теперь с другой стороны: и ксендзы, и учителя, и мои ровесники существовали, оказывается, двояко»: «Те же улицы, столь поразительно обыденные, созданные только затем, чтобы по ним мог проехать трамвай, автомобиль, извозчик, становились почти так же прекрасны, как каналы Венеции [...]. И я тоже начал ходить по двум городам, подобно поколению моего деда, для которого каждый уголок мог скрывать священные стены Львова»¹⁴. Два исключавших друг друга пространства образуют, наконец, в сознании повествователя некое призрачное единство: «В этой музыке разговаривают друг с другом два города. Два города танцуют вместе. Два города, разные, но обреченные на трудную любовь»¹⁵.

Одним из важнейших открытий М. Уайта стала идея «восстановления участия значимых других» (remembering) — реальное или виртуальное привлечение к работе людей, которые влияют на представление человека о себе и его истории. Процесс восстановления участия значимых других в жизни человека базируется на представлении о том, что «идентичность основывается на „жизненном сообществе“, а не на некоем „ядре Я“, изолированном, инкапсулированном „я“»¹⁶. Это жизненное

сообщество Уайт сравнивает с клубом, членами которого являются значимые другие из прошлого, настоящего и планируемого будущего пациента, чьи голоса влияют на формирование его личности. Восстановление участия значимых других дает человеку возможность пересмотреть членство других людей в своем «жизненном клубе», повысить статус одних и понизить статус других, кого-то принять, а кого-то исключить из клуба, кому-то дать право оказывать влияние на свою жизнь, а кого-то дисквалифицировать, лишить подобного рода полномочий¹⁷.

Яркий пример — показания свидетелей (большинство из которых мертво, на самом деле или метафорически) в Низшем Суде в романе Тулли «Шум». Показания дают: «конькобежец» — герой первого романа повествовательницы («— Чтобы она врала, этого я не замечал, — начал мой конькобежец, когда пришла его очередь»), ее учительница из начальной школы («Помешкав, она встала, поднялась на свидетельскую трибуну и отерла платочком лоб, хотя было вовсе не жарко, даже наоборот. Я никогда не слышала, чтобы она запинаясь, отвечая на вопросы. Было совершенно очевидно, что ей это не по душе. Раньше, когда вопросы задавала она, запинаясь другие»), двоюродный брат («— Это какой-то бред, — сказал он, сын своей матери, энергично подходя к свидетельской трибуне»), бывшая одноклассница («И жестом пригласил на свидетельскую трибуну женщину средних лет. Я сама удивилась, что спустя столько времени еще могу ее узнать»), знакомая продавщица («Что она покупала, теперь уж точно не скажу, но вот картошку — как сейчас помню — брала всего кило, причем не каждый день, — рассказывала тем временем продавщица из овощного»), старик из автобуса («Старик, у которого не было передних зубов, видел этого ребенка в автобусе, одного, много раз. — Я сажился на Замковой площади [...]. Я всегда искал глазами эту девочку»¹⁸). Они (за исключением безумного старика) подтверждают инакость девочки и ее матери: «— Критерии нормальности... трудно сказать, какие они. Я никогда о них не задумывалась... Нет, пожалуй, своих собственных у меня нет. Пожалуй, я скорее доверяю мнению большинства. Ну что сказать...

Нормальной-то она уж точно не была»; «— Я ее помню, она носила заграничные ботинки, сумка тоже была заграничная. [...] Без картошки ведь и супу не сварить, не говоря уже о втором. Одними-то котлетами сыт не будешь. Меня аж любопытство разбирало — чем они питаются»¹⁹. Спустя десятилетия они говорят о матери («Да, я замечала всякое разное, я ведь не слепая. Лагеря... В сущности, можно было догадаться. Нет, что касается меня, я не догадалась, мне это почему-то не пришло в голову. Мне приходили в голову... ну... другие вещи. Чувствовалось, что она постоянно держит оборону, словно ей приходится скрывать невесть что»; «Мать я едва помню. Взгляд? Да уж, это не забудешь») и о девочке («Я не раз думала об этой девочке: что за жизнь ее ждет? Совершенно неприспособленная, все делала наперекор, словно из упрямства. Я чувствовала, что добром это не кончится. Дети ее не любили, они тоже видели, что с ней что-то не так. Что не так? Да всё»; «На катке она все время смеялась, поэтому я решил, что она веселая. Она не была веселой, ничутьючки. Сплошное разочарование»²⁰). И, наконец, нащупывают их связь, ставшую причиной травмы: «Когда я услышала про эти лагеря, всё сразу встало на свои места. Теперь я бы сказала, что она скрывала под свитером какую-то страшную рану. Не знаю, откуда она могла у нее появиться, ведь жизнь у нас тогда была спокойная. Что я хочу этим сказать? То, что говорю. Что она эту рану от матери унаследовала»²¹. «Усилия моей матери удержать оборону оказались тщетны. Смертельную рану можно отрицать, но тогда с ней придется жить кому-нибудь другому. Она передается потомкам через воздух. Через молчание. Тайна, которой я не знала, была написана у меня на лбу — но недостаточно разборчиво, чтобы пробудить сочувствие»²², — заключает героиня. В то же время на Суде героиня узнает, что в детстве помогала безумному старику чувствовать себя в безопасности: «Кто бы ее ни посылал, это делалось для того, чтобы меня защитить. Верхние пуговицы на пальто криво застегнуты — знак. Если я ее встречал, то понимал, что мне угрожает опасность. С чьей стороны? Разумеется, с их. Они переодеты санитарями, но все мы знаем, о ком

речь, верно? Она молодец, эта малышка. Чтобы никто не догадался, выскакивала из автобуса в последний момент, мне приходилось все время быть начеку. Она выходила на разных остановках, то на одной, то на другой. Прекрасно ориентировалась в городе. Запутывала следы, мы шли по темным улицам, дворами, она впереди, я за ней, на некотором расстоянии. Она благополучно выводила меня к остановке, а уж оттуда я возвращался домой другой дорогой, в безопасности»²³.

По сути же процессом «восстановления участия значимых других» («это не просто пассивное воспоминание, но целенаправленное вовлечение, проживание заново истории взаимоотношений со значимыми другими или с какими-то иными фигурами в настоящем и возможном будущем»²⁴) является и все повествование в целом. Героиня-повествовательница переоценивает взаимоотношения с ближайшим окружением, сформировавшим ее представления о себе: «Его долей наследства оказались укрепленные линии окопов, а мне досталось открытое пространство. Память о сценах, разыгрывавшихся над опрокинутой шахматной доской, укрепила его веру в собственные права и подорвала мою. Мы уже много лет не играли в шахматы, и теперь у него не было возможности отбирать у меня фигуры. Вместо этого он швырял трубку. Мне хотелось, чтобы он узнал, как я отношусь к швырянию трубки. Но его это не интересовало, он полагал, что рано или поздно я все равно пойду на попятный, уступлю и извинюсь. Белый флаг всякий раз должен был развеваться на моей стороне, он настаивал на этом с молчаливым упорством. [...] я решила послать письмо. Порядки, установленные в те давние времена, можно скорректировать, подумала я. Попотев немного за компьютером, я написала ему, что имею право выражать свои чувства. Это нельзя запретить ни одному живому существу. Швырять трубку — перебор. Я имею право чувствовать то, что чувствую, даже если в этой семье по каким-то причинам принято считать иначе. Ведь правила можно установить заново — думала я. Нет больше тех, кто их ввел, следовательно, они потеряли смысл. Новые правила должны служить ему и мне»²⁵.

В частности, повествовательница извлекает из памяти добрые моменты в отношениях с главными фигурами ее детства («Меня мучила мысль о том, что мать, возможно, хотела пить, когда умирала. Я не могла думать ни о чем другом. Рассказала об этом его матери. Она накрыла мою ладонь своей. — Я уверена, — сказала она мне, — что ты сделала все, что было в твоих силах»; «— Я бы тоже хотела коньки, — снова завела я. Родственники пропустили это мимо ушей. Он один услышал. Принес черные фигурные коньки — те, из которых почти вырос, и положил мне на колени. Он и в самом деле умел быть милым»²⁶) и снова вспоминает давно покойного итальянского деда, стоявшего вне доминирующей истории («Я то и дело на чем-нибудь попадалась, но ни компрометации, ни вранья никогда не стыдилась так, как тех сцен, когда громко звучало слово „тупица“, а под ноги мне летели мои собственные тетрадки. Тогда я искала помощи там, где могла на нее рассчитывать. Вспоминала миланского дедушку, умершего от сердечной болезни до того, как я стала школьницей. Чувствовала, что будь он жив и знай об этих сценах — отнесся бы к ним с презрением, а мной бы гордился. Дед сумел бы найти для этого повод — хотя бы то, что я немного разбираюсь в звездах. Он сам мне их показывал, когда после ужина мы стояли у окна столовой — он на полу, я на стуле, — и тетради нам были ни к чему»²⁷).

Восстановление участия способствует развитию «многоголосного» чувства идентичности, осмыслению собственного бытия и достижению ощущения гармонии путем «упорядочения» жизни. Именно за счет восстановления участия жизнь «обретает облик, форму и простирается как назад, в прошлое, так и вперед, в будущее»²⁸.

П Р И М Е Ч А Н И Я

- 1 Дж. Брунер. Жизнь как нарратив. https://www.google.ru/url?sa=t&rc=t=j&q=&resrc=s&source=web&cd=1&ved=0ahUKEWjw8cXzplfZAhUF3aQKHR-pAAwQFggnMAAGurl=http%3A%2F%2Fpapusha.at.ua%2FBruner.doc&usq=AOvVaw2pR_lHQe7lpW24A7LLCQbb
 - 2 Там же.
 - 3 Д. Кутузова. Вводная статья // М. Уайт. Карты нарративной практики. Введение в нарративную терапию. М., 2010. С. 8–9.
 - 4 М. Уайт. Карты нарративной практики. С. 94.
 - 5 Там же. С. 76.
 - 6 Там же. С. 241.
 - 7 Там же. С. 97.
 - 8 M. Tulli. Szum. Kraków, 2014. S. 14, 20, 46, 77, 91, 92, 24, 92, 22.
 - 9 E. Kuryluk. Goldi. Apoteoza zwierzaczkowatości. Kraków, 2011. S. 166.
 - 10 E. Kuryluk. Frascati. Apoteoza topografii. Kraków, 2009. S. 294–295.
 - 11 E. Kuryluk. Moje książki są z żałoby. Rozmawia Juliusz Kurkiewicz // Gazeta Wyborcza, 23.07.2010. http://wyborcza.pl/1,75475,8167738,Ewa_Kuryluk__Moje_ksiazki_sa_z_zaloby.html
 - 12 A. Zagajewski. Dwa miasta. Warszawa, 2007. S. 24, 25.
 - 13 Ibid. S. 30, 17, 28.
 - 14 Ibid. S. 43, 44–45.
 - 15 Ibid. S. 46.
 - 16 М. Уайт. Карты нарративной практики. С. 146.
 - 17 Там же. С. 146.
 - 18 M. Tulli. Szum. S. 118, 117, 122, 119, 121.
 - 19 Ibid. S. 117, 121.
 - 20 Ibid. S. 117, 119, 118.
 - 21 Ibid. S. 119.
 - 22 Ibid. S. 120.
 - 23 Ibid. S. 121.
 - 24 М. Уайт. Карты нарративной практики. С. 149.
 - 25 M. Tulli. Szum. S. 19.
 - 26 Ibid. S. 47, 79.
 - 27 Ibid. S. 62.
 - 28 B. Myerhoff. Life history among the elderly: Performance, visibility, and remembering // J. Ruby (ed.). A crack in the mirror: Reflexive perspective in anthropology. Philadelphia, 1982. P. 99–117. Цит. по: М. Уайт. Карты нарративной практики. С. 155.
-
-

5. Психотерапевтическая метафора

Метафора — одна из основных ментальных операций, способ познания, структурирования и объяснения человеком окружающего мира. По словам Х. Ортеги-и-Гассета, метафора нужна «не просто для того, чтобы, найдя имя, довести наши мысли до сведения других, — нет, она нужна нам для нас самих: без нее невозможно мыслить о некоторых особых, трудных для ума предметах. Она не только средство выражения, но и одно из основных орудий познания»¹. Метафора, с одной стороны, «проявляет» (являясь «той гранью, на которой наш внутренний мир, обычно недоступный прямому осознанию, „проговаривается“, открывает нам свои тайны»²), с другой — определяет мышление и действия человека³.

Начало использованию психотерапевтических ресурсов метафоры положили работы З. Фрейда, продемонстрировавшего метафоричность языка психических образов. В рамках психодинамического подхода возникли концепции К.-Г. Юнга и Э. Берна, которые открыли роль сказочных метафор в человеческой жизни и предложили психотерапевтические методы с использованием метафор. Теорию терапевтической метафоры разрабатывали Д. Гордон, Ш. Копп, М. Эриксон и Э. Росси, К. и С. Лэнктон, Ф. Баркер, Р. Коннер, Д. Миллс, Р. Кроули, Н. Пезешкян, В. Павленко, Д. Трунов и др. Метафора позволяет исследовать *целостную* структуру прошлого опыта человека — В. Нуркова называет ее «особым типом знака, опосредствующим функционирование автобиографической памяти как уникальной целостной системы и несущим в себе квинтэссенцию фактологических и ценностно-смысловых содержаний»⁴. Сегодня метафору как модель аналогового знания (понимаемую значительно шире, чем «перенос значения» — как «все языковые средства объективации псевдотождества, аналогии, подобия, ассоциации: метафоры, иносказания, перифразы-псевдотождества, аллегории, сравнения и так далее»⁵) используют в качестве средства диагностики, а также эффективного, но одновременно мягкого воздействия многие направления

психотерапии (большое значение ей, в частности, придает нарративная психотерапия).

Важнейшие функции метафоры — диссоциирующая и моделирующая. Метафора — прежде всего, давая проблеме имя, — способствует ее экстернализации, перемещению из «внутреннего поля» во «внешнее»: человек рассматривается не как ее вместилище, а как субъект, находящийся с ней во взаимоотношениях, которые поддаются анализу и корректировке. При этом метафора не только помогает артикулировать представление о проблеме, но и предопределяет способ дальнейшего мышления о ней.

Дочь в «Произведении о Матери и Отчизне» Кефф воспринимает бесконечный материнский монолог как *обсасывание и обглаживание* трагического прошлого («[...] ей постоянно хочется обсасывать свою историю, постоянно исторгать ее из себя»; «[...] Мать терзает свою историю // за шкуру, за кишки, запускает руку в ее мертвое нутро, // [...] воет как гиена»; «[...] отрыжка трупом, а потом снова пустотой»⁶) и ее самой («Я полумертва и пуста, но мать все никак не насытится»; «[...] вот свежее мясо и питательная юшка — // подавись самовлюбленная слепая кретинка»⁷). Мать предстает «кровопийцей (из которой выпита кровь)», «присосавшимся вампиром», «гиеной», «насильницей», а позже также мощным неприятельским войском («Словно тяжеловооруженные легионы Рима, словно армада католических королей, // Словно змей Люфтваффе пернатый // прет вперед, пикирует и возносится вверх»⁸). Таким образом, дочь получает моральное право протестовать — ради собственного спасения, несмотря на двойной шантаж — этосом жертвы и этосом материнства («[...] СТРАДАНИЕ и МАТЕРИНСТВО // которое якобы по природе своей идентично добру. [...] украшенная бутоном невинности [мать. — И. А.]»⁹).

Грамматически экстернализация выражается в номинализации — описании проблемы как существительного. Таким лингвистическим образом устанавливается дистанция между человеком (подлежащим, субъектом) и проблемой (дополнением, объектом), формируется пространство, в котором могут развиваться разнообразные

отношения. В результате номинализации личный опыт человека «опредмечивается и абстрагируется, личностно значимая информация стирается, и опыт легче переупорядочить в процессе трансderivационного поиска»¹⁰. При этом метафорическое описание никогда не является идентичным представляемому им содержанию, оно акцентирует лишь отдельные аспекты. Следовательно, может использоваться целый ряд метафор, которые представляют информацию в разных проекциях, под разными углами зрения.

Таковы разнообразные метафоры, воплощающие обременительность детского опыта в тени материнского страдания в прозе детей Выживших:

= образ нежеланного *наследства*: «Ей причитается множество больших и маленьких ботинок с одной знаменитой экспозиции, да еще десятка полтора, не меньше, ветхих, разошедшихся чемоданов»; «Война, подобно имуществу банкрота, переходит в собственность следующих поколений. Наследованию подлежит, например, участие в великих сражениях. Внукам так просто от них не отделаться. Они получили свой процент от Сталинградской битвы или, скажем, от Курской, а кому-то перепало несколько сцен уличных боев в Берлине, отдельные фрагменты, совершенно неразборчивые. По закону они унаследуют также цвет глаз, фамилию, язык, увы, со всеми вытекающими последствиями, наименее хлопотные из которых — фронтовые присказки, на протяжении нескольких поколений нарушающие домашнюю тишину. О самом страшном лучше не вспоминать. Трудно сказать, что лучше — фобия или маниакальность, и какую из двух стратегий стоит рекомендовать наследникам. Те, кому досталась крошечная доля какой-нибудь битвы, могут считать, что им еще повезло. Бывает и хуже. Унижения, принесенные с войны вместо часов, колец, живописных полотен и прочих трофеев, на десятилетия замораживаются на вкладышах с низким процентом, о чем сами заинтересованные лица предпочли бы забыть, да только сделать это не так-то просто»; «Героиня этой истории никаких сражений в своей доле наследства не обнаружила. Там оказались не битвы,

а нечто гораздо более неприятное»; «Более подробную инвентаризацию наследственной массы удалось провести, только когда мать решилась на болезнь Альцгеймера»; «Я не нуждаюсь в этом наследстве. Надо бы от него отказаться»; «Уж лучше было бы получить в наследство свою долю в каком-нибудь сражении»¹¹; «Наследственная масса является общей, и не в нашей власти обменять ее на другую»; «Его долей наследства оказались укрепленные линии окопов, а мне досталось открытое пространство»; «[...] во всем этом наследстве была и моя доля, часть меня и часть ее оказались связаны — неразделимо»¹²;

= образ тяжкого груза — пугающе неопределенного («Да, она была готова обременить ребенка основательным грузом. Ведь она и сама его несла»¹³; «Она не хотела обременять ребенка непосильной тяжестью»¹⁴; «мне снится, что я держу — стоя на каком-то вокзале — // держу что-то небольшое, словно бы ребенка, лет четырех-пяти, // но это не ребенок, а какой-то клочкастый орущий шмат, // извивается вырывается, лохмы все в крови, // я должна это держать, стараться не уронить, почему должна, не знаю, // [...] мне и тошно // и жаль. Вот, вроде, какая-то рана, лохмы вокруг в крови, // воняет гарью, извивается вырывается; я едва его удерживаю, // оно все орет, непонятно, когда только успевает набрать в легкие воздух, // этот крик меня оглушает ослепляет. Сосредоточенная и обезумевшая стараюсь не выронить, // в чем дело, не знаю, что случилось; // я думала, дали подержать на минутку // но уже понимаю, что никто у меня это не заберет, // поезда уезжают и люди проходят // а я стою чего жду не знаю»¹⁵) или конкретизированного: «[...] запертая шкатулка, не слишком большая, но тяжелая — несколько тонн. Без ключа — он где-то потерялся. Может, его выбросили из сострадания, чтобы облегчить вес хоть на пару граммов? Премного благодарна за такое сострадание. Будь речь обо мне, я бы знала, что деваться некуда, хочешь — не хочешь, а придется найти способ взломать шкатулку и посмотреть, что тебе досталось. Налог на наследство взимается авансом, испокон века, и платить его нужно до самой смерти, если не дольше. А надо сказать, что налог на эти запер-

тые шкатулки грабительский: вечные сомнения, холодное дыхание на затылке и пустота вместо твердой почвы под ногами. Она платила, но всегда хотела узнать, за что. Взломав шкатулку, она стала обладательницей солидного отрицательного капитала. В жизни от него пользы как от перевернутой лестницы, по которой спускаешься головой вниз, прямо под землю, в тяжелые, словно градовые тучи, залежи грунта. Забудьте о законе всемирного тяготения. Иногда он работает, иногда — нет. Вот в самый нужный момент не сработал, и все в этом мире встало с ног на голову. Если учитывать близких и дальних родственников вместе с их несовершеннолетними детьми, наследницей которых она также оказалась, ей принадлежат кубометры тяжелой жирной почвы. Сверху растет трава, над травой плывут облака — эти облака тоже, в сущности, ее»; «Но если уже слишком поздно, почему бы не поставить украдкой мою тяжелую шкатулку на тротуар и, как ни в чем не бывало, не свернуть за угол?»¹⁶;

= *туча и дым* как *temento*, символ вечного, никуда не исчезающего и преследующего потомков страдания жертв Холокоста: «Ей причитается [...] дым, моментально поднявшийся вверх темной тучей — да так никогда и не рассеявшийся»; «Но как отказаться от того, что никто не спешит принять? В какие добрые руки отдать тучу темного дыма, зависшую над апель-плацем?»; «Колонна стоит на апель-плаце, потом исчезает, а над плацем повисает туча черного дыма»; «Да, Каролина уже видела на небе эту тучу траурной черноты. Сколько раз? Да ладно! На свете такая одна, плывет, куда ветер погонит»¹⁷. У Кефф вместо дыма фигурируют лава и пепел: «Иногда льется лава, иногда сыплется // холодный пепел архивов Еврейского исторического института»¹⁸ (ср. у Гринберга: «Моя жизнь омрачена этой тенью»¹⁹);

= образы *рабства* и заточения — поводок, кандалы, тюремная вышка, Вавилонский плен: «как цепи прошлого как тюремная вышка»; пастиш Псалма 136 («При пустоте Вавилона сидела я») ²⁰;

= образы *жертвоприношения* — аллюзии к ацтекам в разделе «Произведения о Матери и Отчизне» Кефф,

озаглавленном «Боги требуют крови»: «я сама не знаю когда всхожу на алтарь, сама рассекаю грудь // и вырываю сердце»²¹;

= образ *подкладки*: «[...] возможно, тело у меня новое, но швы, вытачки, подкладка и внутренние карманы „те“»; «Твоя история, мама, вшита в подкладку и моей жизни с самого начала»²²;

= образ *ножа*: «[...] и я всегда ощущала ее, словно острие ножа во внутреннем кармане»²³.

Используются также телесные метафоры, в основе которых лежит «с одной стороны, осмысление явлений душевной сферы жизни человека через явления его телесной жизни, а с другой — проведение параллелей между его телесным функционированием и событиями душевной жизни»²⁴:

= *горб*: «Она не хотела, чтобы у меня был горб»²⁵;

= *рана*, нанесенная матери и унаследованная дочерью: «[...] она скрывала под свитером какую-то страшную рану. [...] она эту рану от матери унаследовала»; «Смертельную рану можно отрицать, но тогда с ней придется жить кому-нибудь другому. Она передается потомкам через воздух. Через молчание»²⁶;

= *аллергическая реакция организма*: «Аллергия на землю предков»; «тело вспомнило, что оно не в состоянии здесь находиться»²⁷;

= *слезы*: «Откуда-то из глубины они брались, может, они даже были не мои. Да, так я тогда и подумала, что это не мои слезы, это гены плачут»²⁸;

= образы, связанные с *пренатальным* периодом развития ребенка: «Страх унаследованный, переданный во внутриутробном состоянии, впитанный с молоком матери»; «[...] кошмары, которые тебе снились, проникали в мою систему кровообращения через пуповину, когда я еще сидела в твоём животе»²⁹;

= *физическое отождествление* себя с матерью («Я [...] не раз представляла себе, что я — это ты»; «всегда в этом жесте я оказываюсь тобой...»; «Порой я чувствую тебя в своем теле. [...] Я бываю собственной матерью, тобой [...]. Замираю на мгновение, потому что твое существование

пронизывает меня словно дрожь. Так что ничего удивительного, что та девятилетняя Реня, которая все еще живет в тебе, — наша общая сирота»; «Гены те же, они запомнили опыт предков и реагируют с пониманием. Я бы не поверила, если бы сама это не пережила»³⁰.

В романе Тулли «Шум» используются метафоры «в развитии», выражающие ощущение неустойчивости и неуверенности героини. Одна из них, связанная со льдом катка и умением/неумением держаться на коньках, напоминает «живые метафоры», применяемые Д. Миллс и Р. Кроули в работе с детьми: «В период лечения мы часто даем ребенку ряд домашних заданий, которые назвали живыми метафорами. Имеются в виду занятия, входящие в режим дня ребенка и в метафорической форме воспроизводящие необходимый для решения проблемы процесс. Во время этой деятельности ребенок получает приятные сенсорные ощущения, которые ассоциируются с заблокированной системой. Живая метафора является прекрасным дополнением к рассказу, потому что помогает закрепить содержащийся в нем лечебный посыл через реальные физические ощущения. Рассказ пробуждает скрытые бессознательные ресурсы, а живая метафора дает им возможность проявиться в практической деятельности»³¹. Первые чудом полученные коньки становятся символом доли свободы, а первая попытка прокатиться по льду («Я не ожидала, что, выйдя наконец на лед, остановлюсь как вкопанная. Меня не пихали, наоборот, осторожно объезжали, но я знала, что должно быть не так. Как должно быть, я пыталась понять, наблюдая за другими. Попробовала оттолкнуться краем конька, проехала метра полтора, не больше, и упала»³²) оказывается началом пути к преодолению внушенного дома и в школе комплекса неполноценности. Обретение устойчивости на катке совпадает с ощущением частичного обретения ее в повседневной жизни («Но вскоре я уже умела двигаться вперед и назад и, в случае необходимости, тормозить краем лезвия. Весной, когда каток закрылся, он пригласил меня на прогулку»³³). Сомнения, любовная неудача неразрывно связываются с неумением держать равновесие: «И мне приходило в голову, что я могла бы быть

счастлива, но не счастлива. Чья это вина: моя или его? Не помню, чтобы он еще хоть раз рассмеялся так же беззаботно, как тогда, на катке. Может, потому, что я слишком себя контролировала? Или потому, что контролировала недостаточно? Позволила себе слишком много? А может, что бы я ни делала, это не имело ни малейшего значения? Я ли хочу знать слишком много, или он слишком загадочен? Пространства, в которых мы существовали, показались мне громадными, скользкими и холодными, словно поверхность катка. Я видела себя стоящей в центре, на дрожащих ногах, а он кружил вокруг, все быстрее и все ближе к бортику. Постепенно я перестала ждать, что он протянет руку помощи и покажет, как ехать вперед и назад и как тормозить»; «Я хотела, чтобы все снова стало таким простым, как в самом начале, когда он рассмеялся и воскликнул, что коньки нужно точить. Но где тот путь, который мог бы привести нас обратно, в ту точку на краю катка? Если бы я встала, у меня бы подкосились ноги, я бы, наверное, покачнулась, того и гляди — коньки вдруг снова разъедутся в разные стороны. Я слишком боялась упасть на лед, поэтому продолжала лежать, натянув на голову пальто»; «В его отсутствие летняя жара растопила тот незримый каток, на котором я не умела удержать равновесие, и оказалось, что подо льдом ничего нет. Всю осень я продолжала плыть в пустоте, перебирая ногами и не ощущая под ними дна»³⁴. Постепенно снова приходит ощущение большей уверенности в себе: «Наступила зима, и я снова стала ходить на каток, уже одна. [...] Я каталась вперед и назад, вовремя тормозила. Это были простые действия, а с простыми я научилась справляться»³⁵.

Вторая метафора навязывается героине в детстве. Это шуточное стихотворение об утке-чудачке, которым дразнит девочку двоюродный брат: «— У речки стояла будка, жила там чудачка-утка! — хихикал он. — У тебя что — нет чувства юмора? — Его мать схватила меня за руку. — Куда ты? — Я не знала. — Бантик носила из шелка, перья подрезав на челке... — Сядь! — велела моя мать. — Повар услышал беседу... — Сядь! — велела его мать. — Утку подам я к обеду! — Он не сводил с меня глаз — приближалась

кульминация. — С противня спрыгнув, чудачка прочь удалилась враскачку! — он сделал театральную паузу и добавил: — В чем же таится здесь шутка? — Заяц то был, а не утка, — гласила последняя строчка, которой я уже не слышала. Я тоже знала это наизусть». В результате утиный «бантик» повествовательница ощущает на себе еще много лет, вплоть до теткиной смерти: «Бантик носила из шелка, перья подрезав на челке. Мне не давали об этом забыть. Бантик появлялся невесть откуда, едва его мать прикасалась ко мне волшебной палочкой иронии», «Я боялась, что стоит мне открыть рот — и Аня услышит нечленораздельные звуки и увидит на моей голове подстриженные перья и бантик из шелка»³⁶. Последний раз утка незримо появляется за дверью Низшего суда уже во взрослой жизни героини, однако внутрь не заходит: «Из-за толстой двери донесся приглушенный звук, который никто не ожидал услышать. Люди, сидевшие в зале, переглянулись. Утка? Тут, в суде? Лис слез со стола, приоткрыл дверь и выглянул. — Прошу вас, — сказал он громко. Но за дверью никого не было»³⁷. Таким образом, «не пустив» утку внутрь, повествовательница-героиня завершает этот внутренний сюжет — перестает чувствовать себя жертвой: «— Чтобы мы сумели простить, если никто перед нами не извинился, — сказала я, — кому-то в нас придется умереть. — Кому? [...] Я поколебалась, но ответила: — Жертве»³⁸.

Эти две метафоры оказываются также элементами описанной выше реконструкции в повествовании жизненного нарратива.

Метафора инициирует трансдеривационный поиск — установление подобия жизненной и метафорической ситуации, поиск референтного опыта, объясняющего настоящую ситуацию: «Целью терапевтических метафор является инициация сознательного либо подсознательного трансдеривационного поиска, который может помочь человеку в использовании личных ресурсов для такого обогащения модели мира, в котором он нуждается, чтобы суметь справиться с занимающей его проблемой»³⁹.

Метафоры жизни в «Упражнениях по утрате» Тушиньской позволяют адаптироваться к опыту непозна-

ваемого через сравнение с доступными сознанию процессами — *борьбы* («Я бунтую против борьбы, изначально обреченной на поражение»), *обучения* (повторяется слово «учиться»: заглавие книги — «Упражнения по утрате»; «Я учусь повседневности болезни»; «Я учу язык и этику надежды»; «Мы учимся у Тебя»; «Упражнения по смиренности», «учусь смерти»), *обживания* нового пространства — «земли, края, империи болезни» («Теперь мы получили право постоянного пребывания в зоне опасности. Нас сюда сослали. Ссылку отсрочить невозможно. Апелляции не принимаются»; «Больница стала местом жизни, а не, как раньше, местом поспешных посещений других людей»⁴⁰). В последнем случае можно увидеть параллель с «метафорами обитания», употребляемыми С. Сонтаг, — «тягостного гражданства», «печального царства», «царства больных»: «Каждый из родившихся имеет два паспорта — в царстве здоровых и царстве больных. Пусть мы и предпочитаем пользоваться первым, но рано или поздно каждый из нас, хоть на недолгий срок, вынужден причислить себя к гражданам этой другой страны. [...] изгнание в страну больных»⁴¹.

Другим источником адаптирующих метафор является для Тушиньской *не пережитый* ею, родившейся после войны, опыт Холокоста. Это уже не попытка перенести опыт смерти в пространство опыта жизни (или наоборот), а проведение аналогии между двумя опытами смерти, один из которых, явившийся уделом предков, становится для повествовательницы точкой отсчета, моделью судьбы, образцом поведения, объяснением трагической ситуации и в какой-то мере — утешением. Повторяется слово «выжить», «выживший», а описание умирания мужа в значительной степени строится на сравнениях с реалиями Холокоста: «Я думаю о гетто. Постоянно, маниакально. О страданиях, которые тем пришлось вынести. Они выдерживали. Как и благодаря чему, с чьей помощью?»; «Стена — аллюзия к гетто. Стена внутри меня, между мной и миром. Между миром здоровых и больных. Невозможность понять, почувствовать. Несмотря на попытки»; «Survivor. You are a survivor. Survivor, то есть тот, кому удалось уцелеть.

Который боролся за себя, который преодолел страдания, гетто, лагеря, голод, унижение, выжил, вернулся к жизни, уцелел для жизни. Уцелевший. Не спрашивать survivors о том, какую цену им пришлось заплатить. Меня научили этому те, кто пережил войну»; «С клеймом мы справляемся без жалоб. Всегда готовые к худшему»; «Кто и с какой целью подвергает меня такому испытанию? [...] Я из рода выживших. Я должна справиться. Такова моя судьба. У меня были хорошие учителя»; «Мы выиграли у смерти. Пока. Подобно моей бабушке во время войны. Она почти выжила. Погибла в конце 1944 года, когда в воздухе уже пахло освобождением»; «Сегодня я чувствовала солнце и запах воздуха. Есть воздух, я иду, могу идти куда глаза глядят. В гетто это было невозможно. Я сыта, вчера Х. пригласил меня в ресторан и угостил омаром. В закрытом оккупационном районе об этом нечего было и мечтать»; «В последнюю ночь перед Твоей смертью кто-то бросил в окно камень. Разбилось стекло. Я чувствовала, что произойдет что-то плохое. У меня было ощущение, что я в гитлеровской Германии во время Хрустальной ночи. Ты прожил после этого чуть больше десяти часов»⁴². Это становится своего рода иррационально-рациональным объяснением, обоснованием происходящего: «Я не знала названия этой угрозы. Мне казалось, что оно вырастает из прошлого войны и гетто, станет ее зеркалом или эхом. Это давало мне предчувствие неустойчивости фундамента любого строительства. Что бы нас ни коснулось и что бы мы ни познали, это будет Холокост. Это и есть Холокост»; «Выжившие. Оба. Оба мы носим это в генах, получив в наследство от родителей и дедушек с бабушками. Проклятые выжившие»⁴³.

Для облегчения решения повторяющейся проблемы психотерапевт может подвергнуть ее рекалибровке при помощи метафоры. С этой целью он вводит эквивалентного клиенту персонажа, каким-либо образом нарушающего прежнюю модель, в результате чего человек в конце концов обретает способность к эффективному изменению ситуации. Так, героиня Кефф отождествляет себя с персонажами массовой культуры, переосмысливая известные сюжеты и гротескно снижая разрушительный

пафос материнского дискурса. Когда Мать сообщает, что спустя пятьдесят лет узнала об убийстве своей матери в лесу под Львовом («Расстреляли ее в лесу. Я полвека об этом не знала»), дочь защищается от разрушающего ее жизнь материнского траура, надевая маску Лары Крофт: «Лара выходит, чтобы // помочь несчастной, а та [...] // сообщает ей // что ее мать полвека назад расстреляли в лесу. — Какое несчастье! // Воскликнула Лара, ведь у нее есть сердце»⁴⁴. Введение персонажа современной массовой культуры, Лары Крофт, которую повествовательница называет «полномочной представительницей мира вымысла»⁴⁵, маркирует анахронизм материнского сознания. Героиня перебирает маски: Фродо («Господин Фродо, надо быть осторожным, // чтобы вас не засосало трупное болото! // [...] господин Фродо уже идет на дно // будущее господина Фродо имеет трупный вид»), Носферату («Уся Носферату»; «[...] Носферату вампир собственной персоной. Стоит в окне, видит свое существование // в свете абсолютного отчаяния среди космических карпатских скал. // Присосавшийся к другим по необходимости, // таким образом он подключается к кровеносной системе жизни, // от которой отвалился столетия тому назад. // И это прямо обо мне, // думает Уля, цепenea от страха. [...] Я словно труп на обочине дороги в никуда, порой лежащий у тропинки ее рассказа»), ацтеков («Ужель я словно ацтеки или другое людоедское племя считаю, // что будущее мира зависит от кровавой жертвы? Боги требуют жертвы, // иначе они разрушат мир. И я тоже пропаду. // Именно так я считаю, хоть и не знаю об этом. // Даже не помню, потому что это происходит каждый день, // я даже не знаю, когда восхожу на алтарь, сама рассекаю себе грудь // и вырываю сердце»; «Я покоренный народ, темный, плачущий в подушку, // без собственной истории, без летописей, без своего места»), рабов «в болотах Миссисипи» («На болотах Миссисипи мрак душно испарения; в полуобморочном состоянии // на прогнившем бревне несет меня течение и, вероятно, // донесет до ее квартиры на улице Анелевича // Мордехая. Убежать не удастся, // не удастся взобраться по лианам на дерево отсюда в небо и в самолет, // который

как раз летит во внешний мир; здесь Или-Или, // Или ты здесь — Или ты здесь. [...] однако я не способна выйти на берег, сменить одежды, // надеть сандалии и уйти, // предоставить ее самой себе. Себя предоставить самой себе»⁴⁶). Первый бунт дочери удается поднять под маской Рипли (мать при этом оказывается в роли Чужого, вторгающегося в землян: «Чужой среди членов экипажа // практически ежедневно, несколько раз в день [...]. Чужой Метер // приходит в среду, остается до пятницы, вновь заглядывает в субботу // и задерживается до четверга»): «космонавтша Рипли [...] предпринимает Орестово покушение»: «Спрашивает — опершись о стену от страха, — не соблаговолит ли Чужой сообщать ей, как долго собирается пребывать на борту корабля // и не мог ли бы он предупреждать о своих визитах // как все люди»), затем безымянных рабов и их предводителя, исторического персонажа — и одновременно Эльфриды Елинек как автора романа о разрушительной связи с матерью («Пришло время беспорядков в хижинах. Рабы плетут заговоры и перешептываются. // Подстегиваемые гормонами созревания бунтуют и желают строить собственные планы! Их подзуживает и науськивает некто Нат Тёрнер. Рабы, говорит, подобны сиротам [...] Ночью они выскакивают из хижин с факелами, ножами, веревками, // режут жгут убивают насилуют; кричат, что они тоже люди! // ТОЖЕ ЛЮДИ, долой это рабство!»); «В болотах Миссисипи, в болотах родственной крови, // повсюду лежат кости беглых рабов, вернее убегающих, ибо // это долгий процесс, который редко доводится до конца. Вот писательница Елинек, // бежала и не убежала. Прикованная к матери // перед ее смертью и когда мать уже пала, двинуться не может»; «Впрочем рабы, которых она называет *мое дорогое дитя* // жили в нищете и их линчевали за все подряд. За то, что посмели не позвонить // пять раз в неделю, чтобы не выслушать»⁴⁷). Лишь после этого Дочь оказывается способна на собственный бунт, без маски: «В последнем порыве желания быть услышанной» Уся хочет дать матери «шанс стать матерью. // Хочет дать ей шанс, чтобы она перед ней извинилась. // Кроме того, хочет потребовать Впустить ее в Историю, // Снять с нее Поводок,

Выслушать Обиды и Претензии [...]. Надо распрощаться, говорит Уся, // с Навязыванием чувства вины. Конец ежедневным звонкам // и вещанию о четырех стенах! она все равно не будет пятой. // Она также утверждает, что ее имя не Адольф Гитлер. // Пожалуйста, вот удостоверение личности на другую фамилию. Она уже не девочка. // И просит относиться к ней с уважением»⁴⁸).

В «Шуме» история с лисом предстает, как уже говорилось (см. раздел «Диалог с детством»), спасительной детской фантазией, которую автор «дарит» себе-в-детстве. Одновременно это и двусторонняя (на автобиографическом уровне направленная из взрослой жизни в детство, а на сюжетном — прорастающая из детства во взрослую жизнь героини) развернутая терапевтическая метафора-история, которая содержит в себе некоторый положительный опыт, возможность разрешения конфликта или, во всяком случае, облегчения ситуации, предлагает замещение негативного содержания позитивным на основе их внешнего сходства. Такая история в метафорической форме обозначает конфликт главного героя, воплощает подсознательные процессы в образах друзей и помощников (представляющих возможности и способности героя), а также в образах разбойников и разного рода препятствий (представляющих, в свою очередь, его страхи и сомнения), моделирует в образной форме подобные жизненным обучающие ситуации, заканчивающиеся победой героя, метафорический кризис с обязательным его разрешением — герой преодолевает все препятствия и побеждает.

Итак, в воображаемом мире героини Тулли, в лесу, живут ее альтер эго и волшебный лис, олицетворяющий свободу, независимость и тайну: «По лесной тропинке шла девочка, одетая в мое зеленое платье. На другой картинке сидел лис. У него были веселые глаза, и он вызывал у меня доверие. Я пожелала ей, чтобы у нее был такой друг. Подумала, что надо их познакомить, и на уроке рисования нарисовала обоих в альбоме. Держась за руки, они шагали среди деревьев, улыбающиеся и похожие друг на друга почти как две капли воды — почти, но не совсем: за лисом волочился утопавший в мокрой зелени рыжий

хвост»⁴⁹. С одной стороны, характерны, во-первых, ассоциирование себя со зверем, который вынужден убежать от человека, во-вторых, отсылка к антисемитским терминам: гитлеровскому «Judenjagd» («охота на евреев») и польскому, времен кампании 1968 г., — «крашенные лисы» (используемому Тулли в рассказе «Бегство лис» из сборника «Итальянские шпильки»). С другой — обладающий таким опытом лис помогает девочке выжить, берет на себя функции воспитателя, советчика, способствует адаптации, повышению самооценки: «Лис считал, что не стоит огрызаться и сопротивляться. Ему случалось убежать, держа в зубах украденное из курятника при лесничестве яйцо, — так, что пыль стояла столбом, — но не потому, что он боялся. Он ничего не боялся. Лис убежал из соображений здравого смысла: лесничий брал двустволку и стрелял в него. Лис был убежден, что бегство — более эффективное решение проблемы, чем если бы он начал сопротивляться, это просто-таки мгновенная победа. Не сопротивляясь, он получал возможность уберечь яйцо и съесть его в кустах. Он не чувствовал себя виноватым, совесть его была чиста, ведь он был лисом. Не он придумал курятник, яйца и двустволку. — Хорошо быть лесным зверем, — говорил лис. — Не приходится выполнять ничьи поручения, просто бегаешь по лесу по своим делам, а дела эти настолько нехитрые, что ничего не перепутаешь. И нет риска устремиться к чему-то большему»; «В давке, большей или меньшей, со своим вечно сонным и не слишком смышленным взглядом, я преспокойно протискивалась мимо контролеров в безопасное место. Люди не очень наблюдательны, — говорил лис и не ошибался»; «Лис над ней [над несправедливо отругавшей героиню учительницей. — И. А.] посмеялся. — Что за истеричка. Ну а если б ты захотела поехать на такси — что в этом такого? Напрасно она сует нос в наши дела, — сказал он мне после уроков. Лис никогда не ходил в школу, это было очевидно. Он не знал правил, которые все мы впитали с молоком матери. Я пыталась объяснить, но он раздраженно махнул лапой. Лис считал, что ничего страшного не произошло, и не понимал, зачем я стала оправдываться. — Не надо было это-

го делать, разве что тебе самой захотелось, — сказал он. Ничуть мне этого не хотелось. — Вот видишь, — сказал лис. — Тогда лучше молчать. Против молчания они бессильны. Когда ты молчишь, им приходится самим что-то говорить, махать руками и кричать, а мы — молчок. Отдыхаем себе и ждем, пока они выбьются из сил. Это справедливо, не мы ведь начали»; «— Ни один зверь не создан для того, чтобы терпеть унижения, — предостерегал лис. — Не страивайся на то, что будешь терпеть их вечно. Это смертельный яд»; «Мне казалось, что если я хочу сохранить хоть какое-то самоуважение, следует признаться. — Но в чем? — удивился лис. — Ты, наверное, еще не знаешь, что это за мука — притворяться, будто улавливаешь туманные аллюзии, которые тебе совершенно неясны, нечто, о чем не говорят прямо, поскольку все же немного стесняются. Зачем лезть из кожи вон? Будем придерживаться собственной тупости, это самая верная защита. Да, я понимаю, тебе неприятно. Я в этом немного разбираюсь. Меня считают хитрюгой и обманщиком»; «— Лис, что бы ты сделал на моем месте? — спросила я. Лис не мог бы оказаться на моем месте, он был для этого слишком осторожен. — Я бы не стал с ней связываться, — ответил он. — Переждал бы в кустах, пока она уйдет»; «— Не бери на себя больше, чем нужно, — успел мне в свое время посоветовать лис, прежде чем исчезнуть. — Скрывать страдания — страшное бремя»; «Немного безнаказанности — говорил мне лис давным-давно, — самое лучшее лекарство, лучше того, которым нас пичкали»; «Как трудно быть мной, думала я. — А мной — очень легко, — заверял меня лис. Он улыбался по-лисьи, на прощание мел рыжим хвостом и возвращался в лес»⁵⁰). Во взрослой жизни, после развода, героиня вновь встречает лиса: «Коридор плыл у меня перед глазами, которые почему-то слезились, контуры окон сделались размытыми, и я уже совсем ничего не могла разобрать, кроме рыжего пятна в центре поля зрения, поэтому двинулась за этим рыжим пятном, единственной теплой нотой в зябком полумраке, где свет зимнего дня смешивался со светом электрических лампочек. Пятно тут же заслонили люди, толкавшиеся возле списка дел, назначенных к слушанию

на сегодня, я протиснулась между ними, наконец выбралась из толпы. Снова быстро зашагала вперед и увидела удаляющееся рыжее пятно. Это был лисий воротник. Я уже давно не видела лисьих воротников, вероятно, они вышли из моды. Тем лучше, подумала я. Рыжий мех снова скрылся в толпе посетителей, спускавшихся по лестнице, после чего вынырнул этажом ниже на открытое пространство вестибюля. Но этажом ниже это был уже не лисий воротник, точно нет. Рыжее пятно передвигалось слишком низко для воротника, у самого пола. Я протерла глаза тыльной стороной ладони. Это был настоящий лис. Мой лис. — Лис, подожди! — закричала я. — Никто в тот момент не был мне нужен так, как он. Мне показалось, что я еще вчера была ребенком и что снова в него превращаюсь, словно нет у меня двух сыновей, почти взрослых. Лис приостановился, чтобы я смогла его догнать»⁵¹. Именно лис приводит героиню в Низший суд, которым председательствует и который призван способствовать гармонизации ее внутреннего мира. В лесу, как уже говорилось, живет также эсэсовец, воплощающий не только абстрактное насилие, но и собственную подавленную внутреннюю агрессию девочки. Именно персонификация проблемы и использование метафоры-сказки позволяют девочке сделать символический жест — связать вместе с помощником-лисом эсэсовцу руки.

Таким образом, целью терапевтической метафоры, в том числе и в повествовании, является инициация сознательного или подсознательного трансдеривационного поиска, способного помочь человеку использовать личные ресурсы для изменения и обогащения модели мира таким образом, чтобы справиться с травмой.

П Р И М Е Ч А Н И Я

- 1 Х. Ортега-и-Гассет. Две главные метафоры. <http://orel.rsl.ru/nettext/foreing/ortega-i-gtasse/kant.html>
 - 2 В. Нуркова. Свершенное продолжается: Психология автобиографической памяти личности. М., 2000. С. 87.
 - 3 Дж. Лакофф, М. Джонсон. Метафоры, которыми мы живем // Теория метафоры. М., 1990. С. 387.
 - 4 В. Нуркова. Свершенное продолжается: Психология автобиографической памяти личности. С. 98.
 - 5 Н. В. Слухай. Терапевтические метафоры и их суггестивный потенциал: теоретические ресурсы НЛП // Русская литература. Исследования. Киев, 2013. С. 317.
 - 6 В. Keff. *Utwór o Matce i Ojczyźnie*. Kraków, 2008. S. 19, 39, 9.
 - 7 Ibid. S. 19, 47.
 - 8 Ibid. S. 56, 19, 39, 47, 54.
 - 9 Ibid. S. 54.
 - 10 Н. В. Слухай. Терапевтические метафоры и их суггестивный потенциал: теоретические ресурсы НЛП. С. 321.
 - 11 М. Tulli. *Włoskie szpilki*. Warszawa, 2011. S. 64–66, 75.
 - 12 М. Tulli. *Szum*. Kraków, 2014. S. 55, 19, 66.
 - 13 Ibid. S. 27.
 - 14 А. Tuszyńska. *Rodzinna historia lęku*. Kraków, 2014. S. 10.
 - 15 В. Keff. *Utwór o Matce i Ojczyźnie*. S. 5.
 - 16 М. Tulli. *Włoskie szpilki*. S. 65–66, 75.
 - 17 Ibid. S. 65–66, 75, 69, 125.
 - 18 В. Keff. *Utwór o Matce i Ojczyźnie*. S. 16.
 - 19 М. Grynberg. *Oskarżam Auschwitz. Opowieści rodzinne*. Wołowiec, 2014. S. 197.
 - 20 В. Keff. *Utwór o Matce i Ojczyźnie*. S. 48, 23, 60.
 - 21 Ibid. S. 47.
 - 22 А. Janko. *Mała Zagłada*. Kraków, 2015. S. 77, 146.
 - 23 Ibid. S. 146.
 - 24 Е. Леоненко, Г. Тимошенко. Метафора и телесная метафора в психотерапии: опыт осмысления и систематизации. <http://kiqip.com.ua/wp-content/uploads/2013/12/METAFORA-I-TELESNAYA-METAFORA-V-PSIHOTERAPII.doc>
 - 25 А. Tuszyńska. *Rodzinna historia lęku*. S. 10.
 - 26 М. Tulli. *Szum*. S. 119–120.
 - 27 А. Janko. *Mała Zagłada*. S. 15–16.
 - 28 Ibid. S. 18.
-
-

- 29 Ibid. S. 12.
- 30 Ibid. S. 26, 77, 146.
- 31 Д. Миллс, Р. Кроули. Терапевтические метафоры для детей и внутреннего ребенка. М., 2000. С. 74.
- 32 M. Tulli. Szum. S. 79.
- 33 Ibid. S. 82.
- 34 Ibid. S. 83, 85, 86.
- 35 Ibid. S. 86.
- 36 Ibid. S. 80.
- 37 Ibid. S. 118.
- 38 Ibid. S. 123–124.
- 39 Д. Гордон. Терапевтические метафоры. Оказание помощи другим посредством зеркала. СПб., 1995. С. 21.
- 40 A. Tuszyńska. Ćwiczenia z utraty. Kraków, 2007. S. 184, 51, 69, 75, 154, 197, 27, 185, 27, 28.
- 41 С. Сонтаг. Болезнь как метафора. М., 2016. С. 7.
- 42 A. Tuszyńska. Ćwiczenia z utraty. S. 61, 62, 141, 161, 195, 238.
- 43 Ibid. S. 25, 223.
- 44 B. Keff. Utwór o Matce i Ojczyźnie. S. 10.
- 45 Ibid. S. 16.
- 46 Ibid. S. 19, 33, 34, 47.
- 47 Ibid. S. 26–28, 49, 54.
- 48 Ibid. S. 56.
- 49 M. Tulli. Szum. S. 38.
- 50 Ibid. S. 38–41.
- 51 Ibid. S. 115.

6. Фокусирование

Феноменологический метод работы с неотчетливыми телесными ощущениями, являющимися своего рода камертоном чувства ситуации, ее не проявленным прежде телесным ракурсом, был разработан американским психотерапевтом, психологом и философом Юджином Джендлином на основе многолетних наблюдений. Задавшись вопросом, почему психотерапия в одних случаях «работает», а в других — нет, он вместе со своей командой провел обширное многолетнее исследование самых разных методов — от классических до современных. Проанализировав записи тысяч часов сеансов со множеством различных психотерапевтов и клиентов и сосредоточившись на действиях сначала первых, а затем вторых, Джендлин обнаружил явление фокусирования — способствующий излечению навык, который может быть развит и который, как считал исследователь, должен лежать в основе любой психотерапии. «Фокусируясь» на так называемых «чувствуемых ощущениях»*, т. е. произвольной реакции тела на мысли о проблемной ситуации, а затем шаг за шагом пытаюсь прояснить их, человек способен вызывать реальные изменения в своем состоянии и качестве своей жизни. Сущность метода Джендлина составляет «как бы диалог сознания и подсознания, передаточным звеном в котором, носителем информации служат телесные ощущения»¹.

Анализ структуры наиболее, пожалуй, загадочного рассказа в сборнике Тулли «Итальянские шпильки» — «Бегство лис» — обнаруживает почти буквальное сходство с описанными Джендлином этапами фокусирования.

Чувствуемые ощущения, как правило, переживаются как нечто смутное, происходящее в глубине тела — в груди,

* В оригинале — «bodily felt sense of the problem». В русском издании книги Джендлина фигурирует термин «чувствуемые ощущения», однако в работах русскоязычных авторов можно также встретить другие варианты перевода: «телесно чувствуемый смысл», «чувственно переживаемый смысл», «телесное ощущение проблемы».

брюшной полости или горле. По словам Джендлина, при их возникновении «обычно приходит чувство облегчения, как будто тело благодарно за то, что ему позволили проявить целостность своего бытия. Так телесное ощущение становится очевидным фактом [...], объектом, на который можно направить внимание»². Другими словами, происходит своеобразная экстернализация проблемы путем определения ее «болевого точки» в границах тела.

Героиню «Бегства лис» с детства преследует смоляная туча: «Ниже, почти над самым мостом, медленно плыло что-то еще более темное, чем чернила. [...] Поражала его неправдоподобная смоляная чернота. Каролина взглянула раз, потом другой — вероятно, в надежде, что ошиблась, что это все же не то, что сразу пришло ей в голову. Вдруг что-то другое?»; «Да, Каролина уже видела на небе эту тучу траурной черноты»; «[...] она уже давно остановилась, засмотревшись на это смоляное пятно на фоне фиолетовых чернил. На эту тучу. Отличавшуюся от всех прочих туч и облаков — снежных, дождевых, градовых и грозовых. Не перистую и не кучевую. Траурную. Она напоминала большое облако густого черного дыма. Висела почти на уровне глаз, и за это время успела подплыть еще ближе. Никуда от нее не денешься»; «Раньше туча являла себя более тактично, в прямоугольных скобках оконной рамы»; «В самых давних моих воспоминаниях ее овал медленно появляется в окне и торжественно вливается в ограниченный рамой серый прямоугольник неба»; «В комнате сгущалась тень тучи»; «Когда я видела ее в последний раз, несколько лет назад, она висела минимум на три этажа выше»; «После первого появления черной тучи за моим окном я не видела ее очень долго»; «Вот осенью, еще до того, как полностью облетели желтые деревья, и вернулась моя туча. На сей раз она появилась во сне, еще более черная, чем прежде»; «[...] туча медленно опустилась немного пониже, теперь она уже почти касалась оконного стекла»³.

Она вызывает сначала просто эмоции («Каждый раз при ее приближении чувства во мне застывали и безжизненно проваливались обратно в свои глубины. Словно туча источала незримый яд отчаяния, проникавший сквозь

окна и стены»⁴), а затем *felt sense*: «При виде смоляной черноты я ощутила, как какой-то округлый предмет отделился от моего сердца и подступил к больному горлу, слишком крупный, чтобы протиснуться туда или обратно. Я давилась, не понимая, откуда он там взялся. Ведь не могла же я носить его в себе с самого рождения? С той поры я давилась им еще много раз. И когда туча повисла над мостом, во мне снова что-то шевельнулось, затрепетало и поднялось наверх, к самой гортани»⁵. Затем чувствуемое ощущение рационализируется, связывается с пониманием: «Что-то большое отделилось от сердца, поднялось и застряло в горле, причиняя мне боль. Тогда я все поняла. В этой черной туче, которую ветер гнал над морями и океанами, плыли по небу мои родственники»⁶. Туча символизирует бремя неосознанной памяти о Холокосте («Мост — часть жизни, а туча? Туча — совсем наоборот»; «Среди клубов густого, как сажа, дыма я разглядела какие-то лохмотья, разрозненные ботинки, пустые чемоданы»⁷), травму («Туча черного дыма полностью аннулирует мою жизнь, отнимает право на собственную судьбу»⁸), годами подвергавшуюся вытеснению («Да, иногда я о ней вспоминала, но как о явлении из ряда вон выходящем, которое — я была уверена — навсегда останется загадкой. Этой загадкой я ни с кем не делилась. У меня не было настолько близких друзей, чтобы рассказать о том, что я видела. И потом, я стеснялась. Словно влипла в неприятную историю»⁹).

По словам Джендлина, «чувствуемое ощущение возникает в вашем теле подобно подташниванию, указывающему на то, что определенные проблемы, с которыми, как вам казалось, вы уже разобрались, в действительности так и не разрешены»¹⁰. Именно это осознает героиня: «Она уверена, что ничего не боится. А на самом деле постоянно чего-то боится. Всегда одного и того же — и ничего больше. Но этот страх так врос в ее сердце, что в повседневной жизни совсем не ощущается, только изредка она начинает задыхаться, словно в горле застряло инородное тело, неизвестно откуда там взявшееся»¹¹.

Признаком того, что найденное определение — слово, фраза, образ — удачно подходит для описания чувству-

емых ощущений, являются опять-таки *телесные* сигналы — ощущение, что найденное слово или образ «резонирует» с физическим переживанием: «Если выбранное вами слово, фраза или образ действительно являются подходящими, вы испытаете чувство облегчения уже от самого осознания, насколько хорошо они вам подходят. [...] Если слово действительно подходит, вы испытаете облегчение — своего рода телесный сигнал, говорящий вам: „Да, это верно“»¹². Таким образом, Джендлин основывался на способности человека при помощи своего тела оценивать степень адекватности переживанию его символического выражения. Героиня в конце концов с облегчением находит определение для «пойманного» ощущения: «В этом-то все и дело. Страх душит ее, круглый и твердый, как шарик, детский мячик, невозможно ни выплюнуть его, ни проглотить»¹³.

Найденное определение не просто репрезентирует, но и развивает прежде скрытое и смутно ощущаемое содержание — возникающие в процессе символизации переживания, как правило, содержат нечто новое, порожденные чувствуемым ощущением образы или эмоции развивают его: «Когда мы обнаруживаем то, что больше всего „достает“ нас, и оказываемся способны выразить это словами, наши чувствуемые ощущения начинают проявляться все больше и больше, раскрывая всю свою сложность, разделяясь на компоненты, из которых оно сплетено, и начиная изменяться»¹⁴. Рассказ завершается зооморфическим сравнением, смыкающимся с психотерапевтической метафорой (развиваемой Тулли также в романе «Шум», см. раздел «Психотерапевтическая метафора») — своеобразной мантрой героини: «Но чего ей бояться? Она умеет почти все, что могло бы ей пригодиться, если бы... Она, пожалуй, не пропадет, во всяком случае не сразу. Она может бежать много часов без отдыха, а если надо — даже с утра до вечера [...]. Она может сколь угодно долго выносить одиночество, не боится ни тишины, ни темноты [...]. Она привыкла ни от кого не ждать помощи [...]. Такие уж мы, лисы»¹⁵.

Таким образом, фокусирование подобно последовательной (поочередно в теле и в слове) метафоризации

проблемы. Как и любая метафора, это позволяет «уловить» ситуацию во всей ее целостности и одновременно многоаспектности, а постоянная корреляция телесного и символического помогает человеку не просто осознать, но прочувствовать и пережить источники и причины своих проблем. Такая невербальная коммуникация с подсознанием дает возможность избежать гиперрефлексии и задействует другие участки мозга¹⁶. Однако Джендлин неслучайно утверждал, что не изобрел фокусирование, а лишь открыл его: он предложил «сделать осознанным процесс, который автоматически, по большей части неосознанно протекает в жизни каждого человека. Это то самое постоянно присутствующее „темное мышечное чувство“, по И. М. Сеченову, или набор интуитивных „сигналов“ — частично осознаваемых телесных ощущений, которые не только определяют эмоциональный фон человека, но и в процессе своей трансформации подталкивают его к определенным мыслям и поступкам. Можно сказать, что все наше повседневное существование с этой точки зрения представляет собой своего рода „спонтанную фокусировку“»¹⁷.

П Р И М Е Ч А Н И Я

- ¹ М. Сандомирский. Психосоматика и телесная психотерапия. Практическое руководство. М., 2005. С. 279.
- ² Ю. Джендлин. Фокусирование. Новый психотерапевтический метод работы с переживаниями. М., 2000. С. 18.
- ³ М. Tulli. Włoskie szpilki. Warszawa, 2011. S. 124, 125, 127, 129, 130, 139, 140.
- ⁴ Ibid. S. 126–127.
- ⁵ Ibid. S. 127–128.
- ⁶ Ibid. S. 140.
- ⁷ Ibid. S. 126, 140.
- ⁸ Ibid. S. 140.
- ⁹ Ibid. S. 130.
- ¹⁰ Ю. Джендлин. Фокусирование. С. 51.
- ¹¹ М. Tulli. Włoskie szpilki. S. 142.
- ¹² Ю. Джендлин. Фокусирование. С. 59.
- ¹³ М. Tulli. Włoskie szpilki. S. 142.
- ¹⁴ Ю. Джендлин. Фокусирование. С. 50.
- ¹⁵ М. Tulli. Włoskie szpilki. S. 142–143.
- ¹⁶ М. Сандомирский. Психосоматика и телесная психотерапия. С. 279, 281.
- ¹⁷ Там же. С. 281.

7. Мифодрама

Мифодрама, в основе которой лежит психодрама и социодрама американского психиатра, психолога, социолога, основателя групповой психотерапии Якоба Леви Морено и аналитическая психология К. Г. Юнга — психотерапевтический метод, эффект которого достигается путем драматической постановки мифологических сюжетов.

А. Ф. Лосев определяет миф как «необходимейшую — прямо нужно сказать, трансцендентально-необходимую — категорию мысли и жизни»: «[...] в нем нет ровно ничего случайного, ненужного, произвольного, выдуманного или фантастического. Это — подлинная и максимально конкретная реальность. Миф [...] есть сама жизнь. Для мифического субъекта это есть подлинная жизнь, со всеми ее надеждами и страхами, ожиданиями и отчаянием, со всей ее реальной повседневностью и чисто личной заинтересованностью»¹. Периодически возникающая потребность в ремифологизации культуры Е. М. Мелетинский объясняет тем, что миф «претендует на разрешение» общих метафизических проблем, не разрешаемых наукой, — таких, как смысл жизни, тайна рождения, смерти, цель истории и пр.²

Именно мифодрама позволяет соприкоснуться с самой тканью мифа — увидеть его в *живом действии*, актуальном для собственного, реального, повседневного бытия, и выработать относительно него метапозицию (способ восприятия человеком себя в различных ситуациях с точки зрения постороннего беспристрастного наблюдателя): «Миф сочетает в себе два эстетических принципа в отношении человеческой жизни: вживания и объективности, лирики и эпоса в понимании Д. Леонтьева³. Благодаря эмоциональному отклику и символичности, миф позволяет установить параллели между своей и чужой историей через вживание. С другой стороны, в мифе имплицитно присутствует его создатель, который наблюдает со стороны и может увидеть воспринимаемые героем события в совершенно неожиданной перспективе. [...] продуктивная работа с мифом на уровне постсознательного мышления приводит к расширению границ жизненного мира»⁴.

В одном из первых интервью после выхода посвященного проблеме смерти романа «Последние истории» Токарчук затронула тему мифов о схождении в подземный мир, имевших, с ее точки зрения, именно психотерапевтическую функцию и служивших, по сути, учебными пособиями по умиранию. «Впоследствии это оказалось совершенно забыто»⁵, — с сожалением заключает писательница. Токарчук выступает против трактовки мифа лишь как символического *отражения человеческой сущности* («Со времен Фрейда мы научились трактовать миф как повествование о внутренних психических процессах, повествование о нашей собственной психике, показывающее механизмы ее действия. Таким образом, мы приписываем мифу символический язык, который не столько скрывает, сколько зашифровывает эти внутренние психические содержания»⁶) и призывает увидеть в нем *отражение недоступного человеку порядка*: «Мифы [...] — состояния спонтанной мудрости. [...] Сущностью мифа является ощущение, что видимый, осязаемый социальный, культурный мир является лишь хаотическим проявлением более глубокого порядка (биологического, архетипического, мифологического), лежащего „ниже“»⁷.

Г. Бедненко — историк, мифолог, специалист по данному методу психотерапии — называет целью мифодрамы «изучение мифа с изнанки, „от“ и „из“ себя, в воплощенном действии, ощущая мировосприятие, чувства и побуждения своего персонажа»⁸. Роман Токарчук «Анна Ин в гробницах мира» опирается на шумерский миф об Инанне, психологическую сверхзадачу которого писательница определяет как «обезвреживание ужаса смерти»⁹. Рассказывая историю умирания и бунта против смерти («Я объединю мир заново, открою гробницы»; «Если она ожила, все захотят сделать то же самое, явятся огромные толпы умерших и наводнят город [...]. И живые не захотят умирать, начнут вырываться, убегать со смертного одра»¹⁰ и пр.), автор не реинтерпретирует миф, а именно *проживает* его вместе с героями. Роман является своего рода мифодрамой, предоставляющей возможность идентифицировать себя с главной героиней и эмоционально соприкоснуться с недоступным нашему

современнику в его повседневности таинством цельности мироздания.

Именно этой цели служат осовременивающие и футуризирующие миф реальности. Имена древнейших богов и богинь трансформируются таким образом, чтобы они напоминали имена и фамилии: Инанна — Анна Ин, Энхедуанна — Анна Энхеду, Ниншубур — Нина Шубур и т. д. Гильгамеш предстает в облике поп-звезды по имени Гига Масс. Боги-отцы заняты бизнесом и бухгалтерией, «сидят за письменными столами», вписывают «данные в виртуальные гроссбухи»¹¹, держат секретарш и большой штат сотрудников. Их имя (Токарчук объединяет всех троих — Энлиля, Нанну, Энки — под именем Энки) образуют первые буквы каждой из трех «фирм» или лабораторий, которыми они руководят: «Энциклопедический Надзор за Конфигурациями Интеллекта», «Эквивалент — Надо Каждому Использовать», «Эфемерная Натура Кадров Интеграции»¹². Само же царство живых предстает многоуровневым Городом-муравейником с суперсовременными лифтами («огромная паутина линий, напоминающая нервную систему, нейроны и пучки нервных волокон»), «движущимися тротуарами», протекающими через офисы «ароматическими ручьями»¹³ и пр. Сотрудники лабораторий богов-отцов «припаяны к бесшумным полозьям», рикши «уже сто лет как срослись со своими колясками. Оглобли торчат у них из лопаток», руки уборщиц «превратились в метелки»¹⁴. Инанна пользуется современными украшениями и косметикой («Мне нравятся ее ладони — они покрыты татуировками, мелкий искусный узор змейкой оплетает пальцы и запястья. Благодаря крошечным диодам он искрится и мерцает», «Глаза она подвела модной графитовой тушью. [...] это тушь модная и дорогая, широко разрекламированная»¹⁵). Ее чемодан оживает («присаживается на корточки», «пищит», «попискивает, обнюхивает каждый камень, играет с палочкой», «[...] его плоские ступни шлепают по полу»¹⁶). Карта — «мерцающая картинка» — подобна современным онлайн-картам, однако способна «хохотать и по-своему радоваться совпадению реального и виртуального» или же «в панике трепетать»¹⁷. Боги-отцы разработали программу, благода-

ря которой «каждый может себя сканировать и записать на диск, это занимает четыре секунды. Потом лаборатория „Эквивалент“ записывает тебя в рай»¹⁸. Современна речь божественных персонажей («До связи»¹⁹). Жалобы поглощенных собственными проблемами горожан также напоминают реплики нашего времени: «Пора уже навести порядок... на работу невозможно добраться... безобразия... на что идут наши налоги»²⁰. Царство мертвых оснащено фосфоресцирующими стрелками, находится «вне зоны действия каких бы то ни было мобильных сетей», Эрешкегаль выстукивает приговор на «клавиатуре из птичьих косточек»²¹. В описании подземного мира возникает — исподволь — образ, отсылающий к трагической истории XX в.: «Сколько бы понадобилось вещей, чтобы выкупить бога у смерти? Горы ботинок, горы очков, тонны золотых обручальных колец, холмы золотых коронок»²².

Стремление *пережить* миф — также причина того, что Токарчук обращается к периоду, «когда боги были людьми» («Как это получается, что они вечны, но не всегда, видимо, счастливы? Всезнаючи — но не все знают»), к шумерской мифологии, где «не существовало еще пропасти, появившейся лишь у греков и разделившей богов и людей на два разных вида»²³. Инанна «пошла человеческой дорогой, стала как люди, проторила им путь»²⁴. Вместе с *богиней* читатель переживает чисто *человеческий* опыт: ощущение неминуемости смерти («[...] рано или поздно все посетят этот край»; «Каждое живое существо должно умереть, говорит закон»; «Что означает, что она не вернулась из гробниц? Красивая метафора! Она умерла [...]. Этот закон никому не одолеть, даже самому тяжелому топору, даже титану. Ты не найдешь никого, кто пришел бы тебе на помощь»; «[...] ничего с этим не поделаешь. Спасения нет»; «Кто туда вошел, уже не выйдет, это же очевидно»), подчеркиваемой отсылкой к раз и навсегда установленным законам — грамматики («Интерпретация очень простая и логичная. „Каждое“ — утверждает грамматика — означает, что это квантификатор универсальный и безусловный. „Живое“, то есть то, которое чувствует и подвергается определенному взаимодействию с миром, энергетическому обмену.

Слово „существо“ означает „бытие“, хотя речь идет только о живой материи [...]. Слово „должно“ — непростое, но в целом понятное, поскольку это императив, оно относится к извечному закону, это основа всех аксиом; оно определяет безусловное и не подлежащее обсуждению должествование», математики («Эта дорога имеет только одно направление. Старинная геометрия»), логики («И придумал для них поспешную жизнь, заканчивающуюся смертью, потому что таким образом, живя коротко, они не успеют уразуметь весь его план»); «беспричинности» смерти («Когда-то, когда умер его любимый друг, он [Гильгамеш. — И. А.] подал на отцов в суд по поводу бесосновательности смерти, абсурдности закона. Но проиграл в первой инстанции») и одновременно ее «всепричинности» («Виновата»; «Все, чего ты добила и завоевала наверху, все, кем ты была, каждый день, каждая минута — работает против тебя. Это улики, доказывающие виновность. Ни один эксперт не сумеет их оспорить»); равнодушие мира к одной отдельно взятой смерти («Мир, вероятно, проживет без тебя, ничего не заметит: будет крутиться, протаптывать прежние тропки»; «Никто ничего не заметил [...]. Никто не заметил изменений, не знал, что ты умерла; ничто не остановилось, не замедлило ход, не вылетели пробки, не свернулось молоко, нет, нет, нет. Ничто и нигде. Не видели, не слышали, не чувствовали. Не заметили, не оплакивали, не жалели»; «Они ничего не заметили, — говорит Анна Ин. — Не заметили. — Оставь их в покое, это люди, усталые и заработавшиеся»²⁵) и пр. Смерть представляет собой тайну не только для человека, но и для божественного миропорядка: отсутствует опыт описания воскресения («Я бы предпочел избавить всех от этой страшной сцены, кто знает, не худшей ли из возможных. Лучше бы я описывал ее смерть. Легче было сказать „побледнела“, „упала“, „опустилась“, „перестала дышать“. Как это сказать в другую сторону, против движения времени? Как сказать, что внезапно в ее легких появилось дыхание, и что этот первый вздох был ужасающим? Когда шевельнулась ее грудная клетка, трепет под кожей, дрожь пальцев. Откуда это взялось, эта жизнь? Где она была прежде?»), отсутствуют свидетели возрождения к жизни («Я никогда не видел

такого чуда — чтобы то, что умерло, сумело ожить»; «[...] их большие глаза видят то, чего еще никогда не происходило»²⁶). Боги, правда, бессмертны и не способны ощущать танатический страх, однако они испытывают чисто человеческое любопытство. Сестра Думузи, добившаяся разрешения на полгода заменить брата в подземном царстве, радуется, что сможет разобраться в том, чего иначе никак не узнать: «Полгода во мраке, в могиле, среди умерших. Я спрошу их о снах — что они видят, зная, что умерли? Обрели ли они покой, возможно, смерть вполне их устраивает. Возможно, они как раз вздыхают с облегчением — больше нечего бояться, не пугает пустая комната или чьи-то шаги в темном переулке, дуло пистолета, самые чудовищные угрозы, одиночество, покинутость, боль тела, голод, смертельная болезнь, им наплевать на самые изощренные пытки, их тело теперь не имеет ни нервов, ни рецепторов, ни тканей, которые могут быть уничтожены»; «Я спущусь туда и обо всем узнаю. Проведу исследования, начерчу диаграммы. Опрошу их: что же это означает — умереть. И буду тайком, в рукаве, с помощью секретных записей, шифров смерти, выносить всю эту важную информацию на поверхность земли. Что значит умереть? Мы наконец узнаем. Моя гипотеза звучит следующим образом: не может быть так, чтобы нас не было. Поэтому я и отправлюсь туда»²⁷. Один из богов-отцов спрашивает у вернувшейся в мир живых Инанны: «Как это — умереть? [...] Скажи, как это, когда ты умер, что это значит? Что это значит: не быть?»²⁸

Вместе с тем это напоминает игру с компьютерными персонажами, которым на самом деле ничего не грозит: это все же бунт бога («Когда я стану старухой, она не изменится. А когда я умру, она заведет себе другую подружку, какую-нибудь другую меня»; «Не может быть ошибки в том, что делает Анна Ин»; «Существа вроде Анны Ин, Инанны, двигаются только вперед, их ошибки намечают новые траектории событий [...]»), а не человека, являющегося «существом одноразовым» («Все случается только раз и сами мы одноразовы») и не имеющего права безнаказанно переступить порог, за которым может быть преодолен страх смерти («[...] никто не приходит сюда по собственной

воле», «Никто не навещает сестру Анны Ин добровольно», «Сюда не приходят просто так», «Сюда приходят только на похороны, свои собственные!»; «Нельзя умереть дважды»; «Мир может оставаться хаосом, но это единственное правило держит нас в узде — никто отсюда не вернется. Порядок один на всех»; «Даже им это известно: вошедший туда больше не выйдет обратно, это же ясно»²⁹).

В мифодраме один и тот же коллективный феномен может быть представлен с разных точек зрения, всеми участниками. В романе Токарчук повествование о мифе передается «из рук в руки» — о нисхождении Инанны в царство мертвых рассказывают попеременно, несколько раз сменяя друг друга, ее подруга-служанка («Понимаю я, Нина Шубур, я, ее подруга, я, каждая, которая рассказываю, только теперь начинаю осознавать цель нашего путешествия»; «Три дня я жду известий от нее у врат гробниц, я, Нина Шубур, я, каждая, которая рассказываю»; «Я, Нина Шубур, я, ее подруга, я, бригада спасателей в одном лице, отправляюсь в путь»; «Я, Нина Шубур, я, каждая, которая рассказываю, добралась до этого забытого места, но не нашла ее»; «Обратный путь короче, потому что меня, Нину Шубур, подругу Анны Ин, подталкивает добрая вера. Надежда наполняет мое сердце»; «Я жду ее у врат гробниц, перед воротами тюрьмы, верная, как ее чемодан, усталая и счастливая, Я, Нина Шубур, Ниншубур. Но я также испытываю и страх: кого из нас обменяют, на кого укажет ее разбуженная рука. [...] А если она посмотрит на меня — что скажу я, Ниншубур, ее подруга, я, которая рассказываю?»); слуга богини смерти («Я, Нети, эта груда костей, я, каждый, который рассказываю, смотрю украдкой на ее обнаженное тело»; «Я, Нети, я, груда костей, обтянутых веревкой, я, каждый, который рассказываю, не дурак. [...] Анна Ин, Ин Анна. Тело Анны Ин, снятое с крюка и брошенное на землю, — страшная картина»; «Я, Нети, я, каждый, который рассказываю, открываю этаж за этажом [...]. Впереди идет Инанна, несчастная госпожа хаоса [...]. Еще немного, Нети, груда костей, говорю я себе. Сейчас тут воцарится покой [...]. Вот, Инанна, твой перстень, твоя шапка»); сестра жениха Инанны («Я, Анна Гешти, я, его сестра, я, каждая, которая

толкую сны, вижу, что мой брат ничего не знает. [...] я заглядываю прямо в светлые глаза Инанны и прошу: Возьмите меня вместо него»; «[...] я, Гештианна, Анна Гешти, еще оборачиваюсь, как каждый, кто умирает, — и под моим взглядом эта радостная сцена, достойная кисти мастера, каменеет»; рикша («Я, рикша, я, которого никто никогда не слушает, который возит на своем хребте людей, я, каждый, который рассказываю, — свидетель этой странной сцены»); жрица Энхедуанна, автор так называемых «Гимнов к Инанне» («Так я тебя увидела, Анна Ин, Ин Анна, Инанна, с воздетыми в триумфальном жесте руками»³⁰).

Повествование-мифодрама Токарчук представляет собой дословное разъятие бытия на две части — жизнь и смерть, — а затем объединение их заново, *переживание* смерти как неотъемлемой и необходимой части жизни. Оказывается, что смерть, а не жизнь — основа мира, она предстает в романе его *буквальным* фундаментом: город живых стоит на гробницах, богиня царства мертвых родилась первой и получила главное («[...] та, что вышла первой, получила больше. Ей причитались дома смерти, рыдания, боль, тьма и тлен. Она взяла самое главное — фундамент мира, его влажные подвальные пещеры, нутро человеческого тела, последний приговор»³¹). Жизнь и смерть в романе — не просто две стороны одной медали, не способные существовать одна без другой, но *близнецы* («Сестры ведь наверняка ощущают какую-то связь, должны понимать друг друга, когда-то они нежно обнимали друг друга в лоне матери, девять месяцев их глаза были открыты, они видели друг друга вблизи; хорошо изучили друг друга. [...] Их мозг прял общие нити, они ткали из них мир»; «Можно подумать, что они — две стороны одной монеты: орел и решка»; «[...] сходство сестер [...] они могли бы служить друг другу зеркалом»; «Другая Сторона — это та, ее сестра»; «Зеркальное отражение друг друга. [...] Разделенное ржавыми воротами»; «[...] теперь видно, как они похожи. Да, они одинаковые»; «Я знаю, зачем она велела ей раздеться [...], в сущности, они совершенно одинаковые»³²). Мифический Город — символический образ мира — имеет двойственную природу, он биофилен и

некрофилен. Когда Анна Ин спускается в гробницы, к сестре, эти две части соприкасаются, причем соприкасаются *буквально*: «Они стоят обнявшись»³³.

Смерть неумолима, однако она же — залог остроты переживания жизни, — отсюда ода *жизни*, обращенная богиней *смерти* к сестре: «Это [смерть. — И. А.] единственное, что мне действительно удалось у тебя забрать. Все остальное принадлежит тебе — у тебя есть солнце и луна, звезды, созвездия; у тебя есть люди, друзья, теплые ночи, запахи и вкусы. Есть живые любовники, их гладкая кожа, пульсирующее любовью тело, есть постель, перины, благоуханные шампуни, розовая пудра и помада. Есть ваннны и парикмахеры, верные подруги, пиво, вино, сладкие пирожные, экскурсии, путешествия, дети, пушистые звери, бусы, сережки, расшитые платья, есть ссоры, после которых наступает примирение, и кошмар, после которого можно проснуться, есть божьи коровки, птицы и кролики, есть гнезда и крокусы, есть карандаши и тушь, есть бумага, которая не сразу покрывается плесенью, есть песни, стихи, рассказы. Чтобы испробовать все, пришлось бы прожить миллион жизней. Таково твое богатство. А я? Ты бы хотела со мной поменяться?»³⁴

Нет жизни без смерти, но нет и смерти без жизни. Роман-мифодрама Токарчук также показывает это наглядно — когда Эрешкигаль обрекает на смерть спустившуюся к ней сестру-близнеца, то и сама перестает жить в полную силу: «Если умер орел, умрет и решка»; «Не работает половина печени, сердце отбивает только каждый второй удар, лишь половина желудка действует, дышит одно легкое. Медицина здесь бессильна»³⁵.

Бессмертие не только невозможно («Люди создадут новые теории и придумают таблетки от страха и тревоги — но только не от смерти»³⁶), но и не нужно, поскольку основа и ценность бытия — в его хрупкости, обреченности, неотделимости от смерти. «Жизнь и смерть взаимозависимы: физически смерть уничтожает, но *идея* смерти спасает нас. [...] Смерть есть условие, дающее нам возможность жить аутентичной жизнью»³⁷, — утверждает И. Ялом. По словам же В. Янкелевича, рассматривающего понятия смерти и жизни в контексте проблемы формы, смерть есть угрожающий

человеческому существованию «призрак аморфности», однако «самое парадоксальное» состоит в том, что именно угроза «возвращения в бесформенность» и поддерживает жизненное напряжение, делает жизнь «жизнеспособной»³⁸, т. е. имеет формообразующую функцию.

Эту двойственную природу мира и одновременно парадоксальность человеческой психологии и демонстрирует со всей недоступной современному человеку наглядностью миф. Целью обращения к мифу у Токарчук, таким образом, является не преодоление смерти, но обретение гармонии, принятие реальности смерти как части архаического взаимобмена человека с природой: «Восстановить в жизни смерть — такова основополагающая операция символического»³⁹.

Как пишет в послесловии к роману сама писательница, «когда-то прикоснуться к мифу можно было благодаря эмоциональному его переживанию, ритуальному в нем участию»⁴⁰. Другими словами, проживание мифа позволяет хотя бы отчасти возродить утерянную человеком способность вписывать смерть в символический ритуал обмена. Рациональными способами невозможно добиться того, что давали инициации и мистерии: «Реальное событие смерти принадлежит воображаемому. Где воображаемое создает символический хаос, там инициация восстанавливает символический порядок»; «Центральным моментом символической операции является инициация. Она нацелена не на обуздание или „преодоление“ смерти, а на ее социальное артикулирование. [...] смерть [проходящих инициацию. — И. А.] становится предметом взаимного [...] обмена между предками и живущими и образует не разрыв, а социальное отношение между партнерами. [...] Инициация [...] заключается в том, что на месте голого факта устанавливается обмен: происходит переход от природной, случайной и необратимой смерти к смерти *даримой* и *получаемой*, а значит и обратимой, „растворимой“ в ходе социального обмена. [...] Инициация магически обузывает *разрыв* между рождением и смертью, а заодно и сопряженную с ним судьбу, тяготеющую над разорванной жизнью. Ведь именно при таком разрыве она принимает форму биологической необратимости, абсурдно-физической судьбы, именно при таком

разрыве жизнь оказывается заранее потеряна, поскольку обречена на угасание вместе с телом»⁴¹. Миф — при помощи ритуалов — нацелен на «поддержание гармонии личного, общественного, природного, поддержку и контроль социального и космического порядка»: Мелетинский называет это «практически-действенной стороной ритуально-мифологического комплекса»⁴². Участие в мистериях гарантировало «как греческому социуму, так и отдельному человеку жизнь без страха смерти и доверие к всепожирающей смерти. Мистерия давала миру ощущение безопасности»⁴³. Мифодрама, основанная на мифе о нисхождении в царство мертвых, в определенном смысле и являющаяся наследницей мистерий, также позволяет в какой-то степени «*обойти кругом всю жизнь и смерть* [курсив мой. — И. А.] и вступить в символическую реальность обмена»⁴⁴.

Отсылает к мифодраме и Кефф в «Произведении о Матери и Отчизне». Имена главных героинь — Деметра и Кора — символизируют драматическое единство матери и дочери (вспомним также, что Деметра растила Кору одна, так как Зевс ее оставил). Кефф использует двойной образ, каждая из половин которого идеально дополняет другую: Кора — навечно дочь Деметры, но и Деметра без Кору не была бы собой — Богиней-Матерью (ср. у Кефф: «ребенок — всегда Дитя своей Матери // мать же — МАТЬ. Будучи Матерью // женщина [...] обретет новую идентичность»; «Мать [...] перманентно продуцирует в ребенке ребенка, дабы тот продуцировал в ней мать, // дабы Мать не утратила имущество и власть»; Кору называют уменьшительным Уся, ей предназначена роль вечного ребенка своей матери: Мать «не интересуется, кто я такая», — замечает дочь. — «Коруся. // Уся, ее дочуся»⁴⁵). Глава «Пришла пора, когда дочь», в которой упоминаются цветы, собираемые девушкой на лугу, содержит аллюзии к похищению Кору: «Пришла пора, когда дочь захотела отправиться на луг, // чтобы собрать цветы приключений и чувств»⁴⁶. Однако отделения от матери не происходит, ибо та стережет дочь «теперь на стене, притаившись в кухне или в ванной»⁴⁷.

Отношения сдвигаются с мертвой точки, когда Мать комментирует открытие памятника Дмовскому в Варшаве:

«Смотри // всюду этот подлый фашизм, вечно эта сволота. // [...] Для этих эндеков ничего не изменилось, на роль евреев всегда кто-нибудь сыщется. // Нравственность для них — возможность полоснуть другого бритвой по горлу, // больше они ничего в ней не понимают, с утра до ночи утираются // отчизной и богом. Они не заслужили, чтобы на этой земле жил хоть один еврей, // какой бы национальности, пола, ориентации или цвета кожи он ни был. [...] Может, я иной раз и болтала слишком много, но поверь, я и пережила немало»⁴⁸. Знаменателен ответ дочери («Я как Персефона согласна с тобой, Геката, // И должна заметить, что человек ты порядочный»⁴⁹). Во-первых, впервые появляется третий персонаж — Геката, в античной мифологии тесно связанная с Деметрой и Корой/Персефоной, выступающая помощницей обеих. Другими словами, Мать наконец выходит за рамки своей трагедии, оказывается способна увидеть также трагедию страны, переставая быть лишь Матерью и становясь Гекатой, которая высказывает мрачное пророчество в связи с неспособностью социума к толерантности (Геката, как известно, несла ответственность за постигающее людей безумие, помешательство или одержимость идеями, а кроме того, являлась богиней пределов, порогов, перекрестков, тех мест, где смыкается свое и чужое). Во-вторых, используется двуименность богини Кору/Персефоны. Кора означает «Дева», и уже этим именем неразрывно связана с матерью. В этой главе, однако, Кора впервые называет себя Персефоной — и так именуется уже до конца книги (за исключением реплики, касающейся отсутствия в этой истории отца). Таким образом, происходит символическое освобождение Дочери.

Кроме того, к мифу об Оресте, убившем свою мать, отсылает и одна из масок Дочери, позволяющая ей бунтовать («Орестово покушение»⁵⁰, см. раздел «Психотерапевтическая метафора»).

Идея терапевтического действия мифа, по сути, созвучна концепции Элиаде, который среди основных черт и функций мифа указывал следующие: миф представляется абсолютно истинным, поскольку относится к реальности, но в то же время сакральным, поскольку повеству-

ет о сверхъестественном; миф всегда имеет отношение к творению или созданию чего-либо, тем самым составляя парадигму всех актов человеческого поведения; миф всегда имеет гносеологическую функцию, поскольку, познавая миф, человек познает и происхождение вещей, что позволяет ему манипулировать ими; миф всегда в той или иной степени «проживается», составляя основу ритуала. Повторение мифа влечет за собой реконструкцию во всей целостности забытого времени, т. е. человек становится «соучастником» описываемых мифом событий, современником богов или героев: «„Проживая“ мифы, мы выходим из времени хронологического, светского и вступаем в пределы качественно другого времени, времени „сакрального“, одновременно исходного, первоначального и в то же время бесконечно повторяющегося. [...] Проживание мифа предполагает наличие истинно „религиозного“ опыта, поскольку он отличается от обычного опыта, от опыта каждодневной жизни. Религиозный характер этого опыта есть следствие того факта, что актуализируются легендарные события, события возвышенного характера, исполненные чрезвычайной значимости. Мы как бы заново присутствуем при творческих актах сверхъестественных существ. Мы покидаем мир обыденности и проникаем в мир преображенный, заново возникший, пронизанный невидимым присутствием сверхъестественных существ. Речь идет не о коллективном воссоздании в памяти мифических событий, но об их воспроизведении. Мы ощущаем личное присутствие персонажей мифа и становимся их современниками. Это предполагает существование не в хронологическом времени, а в первоначальной эпохе, когда события произошли впервые. Именно поэтому можно говорить о временном пространстве мифа, заряженном энергией. Это необычайное, „сакральное“ время, когда обнаруживаются явления новые, полные мощи и значимости. Переживать заново это время, воспроизводить его как можно чаще, заново присутствовать на спектакле божественных творений, вновь узреть сверхъестественные существа и воспринять их урок творчества — такое желание просматривается во всех ритуальных воспроизведениях мифов»⁵¹.

П Р И М Е Ч А Н И Я

- 1 А. Ф. Лосев. Диалектика мифа. М., 2001. С. 37, 40.
- 2 Е. М. Мелетинский. От мифа к литературе. М., 2001. С. 4.
- 3 Д. А. Леонтьев. Жизнетворчество как практика расширения жизненного мира // 1-я Всероссийская научно-педагогическая конференция по экзистенциальной психологии: материалы сообщений. М., 2001. С. 100–109.
- 4 Т. Лапшина. Ресурсы и ловушки мифологического мышления: обзор работ Г. Б. Бедненко // Журнал практического психолога. 2013. № 2. С. 4.
- 5 Całe moje pisanie jest próbą oswojenia przeczucia... Wywiad z Olgą Tokarczuk // Wywiad RMF Classic, 2004, IX. <http://www.rmflclassic.pl/7a=wywiady&id=1124&npq=1>
- 6 О. Tokarczuk. Anna In w grobowcach świata. Kraków, 2006. S. 216.
- 7 O przyrodzie, literaturze, feminizmie, micie, życiu i śmierci. Rozmowa z Olgą Tokarczuk. Wywiad Janusza Korbela i Marty Lelek // Miesięcznik Dzikie Życie. 2000. № 4/70. <http://dzikiezycie.pl/archiwum/2000/kwiecien-2000/o-przyrodzie-literaturze-feminizmie-micie-zyciu-i-smierci-rozmowa-z-olga-tokarczuk>
- 8 Г. Бедненко. Мифодрама: смыслы, цели, методы. Доклад, прочитанный на 4-й Московской психодраматической конференции в апреле 2006 г. http://www.psychodrama.narod.ru/text/bednenko_doklad.htm
- 9 О. Tokarczuk. Anna In w grobowcach świata. S. 209.
- 10 Ibid. S. 107, 128.
- 11 Ibid. S. 47, 55.
- 12 Ibid. S. 47, 53, 55.
- 13 Ibid. S. 12, 51, 61.
- 14 Ibid. S. 47, 95, 141.
- 15 Ibid. S. 14.
- 16 Ibid. S. 39, 8, 17.
- 17 Ibid. S. 8, 11, 17.
- 18 Ibid. S. 53.
- 19 Ibid. S. 73.
- 20 Ibid. S. 112.
- 21 Ibid. S. 16, 18, 37.
- 22 Ibid. S. 140.
- 23 Ibid. S. 76, 99, 198.
- 24 Ibid. S. 107.
- 25 Ibid. S. 19, 49, 68, 73, 40, 49–50, 36, 81, 65, 37, 70, 145.
- 26 Ibid. S. 126–127.
- 27 Ibid. S. 176–177.

- 28 Ibid. S. 185.
- 29 Ibid. S. 43–44, 97,7, 21, 129, 36, 40.
- 30 Ibid. S. 16, 39, 55, 98, 112, 140–141, 30, 123, 125, 132–133, 137, 138, 163, 179, 173, 190.
- 31 Ibid. S. 19.
- 32 Ibid. S. 19, 31, 33, 69, 168, 127, 36.
- 33 Ibid. S. 36.
- 34 Ibid. S. 169.
- 35 Ibid. S. 119–120.
- 36 Ibid. S. 194.
- 37 И. Ялом. Экзистенциальная психотерапия. М., 1999. http://modernlib.ru/books/yalom_irvin/ekzistencialnaya_psihoterapiya/read
- 38 В. Янкевич. Смерть. М., 1999. С. 94.
- 39 Ж. Бодрийяр. Символический обмен и смерть. М., 2006. С. 240.
- 40 О. Токарчук. Anna In w grobowcach świata. S. 217–218.
- 41 Ж. Бодрийяр. Символический обмен и смерть. С. 245–246, 242–243.
- 42 Е. М. Мелетинский. От мифа к литературе. С. 5.
- 43 О. Токарчук. Anna In w grobowcach świata. S. 210.
- 44 Ж. Бодрийяр. Символический обмен и смерть. С. 242.
- 45 В. Кеф. Utwór o Matce i Ojczyźnie. Kraków, 2008. S. 10, 65, 20, 23.
- 46 Ibid. S. 23.
- 47 Ibidem.
- 48 Ibid. S. 61.
- 49 Ibidem.
- 50 Ibid. S. 27.
- 51 М. Элиаде. Аспекты мифа. М., 1995. С. 29.
-
-

8. Десенсибилизация

Противостояние между сознанием неизбежности смерти и желанием продолжать жить Ирвин Ялом называет центральным экзистенциальным конфликтом, а смерть — «фактом жизни»: «Жизнь и смерть взаимозависимы; они существуют одновременно, а не последовательно; смерть, непрерывно проникая в пределы жизни, оказывает огромное воздействие на наш опыт и поведение. [...] Биологическая граница между жизнью и смертью относительно четка, но психологически они переходят друг в друга»¹.

Первичная тревога смерти модифицируется в страхи, разнообразно маскируется, нередко трансформируется в неврозы, фобии и психопатологии. Большинство выстраиваемых людьми адаптивных стратегий по преодолению тревоги смерти основаны на отрицании (вытеснение, смещение, рационализация, вера в личное всемогущество, религиозные верования, достижение символического бессмертия и пр.). Этот защитный механизм работает на уровне психологии личности и коллективной психологии: «В спешке цивилизации XXI века мы отказываем смерти во внимании. Стыдливо ее избегаем, скрываем, отрицаем ее существование, а тем самым и то, что она могла бы нас коснуться. Касаться. Прикоснуться. Мы не позволяем себе думать о смерти из опасений, что она нас ослабит, заклемит, заразит печалью, обессилит немощью, победит бесповоротностью»²; «Ибо сегодня *быть мертвым* — ненормально [...] Наша культура сплошь гигиенична — она стремится очистить жизнь от смерти. [...] О мертвых говорят все меньше и меньше, все более кратко, все чаще вовсе умалчивают — смерть лишается уважения»³; «[...] смерть воспринимают нынче как оскорбительно бессмысленное событие»⁴.

По мнению Ялома, эффективным способом преодоления танатического страха, *один на один* с которым остается человек в этом ориентированном на успех и игнорирующем смерть обществе, является десенсибилизация. Базовый принцип бихевиорального способа уменьшения тревоги заключается в том, что человек подвергается

(в тщательно калиброванных объемах) воздействию стимула, вызывающего страх, пребывая в психологическом состоянии и условиях, специально направленных на замедление развития тревоги. При неоднократном контакте человек «способен привыкнуть к чему угодно, даже к умиранию»⁵, а следовательно, психотерапевт может помочь пациенту справиться с тревогой смерти методами, сходными с теми, которые он использует для преодоления любой другой фобии. Пациента вновь и вновь помещают в ситуации, когда тот испытывает танатический страх в уменьшенных дозах, помогая манипулировать объектом тревоги и анализировать его. Ялом утверждает, что по мере многократного приближения пациента к своему страху тот ослабевает в силу того, что становится знакомым.

В книге «Экзистенциальная психотерапия» Ялом описывает различные психотерапевтические занятия — «мастерские» (по осознанию смерти, по формированию позиций по отношению к смерти, «смерти и самораскрытия», по реорганизации представлений о смерти, по уменьшению отрицания в конфронтации с собственной смертью и пр.), дающие эффект снижения показателей тревоги смерти. Среди анализируемых Яломом методов — «экзистенциальная шоковая» терапия, когда членам группы предлагается написать эпитафию или некролог самому себе; упражнение «Вызов», помогающее осознать случайность и хрупкость существования и пережить опыт исключения в процессе жизни как подготовку к исключению окончательному — смерти (группа делится на тройки, которые начинают беседу; имена участников записываются на листках бумаги и помещаются в сосуд, затем их поочередно вслепую вынимают и называют имена; тот, чье имя названо, прерывает разговор и поворачивается к остальным спиной); техника направленного фантазирования (пациенту предлагается представить себе собственную смерть, описать ее время, место и обстоятельства, вообразить свои похороны и т. д.); групповой опыт переживания «жизненного цикла», в частности старости и умирания (участники должны сутками жить жизнью стариков — ходить и одеваться, как они, посещать кладбище,

совершать одинокие прогулки и т. д.; они представляют себе, как теряют сознание, умирают, как их обнаруживают друзья и как их хоронят); структурированные упражнения, направленные на конфронтацию участников с их смертью: в состоянии глубокой мышечной релаксации подробное, с охватом всех пяти чувств, фантазирование о смертельной болезни, смерти, похоронах и пр.⁶

Подобный механизм задействован в романе Токарчук «Последние истории».

Три разные, на первый взгляд, героини — не просто бабушка, мать и внучка, но *маски* автора-повествователя. Это косвенно подтверждают и слова самой писательницы («В этом есть немного игры и немного желания присутствовать в собственной фабуле под видом разных персонажей. Словно я сама себя посылаю проследить, что там, внутри, делается»⁷), и сближающие героинь автобиографические детали (ср. рассказ Токарчук о ее путешествии с сыном в Малайзию⁸ — и третью главу романа; героиню первой главы писательница наделяет своими днем и месяцем рождения, меняя лишь год — «PESEL 50012926704»⁹; со всеми героинями автор делится чертами своей внешности и пр.), но прежде всего — множество очевидных параллелей между ними. Среди них и те, что несут явную композиционную нагрузку, и «случайные», необязательные, словно бы подсознательные (хотя нельзя не согласиться со С. Яворским, утверждающим, что трудно определить, в какой степени подобные персонажи являются «театром подсознания, а в какой — сознательной игрой: возможностью, слепив из элементов своей биографии новое целое, пережить *еще одну, другую жизнь*»¹⁰ — т. е. своего рода психодрамой).

Это, например, схожие второстепенные черты, привычки, навязчивые ощущения, которыми наделены героини: плоский живот и маленькая грудь («Грудь — всегда слишком маленькая [...] Тонкая талия, а под ней плоский живот»; «плоский живот [...] маленькая грудь — скорее символическая»¹¹); прикосновения к себе, фиксация внимания на ощущении кожи («Она кладет ладонь на грудь, привычно проверяя, бьется ли сердце. Тело твердое, сопротивляется давлению руки»; «Втирая после купания аро-

матное молочко, она пальцами чувствовала под кожей собственные кости и прикосновение сухой, шершавой от солнца кожи»¹²); подробное рассматривание своего тела¹³; размахивание руками («[...] она улыбается и машет руками и ногами, словно петрушка»; «Я стояла на фоне снега и размахивала руками, как одинокая буква на белом листе бумаги»¹⁴); разрезание еды на мелкие кусочки («Ида сворачивает ломтики сыра трубочкой и режет на тонкие полоски»; «[...] приходится резать яблоко на маленькие кусочки»¹⁵); копирование чужой гримасы («Ида пытается повторить ту гримасу»; «Я могу повторить ее улыбку. Смотри, Петро, я улыбаюсь как Ольга. Узнаешь?»¹⁶); ощущение движения в животе («[...] в животе у Иды расцветает плотный бутон»; «В животе у меня щекотно от смеха»; «[...] приятное шевеление в животе»¹⁷); специфический приступ удушья, ощущение, что воздух проходит насквозь («Тело не слушается. Она хочет позвать Ольгу, однако голос тоже отказывает. Ида пытается настроить горло и язык, но воздух проходит насквозь, не задерживаясь»; «Я набираю в легкие ледяного воздуха и хочу крикнуть, словно запеть — громко и изо всех сил. Но выдавливаю лишь слабый писк. Легкие натужно трепещут внутри, словно два поникших флажка»; «Она села на кровати — сердце колотилось, подступало к горлу, Майя задыхалась, словно тело стало дырявым, и воздух через отверстия вырывался наружу»¹⁸); ощущение шершавого шарика в горле («В горле у Иды шершавый шарик, он давит, царапает гортань — ни выплюнуть, ни проглотить»; «И внутреннее рыдание, сдавленный скулеж, сжавшийся где-то внутри в темный шершавый шарик»¹⁹), а также многочисленные образы «шершавости» («Город жесткий и неприветливый»; «У мысли острые края, а поверхность шершавая, а может даже колючая»; «Колючие и шершавые ковровые нитки нескольких цветов»; «[...] ожили воспоминания о шершавом прикосновении шерстяного пальто»; «прикосновение сухой, шершавой от солнца кожи»; «[...] в голосе слышались и экзотические нотки, какая-то твердость, шершавость»²⁰ и др.); преследующее героиню ощущение холода («[...] где-то в этой тьме простирается бесконечная голая

равнина, по которой несется холодный ветер, не встречающий ни единой преграды — ни куста, ни деревца, ничего. Она чувствует его порывы, грубые удары по лицу»; «Женщина проглатывает горячий чай и хочет ответить — уже открывает рот, но обнаруживает, что голова заполнена холодным густым туманом»; «Открывает окно и вытягивает руку на улицу. Холодный воздух наплывает волнами, плещет легкими дуновениями»; «начинает одеваться. Холодно»; «Ида закутывается в одеяло, будто в кокон, — в комнате холодно»; «[...] улицы здесь коварные — не приводят к центру, а выгоняют в бескрайние, ветреные и холодные предместья»; «По широким улицам постоянно несется пронизывающий ветер, даже летом здесь гуляет холодный, разогнавшийся в низинах воздух»; «А сейчас Ида надевает пальто, которое оказывается неприятно холодным и влажным»; «Ида перебегает через дорогу, без пальто и шапки, чувствуя на лице холодные, мокрые прикосновения снежных хлопьев»; «Иду пробирает дрожь, ее знобит. Такое ощущение, что на коже выступила холодная изморось»; «Сразу делается холодно»; «Ее тело вырабатывает один только холод»; «На секунду, как по мановению волшебной палочки, вновь всплыло воспоминание об ощущении холода, вечно мерзнущих ладонях и ступнях, о разлитых вокруг бесконечных сумерках»; «Ее тело вырабатывает холод»²¹⁾ и т. д. Это также особенности восприятия, сравнений, метафор: образ шелушения (Ида видит на полу в доме стариков «хлопья краски — мебельную перхоть»; Параскева называет мусор «результатом шелушения мира»; во время родов Ида кажется себе «линяющим насекомым», а тело умирающей бабушки Майи воспринимает как «беспардонно линяющее»²²⁾; отвращение к какой-либо детали чужого тела (челюсть старухи для Иды, палец любовника для Параскевы, ступни фокусника для Майи²³⁾); мрачное восприятие города (для Иды — «озябшего и чужого», «жесткого и неприветливого», «города гнева» и т. д.; для Параскевы оставшийся в долине мир погружен «в грязный густой туман»; для Майи город, «который она не любит», связан с «ощущением холода, вечно мерзнущих ладоней и ступней, разлитых вокруг бесконечных

сумерек»²⁴); образы, связанные с луной («[...] лампочка под круглым белым абажуром, лунный призрак», «Либерман меня не видел, он смотрел на небо, на луну, может, гляделся в нее, как в зеркало, — у обоих ведь было по два обличья»), паром («Облако пара, окутывающее каждое лицо», «Видимо, ему не мешали ни жара, ни душный бриз с океана, напоминавший облако пара над кипятком»), зиккуратом («На вид громадина, прямо зиккурат какой-то», «к макушке этого зиккурата», «большая симметричная раковина. Она напоминала зиккурат»), далекой страной, пустым небом («[...] включить фары, которые выстреливают в небо, но ничего там не обнаруживают»; «Я столько лет пела в церкви, что в небе уже не нуждаюсь»; «Чужое небо — странное, не заслуживающее внимания»²⁵); сравнения с манекенами, статуями, ножами, лезвиями, наброском, эскизом²⁶; зооморфные сравнения («Жующая Ольга смотрит на нее пустым животным взглядом. У старушки лицо кошки или лисицы — настороженное», Ида видела ее в профиль — «узкие, ожесточенно сжатые губы, открывавшиеся перед каждым глотком, словно пасть ящерицы», «Сухая кожа, как у ящерицы. В сущности, она, наверное, и есть человеческий вид ящерицы»²⁷ и пр.); образы, связанные со взглядом и животными²⁸; ощущение материальности взгляда («[...] воображала, будто ее взгляд — нечто материальное, например кисточка, гибкий хоботок, способный касаться всего, на что она смотрит, и даже оставлять свой след — вроде знака или печати, раз и навсегда помечающей увиденное»; «взгляд распрямляется, словно хоботок насекомого»; «Вскоре они видят его, так сказать, с высоты птичьего полета — далекие поднебесные зрители, истребители, спутники, способные только поглощать взглядом, ни на что не оказывая влияния»²⁹); ощущение направленности взгляда внутрь глаз («Глаза прикрыты — Ида не уверена, видит животное или глаза его уже слепы и в состоянии созерцать лишь некие внутренние собачьи картины», «закрытые глаза порой легонько подрагивают, наверное, там, под веками, — просторы, на которых идет важная игра, не оставляющая ни секунды свободной, всепоглощающая», «Лежит себе, уставившись вглубь соб-

ственных глаз»³⁰); образ враждующих или сцепившихся взглядов (Иды и мужа, Параскевы и любовника, Майи и фокусника, молодой пары на острове³¹); ощущение клаустрофобии (Идино «сердце бьется там, словно запертая в коробочке пчела, что вслепую колотится о стенки, жужжит и гудит, пока не свалится в изнеможении»; Параскева «променяла простор иконы на клаустрофобическую круговерть призраков»; Майя, «осознав, что эта зеленая вода беспредельность воды — Южно-Китайское море, на миг ощутила панику, на секунду дух захватило от какой-то страшной клаустрофобии: вот она передвигается по шару, точно муха, описывает круги»³²); подмечаемые белый и красный цвета (Ида перед автокатастрофой замечает только эти два цвета в кафе; Параскева наблюдает, как «сквозь эту белую цветочную полосу с трудом пробиваются красные солнечные лучи»; Майя видит покрашенные губы на напудренном лице переодетого фокусником сына³³); замедленность жестов³⁴; нацеленность на деталь³⁵; идея отсечения плохих воспоминаний и деталей («Вот если б человека можно было так омолодить, как дерево. Срезать с него плохие воспоминания, отскоблить всю боль, все разочарования, будто мертвую ткань; состричь ошибки, глупые решения, оплошности и осветлить мысли. Если б можно было поступать так каждую весну, чтобы входить в новый год чистым и невинным»; «Прекрасен, если бы отрезать эти неприятные детали и вклеить остров в холодный альбом памяти»³⁶) и т. д. Это также размышления героинь и, шире, идеи, в плотной системе которых они существуют: о неизбежности смерти («[...] вы умрете, и вы умрете, и ты умрешь, милая моя детка, и я тоже умру»; «[...] все умрут, он, ты и я»; «Вы тоже умрете. И он умрет [...] И они»³⁷); о слоистой структуре различных элементов пространства, трех состояний воды, в определенном смысле корреспондирующих с тремя танатическими ситуациями (туман в первой главе — «Туман за окном вновь шевельнулся, и теперь можно разглядеть его структуру — мягкие колышущиеся ленты, плывущие слоями и завитушками, как дым, небольшие спокойные водовороты, гладкие волны с разной амплитудой — волны, наматывающиеся на

преграды, образующие петли, круги и спирали», снег во второй — «Пробую ногами снег — внизу он уже слежался, но верхний слой еще как пух», вода в третьей — «Когда она проскальзывает между теплыми ленивыми слоями воды, когда плывет, у самой кожи образуются крошечные кристаллики льда»; «Море состоит из слоев — нежных, эфемерных, незримых. Их можно ощутить только телом, всей кожей. Проникая между ними»³⁸); об «антипространстве» («антигоре» у Иды: «Значит, гора эта должна иметь подземный эквивалент, свою антитезу, отрицательную гору, полое пространство. Иде она представляется такой же пирамидой, оплетенной витками дороги, — только там, под землей, вершина устремлена вниз и путь ведет туда же. Эта подземная антигора насыпана из вакуума и обращена к центру Земли, она висит, уцепившись с изнанки за поверхность, словно капля небытия, сталагмит пустоты. Тот, кто карабкается по склону отвала, одновременно спускается, удваиваясь»; «антимире» у Майи: «Она заснула, раскинувшись среди привычных предметов, которые вдруг выросли в ней, образовав в просвечивающем деревянном бунгало какой-то антимир, альтернативный, робко существующий с изнанки, под спудом, под ногами, перевернутый. Он не простирался ни влево, ни вправо, ни на восток, ни на запад, но уходил в глубину, под землю»³⁹); о соотношении слова и взгляда, смысле названия увиденного («Глядеть подобным образом — тяжкий труд, ведь придется подмечать каждую деталь, внимание должно быть сконцентрировано и натянуто, как струна, да еще надо все это удостоверить словом, кратчайшим из возможных и одновременно самым сильным: следует говорить „да“ всему увиденному. Да — телеграфный столб, да — белый шлагбаум на переезде и две машины — да, да, домик путевого обходчика, красная шапка с помпоном, собака, канава, одинокое дерево в поле, старая крышка, всему — да. Жульничать нельзя. Прервешь вдруг этот процесс — и внешний мир, наблюдаемый из поезда, может сломаться и рассыпаться»; «Ее взрослая работа, ее профессия заключается в том, чтобы смотреть и показывать другим. И, конечно, говорить, ибо слово помечает увиденное»; «Знаешь,

в чем заключается магия? [...] В назывании увиденного»⁴⁰); о двойственности каждого человека, отъединенности от него тела («Тело ничего о себе не ведает — чтобы узнать, как функционирует собственный механизм, ему требуются тесты. Ида полагает, что не имеет со своим телом общих корней. Они родом из разных стран. Поэтому общаться приходится с помощью термометров, томографов и рентгена»; «Она представляет свое тело изнутри, словно в научно-популярном фильме, какие показывают детям на уроках биологии. „Твоя кожа“ или „Как функционирует человеческий мозг“... Ида всегда видит его сильно увеличенным, состоящим из жутких клеток, пульсирующих частиц чего-то большего, недоступного воображению. Тело складывается из таинственных углублений и выпуклостей, наложенных друг на друга слоев, мясистых трубочек, поблескивающих поверхностей, существ, напоминающих актинии. Оно не менее чужое, чем морское дно, коралловый риф, населенный тварями безобразными и пугающими»; «В самой необходимости пользоваться специальным прибором для исследования собственной физиологии, ибо в силу неких возмутительных обстоятельств, по какой-то идиотской ошибке природы человеческое существо ничего не ведает о своем теле. Составляя, вроде, с этим телом одно целое и являясь им, тыча пальцем в грудь и именуя его „я“, мы понятия не имеем о том, что там, внутри, делается»; «Что позволяет человеку видеть себя? Кто смотрит на него и на кого смотрит он? Кем на самом деле является тот, кого именуют „я“, — наблюдающим или наблюдаемым? Невозможно, чтобы оба они были «я» — нелогично, парадоксально. Это означало бы двойственность, а может даже множественность человека. Но ведь существует нечто, разглядывающее тело, внимательно наблюдающее дрожь рук или мешки под глазами. Это нечто — больше тела, пронзительнее глядит сверху. Но и оно не остается без присмотра. Кто следит за потерей сознания, обмороком? Кто видит сон? Кому он снится, а кто его записывает? Кто говорит: „Со мной что-то не так“ или „Я боюсь“? Кто боится, а кто это фиксирует? Существует ли мы в двух экземплярах, словно сиамские близнецы — коварный слу-

чай срастания спинами? Они никогда не увидят друг друга, не посмотрят в лицо, но нести обречены до конца. „Я“ и „я“ — их отношения туманны и загадочны»⁴¹); о двойственности жизни, расщеплении ее на реальную и неосуществленную («Никогда не выходило так, как она ожидала, — это, видно, загадка жизни, думает теперь Ида. [...] По сути, жизней было две. Одна — воображение грядущего, каким оно должно быть, нисколько не фантастическое, не высосанное из пальца, итог долгого и тяжкого обучения: прочитанных учебников, выслушанных чужих историй, просмотренных фильмов и новостей. Так положено, так бывает у других людей, а раз она точно такая же, этот вариант подойдет и ей. Образ уже заранее пережитый и осмысленный, понятый и включенный в архив несбывшегося. Огромный склад, бесконечные ангары, на каждом вывеска: „Так должно было случиться“. Жизнь здесь подчиняется законам логики, это готовый учебник для других, начинающих. [...] Студенческая свадьба с Николиным — скромная и торжественная; мгновение, когда первый раз приносят кормить Майю; а вот родители навещают дочь в общежитии, ждут внизу, в вестибюле, провинциальные, робкие, поседевшие; вся перемазанная, Майя ест шоколадный торт; карандаш Николина оставляет на карточке мелкий, почти нечитаемый узор, из которого слагаются слова о потрясающей истине. Но рядом существует и другая память, другие склады — происшедшее в реальности, нарушившее тонкую оболочку возможного; то, что можно записать на киноплёнку в качестве доказательства. Доказательства чего? Ида не знает. События, внешне похожие на те, почти близнецы, хотя и — следует признать — порой немного отличающиеся от них. Тем не менее все их объединяет поразительная небрежность, словно это оттиск с испорченного штампа. Свадьба сумбурная, микрофон испорчен, поэтому ни жених, ни невеста не слышат, что говорит им чиновник в парадном костюме; чей-то каблук наступает на подол слишком длинного подвенечного платья, и оборка рвется; опоздавшие пробираются между рядами; бульон подают холодным, грязь из-под колес автобусов пачкает светлые пальто гостей. Младенец, туго за-

пеленутый в синее одеяльце, — вялый и сморщенный, и Ида вовсе не испытывает умиления, которое ей сулили. Она поспешно разворачивает сверток, чтобы проверить, все ли в порядке, а потом — хотя все хорошо — плачет ночь напролет. Чем больше зазор между двумя потоками воспоминаний, тем они мучительнее. Все удалось не вполне, получилось не так и по неведомым причинам оказалось ущербным и невыразительным»; «Было совершенно очевидно, что он все делает по два раза, сперва на пробу, мысленно, потом по-настоящему. Так что он жил дважды. Какая же жизнь сейчас закончилась? Та, пробная, или подлинная?»; «Но есть и другая память о тех местах. Жизнь, складывающаяся сплошь из исключений и случайностей. Женщина обитает в нелюбимом городе. Тоскует по ненайденным местам. Мечты никогда не исполняются. Сбывается лишь нежеланное. Поэтому существование ее состоит из сломанных будильников, когда необходима пунктуальность, из недоговоренностей, когда имеет значение каждое слово, из не снятой телефонной трубки, когда на том конце провода ожидает важная новость, не поддающаяся пересказу, из утерянных некстати квитанций, из неожиданно обнаруживающихся в самом интересном месте пустых книжных страниц, из сорвавшихся путешествий, которые могли бы наконец привести куда нужно. Майя медленно открывает смысл всех этих злосключений, и перед глазами всплывает образ дырявого пространства, расплывчатая страна без названия и границ, край заик, где господствует язык, каждое слово в котором обладает бесконечным рядом значений, бездонный колодец»⁴²); о двойничестве («Сперва я думала, что это два человека, два офицера с одинаковой походкой, с протезом, обтянутым черной перчаткой. [...] Только потом, столкнувшись с ним, когда наши взгляды на секунду встретились, я поняла, в чем дело [...] Когда он входил, я видела его правую сторону — юношеское лицо со светлым глазом и прямым крепким носом, руку, подносящую ко рту сигарету. А когда уходил, это был комок боли, существо, чудом уцелевшее во время апокалипсиса и — вопреки всему — отважившееся жить дальше»; «Есть у меня там, в поднебесных высях,

чудесная, карминная, всегда старшая сестра. Мы связаны навечно, сидим на одних качелях и взираем оттуда на мир. Балансируем, две девочки — одна святая, другая обычная»; «Подошла и лишь тогда поняла, что ошиблась — мальчишеской была только фигура, а лицо — старым, не смотря на буйную шевелюру и белизну редких зубов»; «Порой Киш выглядел стариком, но потом, в более благосклонных лучах солнца, в тени пальм, казалось, что ему едва за сорок»⁴³); о разделяющей людей пропасти («Люди встречаются лишь затем, чтобы увидеть, насколько они несхожи. С теми, кто отличается от нас сильнее всего, мы остаемся дольше. Жизнь будто желает продемонстрировать все, что нами не является»; «Вот я что всегда любила — находить между нами отличия»; «Мы разные, но понятия не имеем насколько. Оптимистически предполагаем, что самую малость»⁴⁴); о нерожденных детях («От Ляльки у меня были бы настоящие внуки. Любой прохожий мог оказаться моим внуком. Во мне были сотни яичек, человеческих зародышей. Я носила их в животе, словно икру — крошечную толпу существ, ждущих своей очереди в жизнь»; «Ей пришлось в голову, что это нерожденные северные дети»⁴⁵).

Автор-повествователь «Последних историй» словно бы пытается свыкнуться со смертью, осваивая ее на ряде женских персонажей — прикладывая к себе прежде всего три человеческие маски: женщин разного возраста, опыта, готовности принять неизбежное; кроме того — маски животных, в различной степени воздействующих на человеческое восприятие смерти и страх перед ней; наконец посредством маскарада, разыгрывания смерти в играх, фантазиях, на сцене и т. д.

Характерна при этом зеркальная конструкция. Естественный порядок встречи человека со смертью, как правило, подразумевает очередность «он»–«ты»–«я». Токарчук же располагает главы наоборот: «я»–«ты»–«он» (хотя первоначально порядок был «правильным», о чем писательница говорила во время встречи в редакции журнала «Иностранная литература» в Москве в 2006 г.).

В первой главе умирает в результате автокатастрофы *главная* героиня, *срединная* и *центральная* по положению

в цепочке поколений (что особенно ярко видно в сцене на горе, когда Ида якобы встречает и мать, и дочь, переживая ощущение единства их тел в одну и в другую сторону: «С удивлением видит мать [. . .]. Срабатывает древнейший космический механизм — накладываются друг на друга два континента, две гигантские тектонические плиты, притираются огромные котловины и горные цепи, моря и впадины. Приспосабливаются друг к другу русла рек. Давнишнее воспоминание, из туманного детства, блаженное ощущение единого организма — родного, теплого, доброго. Остается уже чуть-чуть, движение к цельности уверенное и определенное, две половинки вот-вот сольются, и тогда все остановится»; «Ах, Майя — в животе у Иды расцветает плотный бутон, как всегда, когда дочь появляется после долгой разлуки. Легкий трепет, одно движение, словно воспоминание о другом теле, обитавшем в ней, пусть недолго, скажем, сотую часть человеческой жизни»⁴⁶). Во второй главе умирает отец Иды, муж старухи Параскевы — Петро. Наконец в третьей главе умирает *посторонний* человек — фокусник, с которым случайно знакомится на экзотическом острове Майя — дочь Иды и внучка Параскевы.

Итак, сначала происходит персонализация смерти: это не то, что случается с кем-то другим и *может* случиться с тобой, но то, что случается *именно* с тобой и разрушает иррациональную иллюзию гипотетического бессмертия. Затем подробно описывается опыт «смерти-ты». Параскева переживает траур, однако, как уже говорилось (см. главу «„Все мы умрем и должны к этому готовиться“. Танатическая тревога и опыт утраты»), акцент в повествовании сделан на своего рода «самообучении» смерти: «Тоненькими струйками, невидимыми для глаз, неосязаемыми для кончиков пальцев, протекают через него последние клочки жизни. [. . .] Так, вдруг — раз и все — умереть невозможно. Нужно впустить в тело смерть, а жизни позволить свободно вытечь, капля за каплей, как из сосульки, что тает под ослепительными солнечными лучами»; «Чтобы умереть, требуется время»⁴⁷. Неслучайны мысли Параскевы о том, что муж умер предварительно, чтобы «все обмерить, отсчитать количество ступеней до рая или ада,

проверить температуру, шаг за шагом спланировать путь, составить конспект, расписание»: «[...] стоило выяснить, как это — ничего нет? Каким швом подшито ничто. Из каких выткано красок. Я вижу, как ты садишься и моргаешь, потом говоришь, склонив голову: „Холодно“. Потираешь руки и, взяв карандаш, идешь к столу, чтобы начертить первую прямую. „В ширину смерть примерно шестьдесят сантиметров, — сообщаешь ты, — и сделана из фанеры“. Или: „Смерть следует переживать, держась левой стороны“. Или: „Смерть прошита двойным швом“»⁴⁸. Героиня словно бы наблюдает прикосновения смерти к мужу: «Петро не слушает. Выглядит он величественно. Снова кажется крупным и высоким»; «Подушечкой пальца пытаюсь нащупать, растут они [ногти. — И. А.] или нет. Это по-другому, чем когда касаешься рукой живота — не зашевелился ли ребенок. Теперь-то я проверяю, совсем ли движение остановилось»; «Петро все еще красивый мужчина»⁴⁹. И, наконец, смерть отдаляется еще больше, переходя в парадигму «смерть-он». По словам З. Баумана, «исчезновение „третьих лиц“ (чужих, лишенных лица и анонимных „других“), которое остается понятием абстрактным, демографически-статистическим, вне зависимости от того, насколько большие числа его выражают, не потрясает нас как невосполнимая утрата»⁵⁰. На самом деле, «не потрясая как невосполнимая утрата», практически каждая такая смерть в третьем лице все же потрясает — как реальное, *конкретное напоминание* о присутствии смерти. Именно поэтому Фокусник в третьей главе оказывается посланцем смерти, пугающим своим интересом к сыну Майи, перестающему быть ребенком, вступающему во взрослую систему координат, среди которых — и неизбежная смерть: «Майя была уверена — он снова смотрел в их сторону. Словно волк на опушке леса»⁵¹.

Таким образом, первая глава романа — это сама *смерть*, вторая — *весть* о смерти, третья — *путь* к смерти. «Обратный» порядок в романе неслучаен. Таков психологический защитный механизм: на протяжении жизни «прикладывая» к себе смерть, человек, пока это возможно, отодвигает ее от себя. Ужас перед конечностью челове-

ческого бытия вечен и неустрашим, но пока человек жив, смерть остается в будущем, и именно эта неопределенность представляется ему хотя и спасительной, но бесконечно тревожащей. «Приложив» сценарий смерти к «я», повествователь затем, словно бы инстинктивно, уходит в более безопасное «ты» и наконец в «он». То есть от трагической субъективности первого лица — через второе — к спокойной анонимности третьего. От «единственности», единичности смерти Собственной — через промежуточный случай смерти Близкой — к бесконечной «множественности» смерти Другого.

Роман представляет собой искусную конструкцию из множества цепочек смерти — подобно тому, как является ею реальная жизнь. Три главы «Последних историй» Токарчук объединены не только переживанием «основной», сюжето- или темообразующей смерти, но и другими — многократными и разнообразными — столкновениями с ней. Это своего рода каталог опыта смерти.

Поскольку героини представляют собой три поколения одной семьи, цепочки смерти умножаются и отражаются. «Смерть-я» (Ида) станет «смертью-ты» для ее дочери Майи. «Смерть-ты» (Петро для Параскевы и сама Параскева, смерть которой воспроизведена лишь через воспоминания дочери и внучки) стала «смертью-ты» для Иды (родительская смерть, разрушающая последний барьер, отгораживающий человека от его собственной кончины) и «смертью-он» для внучки, Майи. Ида вспоминает о похоронах матери («Мать умирает от инсульта в переполненной варшавской больнице [...] В один год она теряет обоих родителей — тоже как-то между делом. Иде всегда казалось, будто в смерти есть нечто величественное, и все с ней связанное должно быть возвышенным. А она, оказывается, такая же серая, как жизнь. Ида хоронит мать на страшном, голом кладбище, впопыхах — август, жара, пустой город»⁵²), об умирании родительского дома после смерти хозяина и нежелании овдовевшей матери жить («Она бродила по родительскому дому и видела, что смерть угнездилась здесь всерьез. Будто мороз, будто липкий тепловатый иней, тоненьким слоем покрывший каждый предмет, просочив-

шийся в щели между кафелем, расшатавший дверные петли, которые стонали при каждом движении. [...] Оторвалась ручка от входной двери, перегорел выключатель бра у кровати, засохли пеларгонии. В фаянсовых банках для крупы и муки завелись паутинные клещики, в бельеовом шкафу обнаружилось мышинное гнездо. С северной стороны, где стена утыкалась в склон, расцвел большой коричневый гриб, напоминавший лик Христа, что явится людям перед концом света. Сперва Ида полагала, будто все поправимо — вода с мылом, щетка [...], отвертка и хороший чистящий порошок. Стояла весна, с каждым днем теплело. Но потом оказалось, что причина другая, глубже: дом умирал, утратив иммунитет и перестав сопротивляться всем этим мелким и крупным напастям, словно человек, носивший в себе смертельную болезнь и вдруг осознавший, что бороться больше не за что»⁵³. Майя вспоминает об умирании бабушки в их квартире, о поведении матери до и после ее смерти («Она вспомнила, как много лет назад мать привезла домой бабушку. Та умирала спокойно, неторопливо; устроилась в своем умирании, словно в комфортном купе трансконтинентального экспресса. Эта чужая женщина, которую внучка видела второй раз в жизни, заняла материнскую кровать. Она велела положить подушки повыше, так что почти сидела, равнодушно смотря на происходящее. Делала вид, что это всего лишь минутное недомогание. Мать тоже — ни разу не произнесла слов „смерть“ или „умирать“. Прежде чем отдать в больницу, пеленала это исхудавшее, ставшее детским тело, которое под одеялом как-то по-своему менялось, ссыхалось, беспардонно линяло. Мать отказывалась признать очевидное, только отворачивалась и слегка морщила нос. Чистила ей яблоки, терла на терке и кормила с ложечки; заставляла есть витамины, которые бабка выплевывала на новенький халат из голубой фланели. Ее, внучки, это не касалось. Майя только думала: какое благо — умирать так долго, чтобы хватило времени поразиться, вспомнить. Чтобы хватило времени ужаснуться и раздробить этот ужас в мелкую крошку, которую можно назвать разве что неудобством, но не смертью. Потом, когда все закончилось, после похорон, которые для внучки совпа-

ли с пересдачей „хвостов“, мать сидела в голубом бабушкином халате, откинувшись на те же подушки, и продолжала чистить яблоки, теперь уже для себя. Ходила по квартире в тапочках покойной. Сказала, что и халат, и тапки новые — жалко выбрасывать»⁵⁴).

Если продолжить цепочку «я»—«ты»—«он» дальше, гипотетически выстраивается уже «естественный» порядок «он»—«ты»—«я»: Майе, только что оказавшейся свидетельницей смерти Чужой, предстоит пережить смерть матери, которая уже произошла в первой главе, но о которой дочь еще не знает в «своей» третьей и которая разрушит последний барьер, отделяющий ее абстрактное понятие смерти от собственного конца (следует заметить, однако, что матриархатная конструкция неизбежно порождает и цепочку жизни: «Да, у меня есть еще дочка. Я передала этой, другой, часть своего урожая. Дочь приумножила его и понесла дальше в мир мои клетки — которые теперь достались ее дочке. Может, через какое-то время та родит мальчика, похожего на Петро, но не поймет, откуда он такой взялся. Никто не признает в нем Петро»⁵⁵).

Другая цепочка — смерть изображенных в романе животных. Так, внутри первой главы повторяется схема ступеней столкновения со смертью в «естественном» порядке: «он»—«ты»—«я». За несколько секунд до автокатастрофы незнакомый мертвый пес на обочине становится непрочитанным знаком и напоминанием о вечном присутствии смерти. Затем в доме стариков в течение нескольких дней умирает собака, к которой Ида не просто привыкает, но которая кажется ей «родственником, тревожащим своим с нею сходством»⁵⁶. Смерть собаки Ины в доме стариков, происходящая на глазах у героини, готовит ту к приятию собственного конца, который на самом деле, очевидно, уже наступил или наступает в это время (см. главу «„Все мы умрем и должны к этому готовиться“». Танатическая тревога и опыт утраты). Собака очевидным образом помогает женщине, идет первой, показывает путь. Характерно, что именно в этот момент Ида вдруг обнаруживает, что осталась в доме одна — как перед лицом собственной смерти: «[...] взбегает на второй этаж, окликающая стариков по име-

ни. Влетает в коридорчик перед своей комнатой, стучит в каждую дверь, но никто не отзывается, поэтому она осторожно заглядывает внутрь, но видит лишь пустые помещения, кровати, накрытые выцветшими покрывалами, и старые ночные столики с дырявыми нитяными салфетками и букетами искусственных цветов»⁵⁷. Когда же Ида в финале «возвращается» на место катастрофы, то испытывает желание *превратиться* в ту первую собаку, лежавшую у дороги⁵⁸. «Смерть-он» таким образом переходит в «смерть-я», «смерть-ты» готовит к смерти собственной. Об этом свидетельствует и характер восприятия Идой двух собак. В первом случае это воплощение тайны: «Справа вдруг возникает из тумана темное, выделяющееся на снегу пятно. Женщина осторожно тормозит, поворачивает голову и видит на обочине собаку. Она лежит в мягкой снежной ямке, на боку, вытянув лапы, голова словно приподнята на подушке. Передняя лапа подогнута, пушистый хвост раскинулся веером. [...] Пес кажется спящим [...] Фары на мгновение высвечивают пса, обнаруживают тайну внезапного сна и снова погружают в темноту»⁵⁹. Во втором — взгляд умирающей собаки оказывается *входом* в эту тайну: «Непроницаемый, черный, глубокий, будто колодец, на дне которого можно разглядеть зеркальце подземной воды»; «Глаз ведет в иной космос, сотканный сплошь из равнодушных механических движений, повторяющихся и вечных. Там свист галактик и гигантские пространства, состоящие из скоплений тьмы, высушенной черноты»⁶⁰. Вместе с тем Ида пытается поддержать умирающую собаку, быть рядом: «Собака вздыхает. Тогда Ида гладит ее по, можно сказать, щеке»; «[...] гладит собаку по голове и ушам, один глаз дергается, веко чуть приподнимается — Ида понимает, что та ее заметила»; «Ида гладит ее по голове, и та мгновение смотрит женщине в глаза — будто говорит: „Ну видишь, видишь, вот оно как“»; «Подкладывает ладонь собаке под голову, чувствует ее тяжесть»; «Ида осторожно гладит эту шерсть»⁶¹. Это словно бы то единственное, что она сможет забрать с собой по ту сторону — добро, подаренное другому, а может, некое родство тех, кто переступает последнюю черту. В третьей главе голова Фокусника срав-

нивается с черепашей («Голова всегда слегка вытянута вперед, как у черепахи»⁶²), затем на острове Майя с сыном встречают мертвую черепаху, в финале умирает Фокусник. Майя сравнивает себя с ящерицей («В сущности, она, наверное, и есть человеческий вид ящерицы»⁶³), затем видит мертвую ящерицу. В первой главе Ида (в своих воспоминаниях) во время обследования в клинике встречает женщину, «с мордочкой ящерицы», которой в ее фантазиях врач «сообщит: вы смертельно больны и умрете. Помочь вам никак невозможно»⁶⁴.

Это также различные вести о смерти, которыми пронизан роман. Ида вспоминает, как в венском кафе ей пришлось повторить незнакомому старику, уже двадцать лет ищущему свою жену, слова «Она умерла»: « — Она умерла, — говорит девушка старику громко, отчетливо и зло. Ида, ошеломленная, молчит. Потом касается искривленной, покрытой пигментными пятнышками руки и повторяет за официанткой: „Она умерла“»⁶⁵. Ида не может позвонить домой из дома стариков: можно сообщить о «смерти-он» и «смерти-ты», но не о «смерти-я». Параскева, как уже говорилось, выгаптывает на снегу слова «Петро умер!»: эта часть романа разделена на главы, названные буквами имени умершего мужа — П-Е-Т-Р-О, — и заключающий весть о смерти восклицательный знак: «Завтра мне придется туда вернуться. [...] перескочить немного вниз, чтобы поставить под вертикальной чертой точку, и тогда склон заговорит»⁶⁶.

Кроме того, во всех трех частях романа встречается имя автора — Ольга. Его носят персонажи, в разной степени связанные с главными героинями и — так или иначе — с загробным миром. В первой главе это старуха в загадочном доме, куда попадает Ида после аварии — по сути, в преддверии того света: «В комнате появляется Ольга, садится на краешек кровати и берет ее за руку. — Я с тобой. Все хорошо. — Ида в ответ благодарно сжимает сухую костистую ладонь»⁶⁷. Во второй — тетка Параскевы, оставшаяся на Украине: «И тетка Ольга уменьшается, усыхает и выговаривает крошечные слова, махонькие просьбы [...] Вскоре она умрет, и больше я сюда не приеду»⁶⁸. В третьей части — одна из незнакомых голландок, встреченных на острове

Майей (в Голландии, как снится Майе, жила бабушка после смерти⁶⁹). Таким образом, отсылающая к автору Ольга повсюду оказывается близким или далеким представителем того света или проводником туда.

В романе также множество «примерок» смерти.

Это воспоминания Иды о детской игре в «смерть понарошку»: «Все встают в кружок на колени и молчат, пока это не покажется естественным и привычным, пока вообще не расхочется разговаривать. Потом каждая показывает на пальцах какое-нибудь число. Считаются. Та, на которую выпадает, ложится в центр круга и закрывает глаза. Теперь они начинают трогать ее кончиками пальцев, сначала слегка, подушечками, затем нажимают все сильнее и повторяют: „Твердое, как доска, холодное, как лед, легкое, как перышко“. И так без конца, вот они уже давят всей ладонью. Придавливают тело к земле, снова и снова твердя одно и то же: „как доска, как лед, как перышко“, а потом, вдруг — это получается само собой, они знают, в какой момент надо заговорить: „Легкую, как перышко, // Твердую, как дерево, // Понесем ее в могилу, // Спящую царевну. // Твердую, как дерево, // Холодную, как льдышка, // Положим ее в землю // В гроб с тяжелой крышкой. // Твердую, как дерево, // Легкую, как перышко, // Навсегда оставим здесь // Черной ямы сторожем“. Кончики девчоночьих указательных пальцев поднимают твердое, застывшее, смертельно удивленное тело без малейших усилий, словно это полый стебелек, фигурка из пемзы или пенопласта. Нет уж, лучше не попадать в этот круг; лучше двигаться самой, чем чтобы двигали тебя, лучше колдовать, чем поддаться заклятию, лучше быть живым, чем мертвым, пусть даже понарошку. А вдруг бы однажды какая-нибудь из них не очнулась от транса и навсегда осталась такой застывшей и отсутствующей, с закрытыми глазами, ни живая, ни мертвая? Вдруг бы не вернулась из этого путешествия и для других обратилась в предмет, вроде отломанной ветки, камня в ручье? Но все они возвращаются. Садятся и моргают, нездешние»⁷⁰. Когда Ида прикасается к своему телу после автокатастрофы, в доме стариков, оно как раз такое, как в той детской игре: «Тело твердое, сопротивляется давлению руки. „Твердое, как

древо“ — слышит она и видит себя, лет тринадцати»⁷¹. Это также связанный со смертью «кукольный» мотив во второй главе: «Да, точно, он засох, будто кукурузный початок, кукурузная кукла, умирающая с повторенной многократно желтозубой улыбкой»; «Если бы так пошло дальше, если бы затянулось на долгие годы и смерть могла опаздывать, как почтальон, приносящий пенсию, мы бы словно росли наоборот, в противоположную сторону. Пока не сделались размером с кукол»; «Вернусь только после смерти, и мы станем жить здесь вечно, маленькое загробное государство желудевых человечков»⁷².

Это и детские фантазии о собственной смерти: «[...] принялась воображать, что умерла и видит похоронную процессию и свой гроб, и, конечно, их обоих: свою красивую нервную мать, теперь сломленную горем и раскаивающуюся, ах, до чего же горько раскаивающуюся, и отца, закрывающего лицо мокрыми от слез ладонями, и всех школьников, и учителей, и врачей, и медсестер. Мысль о собственной смерти приятна, она терпко-сладкая, точно молодой крыжовник, точно первые яблоки»⁷³.

И «маленькие», «пробные» смерти. Прежде всего — «репетиции», которые время от времени «устраивает» сердце Иды. «Доктор, мое сердце надолго останавливается, перестает биться, так что я чудом мертвею и чудом оживаю», — жалуется она врачу и рассказывает о своих проблемах с сердцем — «посреди ночи оно останавливается, потом, правда, снова начинает биться, но вдруг однажды не сумеет, вот хоть сегодня»⁷⁴. Репетицией смерти видятся Иде роды: «Теперь правда выплыла наружу — это смерть, ибо только смертью можно назвать то, что не оставляет выбора, чему нельзя сказать „нет“. Полностью обнажается скелет мира, состоящий из больших и маленьких смертей, видна структура мельчайших мгновений: бессильные временные глыбы, что летят вслепую и сметают все на своем пути. Смертоносная лавина, день за днем калечащая все живое. Это видение мелькает перед Идой какие-то доли секунды: смерть вездесуща и всемогуща»⁷⁵. Фокусник в третьей главе дважды умирает «понарошку» — сперва на сцене, в трюке с «распиливанием

пилой», затем в мыслях Майи — и лишь после этого на самом деле. Параскева предполагает, что муж «умер предвзвешенно, чтобы посмотреть, как там»⁷⁶.

Неразрывно связано со смертью и построение пространства в романе. Во всех трех главах это, так или иначе, пространство, отграниченное, отделенное от мира живых. В первой — загадочное полузаброшенное, вымирающее поселение, где живут старики, которых навещает лишь внук и — по их рассказам — попадающие сюда люди, проезжавшие мимо. Во второй — зимой отрезанная от поселения в долине гора, куда вынуждены были перебраться после скандальной истории Петро с женой и где он умирает, о чем даже невозможно сообщить вниз иначе как вытаптывая буквы на склоне. В третьей — отделенное джунглями побережье экзотической страны и расположенный неподалеку остров. Умершего здесь фокусника также должны доставить «в большой мир». Во всех трех частях встречается топоним зиккурага.

Таким образом, рассматривая «маскарад смерти» в «Последних историях» Токарчук как своего рода аутопсихотерапию по преодолению танатического страха, можно говорить о бихевиоральной концепции «десенсибилизации». Подобной десенсибилизации служат, очевидно, и мотивы обживания загробного мира в этом романе и в «Шуме» Тулли.

По словам Д. Рейнгольда, большинство позитивных точек зрения на смерть имеют сверхъестественную предпосылку: «При размышлениях об ограниченности жизни во времени единственное утешение кроется в вере в то, что смерть — не исчезновение, а начало нового существования, такого, при котором сохраняется ощущение себя как личности. Люди могут разделять это убеждение, несмотря на любые отрицания учений о бессмертии. Век, в котором мы живем, может быть мирским, но наши личные чаяния и надежды таковыми не являются»⁷⁷. Это описывает Ивасюв, говоря о трауре матери: «Моя мама постоянно слышит, что чей-то умерший подает кому-то знаки. Она повторяет эти откровения со скептическим комментарием, но я чувствую, что ей бы хотелось в это верить. Она постепенно

склоняется на сторону веры. Еще немного — и займется столоверчением»⁷⁸. Отрицание конечности смерти — идею, что смерть означает не ад небытия, а переход из одного мира в другой, «конец этапа, а не окончательный финал», что умершие «не выпадут из единственного существующего мира и не растворятся, не исчезнут в подземном мире небытия, а просто перенесутся в другой мир — где по-прежнему будут существовать, хотя и в несколько иной форме (впрочем, что утешает, подобной нашей, земной)», — Бауман называет «исключительно привлекательным изобретением»⁷⁹.

Тулли в романе «Шум» делает попытку частичного «обживания» загробного мира при помощи нахождения способов связаться с ним, введения привычных для земной жизни технических деталей, сложностей и помех на линии: «С умершими — только по телефону, другого способа нет»; «Днем даже не пыталась — знала, что ничего не получится»; «Первый раз, прежде чем связь прервалась, в трубке раздался мужской голос, который я не слышала с незапамятных времен. Первое слово не успело прозвучать до конца, прерванное треском, потом гудками. [...] Видимо, ему каким-то образом стало известно, что теперь надо вначале набирать восьмерку и код»; «Из лодзинского отеля, так — технически — оказалось проще. Если в двух словах: нужно было каким-то образом обойти довоенный коммутатор междугороднего сообщения. Номер я взяла из рассыпающейся телефонной книги города Лодзь за 1938 год, которую специально для этого купила на аукционе. Под конец разгорелся ожесточенный торг. Не одна я мечтала позвонить по такому музейному пятизначному номеру. Я выиграла аукцион, в последнюю секунду перебив и без того уже безумно завышенную ставку. Я была уверена, что если мою мать и можно где-то застать, то именно по этому номеру — уже не существующей телефонной сети. И я действительно застала ее там»; «Каким-то чудом мне удалось еще раз дозвониться по пятизначному номеру из той музейной телефонной книги 1938 года»; «Потрескивание, потом тишина. Я была уверена, что Лидка каждый раз берет трубку и что мы не слышим друг друга из-за каких-то

помех на линии»; «Ни по одному из номеров ни разу никто не ответил. Мне нужно было достать новый, правильный. Ни у кого его не было и быть не могло, даже у Лидкиного сына. В одну из ночей я нашла на лестнице моего нынешнего дома старый блокнотик, тот, что затерялся в доме предыдущем — после развода я не могла понять, куда он подевался. В нем был записан рабочий телефон Лидки — еще до того, как они переехали на другую сторону коридора. Я подумала, что если где-то мне смогут помочь, то только там. [...] — Но где теперь Лидка? — спросила я с бьющимся сердцем. — Где она? — Подожди... Мне нужно взять телефонную книжку. Перезвони через минуту. Она не знала, что в такие места дозвониться второй раз практически невозможно. — Нет, не клади трубку! — воскликнула я. — Я лучше подожду. Я услышала незнакомый голос. Кто-то что-то говорил Инке. Слов я не разбирала, но голос звучал решительно, мне показалось, что речь как раз о Лидкином телефоне и что кто-то полагает... — Инка, ты нашла номер? — спросила я. Ей явно пришлось что-то объяснять этому кому-то. — Записывай, — отозвалась она, наконец. И тут связь прервалась. У меня разрядился телефон»⁸⁰.

Это также описание узнавания особенностей «той» жизни — ее сходства или отличия от «этой»: «— Как у тебя дела? — спросила я. — Как Халинка [тетка, сестра матери. — И. А.]? Она долго молчала. Я догадалась, что у нее нет связи с Халинкой. Она ничего не знает. Наконец мать спросила: — Значит, Халинка тоже?.. — Я поняла, что там нет такой жизни, к которой мы привыкли здесь. Видимо, люди там обречены на одиночество, даже если были связаны друг с другом так крепко, как они с сестрой»; «Я не была на Инкиных похоронах. Она умерла, когда я уезжала в Милан. Так что мы расстались, не попрощавшись. Мне тут же вспомнилось, что там, где они теперь — где бы это ни было, — моя мать не встретила его мать, которая была ей дороже всех на свете. Так что Инка может и не знать номер, который я ищу. Но сама она здесь и говорит со мной. — Все в порядке, — сказала я. — А у тебя? Там ничего живет? — Я не жалуюсь, — ответила она. Голос звучал глухо, доносился очень издалека, и это чувствовалось. — У меня масса

работы. Мне прекрасно работается. Собственно, всё тут такое же, как там, только без этого шума. Без него я лучше понимаю. — Что понимаешь? — Всё, — отозвалась она ласково. Это жизнь она назвала шумом! Но если так, то что же такое „всё“? Она изменилась, подумала я. Только голос такой, как прежде. А я была занята своими старыми делами, которые тем временем катились по укатанной колее к неожиданным выводам. — Я развелась, может, ты слышала, — сказала я. — Справляюсь. Я по тебе скучаю. И по Лидке. Она вздохнула и помолчала, а потом быстро проговорила: — Лидка очень больна. В последнее время она не приходит»⁸¹. Опыт общения с умершими приводит к безотрадным выводам: даже в случае удачного соединения возникают трудности со взаимопониманием, поскольку этот, последний, опыт во всей его целостности недоступен живым: «Мать не спросила о сыновьях, я тоже не стала с этого начинать. Я ведь звонила ей по другому делу»; «Разговаривать с мертвыми нелегко. То, что поглощает все мое внимание, кажется им скучным. Их равнодушие вселяет в меня робость. Я понятия не имею, чем можно их заинтересовать. Это оттого, что у нас разный опыт. У них за плечами нечто такое, что меняет всё»; «Удивительно, что после всего этого их вообще хоть что-нибудь интересует»⁸².

Если обживание Того света как своего рода продолжения или негативного отражения реальности, лишь немного измененной, у Тулли происходит в первую очередь через освоение путей *коммуникации* с ним, наполнено «техническими» деталями, почти советами, инструкциями, то у Токарчук в первой части «Последних историй» оно совершается через фильтр привычного пейзажа (постиндустриальный ландшафт, напоминающий окрестности Новой Руды, место жительства автора, и описанный Токарчук, например, в романе «Дом дневной, дом ночной») и деталей стариковского быта, лишь в самом конце обнаруживающих следы тлена, распада: «Вдруг она останавливается, замирает и начинает искать снова, но теперь уже медленно, методично обследует каждый шкафчик, большой шкаф и буфет и понимает, что видит одно старье, что-то здесь не так: только мусор, ничего нужного, того, чем пользуются

регулярно, — в сущности, шкафчики и ящики пусты. На дне банок обнаруживаются листочки чая, зернышки кофе, выдохшиеся и посеревшие, хлебные крошки, покрытые зеленой засохшей плесенью. Лезвие ножа заросло красной ржавчиной, щербатая кружка почернела от осадка»⁸³. Веранда во второй части «Последних историй» — место, где лежит мертвый муж Параскевы, — место «между» и для покойного, и для еще живого, промежуточный этап между жизнью и смертью: «Два дня ушло на то, чтобы передвинуть кровать на веранду. Сначала я волокла ее через всю комнату, и хуже всего было разворачивать тяжеленную махину, как детскую коляску. На следующий день удалось переправить ее через порог, сперва передние ноги, потом задние. Это, наверное, выглядело забавно, да, я посмеивалась под нос, потому что мне почудилось, будто я выпихиваю в дверь большое и неуклюжее железное животное, к тому же навьюченное поклажей. Наконец я справилась — вытащила кровать на самую середину веранды, она и сейчас там. Веранду с северной стороны дома Петро пристроил уже давно, и мы тогда из-за этого поругались. Я говорила: „Зачем мне веранда там, где никогда не бывает солнца, да еще упирающаяся в гору. Только улиток разводить и слизней — все ведь заполонят. Парник для плесени устроишь, террариум для пауков“. Но он был упрямый. Наверное, уже знал, что веранда ему в конце концов пригодится»; «И веранду, на которой он теперь лежит, Петро мастерил так же. Сперва две зимы строил ее мысленно, в общих чертах. Еще два года рисовал планы, проекции во всех возможных ракурсах. И, наконец, два года предварительно эту веранду обживал, смакуя собственную смерть»⁸⁴.

Персонификация «того света», вмешательство его в существование живущих придавало в Средневековье загробному миру знакомые черты, психологически сближая два измерения бытия. У Тулли этот психологический и психотерапевтический процесс совершается, как мы видим, в парадигме «смерть-ты», у Токарчук — также и в парадигме «смерть-я».

П Р И М Е Ч А Н И Я

- 1 И. Ялом. Экзистенциальная психотерапия. М., 1999. http://modernlib.ru/books/yalom_irvin/ekzistencialnaya_psihoterapiya/read
- 2 А. Tuszyńska. Ćwiczenia z utraty. Kraków, 2007. S. 220.
- 3 Ж. Бодрийяр. Символический обмен и смерть. М., 2006. С. 234, 315, 318.
- 4 С. Сонтаг. Болезнь как метафора. М., 2016. С. 11.
- 5 И. Ялом. Экзистенциальная психотерапия.
- 6 Там же.
- 7 Встреча с О. Токарчук в редакции журнала «Иностранная литература» в Москве в 2006 г. (неопубликованные материалы).
- 8 Twój Styl. 1998. № 11.
- 9 О. Tokarczuk. Ostatnie historie. Kraków, 2004. S. 22.
- 10 S. Jaworski. Zakręty i przełomy. Studia o literaturze XX wieku. Kraków, 2003. S. 185.
- 11 О. Tokarczuk. Ostatnie historie. S. 150, 205.
- 12 Ibid. S. 19, 234.
- 13 Ibid. S. 38–39, 150, 219, 252.
- 14 Ibid. S. 16, 127.
- 15 Ibid. S. 77, 190.
- 16 Ibid. S. 35, 180.
- 17 Ibid. S. 94, 169, 222.
- 18 Ibid. S. 29, 143, 281.
- 19 Ibid. S. 111, 222.
- 20 Ibid. S. 81, 86, 91, 220, 234, 240, etc.
- 21 Ibid. S. 12, 17, 33, 34, 80, 81, 92, 104, 108, 148, 205, 210, 239, 205.
- 22 Ibid. S. 18, 147, 98, 263.
- 23 Ibid. S. 26, 166, 258.
- 24 Ibid. S. 81, 200, 249, 210.
- 25 Ibid. S. 16, 163, 89, 250, 47, 93, 233, 96, 179, 238, 249, 117–118, 135, 229.
- 26 Ibid. S. 14, 19, 250, 258, 50, 66, 178, 211, 35, 96, 174.
- 27 Ibid. S. 28, 52, 205.
- 28 Ibid. S. 32–33, 75, 142, 237, 291, etc.
- 29 Ibid. S. 68, 196, 238.
- 30 Ibid. S. 64, 111, 143.
- 31 Ibid. S. 63, 161, 214, 245, etc.
- 32 Ibid. S. 39, 186, 210.
- 33 Ibid. S. 115–117, 125, 285.
- 34 Ibid. S. 19, 29, 108, 133, 290.
- 35 Ibid. S. 68, 141, etc.

- 36 Ibid. S. 175, 254.
37 Ibid. S. 53, 188, 279.
38 Ibid. S. 47, 132, 236, 239.
39 Ibid. S. 66, 273.
40 Ibid. S. 68, 69, 281.
41 Ibid. S. 51, 41, 50, 264.
42 Ibid. S. 87, 187, 249.
43 Ibid. S. 161, 145, 208, 258.
44 Ibid. S. 63, 147, 265.
45 Ibid. S. 136, 248.
46 Ibid. S. 94–95.
47 Ibid. S. 169, 79.
48 Ibid. S. 187–188.
49 Ibid. S. 169.
50 Z. Bauman. *Пłynny лёк*. Kraków, 2008. S. 77.
51 O. Tokarczuk. *Ostatnie historie*. S. 267.
52 Ibid. S. 88–89.
53 Ibid. S. 84.
54 Ibid. S. 262–263.
55 Ibid. S. 136–137.
56 Ibid. S. 112.
57 Ibidem.
58 Ibid. S. 118.
59 Ibid. S. 8.
60 Ibid. S. 18, 113.
61 Ibid. S. 55, 65, 107, 108, 111.
62 Ibid. S. 258.
63 Ibid. S. 205.
64 Ibid. S. 52.
65 Ibid. S. 106.
66 Ibid. S. 201.
67 Ibid. S. 30.
68 Ibid. S. 179.
69 Ibid. S. 262.
70 Ibid. S. 20–22, 19.
71 Ibid. S. 19.
72 Ibid. S. 151, 128, 179.
73 Ibid. S. 37.
74 Ibid. S. 39–43, 109.
75 Ibid. S. 100–101.
76 Ibid. S. 187–188.
-
-

- ⁷⁷ Д. Рейнгольд. Мать, тревога и смерть. Комплекс трагической смерти. <https://www.litmir.co/br/?b=269886&p=9>
- ⁷⁸ I. Iwasiów. Umarł mi. Notatnik żałoby. Wołowiec, 2013. S. 84.
- ⁷⁹ S. M. Gilbert. Death's Door: Modern Dying and the Ways we Grieve. New York, 2005. Цит. по: Z. Bauman. Płynny lęk. S. 57.
- ⁸⁰ M. Tulli. Szum. Kraków, 2014. S. 100, 102, 105, 112–113, 132.
- ⁸¹ Ibid. S. 103, 112–113.
- ⁸² Ibid. S. 102, 103, 104.
- ⁸³ O. Tokarczuk. Ostatnie historie. S. 107–108.
- ⁸⁴ Ibid. S. 121, 188.

9. Частичная смерть

Смерть — абсолютное воплощение «неведомого»¹, «архетип непостижимости»², а потому «частичная смерть», опыт смерти «из вторых рук», оказывается перспективой, в которой он наиболее доступен живым. Через потрясение и наступающее после него отсутствие является человеку смысл и конечности, и вечности.

Смерть близких «не открывает нам практически ничего такого, что было бы неизвестно прежде; мы уже знали все, что можно об этом знать: что вообще люди смертны, что дорогое нам существо должно умереть — ну да! Ведь оно принадлежит к числу людей! В этом — буквальном — смысле мы не узнали ничего нового по сравнению с тем, что известно большинству людей, однако теперь мы это знаем по-другому, в ином плане, в ином свете; наше знание выразилось в ином порядке: нам открылось его новое измерение. Люди, не испытывавшие горя, знают все то же, что и мы, но они не знают, как и до какой степени... Что же в итоге узнал человек в трауре, заново приобщенный к древней истине? Ничего нового, — и все же он, по-видимому, что-то понял — понял что-то неуловимое, не имеющее названия ни на одном языке. Он не узнал ровно ничего, однако кто станет отрицать незаменимую ценность его опыта? Этот опыт — не озарение и не приобретение нового знания; этот опыт открывает нам, прямо на месте, неведомые глубины; не имея же его, мы были подвержены всякого рода недоразумениям и разочарованиям. Словом, человек, столкнувшийся с горем, отныне принимает смерть всерьез. И хотя то, что мы сейчас узнали, не является ни тайной, облакаемой в слова, ни невиданным открытием, ни новой информацией, ни вообще каким-либо понятием, пополняющим актив наших знаний, — все же представляется возможным рассмотреть три аспекта нашего обогащения в результате осознания этой тайны. Здесь различимы Реальность, Близость и Личная затронутость. Осознать смерть всерьез — значит, прежде всего, перейти от абстрактного, понятийного знания к реальному событию»³.

Находящийся между анонимностью третьего лица и трагической субъективностью первого промежуточный случай второго лица Янкелевич называет «в некотором роде привилегированным»: «В самом деле, Ты — первый Другой, непосредственно другой другой, а не Я, в точке соприкосновения с Я, ближайшая граница инакости. Так, смерть дорогого существа для нас почти как наша, она почти столь же мучительна [...], в известном смысле это действительно собственная смерть: здесь неутешный оплакивает незаменимого»⁴. Смерть близкого человека максимально приближена к нашей, давая опыт переживания однократности и незаменимости собственного бытия. Неслучайно в финале «Упражнений по утрате» Тушиньской звучит фраза: «Мы умерли [курсив мой. — И. А.] 16 сентября 2006 в 16.32»⁵.

Оплакивание умершего близкого — отделение себя от него и отделение от себя той незаменимой части мира, какой был для скорбящего умерший, опыт перестройки собственного — частично также умершего — мира представляют собой специфическую попытку преодоления смерти. Деррида интерпретирует этот механизм как своеобразный торг, стремление притерпеться к смерти, привыкнуть к мысли о смерти посредством скорби, пожертвовать смерти нечто принадлежащее нашему внутреннему «я» и получить взамен нечто, делающее смерть близкой и интимной, сделать ее частью своей жизни⁶. О том же пишет и Бодрийяр: «Наша реальная/воображаемая смерть может лишь искупаться индивидуальной работой скорби, которую субъект осуществляет над смертью других людей и над своей собственной смертью еще при жизни»⁷.

Именно на этой идее основана психологическая концепция частичной смерти⁸, согласно которой человек, переживая скорбь по умершим близким, максимально приближается к пониманию смерти: этот опыт формирует отношение человека к грядущей окончательной потере — потере собственной жизни⁹. О терапевтическом значении опыта наблюдения над умиранием, присутствия при смерти близких говорит Тулли: «Ты не думаешь, что если ты уже все это видел, то знаешь, как это выглядит, и легче

с этим справиться? Что те, кто при нас умер, помогли нам пройти через большую часть этой работы?»; «Когда-то во мне было больше страха перед смертью. Потому что мне казалось, что умирание может быть наполнено отчаянием. Я боялась страдания и отчаяния, а теперь боюсь меньше, я уверена, что все будет не так страшно. Может, немного физической боли, ведь человек редко умирает просто так, вероятно, также какое-то большое разочарование, но я готова к нему, так что выдержу. Свою порцию страдания я уже получила, как и все люди, и знаю, что выдержу. Один близкий мне человек в начале своего умирания очень жалел о поездке на юг, о которой с кем-то договорился — жалел, что теперь уже не поедет. Но я видела, что очень быстро эта поездка перестала его волновать»; «— А почему ты теперь меньше боишься [смерти. — И. А.]? — Потому что я видела, как это выглядит, и мне все же кажется, что это тоже опыт по меркам человека. Человека, собаки, кошки, всех нас. Это можно пережить»¹⁰ (ср. роль умирающей собаки в первой части «Последних историй» Токарчук — см. раздел «Десенсибилизация»).

Не в детстве, а именно в более позднем возрасте, в середине жизни, смерть близких особенно остро переживается как процесс собственного умирания. «По мере того как они уходят, наши собственные миры, миры тех, кто еще жив, постепенно утрачивают свое содержание. [...] чудовищный, специфический опыт пустоты мира — еще одно опосредованное проникновение в смысл смерти»¹¹, — пишет З. Бауман. Неслучайно у Юревича возникает образ детства и юности, которые покойный отец забирает с собой, буквально отнимая тем самым у сына: «[...] вместе с ним умерли мои детство и юность. Не знаю, зачем они нужны отцу там, куда он ушел. Однако я почувствовал, что у меня больше этого нет, хотя еще вчера было»; «[...] белье, снятое с кровати, на которой умер отец, лежало в углу, у печи [...]. Это было смертное белье отца, на котором наверняка остались и последнее дыхание, и предсмертный остывший пот, оно приняло вздох или тихий стон внезапной агонии [...]. В этом белье лежало, завернутое, мое детство»; «То детское время отец тоже уносил в посмертное путешествие,

потому что это было время, которое я с ним разделил»; «Пленка с прошлым временем прокручивается в безумном темпе, и я не могу удержать накачивающиеся кадры, обломки общей жизни, все то, что несколько часов назад внезапно ушло в иной мир, стало напоминанием о какой-то другой жизни [...]. Все это уходит вместе с его смертью и исчезнет вместе с ним под песком, обратится в прах, рассыпется»; «Может, это возвращались мертвые плачи из детства, хотя с сегодняшнего дня они не были уже моими, потому что принадлежали миру, отобранному у меня отцом, и теперь они собирались все, чтобы попрощаться и уйти вместе с ним навсегда»; «Я знал, что песок засыпает не только отца, но и все, что с ним связано. Вместе с гробом хоронили красные белорусские санки, первые апельсины, стальные перышки с деревянными вставочками, коллекцию открыток, шнурованный футбольный мяч, тепло кафельной печи, письма от бабушки, лошадку-качалку»¹². Подобный мотив возникает и у Ивасюв: «Теперь у меня нет ни бабушки, ни отца. Запасы доброты, из которых я могла бы черпать, сократились»¹³.

Документальные тексты Ивасюв («У меня умер. Траурная тетрадь») и Юревича («День перед концом света»), полностью посвященные опыту переживания траура по отцу, подобны «Горестному дневнику» Р. Барта: они стоят на грани психологического эксгибиционизма, однако имеют определенную художественную конструкцию (см. главу «*„Все мы умрем и должны к этому готовиться“*. Танатическая тревога и опыт утраты»), способствующую структурированию боли от утраты близкого человека и опыта соприкосновения с собственной грядущей смертью. Это повторное переживание в тексте момента первого шока и всех сопутствующих обстоятельств, подробная фиксация всех последующих состояний — собственных, матери и других близких, а также всех этапов предпогребальных действий и похорон, описание работы памяти — воспроизведение момента смерти и последней встречи, «пролистывание» воспоминаний о жизни покойного, «каталог» предшествующих встреч со смертью и пр. (Ивасюв дополнительно упорядочивает свой танатический опыт, выделяя

его элементы в отдельные главы: «Опыт», «Последний путь», «Наследство», «Некрологи», «Прощания», «Комната отца», «Похороны» и т. д.). В процессе переживания траура в повествовании утрата экстернализуется, «отделяется» от личности скорбящего, структурируется как *внешнее* событие (неслучайно в «Шуме» Тулли описана попытка психики обжить будущий опыт траура заранее, во сне: «Как-то раз я даже побывала на ее преждевременных похоронах — однажды зимой, часа в два ночи»¹⁴).

Переживающие траур осиротевшие дети неизбежно примеряют случившееся к себе («смерть-ты» таким образом гипотетически превращается в «смерть-я»), своим детям (которым еще только *предстоит* пережить опыт такого превращения), своим родителям (для которых *позади* и этот опыт, и осуществление этой метаморфозы в реальности), задают себе вопрос о том, «что такое умереть?»¹⁵ и «как там будет?»¹⁶. Таким образом, это одновременное переживание отражающихся друг в друге настоящего — доступной живому ипостаси непознаваемого («Я посмотрел туда и увидел буро-желтые стены с торчащими из них оборванными корнями старых буков и влажное дно с отпечатками ботинок могильщика. „Так это выглядит, вот это и есть конец“ — подумал я горько»¹⁷), будущего — и собственного («[...] желания стариков. [...] На самом деле это мольба о внимании, выражение страха перед смертью»¹⁸; «Не знаю, хотел ли я запомнить как можно больше, чтобы когда-нибудь, когда моя жизнь будет уже клониться к закату, вспомнить те темные мгновения, чтобы приободрить себя или утешить кого-то, кто будет меня провожать к вечной пристани»¹⁹), и своих детей, которым рано или поздно суждено будет осиротеть («Я думаю о том, как бы не умереть, подобно тому как умер мой папа. Меня терзают противоречивые чувства: я хочу их любви и знаю, что чем она сильнее, тем труднее им окажется стоять над моим гробом, выбирать для меня венки. Тот факт, что меня в этот момент с ними не будет, кажется мне невыносимым»; «Уход близких — словно смертельная болезнь. Как уберечь от нее собственных детей?»²⁰), а также прошлого («Отец все чаще говорил, что не успел с ней [своей матерью. — И. А.] попрощаться»²¹).

Особым опытом частичной смерти оказывается переживание утраты близкого человека, траура по нему еще при его жизни — структурирование опыта отсроченной смерти (свидетельство «боли утраты, прежде чем закончилась жизнь»²²). «Упражнения по утрате» Тушиньской — переживание «подготовленной» кончины, которая когда-то, в отличие от нашего игнорирующего смерть времени, считалась благом. Повествовательница осмысляет ее отличие от смерти внезапной — в этом случае она бы «[...] не смотрела на борьбу. Не смотрела на уход. Не смотрела на смертельную болезнь. Не была рядом с тем, кто так меняется. Не переживала присутствие рядом того, кто лишь напоминает мужа»; «Х. не уйдет неожиданно. [...] смерть висит над нами и не покидает наш дом и наши мысли»; «Должна ли я подготовиться к этому уже сейчас?»²³.

Это тот самый опыт, который сравнительно редко получает современный человек: «Нам больше не приходится переживать чужую смерть. [...] Большинству людей ни разу в жизни не приходится видеть, как кто-то умирает. [...] Вас берут на свое попечение больница и медицина; все прежние предсмертные обряды заменило последнее причастие к технике. Человек исчезает для своих близких еще до того момента, как умирает. [...] Не стало больше торжественной смерти в семейном кругу, теперь люди умирают в больницах — смерть сделалась экстерриториальной»²⁴. Об этом говорит сама Тушинькая: «Зачем иначе дом? Дом — для жизни. И дом — для умирания. Так было раньше, так должно быть и теперь»²⁵.

«Упражнения по утрате», по сути, — упражнения по *постепенному умиранию*, адаптации к «активной, агрессивной пустоте смерти»: «Х. жив, а я учусь смерти. Изучаю смерть, различные ее прикосновения, симптомы, случаи. Осматриваю руины, которые она оставляет после себя»; «В первые недели января 2006 года я по-прежнему вглядываюсь в смерть. Сначала в книгах. Порой на экране. [...] Несколько человек спрашивали меня, зачем я это смотрю. Не знаю. Очередное самоумерщвление»²⁶. Абстрактный страшный опыт («Казалось, я должна была освоить смерть. Столько лет, столько прощаний») стано-

вится собственным, переживанием на грани «ты» и «я»: «Мы всегда выздоравливали. Тяжело болели и умирали другие»; «В конце концов до нас дойдет, что смерть и умирание не есть абстракция»²⁷; «Мы пережили. Пережили его смерть»²⁸.

Тушинская — литератор — сразу же пытается справиться с ударом доступными, привычными методами, однако с ужасом обнаруживает, что на сей раз слово ее подводит: «Этого невозможно коснуться словом, думала я. Впервые, сколько я себя помню, СЛОВО бессильно. Оно оторвано от реальности, которую призвано охватить, которую могло или должно облегчить. Я больше не владею словом. Оно себя не оправдало. Отчаяние не знает слов»; «Я не могла писать и не могла читать. Слова меня покинули. И обманули. Отчаяние было немым. Всеобъемлющим. Нереальным и болезненно однозначным. Было моей повседневностью столько недель. Я думала, что не смогу с ним справиться. И уж точно — что с ним не смогут справиться слова»²⁹. Однако в конечном счете писательница приходит к выводу, что слово и только слово — их с мужем единственное спасение: «Этого должно коснуться слово. Я не умею объяснить эту необходимость»; «Re-visit a memory. Я играю словами. Навестить воспоминание. Ведь не посетить же: посетить — значит встретиться впервые. Навестить, войти в него снова и еще раз примерить к себе сегодняшней. Подходит ли оно и к чему? Полезно ли и для чего? Что может дать мне сегодня прохождение через сцену болезни — медленно, постепенно, шаг за шагом? Куда это приведет? Я не знаю. Записать. Для себя, для Него, для других. Свидетельство любви и борьбы. Силы. Выживания»; «Мне трудно писать. [...] когда наша жизнь взорвалась, я почувствовала себя преданной словом. Брошенной и обманутой. Словам не хватало сил, чтобы высказать страх, выразить все то, что произошло. На протяжении девяти месяцев я едва касалась слов. Теперь я знаю, что они должны меня спасти»; «У меня нет выхода. Я могу писать или сойти с ума»; «Беспомощность и бессилие слов, с того момента, когда это случилось. Огромный плач. А в конце прежняя вера (уверенность), что слова нас

спасут, что по словам, как по дорогам, по ступенькам, шагам, мы будем возвращаться»³⁰. Повествовательница сопоставляет свои переживания с опытом другой писательницы Жоан Дидион, оплакивающей в книге «Год магического мышления» внезапно скончавшегося от сердечного приступа мужа: «Писательница победила вдову. И спасла»; «Почему она написала об этом? Я знаю почему. Она писательница. Она хотела, должна была понять, что случилось, что она пережила и почему. Нет другого инструмента, кроме слов»³¹.

Переживание умирания мужа и структурирование этого опыта в значительной степени излечивает собственный страх смерти: «Упражнение по смирению [...] Я без боли думаю о себе как о сосульке»; «Я не боюсь небытия. Без страха думаю об освобождении от земных обязанностей»; «Боюсь ли я смерти? Как я ее боюсь? [...] Я не боюсь покинуть всё. Кроме тебя. А ты уже далеко»; «Я не знаю, где ты теперь. Не знаю, как к тебе попасть. Как представить себе это пространство, эти поля, луг, недоступные моим словам, письмам и ладоням. Я хочу к тебе прикасаться. Хочу чувствовать твое тепло»³².

Тушиньская делает попытку *структурировать судьбу*, вписать в нее страшный опыт таким образом, чтобы вместе с другими элементами он оказался наделен смыслом: «Моя судьба остановилась. Моя судьба стала его судьбой. Может, такова была цель нашей встречи?»; «Может, в самом деле я познакомилась с ним ради того, чтобы мы вместе прошли эту дорогу. Чтобы я была у него в это худшее время»; «Откуда в нас потребность превращать опыт в урок? Почему жизнь старается быть школой? Разве страдание непременно должно породить что-то хорошее? Мы даем ему право на существование тем, что ищем какие-то знаки. Любой ценой стараемся понять зло, найти в нем хотя бы тень смысла. Я упорствую. Переработать отчаяние в добро, кризис в урок, от которого станет легче»³³.

Таким образом, воплощенная в слове частичная смерть, переживаемый в повествовании траур оказываются формой проработки травмы. По словам Г. Борковской,

автора статьи «Рассказать умирание», посвященной текстам М. Домбровской, З. Налковской, Т. Ружевича и др., можно обнаружить определенную закономерность: «траектория страдания, подвергнутого повествовательной обработке — высокохудожественной, литературно совершенной, — представляется, несмотря на все сомнения, менее хаотичной [...]. Быть может, в этом заключается терапевтическая функция литературы»³⁴.

П Р И М Е Ч А Н И Я

- 1 Z. Bauman. Płynny lęk. Kraków, 2008. S. 55.
- 2 Ibid. S. 93.
- 3 В. Янкелевич. Смерть. М., 1999. С. 19–20.
- 4 Там же. С. 32.
- 5 A. Tuszyńska. Ćwiczenia z utraty. Kraków, 2007. S. 235.
- 6 Ж. Деррида. Дар смерти (часть 1) // Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. Серія: Теорія культури і філософія науки. 2002. № 552/1. С. 127.
- 7 Ж. Бодрийяр. Символический обмен и смерть. М., 2006. С. 265.
- 8 Философский энциклопедический словарь. М., 1997. С. 447.
- 9 R. Kastenbaum, R. Aisenberg. The Psychology of Death. New York, 1972. Цит. по: Р. Л. Красильников. Образ смерти в литературном произведении: модели и уровни анализа. Вологда, 2007. С. 37–38.
- 10 M. Tulli. Jaka piękna iluzja. Kraków, 2017. S. 261, 258–259.
- 11 Z. Bauman. Płynny lęk. S. 79.
- 12 A. Jurewicz. Dzień przed końcem świata. Kraków, 2008. S. 11, 28, 33, 36–37, 59–60, 138.
- 13 I. Iwasiów. Umarł mi. Notatnik żałoby. Wołowiec, 2013. S. 17.
- 14 M. Tulli. Szum. Kraków, 2014. S. 106.
- 15 I. Iwasiów. Umarł mi. S. 83.
- 16 A. Jurewicz. Dzień przed końcem świata. S. 133, 63–65, 68.
- 17 Ibid. S. 122.
- 18 I. Iwasiów. Umarł mi. S. 66.
- 19 A. Jurewicz. Dzień przed końcem świata. S. 133.
- 20 I. Iwasiów. Umarł mi. S. 83.
- 21 Ibid. S. 67.
- 22 A. Tuszyńska. Ćwiczenia z utraty. S. 165.
- 23 Ibid. S. 146, 179, 204.
- 24 Ж. Бодрийяр. Символический обмен и смерть. С. 318.
- 25 A. Tuszyńska. Ćwiczenia z utraty. S. 123.
- 26 Ibid. S. 197, 192.
- 27 Ibid. S. 143, 27, 220.
- 28 Ibid. S. 7.
- 29 Ibid. S. 6, 153.
- 30 Ibid. S. 6, 93, 102, 165, 175.
- 31 Ibid. S. 140, 158, 137.
- 32 Ibid. S. 38, 154, 198, 199, 237.
- 33 Ibid. S. 19, 35, 117.
- 34 G. Borkowska. Opowiedzieć umieranie // Teksty Drugie. 2004. № 5. S. 47.

10. Интеграция травматического опыта в повседневную реальность

Переживший травму человек может на протяжении длительного времени существовать словно бы в двух мирах¹ — области травмы и области повседневной жизни сегодняшнего дня. Зачастую миры эти не поддаются интеграции, являющейся залогом нормализации психики. Такая интеграция и становится одной из сверхзадач повествования Баргельской («Обсолетки»), посвященного перинатальной утрате.

Писательница образует в тексте своего рода виртуальное сообщество женщин, связанных трагическим опытом. При этом собранный в книге «каталог» потерь встраивается в будничную жизнь с ее бытом, проблемами и радостями, вписывается в калейдоскоп мельчайших деталей повседневности. Повествовательница *словно бы* не сосредотачивается полностью на страшном опыте: большие, малые и совсем крошечные события, сотни уникальных жизненных мгновений сливаются в едином потоке, детали и дни изображаются как одинаково значимые. Фотографирование мертвого ребенка, разговор с матерью и с медсестрой и пр. («[...] медсестра выносит из-за ширмы зеленый сверток и кладет на стол, прикрытый белой скатертью»; «А вы завтракали? — спрашивает она. — Этим матерям иногда такое в голову приходит, — говорит она, слой за слоем разворачивая сверток. — К примеру, беременность девятнадцать недель, ребенок умер где-то на пятнадцатой, все там почерневшее, мацерированное. Уже из похоронного бюро пришли, а она достает пакет и начинает сыпать гроб какими-то лепестками. Розовыми, что ли. Вам плохо не станет, без завтрака-то? — Медсестра полностью развернула сверток и теперь показывает мне кусочек засохшей печенки. Я фотографирую кусочек засохшей печенки и вижу, что у нее что-то есть... есть что-то. Как бы ножка. Как бы головка. Мать печенки еще в больнице и сейчас как раз звонит мне, я говорю, что зайду к ней, и мы договоримся о том, как передать фотографии»²) — и тут же: «Возвращаясь домой — хотя я надела сапоги, которые ношу

не первый сезон, — стираю ноги до крови»³. Баргельская соединяет жизнь и смерть: «Я хочу подготовиться к смерти Пётруся*, поэтому не могу позволить, чтобы он отдалился от меня хотя бы на мгновение. Я хочу подготовиться к смерти Пётруся, играя с собственными детьми и кормя собственных детей»⁴.

Названия глав также различны, одни акцентируют повседневность («Самостоятельная мама и ее бесценная лампа», «Очень длинный поезд», «Пьющая женщина», «История моей усталости», «А почему папа не спит в маминой кровати», «Разумеется, дождь») с неотделимым от нее абсурдом («Седьмой ребенок Анджелины Джולי», «О нашем с Джеймсом Бондом сыне», «Турботермомодернизация в Жилищном кооперативе „Воля“», «Злая женщина в киселе»), другие непосредственно связаны со смертью («Как фотографировать мертвых детей», «Интернет-ссылка на труп», «Она фантазирует о смерти ребенка»). При этом за любым названием могут скрываться элементы как обыденного опыта, так и трагедии. Один из рассказов-глав заканчивается фразой, выдающей желание задержаться в одном из беззаботных в своей повседневности моментов: «А сейчас раннее утро, я сижу в кухне и ищу эту звездочку**, которую надо нажать, чтобы остановиться»⁵.

Баргельская использует также своего рода технику «разделенного экрана», применяемую в гипнотической терапии и помогающую пациентам «обезвредить» болезненные воспоминания (психотерапевт просит пациента закрыть глаза и мысленно разделить визуальное поле на две части: в одну половину экрана следует поместить болезненный образ, а в другую — приятный, успокаивающий: постоянное присутствие умиротворяющей картинки компенсирует и смягчает ту, которая вызывает тревогу): «Я тут пишу книгу — „Организация жизни и

* Ребенка, которого ей предстоит сфотографировать мертвым.

** Ранее речь идет об интерактивной детской книге с песенками — «Десять кнопок! Подпевай. Хочешь остановить музыку? Нажми звездочку».

психологическая поддержка после выкидыша и мертворождения“. [...] Одно мое запястье пахнет инжиром, а другое — ирисом»⁶.

Повествовательница при помощи ряда приемов снижает пафос и внешний накал эмоций. Для этого используется, например, сочетание стилей и интонаций: описание, напоминающее фрагмент заметки журналиста («Чтобы почтить память ушедших детей, в осенний солнечный день мы соберемся в городском парке и выпустим в воздух наполненные гелием голубые и розовые шарики. Цвета — розовый и голубой, символизируют солидарность с осиротевшими родителями, которые потеряли своих детей, в том числе вследствие выкидыша или преждевременных родов, во всяком случае до рождения. Родители смогут написать на шарике имя ребенка, неделю беременности, когда он ушел, что угодно, все, что придет им в голову»; «Все так прекрасно и возвышенно, и при этом гармонично. [...] Ровно в запланированный и указанный в газете час каждый получает шарик и фломастер. „Сынок, мы всегда будем тебя помнить“, „Горошинка, мы тебя любим — папа и мама“ — пишут они или рисуют сердечки. На счет «три-четыре» выпускают шарики»⁷), патетически-оптимистический пассаж («— Посмотрите, как это прекрасно, мы пережили несчастье, но скольких необыкновенных людей благодаря этому встретили, как сильно, часто к лучшему, изменилась наша жизнь, сколько хорошего в ней появилось, верно?»⁸), а затем внезапно: «В сумке у меня лежит пупс, такой, какие двадцать лет назад продавались в газетных киосках: голый и лысый, совсем не похожий на младенца. Он точно такого размера, какого был мой ребенок, когда умер. Я его просто так с собой ношу. — Знаете что, — говорю я, — идите вы на фиг, девки. Я готова нырнуть со своим пупсом на дно грязной реки и не вылезать оттуда тысячу лет. — Сама иди на фиг, — отвечают они. — Думаешь, у нас, что ли, иначе?»⁹. Другой прием — описание словно бы с позиции стороннего наблюдателя, и когда речь идет о других женщинах, и когда повествовательница говорит о собственном опыте — мертвый ребенок называется «свертком», «содержимым», «засохшей печенкой»,

«кусочком чего-то»: «[...] приносит из-за ширмы зеленый сверток и кладет на стол, прикрытый белой скатертью»; «Мужик из морга выносит нам сверток и бросает на патологоанатомический стол. [...] Вместе с матерью свертка мы переодеваем его содержимое в салатные ползунки. У содержимого немного расходятся швы на головке и на грудной клетке. [...] Кадр, еще кадр. Мать целует содержимое свертка»; «[...] разворачивает сверток [...] развернула сверток [...] показывает мне кусочек засохшей печенки. Я фотографирую кусочек засохшей печенки [...] Мать печенки [...]»; «Позвал медсестру, чтобы принесла банку, еще поковырялся, вынул из меня кусочек чего-то и бросил в банку»; «[...] когда через некоторое время я получила результаты анализа содержимого банки, я не узнала из них ничего нового, кроме того, что некоторое время служила могилкой»¹⁰.

Еще одним способом справиться с ужасом описываемого является разложение происходящего на множество мелких действий («Медсестра приклеила на банку пластырь с моей фамилией, велела мне переодеться в ночную рубашку, и мы пошли в отделение. По подземному коридору, потому что отделение находилось в другом корпусе. Банку несла медсестра»¹¹) или раздробление ужаса на мелкие нестыковки логики, элементы абсурда («Не противоречит ли формула „родился мертвым“ конституции? Потому что логике — безусловно»; «Одна девушка спрашивает, как это так, она долго старалась, наконец забеременела, и беременность оказалась внематочной. Ей сделали укол и сказали, что через месяц-другой зародыш сам рассосется. — Кто это придумал? — спрашивает девушка и интересуется, что это вообще такое — беременность или съемки триллера?»; «Слушай, — говорю я коллеге, который полжизни провел в больницах, — она утверждает, что чувствовала движения малышки. Как можно двигаться без головы?»; «Я — женщина, которая родила ребенка без головы, — так представлялась Беата, хотя у нее имелась старшая дочь, у которой все стратегические элементы были на месте. Пока не родила еще девочку — тогда она стала представляться следующим образом:

— Я — женщина, которая родила двух детей с головами и одного ребенка без»; «Там мне сделали УЗИ. Врач предупредил, что я услышу разные звуки, но ни один не будет звуком сердцебиения моего ребенка. — Да знаю я, — возмутилась я. — Ведь сердце моего ребенка лежит в банке. — Выйдя из больницы, я уже не была в этом так уверена и названивала знакомым, спрашивая: — Слушай, разве это возможно, чтобы в той банке был мой ребенок?»¹²).

Повествовательница стремится вписать в повседневный опыт трагедию, которая на самом деле не равнялась и не равняется прочим событиям жизни. Однако в конечном счете в процессе повествования опыт смерти осмысливается и как опыт жизни, навсегда оставшийся в ней след и напоминание.

П Р И М Е Ч А Н И Я

- ¹ B. A. Van der Kolk, O. Van der Hart. Natrętna przeszłość: elastyczność pamięci i piętno traumy // Antologia studiów nad traumą. Kraków, 2015. S. 170.
- ² J. Bargielska. Obsoletki. Wołowiec, 2010. S. 38–39.
- ³ Ibid. S. 39.
- ⁴ Ibid. S. 85.
- ⁵ Ibid. S. 9.
- ⁶ Ibid. S. 80.
- ⁷ Ibid. S. 56.
- ⁸ Ibid. S. 57.
- ⁹ Ibidem.
- ¹⁰ Ibid. S. 38, 40–41, 38–39, 27.
- ¹¹ Ibid. S. 27.
- ¹² Ibid. S. 41, 86, 82, 83, 27.

11. Провокационная психотерапия, эмоциональная разрядка

Иронично-парадоксальный провокационный метод, разработанный американским психотерапевтом Фрэнком Фарелли и использующийся, в частности, для лечения депрессии и нервно-психических перенапряжений, направлен на формирование у клиента — при помощи преувеличения, передразнивания, высмеивания, искажения, сарказма, иронии, доведения до абсурда, черного юмора и пр. — комического сознания.

Комическое, в свою очередь, тесно связано с защитно-приспособительными возможностями личности и социума, может служить «механизмом безопасности, придающим человеку равновесие, перспективу и оптимальную психологическую дистанцию в его многообразной жизни»¹. Ирония и сарказм, являясь эмоциональной трансформацией, жестким высмеиванием эмоциогенного события, поиском в нем абсурдного, нелепого, смешного, служат вербальной разрядке эмоций. И ирония, и сарказм отражают определенный градус скепсиса мировосприятия, носят критический, аналитический и интеллектуальный характер, однако сарказм «по прагматическому воздействию более результативен, так как в состоянии выразить более сильные эмоции адресата»², свидетельствует об «очень высокой степени критичности языковой личности», «полной неудовлетворенности и разочарованности человека в окружающем мире и людях»³. Неслучайно лингвист Д. Хайман называет его наиболее приемлемым дискурсом современности⁴. Очевидные защитные функции имеет и черный юмор, направленный на те сферы человеческой жизни, которые, с точки зрения общепринятой морали, в той или иной степени табуированы для осмеяния. Еще в 1937 г. А. Бретон утверждал, что черный юмор позволяет человеку оставаться свободным, несмотря на «нападки» окружающего мира «в наше избыточное самыми разнообразными угрозами время»⁵. Ж. Шенье-Жандрон называет его «защитой от объективной реальности внешнего мира и извращением его репрезентации, в объективном

случае — агрессивностью слов желания, стремящихся „стать реальностью“»⁶. Отсылая к идеям Э. Фромма, анализирувавшего черный юмор с философской, психологической, социалингвистической перспективы и видевшего в нем специфическую реакцию социума на деструктивные моменты человеческого бытия⁷, В. И. Жельвис именуется его «лучиком света, отразившимся от черноты адского зазеркалья», «хрупкой надеждой биофила [...], тем более слабой, что в попытке сохранить ее утопающий хватается за протянутую руку некрофила»⁸. Н. А. Масленкова проводит параллель между черным юмором и первобытным обрядом, видя их сходство именно в терапевтическом эффекте: его порождает «ситуация, в которую попадает смеющийся: архаический смех, „носитель и даритель жизни“, является магическим средством преодоления смерти, преодоления страха и разрушения. Черный смех фактически делает то же самое, но не так, как это было в первобытном обряде. Маркируя границу между смертью (или угрозой смерти, жестокостью, страшным и пр.) и жизнью, подобный смех отделяет пространство смеющегося от изображаемого»⁹. Значительным защитно-адаптивным потенциалом обладает и гротеск, способствующий эмоциональной разрядке, отстранению от обыденной реальности или отстранению от себя объекта и защите личных границ, карнавалному сопротивлению давлению извне и сохранению самооценки, а также высвобождению вытесненных переживаний и парадоксальной интеграции личности.

Ирония, сарказм, доведение до абсурда, черный юмор массово используются польскими прозаиками младшего поколения в коллажах дискурсов, их бесконечном пародировании, создании гротескных персонажей и ситуаций, а также развернутых саркастически-фантастических эпизодах.

Такую реакцию вызывают прежде всего элементы национального этоса, который видится авторам карикатурой на самое себя, фантазмом, сохраняющимся, несмотря на получение Польшей полной суверенности (и подтверждающим слова М. Мид о том, что «чувство национальной идентичности „Я“, порожденное страданием, готовностью

к самоотречению, гордостью за героическую мартирологию предков, отличается исключительной живучестью»¹⁰).

В текстах этих авторов нивелируется польский этос: «У поляков имелась дырка от бублика, свекла, ну и, разумеется, независимость»¹¹; «Если реинкарнация возможна [...], то я бы не хотел снова родиться в провинциальной стране, разыгрывающей — без намека на талант, зато весьма вдохновенно — Мессию народов»¹². Саркастически обыгрывается национальная мартирология: памятники в романе Карповича — «торчащие во имя борьбы за свободу и демократию, а может за коммунизм. Или обязанные своим появлением чьей-то гибели, желательно вследствие расстрела», «воздвигавшиеся не за реальные достижения, а исключительно за интерпретацию жизни в парадигме смерти, желательно героической и трагической, и очень нежелательно — от рака или инфаркта»¹³; поскольку «[...] смерть в результате опухоли или сердечно-сосудистого заболевания в Польше является смертью постыдной, унижительной [...], здесь умирающий считается человеком, только если его убивают за родину, а он умирает с молитвой на устах, ибо умирать следует только на войне, во время восстания или национальной катастрофы»¹⁴; в «Терразитовом надгробии» фигурирует популярная телепередача «Стань трупом!», выступить в которой мечтают столь многие, что покойникам приходится месяцами ждать своей очереди — «шанса, которого им не досталось при жизни»¹⁵, — мечтая умереть смертью яркой и необычной; «[...] неважно, что на дворе — ранняя весна или середина жаркого лета, первое апреля или Рождество, ощущение атмосферы Дня всех святых неизменно. Слово первое ноября продолжается круглый год, а умершие неотступно следуют за живыми. [...] смерть на каждом углу. [...] Эми не преувеличивает, у каждого гражданина „нашей страны!!!“ всегда под рукой и в пределах видимости несколько распятий, а вздумай кто-нибудь обыскать сумки, обнаружилось бы, что абсолютное большинство носит при себе лампадки. Причем совершенно добровольно!»¹⁶ Саркастически подается специфика польской ментальности в целом: «Поляки, если чего-то и добьются, [...] рано

или поздно непременно сами все порушат. Народ-мазохист. Поляки сами себе подставляют подножку, шлепнутся мордой в грязь и станут с богобоязненным патриотическим изумлением взирать на стаю грифов, которые, воспользовавшись моментом, тут же соберутся у них над головой. И постоянно ищут виноватого...»¹⁷; «[поляки. — И. А.] так привыкли, что их все вечно гнобят, что принялись гнобить друг друга. Угнетение в форме самообслуживания, мы первый самоугнетающий народ в мире»¹⁸; «Я стал поляком — тем, кто разрешает гибнуть всему лучшему. Поляки травят все хорошее среди своих же, потому что не хотят, чтобы в их стаде кто-нибудь выделялся. А те поляки, которые в состоянии себя пересилить и оценить хорошее, — тоже его затравят из страха, как бы не испортилось»¹⁹; «Поляк подобен троллю на Интернет-форуме»²⁰; «Польша была народом избранным, при условии, разумеется, что Иисус — пьяница, а Ченстоховская Матерь Божья — алкоголичка»; «[...] я как подумаю об этом пьяном народе, у меня сразу давление подскакивает. [...] И дня не проходит, чтобы я не уехал из Польши. Я — один из нескольких миллионов потенциальных эмигрантов: уезжаю и не могу уехать, хотя регулярно проверяю, действителен ли мой паспорт»²¹. В романе Хутник «Малютка» радиоведущая призывает: «Добавьте Польшу во френды, подпишитесь на ее посты. Дайте ей шанс, и вы сможете принять участие в розыгрыше отличных призов, как, например, [...] отъезд отсюда на х...й, к чертям собачьим и навеки, участие — бесплатно! — в очередной войне [...] и неограниченный доступ к плакатам с портретами наших национальных героев. Эй, звоните, голосуйте, развлекайтесь, что вам еще остается»²². Героиня «Исповеди спящей красавицы» Сеневица иронически называет Польшу исключительно «наша страна!!!» (с тремя восклицательными знаками). Герой романа Карповича заявляет ожившему памятнику Пилсудскому: «Не стоило за такую Польшу сражаться. Если бы вы могли себе представить, что получится, сбежали бы куда подальше»²³.

Саркастически обыгрываются национальные святыни. Герой Карповича признается: «Когда я слышу имена Костюшко, Мицкевича, Шопена, мне блевать хочется»; «У

меня аллергия на богопатриотический этос. [...] Война с родиной — моя приватная история. Детская травма. Никогда у нас отношения не складывались»²⁴. К знаковому превращению романтика в патриота-борца в «Дзядзах» Адама Мицкевича отсылают имена героев романа Червиньского «Ходум vitae» — Густава и Конрада, сумевших устроиться лишь мусорщиками на ирландской фабрике польских безработных: «В прежние времена с Густавами дело обстояло иначе. Превращение происходило в обратном направлении, было более живописным, и безумные меланхолики писали о нем поэмы. [...] А сия жалкая и банальная личность совершенно не годилась в эпические герои, как и ситуация, в которой он оказался. О таких можно написать разве что какую-нибудь фигню»²⁵. На самом деле в романе ни Густав (в конце концов заявляющий: «Польша — больше не моя родина. У нас больше нет родины») не превращается в Конрада (замечающего, глядя на звезды: «Может [...] где-то там наша родина»²⁶), ни наоборот — они скорее обуславливают иллюзорное существование друг друга (Конрад — герой сценария, написанного Густавом, Густав — герой истории, рассказанной на его основе Конрадом) и помогают друг другу обрести шаткое и условное равновесие в мире отсутствия иерархии ценностей. Здание факультета польской литературы напоминает герою Карповича «египетскую пирамиду», заполненную «мумиями патриотической литературы»²⁷ (ср. у Беськи — «скелеты, перекладываемые из одного гроба в другой очередными поколениями студентов»²⁸). «Посмотри, что происходит хотя бы в День независимости. Это лишь малый фрагмент бело-красной пьянки. Мы накачиваемся самогоном национальных проблем, залпом, до дна, опрокидываем стакан единой истории, надираемся дешевой горилкой единой расы, единого языка. Польскость кипит в нас, как тестостерон на дискотеке [...] Ну и, ясное дело, в пьяном амоке нас несет. Нужно немедленно кому-нибудь на...бать от души или приложить палкой по яйцам. А что, нельзя, что ли? Это же, курва, мать твою, наша страна! Костелы напоминают пьяные притоны, памятники, мемориалы, места казни — финиш марафона или кругло-суточный магазин. [...] Кто не с нами, тот в черной жопе,

ибо путь наш освещают пылающие факелы. А как грянем „Мазурку“*, то аж стекла из окон вылетают, а всякие задроты разбегаются по углам. Мы не просыхаем неделями. От других народов нас отличает полное отсутствие похмелья, которое бы подсказало: эй, пора притормозить, хватит, брейк!»²⁹ — резюмирует в своем монологе герой «Чемоданов ипохондрика» Сеневи́ча.

Саркастически обыгрывается национальная символика. Цвет польского знамени имеет в текстах Карповича, Масловской, Сеневи́ча блевотина³⁰, Схуты — депрессия³¹, у Сеневи́ча бело-красные также «пьянка» в День независимости и «моча»³², оставленная патриотами на улицах после праздника. В романе Масловской после празднования Дня Без Русских, к которому город красят в бело-красный цвет, все становится сначала бело-серым от дыма грилей («[...] наш флаг теперь серо-красный, грязный орел на красном фоне с прокопченной короной»), а затем бело-белым («В мире пропал цвет. [...] Ночью кто-то спер все цвета радуги»³³). Обесцениваются, в том числе буквально лишаются содержания, в восприятии героев и другие национальные символы. В «Польско-русской войне под бело-красным флагом» Масловской фигурирует привидевшаяся герою фабрика гербов («Мужик откручивает орлу голову, второй вытряхивает содержимое, прикручивает голову на место, третий проглаживает орла горячим утюгом и приклеивает корону, а четвертый наклеивает его на красный фон»³⁴.) В романе Червиньского «Международ» орла в гербе заменяет какаду (отсылая, очевидно, к «Гробу Агамемнона» Юлиуша Словацкого — ср. «Но, Польша, для любителей безделиц ты — редкий попугай или павлин»^{**}). Герой «Аллеи Независимости» Варги утверждает, что «гербом Польши должен быть голубь, а не орел. Серый голубь, а не белый орел», поскольку «Польша — точь-в-точь засранная голубятня»³⁵. Повествователи иронизируют и по поводу польского гимна: «На этой неделе хит нынешнего лета — „Еще Польша не погибла“ — опустился на несколько позиций. Дорогие,

* Мазурку Домбровского, т. е. гимн Польши.

** Пер. Б. Пастернака.

голосуйте за наш гимн, а то нам придется с ним распрощаться, и он навсегда исчезнет из списка хитов. Неужели на пляже вы не напеваеете себе под нос, вымазанный мороженым: „Соединимся с народом“? Ни за что не поверю!»³⁶ Герой «Терразитового надгробия» Варги саркастически замечает, описывая оправдания проигравших польских футболистов: «[...] а мы ведь лучше всех других команд распевали „Еще Польша не погибла“»³⁷, а Схуты в «Сделано в Польше» перефразирует строку из гимна «Марш, марш, Домбровский, из Италии в Польшу»: «Marsz, marsz gejowski z ziemi włoski do polski» («Марш, марш гейский из Италии в Польшу»)»³⁸. Герой романа Червиньского «Ходум vitae» предлагает сделать польским гимном песню Битлз «Strawberry fields forever»: «Мы же нанимаемся собирать ягоды во все, блин, страны этого континента»³⁹. Гимном фантазмагорической (но отсылающей ко всем элементам польского национального этоса) Новой Польши в романе Червиньского «Международ» оказывается песня рок-группы «Lady Pank».

Патриотический пафос резко снижается авторами при помощи ряда приемов.

Это, прежде всего, акцентуруемый физиологизм образов: «[...] Польша [...], дочь этой земли, поливаемой кровью и уваживаемой гниющими телами убитых повстанцев»⁴⁰; «Польша — страна вздутая [...], потому что все происходит в нутре, не в сердцах и мозге, а в кишках, там рождается национальное вздутие»⁴¹; «[...] эта страна — смесь деревни и мелкобуржуазности в подливке из комплексов»⁴². Характерны в этом контексте образы гнили: у Сеневича — «Бог, честь, гнильца»⁴³; у Варги в «Терразитовом надгробии» повествователь уподобляет гнилому зубу польскость и чувствует, что принадлежит к «этой национальной выгребной яме», и «вместе с ямой дрейфует по жизни, и никогда ему не поплыть по бирюзовым водам теплых морей»⁴⁴). Обращают на себя внимание, как уже отмечалось, физиологические образы, связанные с бело-красным цветом — цветом польского знамени: «блевотина эта бело-красная»⁴⁵; «[...] бело-красная волна блевотины, плывущая через город, волна блевотины, отчетливо видная из космоса, чтобы русские знали, где наше государство»; «Наверху польская амфа,

внизу польская менструация. Наверху импортированный с польского неба польский снег, внизу польский профсоюз польских мясников и колбасников»⁴⁶. В эпатажном физиологическом контексте упоминается Монте-Кассино: «Они воспринимали мой член, как польские части — Монте-Кассино: взять любой ценой, ценой крови»⁴⁷.

К снижающим физиологическим образам примыкают сравнения с болезнью, физической или душевной: «[...] бело-красная зараза, распространяющаяся по городу точно чума»⁴⁸; «Испокон веку поляки страдают этим неврозом — подпольной деятельностью»⁴⁹; «Как назвать варшавских повстанцев? Пожалуй, слабоумными, скажете — нет?»⁵⁰; герой романа Пёнтека «Змей в часовне» (2010) называет польский этос обескровливающей поколение за поколением «чумой»⁵¹.

Для создания саркастического эффекта используется также эффект обманутого ожидания: «[...] речь, как правило, непрерывна и линейна, т. е. появление каждого отдельного элемента подготовлено предшествующими и само подготавливает последующие. [...] если на этом фоне появляются эффекты малой вероятности, то возникает нарушение непрерывности — неожиданное создает сопротивление восприятию, и преодоление этого сопротивления требует усилия со стороны читателя и поэтому сильнее воздействует на него»⁵². Именно таким образом деформируются в текстах молодых авторов знаковые реалии и устойчивые словосочетания, связанные с польским этосом: «Поляк сумеет. Поляк сумеет, — повторил он еще раз медленно и отчетливо. Поляк сумеет проиграть все»⁵³; «На солнечных склонах Италии специально для Тебя мы выращиваем лучший в мире табак. Секрет его необыкновенного вкуса и аромата лежит в земле уже около шестидесяти лет. Папиросы „Монте-Кассино“. И ТЫ МОЖЕШЬ БЫТЬ ГЕРОЕМ! Живым»⁵⁴; «Бог, честь, гнильца»⁵⁵ (вместо «Бог, честь, отчизна»); «Бог, отчизна, честь, порядок алфавитный»⁵⁶; «Восстание подавили через шестьдесят три часа*, ибо конспирация достигла таких масштабов, что неизвестно было, кто же его возглавляет»⁵⁷).

* Аллюзия к 63 дням Варшавского восстания 1944 г.

К этому приему примыкает демегафоризация и доведение до абсурда высоких этических образов: «[...] и станет нести свой крест — Польшу [...], впрочем, вес-то невелик, ведь Польша — точь-в-точь новое платье короля»⁵⁸; «Тяга к национальной солидарности выразилась в том, что хотя сначала его избивало всего двое [...], но почти сразу к ним присоединились все остальные пассажиры»⁵⁹ (ср. у Сеневица: «[...] в Польше братства складываются посредством побиения тех, кто думает иначе. Сарматский ген неумолим: достаточно спросить про останки „Туполева“*, и тут же узнаешь, кто предатель, ergo еврей, гендерист, либерал, космополит, а кто патриот *alias* подлинный, богобоязненный, порядочный поляк, в крайнем случае — полька»⁶⁰); «Кто-то оказался настолько смел, ведь поляки — народ героический, что сорвал с убитых женщин ботинки»⁶¹; «В этой идиотской стране даже за арбузы [т. е. в очереди. — И. А.] приходится проливать кровь. Такие уж мы отчаянные»⁶²; патриотическая песня «Красные маки на Монте-Кассино» именуется «песенкой о цветочках»⁶³. По словам И. А. Бабенко, развоплощение метафоры, перенесение «образного значения, иносказания, потайного смысла [...] на конкретный предмет, событие или персонаж, придавая ему черты неправдоподобности, формирует так называемую вторичную художественную условность»⁶⁴. В частности, этот прием используется применительно к знаковым цитатам: «Непросто в апреле или мае весну увидеть, а не кладбище. Не один поэт ослеп, высматривая весенние месяцы»⁶⁵ (аллюзия к строке Яна Лехоня из написанной в 1920 г. «Пурпурной поэмы» — «Мне бы весной — весну, а не Польшу увидеть», — знаменовавшей освобождение литературы от идеологического бремени). Помойка (отсылающая к выражению «обретенная помойка» из знакового для межвоенного двадцатилетия романа Юлиуша Кадена-Бандровского «Генерал Барч») выводится в романах Масловской и Беньковского: «Польско-русская война под бело-красным флагом» заканчивается ее поджогом; аллюзия Беньковского еще более выразительна — маразматиче-

* Т. е. об авиакатастрофе под Смоленском 10.04.2010.

ский старик, «многократный повстанец», не расстающийся с саблей, муштрует окрестных детей, обрабатывая «осаду и оборону помойки»⁶⁶.

С этой же целью используются вульгаризмы: герой «Аллеи Независимости» Варги пишет стихотворение «Насрать на тебя, Польша»⁶⁷; «Ссым на улицах и площадях, и моча наша... ну, какая? Бело-красная! Даже блюем... ну, чем? Белым и красным! Вырываем деревья с корнем, как макаки, скачем по фонарям и машинам [...]. Нас заводит мессианистский пиздец»⁶⁸, — восклицает герой «Чемоданов ипохондрика» Сеневича. В частности, с их помощью также достигается эффект обманутого ожидания. Так, в «Барбаре-Радзивилл из Явожна-Щаковой» Витковского перефразируется патриотическая ария из оперы Монюшко «Страшный двор», рисующая образ поляка — идеального патриота: вместо «за землю родную [должен. — И. А.] пролить кровь» звучит «за землю ох...ю пролить кровь»⁶⁹.

Таким образом, ирония и сарказм в текстах молодых авторов, связанных с проблемой польского этоса, несут самоуничтожительный характер. По наблюдениям психологов, такой стиль юмора «положительно связывается с нейротизмом, депрессией, тревогой и отрицательно — с удовлетворенностью межличностными отношениями, качеством жизни, психологическим благополучием, самооценностью»⁷⁰. Это своего рода защитное отрицание части себя. Неслучайно герой романа Варги «Не фонтан», страдающий от бремени национально-католического дискурса «подлинных поляков», восклицает: «Ненавижу себя. Ненавижу людей»⁷¹.

Другим объектом сарказма и иронии является насилие дискурса рекламы. В отличие от патриотически-мартирологического нарратива, она не табуирована для осмеяния, однако еще более вездесуща и подобна погоде, с которой, как известно, спорить бессмысленно: в основе мироощущения этого поколения авторов-повествователей-героев — полное отсутствие иллюзий относительно постсоциалистической действительности. Западная реалистическая проза путь описания и критики реального капитализма проходила в свое время постепенно, молодые

же польские авторы рубежа XX-XXI вв. из мира, которому История на самом деле отсрочила момент разочарования в современной цивилизации и потенциале человечества, попали в мир, обеими ногами «стоящий по ту сторону кладбища попранных надежд»⁷². Возможно, этим объясняется антиисторизм молодого поколения, представление о реальности как о чем-то статичном, не имеющем предыстории и выхода: «Авторы не затрагивают генезис [...], описывая реальность так, словно она дана им раз и навсегда, навечно. Настоящее и прошлое — статичные образы. Прошлое — утраченный рай, настоящее — психически удручающий мир излишества, на который обречено „поколение“»⁷³. Герои воспринимают законы реальности (пост)современного мира как неизменные и неизбежные: «Так должно быть. Никто не говорит, что должно быть иначе. А как, интересно, могло бы быть иначе, если иначе быть не может?»⁷⁴; «[...] загвоздка не в форме реальности, а в ней самой, в ее основе, в материале, может, я уж сам не знаю, может демиург что-то напортачил»⁷⁵. Это порождает мечты о мести миру, об убийствах, о терроре, порой и осуществляемых в повествовании (романы «Отходняк» Схуты, «Четвертое небо» Сеневича, «Париж Лондон Дахау» Дроткевич, «Ничто» Беньковского и др.): «Если ничего не случится, мы в конце концов разнесем к е... фене эту планету»⁷⁶; «Нарисовать бомбу и сбросить на мир, потому что он загородил нам дверь из шкафа в сад*. Взорвать все имена и фамилии, все товары, продающиеся со скидкой [...], всех работодателей с выглаженными галстуками и улыбками [...], все телепрограммы, где выигрывает тот, кто лжет, и срывает банк тот, кто лжет, и уничтожить банки, банкоматы, чеки и кредитные карты, снотворные и антидепрессанты, любоваться тем, как пылают пан президент с пани президентшей, депутаты, члены комиссии, террористы и антитеррористы, ксендзы и архиепископ со своими малолетними любовниками, а вместе с ними все модели с их идеальными фигурами, чудо-диеты, омолаживающие терапии, пластические операции и рекламные паузы»⁷⁷.

* Символ инфантильной мечты о сказочной безопасной стране.

По словам П. Чаплинского, «судя по этим романам, из всех форм политического поведения поляк нового времени выбирает только две крайности: герой-менеджер долгое время молча и покорно деградирует, чтобы затем, в порыве отчаяния, перейти к столь же бессильной агрессии»⁷⁸. Целью саркастического обыгрывания рекламы является, таким образом, уже не снижение пафоса, а демонстрация абсурдности глобализированной реальности и иллюзия освобождения через власть над словом.

Авторы используют в повествовании *mockery*⁷⁹ — прием иронического, нарочитого «подчинения» рекламному дискурсу: «Каждый день я думаю [...], что завтра утром проснусь новым человеком. Голова отремонтирована, мысли дезинфицированы, грязь и бактерии исчезли, домостос для мозга за полцены только до десятого июля»⁸⁰; «Что-нибудь наверняка произойдет. Какая-нибудь суперрадость. Какая-нибудь суперрекламная акция с крышечек от газированных напитков. Десант сосисок в обтягивающих шмотках с флюоресцентной меткой „я такой горячий“. Надо только немного подождать»⁸¹ и т. д. Герои думают и говорят слоганами, ведут мысленные диалоги с идеальными персонажами реклам: «Я втягиваю перед зеркалом живот, разглядываю витрины, гадаю, как им это удастся, почему у них всегда безупречно белые брюки, на блузках ни морщинки, маникюр с красивыми картинками, идеальная депиляция, ни грамма жира на животе, даже когда они садятся, ни единой складочки. А я вру, что у меня нет складочек, и они смеются надо мной с обложек и газетных полос, потому что мой живот вовсе не идеально плоский и твердый. Потому что у меня ногти обгрызены и волосы неровно подстрижены перед зеркалом в ванной, а они мне: похудей этим летом, ты этого достойна [...]. У них идеальная кожа. Сны чистые, с идеально выведенными пятнами. Предварительно замоченные в порошок с микрогранулами [...]. У них мужчины с мобильниками нового поколения [...] в роскошных авто, купленных в кредит и со скидкой [...]. Они смотрят на меня, эти суки. Эти безупречные порождения фотошопа. [...] смотрят с цветных обложек, с рекламных плакатов, смотрят с белозубой улыбкой, будь красивой, будь красивой, будь

красивой»; «Что-то разъедает меня изнутри. Какой-то домостос, домостос, убивающий бактерии»; «[...] мир словно тройное бритвенное лезвие, безупречное бритье, безупречно вонзается в мозг и в сердце»⁸².

Иронически деконструируется как один из дискурсов современности также бизнес-сленг — язык быта компаний и корпораций («[...] в этой новорожденной капиталистической стране военные и партизанские песни превратились в корпоративные гимны»⁸³, — замечает герой-повествователь романа Варги «Опилки»), слоганов фирм, речь менеджеров. Опять-таки в духе тоскегу Схуты, Беньковский, Остахович, Дзидо используют издевательскую сакрализацию банка, корпорации, магазина и их корпоративного языка: «Руки прочь от репутации знаменитой торговой марки! От уважения клиента, завоеванного таким трудом! От глобальных ценностей!»⁸⁴; «Я поднимаюсь со стула, чтобы предложить клиенту профессиональное и доброжелательное обслуживание согласно европейским стандартам», «[...] чтобы иметь офигенно профессиональный вид, а то представьте себе, что может получиться, если внезапно войдет наш господин клиент и увидит тебя в другой позе — субъективно голый и непривлекательной [...], ведь он может раздумать и не воспользоваться нашей великолепной рекламной акцией, любезным сервисом, комфортом уютных кондиционированных интерьеров, выдержанных в пастельных тонах, исключительно выгодными кредитами, а также чрезвычайно заманчивыми депозитами»; «Наша цель — удовлетворить клиента»⁸⁵; «Каждый новый „Позитив“ — это больше здоровья и нормы»; «Давая полякам позитивную кухню, позитивный подход к клиенту и позитивные отношения внутри фирмы, мы возрождаем погребенную предшествующим режимом систему ценностей»⁸⁶; «Клиент должен выйти из магазина счастливым»⁸⁷; «Улыбаемся. На Западе все всегда улыбаются. На Западе все приветливы. Мы тоже такие. Мы к вашим услугам, клиент — наш барин. Именно для вас мы положим колбаску в жидкости для мытья посуды [...], чтоб не слишком зеленела»⁸⁸.

Саркастически деконструируемые и пародируемые языки собеседования при приеме на работу, резюме — дис-

курс романов «Отходняк» Схуты, «Ничто» Беньковского, «М.» Дзидо и др. Формулы резюме при этом оказываются символом опредмечивания человека в современном мире: «Я мобильна. Я к вашим услугам, готова к использованию снаружи и внутри»⁸⁹.

Иронически обыгрываются и англицизмы — как знак отчужденного от человека времени, подчиненного польской «игре в капитализм», — «[...] этот ритм, неослабевающая ежедневная лихорадка маркетинга, лизинга, консалтинга, моббинга?»⁹⁰, «[...] и кликают в мауспед, и сейвуют копи, и срифуют кул стафф»⁹¹; «[...] в сети фартинг становился все более популярен, чем планкинг. Он был отвратительнее фист-факинга и точно так же нереально идиотичен, как мульти-таскинг»⁹², «Во всем оупен спейсе ни души»⁹³, «Позвони в хелп», «Освободите спейс для клиентов»⁹⁴ и т. д. «Они даже говорят как люди, а не спикают»⁹⁵, — как исключение отмечает герой «Столицы» Беськи, познакомившись с очередными потенциальными работодателями.

Ироническим символом тревожного самоощущения молодых граждан новой Польши в глобализованном мире становятся всевозможные аббревиатуры («PIT-ов, NIP-ов, WAT-ов, ZUS-ов, PIC-ов, TIP-ов, VIP-ов, трюков и нервных тиков [...]. ЭКГ, УЗИ, ABC, SOS»⁹⁶; «слепой страх перед BCF, SARS, USA, UOP, ZUS и др.»⁹⁷) и технические, сугубо функциональные элементы современного быта («Нажми цифру один, чтобы прослушать сознание. Чтобы удалить сознание, нажми цифру два [...] www.otzovites!com www.netzovutsia.com www.spasite.pl»⁹⁸; «Мне наплевать, у меня разрядилась батарейка. Телефон разрядился. Голова разрядилась»⁹⁹; «Абонент временно недоступен, пожалуйста, позвоните позже»¹⁰⁰ — лейтмотив одной из глав «М.» Дзидо; «delete прошлое»¹⁰¹; «Ты возвращаешься в страну нереализованных полуфабрикатов. AltF4»¹⁰²; «[...] расширение файла (doc) [...] ассоциируется у меня скорее с доктором, чем с документом»¹⁰³, «Надо перезагрузить мир»¹⁰⁴; «[...] днем боль и тревога архивируются, подобно компьютерным файлам, и лишь когда наступает благоприятный для страхов час, распаковываются и записываются в мою нервную систему»¹⁰⁵ и т. д.; знаком опредмечивания чело-

века в современном мире оказывается фраза «перед употреблением ознакомьтесь с инструкцией»¹⁰⁶).

Ради саркастического обнажения насилия и цинизма рекламного дискурса авторы используют двойные конструкции, воплощающие дуализм языковой идентичности молодого героя и реальности, в которой он вынужден существовать. В романе Беньковского «Ничто» официальная «позитивная» идеология корпорации «Позитив», пропагандирующая цивилизацию улыбки, успеха и благополучия, на поверку расходится с реальной политикой фирмы. Тем не менее ключевые элементы корпоративного дискурса — «позитив», «стандарты», «процедуры», «таргет», «планируемый элемент» и пр. — постепенно, по мере работы в «Позитиве», становятся основой речи и мышления всех персонажей, от имени которых ведется повествование, вне зависимости от происхождения и индивидуальности. В «Отходняке» Схуты сталкиваются официальный глянцево-рекламный дискурс рекламы, слоганов, мотивационных программ для работников банка и т. д. и беспощадный язык улицы, вербализующий скрытые содержания первого слоя. Критик сравнил это явление — сосуществование в рамках одного сознания официального языка маркетинга, рекламы, «языка успеха» и живой, спонтанной речи — с оруэлловским двоемыслием¹⁰⁷. Приторно-любезная атмосфера «Гамбургер-банка» оказывается лишь фасадом реального отношения корпорации к клиентам: «Нет смысла с ними разговаривать. Одно из двух: есть деньги или нет денег. Вон отсюда! Это Гамбургер-банк, а не зал ожидания. Сюда приходят с конкретными вопросами. С корректными. [...] Нас не интересует, что у вас квартплата, подписка, абонемент и так далее, что у вас проценты, плевать мы хотели на вашего ребенка и безработного мужа. [...] Вон из банка, прочь, на улицу, там ваше место»¹⁰⁸. Кроме того, насилие (в том числе языковое) работы в банке герой компенсирует — в том числе и в вербальном смысле — в выходные, когда и происходит заглавный «отходняк». «Сумбурные субботне-воскресные фрагменты» стилистически резко контрастируют с описанием будней, «когда повествователь комментирует свою профессиональную деятельность. Это

разделение символизирует распад личности протагониста, который обречен ежедневно функционировать в системе ханжества, прибегая к языку рекламы, а собой может побыть лишь в выходные»¹⁰⁹.

Потребность в саркастическом акцентировании и одновременно дистанцировании от двух вызывающих у авторов ощущение безысходности «полюсов» современной жизни — глобальной идеологии потребительства и национального этоса и ксенофобии — порождает также гротескных персонажей и развернутые фантазмагорические эпизоды. Выбирая в качестве отправной точки *здесь и сейчас*, узнаваемую современную Польшу, писатели затем облачают сюжет в форму гротеска и фантазмагии: предсказуемая поначалу повседневность ставится с ног на голову, открывая свою абсурдную и жуткую изнанку, но подчиняясь, в конечном счете, привычным законам, стереотипам, критериям сегодняшней реальности. Введение в реалистическое повествование фантастических допущений, мистики и гротеска — максимально укрупняющих, деформирующих, доводящих до абсурда, остраивающих и отстраивающих — представляется авторам наиболее действенным способом изображения повседневности постсоциалистической Польши: «Реализм изображения общественных язв имеет свои пределы. Этот деградировавший, дьявольский мир, этот реализм [...] требует магии и гротеска. Позитивизм обращается в метафизику. [...] Дьявол здесь вполне уместен — для него нашлась бы работенка»¹¹⁰.

В фантазмагорических эпизодах, связанных с апокалиптическими и дьявольскими мотивами, находит выражение страх перед насилием цивилизации потребления. Так, Цегельский называет свой роман «Апокалипсо»: рекламная кампания загадочного одноименного продукта оказывается предвестником столь же таинственной катастрофы. Роман Сеневиича «Четвертое небо» рисует картину пришествия современного дьявола. В этой фантазмагии воплощаются реальные элементы капиталистической современности: глобализация экономики, удешевление массового производства, развитие средств коммуникации, опредмечивание тела в современном потребительском

мире. «Это были уже не женщины. Быть может, в очереди — еще да, но на экране — уже лишь расчлененные тела, с порнографической поспешностью уничтожаемые, с технологической точностью обесмысливаемые [...]. Женщины переставали быть людьми, головы превращались в волосатые тыквы с дырками, точно на американский Хэллоуин, груди — в сиськи, ягодицы — в жопы, бедра — в тучные горы мяса, лона — в п...ды. [...] Реалити-шоу! Дальше, дальше, соблюдайте очередь. Тело, тело, нога, нога, рука, п... да, сиськи [...]. Инстинкт, орган, инструмент»¹¹¹ — такова сцена приема женщин на работу, включающего пристальный «видео-осмотр» каждой претендентки. Деградирующее влияние потребительства выводится в столь же фантазмагорической сцене в подzemелье, где соблазнившиеся рекламой жители городка возвращаются к оральной стадии развития, а затем внутриутробному состоянию: «[...] внезапно сквозь лицо Бела-Белёвского* стала проступать огромная женская грудь [...]. Младенцы двинулись к ней. [...] из животиков вырастали пуповины и, словно длинные побеги, поднимались вверх, оплетали экран, приникали к женской груди [...]. Они искали щели, в которые можно было бы прорасти, чтобы соединить детей с этим телом»¹¹².

Одно из самых распространенных мест действия фантазмагорических эпизодов — пространство торгового центра. В главе «Торговый центр» романа Нахача «Аист и Лола» (2005), описывающего метафизическую погоню за ускользающей, рассыпающейся действительностью, в честь открытия новой бойни устраивается рекламная акция, позволяющая потребителю «попробовать мясо настолько свежее, что свежее уже некуда»¹¹³ — теленка с позолоченными рогами забивают прямо на глазах у посетителей торгового центра. Героиня рассказа Осташевского «Поселиться в Реале» в конце концов переселяется в гипермаркет: «Мне хотелось стать анонимной частичкой гигантской общины покупателей, объединенных гипермаркетом [...]. Моей родиной стал Реал — огромный как мир. [...] Там у меня было все, что нужно [...], у меня появилось свое место в мире

* Демонического посла капитализма в провинциальном городке.

Реала. [...] Больше ни кошмаров, ни страхов, ни сомнений, ни одиночества. Я живу в мире товаров и потребителей, я поселилась в Реале, и мне здесь хорошо»¹¹⁴. Наводняющие однажды современную Варшаву призраки — жертвы Холокоста — в романе Остаховича «Ночь живых евреев» охотнее всего проводят время в торговом центре с символическим названием «Аркадия» и с энтузиазмом предаются потребительству («„Аркадия“ лопалась по швам от мертвецов иудейского вероисповедания»¹¹⁵).

Используется введение в повествование карикатурных персонажей, символизирующих стереотипные модели поведения. Так, польскость в романе Беньковского «Бело-красное» воплощается в фигуре «Отца, а возможно, Деда», олицетворяющего сарматскую, гусарскую, уланскую традиции в одном флаконе: «солдат, повстанец, кавалерист», «участник сражений, многих сражений, все и не перечислишь [...] участник сентябрьской кампании, и наполеоновской [...], вероятно, также и итальянской, был под Грюнвальдом и под Ленино. Но, разумеется, прежде всего — повстанец, многократный повстанец. Трудно перечислить все восстания, в которых он принимал участие, слишком много их было»; «Лицо у него благородное, с кустистыми бровями, орлиным носом. Кожа гладкая, слегка загорелая, здоровая на вид. Видно, как это лицо и вся фигура излучают сияние польских полей, лугов и лесов, польского воздуха, которым Дед надыхался за годы кампаний, битв и восстаний»; «Его мощный голос, голос Полковника и Улана [...]»; «Помню, как в юности, когда мы [...] выгоняли турок или шведов, или эту немецкую гопоту [...]»; «[...] мужчина, Кавалерист, Полковник, Повстанец»¹¹⁶. Элементы его эклектичного костюма отсылают к разным эпохам, неизменно, однако, символизирующим польскую доблесть: «[...] яркий контуш, подпоясанный вышитым поясом, сабля на поясе [...], бело-красная повязка на рукаве. На ногах начищенные черные сапоги со шпорами»¹¹⁷. Таким образом, имя, «биография», костюм Отца-Деда саркастически символизируют анахронизм парадигмы гендерных и патриотических требований, предъявляемых к настоящему, которое представляет в романе повествователь, молодой юрист.

В процессе развития сюжета современный поляк вынужден оправдывать надежды солдата, повстанца и кавалериста, словно бы вращаясь обратно в польское прошлое, принимая польскую историю как *личное* прошлое, настоящее и будущее. Жизнь его превращается в цепь доказательств саркастически слитых воедино маскулинности и польскости: «Ведь истинная польскость — это мужественность! А истинная мужественность — это польскость! [...] Для поляка переговоры — это Бой. У поляка нет аргументов, он всегда прав. Поляк не убеждает, он кричит: „Умри, бей, убей!“ Компромисс для него — предательство, измена и крайний нестойк»¹¹⁸. Апогеем признания польскости и мужественности героя оказывается вручение ему «Бело-красного промилле за культивирование национальных кавалерийских и шляхетских традиций на польских автостадах» — за проявленную «отвагу», «вождение решительное, твердое и бескомпромиссное, истинно польское»¹¹⁹, заключающееся в грубом нарушении всех возможных правил дорожного движения (характерно, что подобный сюжет встречается и в романе Витковского «Барбара Радзивилл из Явожна-Щаковой» — герой рассказывает соотечественнику, что случайно задавил серну. Собеседник немедленно реагирует пафосной тирадой: «У мужчины, знаете ли, у мужчины, поляка, силен... да, силен... охотничий инстинкт!»¹²⁰). В финале жена (которой Дедом-Отцом также уготована единственно правильная роль: «В борьбе не обойдешься без жертв. Дело Польши всегда требовало жертв и самопожертвования. А ты — мать, мать сына — должна об этом помнить и ждать в тревоге, и молиться за него. Мы ведь живем не в Австралии, а в Польше»; «Мужчине-поляку больше всего к лицу смерть. А женщине-польке — слезы и траур. Ах, как они ее красят!»¹²¹) и маленький сын, не выдержав давления прошлого, просто улетают прочь: «Она вдруг начинает быстро перебирать руками. Все быстрее [...]. Малыш повторяет ее движения. — Я тут больше не останусь. [...] Тут ничего не изменится, и я ничего не в силах изменить. Я так больше не могу. — И поднимается в воздух»¹²².

В текстах молодых авторов можно найти и других персонажей, воплощающих сатирически гипертрофирован-

ные образы национальных стереотипов. Так, к Полонии с ее страдающим телом и одновременно бестелесной Матери-польке, отрекающейся от себя и своей физиологии во имя высших — патриотических — ценностей, своего рода светскому аналогу Божьей Матери¹²³ как недостижимому образцу материнства, иронически отсылает в романе Варги «Терразитовое надгробие» образ матери героя — непорочной мученицы, с детства не нуждавшейся ни в пище, ни в отправлении естественных надобностей и «чувствовавшей себя второй в мировой истории женщиной, которая родила от Святого Духа»: «Моя Мать Полька мечтала иметь Дочь Польку [...], которая могла бы родить [...] Внучку Польку, а та — [...] Правнучку Польку, и каждая из них рождала бы следующую, оставаясь непорочной. И так во веки веков, пока всю Землю не наводнят сплошь Сусанны-польки, потомки Черной Мадонны. К сожалению, появился я, Сын-поляк, разочарование моей матери, величайшая из утраченных ею иллюзий»¹²⁴.

Введение саркастически-фантазмагорических сюжетов направлено также на демонстрацию польской ксенофобии. В «Терразитовом надгробии» Польша наконец-то «состоит на сто процентов из поляков»¹²⁵. Рассказ Сеневича «Евреек не обслуживаем» обнажает слияние в современном польском дискурсе языка потребительства и ксенофобии. Внезапное и необъяснимое превращение пришедшего в гипермаркет мужчины в женщину с желтой звездой на рукаве — «козла отпущения в истории»¹²⁶ не только вызывает немедленную реакцию исключения из социума («[...] стоишь в очереди в гипермаркете. Взял минералку, два китайских супа и мыло с оливковым маслом. Знакомая кассирша с большой родинкой на шее берет деньги, выдает сдачу, протягивает одноразовые пакеты. Норм, ничего особенного [...] Остается только посчитать бабки за воду, мыло и суп, но вместо этого кассирша смотрит на тебя с отвращением, а ее рука поднимается в категорическом жесте отрицания. — Евреек не обслуживаем! — громко восклицает женщина, с грохотом захлопывая кассу»¹²⁷), но и находит применение в маркетинге — на лоб ему/ей приклеивают штриховой код и объявляют: «Внимание!

Внимание! Еврейка в нашем магазине! Рекламная акция у кассы номер один! Спешите! Еврейка, касса номер один!»¹²⁸ (а рядом со звездой на повязке обнаруживается ® — знак охраны торговой марки). Определенный — превращенный в рекламируемый товар, а затем помещенный на склад герой/героиня — наблюдает еще одну фантазмагорическую сцену, иронически отсылающую к реальным дискуссиям в польском обществе: столкновение демонстраций прокладок, тампонов и презервативов («[...] скандирует что-то о свободе, биологии, месячных, белые крылышки прокладок развешаются, словно гусарские крылья»¹²⁹).

В романе Сеневиича «Исповедь спящей красавицы» переданный на компостер и не возвращенный владельцу билет мгновенно заставляет пассажиров мобилизоваться на борьбу с безусловно «стоящими за этим русскими» — откуда-то тут же «появляются бело-красные повязки», кто-то уже «разворачивает знамя», пострадавшему пассажиру велят «как можно скорее обратиться в Бюро национальной безопасности», а выходящую на своей остановке безучастную героиню клеймят как «предательницу» и требуют обрить наголо: «Эми не может успокоиться. Она просто ехала на работу, и вдруг оказалась пособницей русских, предательницей „нашей страны!!!“. [...] на остановках никто не выходит, а вновь прибывшие тут же мобилизуются на борьбу. Достаточно одного слова: „русек“. Никто не пытается увильнуть»¹³⁰. Образ абсурдной неофициальной «польско-русской войны под бело-красным флагом» в романе Масловской символизирует агрессивность и одновременно расплывчатость национального самосознания персонажей романа (характерно, что польский флаг для Дня Без Русских выгоднее купить у русских: «Я у русских купила, потому что дешевле. Наши тоже продают. Но дороже. [...] И из синтетики»¹³¹).

Границы польскости саркастически определяют через призму кулинарных склонностей общества: по одну сторону баррикады оказываются отбивная, журек, бигос, по другую — гамбургеры. Характерно, что если в «Отходняке» Схуты и «Ничто» Беньковского польская традиционная кухня воплощала превосходство отечественно-

го над чужим, а фастфуд символизировал опасный союз иноземной культуры с порабощающим Польшу капитализмом («поражение» отбивной — поражение в борьбе за национальную идентичность, чувство собственного достоинства, верность традиции), то в более поздних романах («Бело-красное» Беньковского, «Терразитовое надгробие» и «Опилки» Варги) национальная кухня уже становится элементом откровенно карикатурного патриотизма. У Беньковского поляк, чтобы не предать мужественность и польскость, должен не только сражаться, но и питаться польскими блюдами, имеющими «геройский вкус» («Как же другие народы должны восхищаться нами и быть нам благодарны. За бигос и журек [...], за битву под Веной и за всевозможные восстания. Наш народ — единственный и неповторимый!»; «Ведь Полковник [...] — это бигос и журек в одном флаконе. Это великолепный вкус журека и бигоса в одном флаконе! [...] мы объедаемся Полковником [...], это вкус героя, героев, герою, героям, с героем, с героями, о герой!»; «Именно благодаря бигосу и журеку мы выстояли, сохранили идентичность!»¹³²), у Варги возникают «бигос-правые и суши-левые»¹³³.

Фантазмагория в духе Тадеуша Конвицкого помогает саркастически продемонстрировать «польские комплексы» в романе Карповича «Не фонтан». Начинаясь как бытописательская проза о молодом провинциальном журналисте, он обращается в гротескное повествование о фантастическом блуждании по Белостоку, беседах с ожившими и совершающими весьма неожиданные поступки памятниками национальным героям (ксендз Попелушко, например, спасает героя от агрессивных старух, членов Общества католиков-ныряльщиков: «— Я хочу тебя поблагодарить. Если бы не ты, то эти... женщины... — Не о чем говорить. Я тебя спрятал, как в старые добрые времена. Я только рад. — Но в те времена ты помогал тем, кто боролся со злом, ну... с системой. — А теперь, по-твоему, я что сделал?»¹³⁴). В «Терразитовом надгробии» Варги появляется иронический сюжет с терроризирующими героя по ночам варшавскими памятниками — образ польского прошлого, тяжелого груза, обременительного для молодого поколения долга.

Польским комплексам и нетерпимости посвящена и, по собственному определению автора, «пародия на антиутопию»¹³⁵ — фантазмагорический роман Червиньского с ироническим названием «Международ». Действие в нем, как и в «Терразитовом надгробии» Варги, перенесено в будущее, где наконец торжествует «историческая справедливость»: Польша, благодаря добыче урана, стала супердержавой («экономическим гигантом южной части Тихого океана»¹³⁶), располагающейся на двух возникших в результате испытаний ядерного оружия островах, куда судьба занесла прежних поляков («[...] в те времена неоседлый народ, занимавшийся туризмом — поляки посещали каждую страну, которая соглашалась их принять, а также большинство из тех, которые не соглашались»¹³⁷). Эта Польша — Международная Республика Новой Польши, или, неофициально, 39-я Речь Посполитая Международов*, со столицей в городе Нове Кельце (где поставили отданную американцами в счет долгов «бабу с факелом и в простыне»¹³⁸) — населена чернокожими поляками, помыкающими иностранцами, которых нищета и безработица заставляет покидать родину и искать счастья в этом последнем рае на земле, где поляку для того, чтобы получить диплом, не нужно даже учиться грамоте. Американцы толпятся перед польским посольством в Вашингтоне, польские чиновники кидают монетку, решая, кому выдать визу, а специальные агенты при помощи лазерных искателей вылавливают нелегальных беженцев. Англичанам в Новой Польше уготована судьба героя «Ходум vitae». Точно так же, как ирландские работодатели даже не хотели рассматривать престижный диплом поляка и его пятнадцатилетний опыт работы в международной компании, поляки Новой Польши удивляются: «Почему-то каждый второй англичанин имел кандидатскую степень [...]. Мы не понимали, зачем англичане с таким мазохистским упорством учатся. Ведь у них все равно нет никакого будущего. [...] половина была искусствоведами, этим удавалось довольно быстро

* Аллюзия к «Речи Посполитой Двух Народов» и «Речи Посполитой Трех Народов».

найти работу в шахтах, прочие прежде занимались нейрохирургией, а потому благополучно устраивались на ресепшн в трехзвездочные отели»¹³⁹. Англичане говорят «на своем тарабарском языке», который «никто не хотел учить, потому что на южных берегах Тихого океана для торговых нужд, культурных, а также всех прочих, использовался почти исключительно польский. На Кирибати даже новости передавали по-польски [...], а администрация Бикини пошла еще дальше и провозгласила польский государственным языком», тем не менее один из персонажей все же носит футболку с надписью «Польша для поляков», а английский хлеб для тостов официально запрещен как преступление против истинной польскости»¹⁴⁰.

Таким образом, ирония, сарказм, гротеск служат снятию эмоционального напряжения, защите границ личности, сопротивлению внешнему давлению. Неслучайно обращение общества к комическому в ситуации недостаточной внешней свободы, в том числе в условиях тоталитарного правления¹⁴¹. В данном случае несвобода оказывается внешней и внутренней — она связана с давлением (извне и изнутри) дискурса национального этоса и рекламы. Комическое же «на многих уровнях может оказаться полезным освобождающим опытом»¹⁴², — замечает Ф. Фарелли.

Самостоятельным сюжетом, воплощающимся в прозе молодых авторов при помощи сарказма, черного юмора, гротеска, является чувство исторического стыда, связанного с (не)участием поляков в судьбе евреев во время Холокоста, — трудно вербализуемого, вытесняемого, подменяемого спасительным чувством обиды, которое позволяет вернуться к привычной, психологически безопасной роли героической жертвы истории.

Так, в финале «Эпилога» у Кефф совершается саркастический перенос отношений Матери и ребенка на Мать-Польшу и ее приемных детей — польских евреев: «Страна наша была для них как мать! // Хор: Страна была для них как Мать, как Мать родная. // А Матери полагаются алименты!»¹⁴³. Герой романа Сеневича «Четвертое небо» со-

вершает своего рода абсурдную рационализацию с целью дистанцирования от осознания конфликта: «Брюссель с Церковью договорились и поделили сферы влияния... [...] правительство с президентом во главе каются в Едвабне, извиняются за каждое мгновение послевоенной жизни. А американские газеты с редкостным высокомерием отмечают, что Польша меняется, что поляки дозрели до европейского сознания, что они были не только жертвами, но и палачами в этой войне. [...] Мало тебе этих поучений, высокомерного тона всякого рода раввинов, которые тебя до гребаной смерти будут заставлять каяться, извиняться, искать в их глазах оправдания? Ну так дозревай, старайся, извиняйся на каждом шагу, на коленях моли отпустить вины своих отцов и дедов. Признайся, что ты там был. Это ты, размахивая колом, гнался через поле за удирающим евреем, это ты в Кельце разбивал булыжником еврейский череп, ты ведь поляк, а значит, с молоком матери впитал антисемитизм, пособничество врагу, Едвабне, Кельце и шестьдесят восьмой год»¹⁴⁴.

Рассказ Хутник «Мурано-о-о» представляет собой помесь сказки в духе братьев Гримм и детской «страшилки» с ее абсурдом, развернутый эпизод черного юмора, совмещающий в себе элементы комического и ужасного. В рассказе причудливо сочетаются «гриммовская» простота и жестокость логики («Когда бабушку стали по ночам пугать привидения, у нее возник план: приготовить из детей мацу, покрошить в подвале, и пускай эти крошки превратятся в золотые камешки. Евреи бросятся их подбирать и потравятся, поскольку есть человеческое тело вредно для здоровья — наукой доказано»; «Они [дети. — И. А.] вдруг вспомнили об идее с мацой, приготовленной из их тел. Начали поспешно крошить свои пальцы, руки, носы. Рассыпать крошки вокруг себя и звать, словно курят: „Цып-цып-цып, еврееей, еврееей! Мурано-о-о!“ Послышались шорохи, какое-то чавканье, крошки полетели во все стороны. Голодые призраки с большим аппетитом поедали детей»; «Из угла доносится только шум и свист, и это „Мурано-о-о“, проникающее в самое сердце. А дети покрошили уже все, что у них было. Теперь оставалось только тихонько просить

духов смилостивиться над ними»¹⁴⁵) с доведенными до абсурда польскими стереотипами («Потому что они [евреи в гетто — И. А.] были ленивыми. Им попросту не хотелось убегать. Поляки то и дело высовывались из-за забора и кричали им: „Эй!“ А те: „Да ладно“. Тогда поляки снова: „Эй! Мы вам дадим ковер-самолет, сядете на него да и улетите из этого гетто“. Из-за стены в ответ, что, мол, ковры грязные. Тогда польская армия — давай пылесосы сбрасывать. Без мешков! Энергосберегающие пылесосы в гетто кидали, чтобы эти неженки задницы себе не запачкали. А они — ноль реакции, передумали, мол. Капризничают: „Не-ет. Нам неохота. Нам и тут хорошо, в нашем маленьком городе Мурано-о-о“ [...]. Вот и говори с ними после этого. Объясняешь, помогаешь — а они свое. Только головами мотают да ногой ритм отстукивают»¹⁴⁶; «Самое главное, что на территории этого города, которого уже нет, теперь есть сокровища. Многие люди свои стеклянные глаза, золотые зубы, кольца и цепочки закопали. Я столько раз говорила, чтобы вы вниз спустились и яму вырыли. Немного поглубже в песочнице покопались. В подвале дырки просверлили»; «А внизу сидят духи и сокровища сторожат»; «Смешать, замесить и все это потом — хоп! в печь и на шестьдесят пять лет — в забвение. А потом вынуть, остудить, полить горечью и посыпать обещаниями. Порезать, на тарелочки — и старикам передать как дар, а заодно и компенсацию за плохое снабжение во время оккупации. За отсутствие лавок с биопродуктами и экологическими хлопьями на Налевках, за дефицит мазурского сыра и булочек из полбяной муки в окрестностях Умшлагплац. На здоровье»; «[...] сбежится этот сброд, начнет жрать, вместо того чтобы беспокоить правомочных хозяев домов. Побродят, почавкают. А мы потом соберем трупы. Этих призраков еврейских. И перельем их в доллары, в евро, в слитки бриллиантов. Бриллиантов из золота! Биозолота»¹⁴⁷).

Брат с сестрой, подстрекаемые бабушкой-людоедкой («На самом деле, когда дети родились, бабушка сразу хотела их съесть. Говорила: хорошие дети, вкусные, законсервируем их, когда настанет большой голод, будет в самый раз [...]. Это не каннибализм, не стоит преувеличивать и

поднимать крик. Ведь в гетто всегда было столько прекрасных рецептов блюд из ничего, даже жалко такой шанс упустать»), наконец спускаются в подвал: «В доме жили брат с сестрой, которые хотели раскрыть волнующую тайну, о которой постоянно твердила бабушка: вот увидите, в подвале закопаны еврейские сокровища»¹⁴⁸. На время связь с обычной жизнью прерывается («Вдруг все потемнело, грохнуло и дети оказались в самом центре подвального королевства, а дверь в нормальный мир завалило»), а из щелья появляется пресловутый еврейский призрак или дракон (его «драконий хвост то и дело цепляется за торчащую из щелья арматуру. Чешуя брызгает во все стороны, словно конфетти»): «[...] что-то зашевелилось. Что-то стало проявляться из бетона, словно странное существо какое-то, забытое и снова воскрешенное. Призрак! Все же призрак! Какое там! Выполз маленький мальчик»¹⁴⁹. Вместо сокровищ брат с сестрой находят потерянную маленьким погибшим мальчиком машинку — как символ его утраченного, не прожитого детства¹⁵⁰.

Таким образом, стыд маскируется гротеском, страх — черным юмором, однако проблема присутствующего в коллективном подсознании чувства вины так и не решена: «Все варшавские призраки закопались еще глубже и ждут-пождут»¹⁵¹.

Неожиданное появление жертв Холокоста на пороге квартиры современного «чистокровного поляка» в горькой гротескной комедии Остаховича «Ночь живых евреев» также воплощает страх перед вытесненным, неоплаканным еврейским прошлым Варшавы и, шире, Польши. В романе, по сути, реализуются слова Я. Блоньского из эссе «Бедные поляки смотрят на гетто», в которые не верит главный герой: «Лето, улица Анелевича, трепещущие листочками липы, их медовый запах. [...] людей немного, потому что жара, и каждый бы у виска покрутил, услышав, что зло не засыплешь щебнем и землей, что страдание нужно уважить и рассчитаться за него, а кровь, если ее вовремя не смыть и позволить спокойно впитаться в землю, смешавшись с глиной, выберется когда-нибудь наружу ордой големов, [...] а поломанные кости и оскверненные тела

облачатся в те остатки тряпок, которые у них не украли, превратятся [...] в двуногих призраков, не знающих ничего, кроме боли, и понесут эту боль [...] к порогам наших безмятежных квартир»¹⁵².

Роман основан на игре с поп-культурой, отсылает к эстетике комикса, компьютерных игр, триллера, представляет собой гротескное смешение кодов, жанров, цитат. Так, здесь есть характерный эвримен, из обывателя волею судьбы превращающийся в Избранного, благородного супермена («Я сделаю что смогу»¹⁵³): среднестатистический польский обыватель-скептик вынужден посвятить себя защите еврейских призраков — т. е. используется популярный штамп литературы и кино, когда заурядная личность внезапно становится всемирно значимой и от ее действий зависит судьба многих. Герой-обыватель сталкивается со странными личностями, заверяющими его в том, что он — избранный («Это ты нарушил порядок. Заварил кашу, братец, теперь ее расхлебывай. Тем более что только ты можешь это сделать, ты уже трижды побил этого дьявола, на тебя не действует серебряное сердце»; «Ты сделал этих ребят счастливыми еще здесь, на земле, большинство из них гогочет, как до войны, — ты, похоже, и впрямь избранный»¹⁵⁴), одновременно его преследуют враги. Есть наставник (отец еврейской девочки-призрака), разъясняющий герою его миссию. Есть кульминационное событие — заглавная Ночь живых евреев, в которую благородному герою ценой собственной жизни удастся достичь цели («Великолепная победа, я победил себя, дьявола, немцев и собственный народ»¹⁵⁵). Есть дающий силу случайно попавший в руки героя артефакт («Серебряное сердце — это безнаказанность и власть»; «Это артефакт, защищавший евреев от преследований»¹⁵⁶) и борьба за него. Есть верная подруга, а также антагонист — Некто-Плохой, превращающийся в Абсолютно-Плохого («[...] нечего, жидовский призрак, польских парней преследовать. [...] Эта мысль не была для Варшавы новой и поразительной. Она принадлежала к огромному числу мыслей, высказанных и осуществленных на столь малом пространстве так много раз, что иммунологически-мистическая система отреагировала моментально. Так что не стоит

удивляться, что как только эта мысль дозвучала, внутри Плохого вдруг стало расти что-то на самом деле плохое. Он превращался в Абсолютно-Плохого, терзаемый пронизывающей болью, терял себя и все человеческие черты»¹⁵⁷).

Остахович применяет карнавальное освоение табуированной темы — вытесняемого зла, присутствующего в польском прошлом: «Что делает дьявол на нашем диване? [...] Мы стоим, обнявшись, смотрим на краснокожее, рогатое существо, которое уже ничем не притворяется, а просто имеет откровенно жуткий вид. Как случилось, что в нашем доме присутствует столь мерзкое зло? — спрашиваем мы себя»¹⁵⁸. В романе все реально и наглядно — и зло (живой дьявол в обычном польском доме), и вытесненное из коллективной памяти, неоплаканное прошлое (еврейские трупы-призраки в подвале польского дома), и маниакальный страх перед этим прошлым (борьба варшавян с трупами). Антагонист героя превращается в настоящего дьявола с хвостом, копытами, раздвоенным языком, огнедышащей пастью («Его плохое содержание начало приобретать адекватную форму»¹⁵⁹). Призраки выглядывают из канализационного колодца, обнаруживаются в подвале, стучат в дверь, выходят на улицы: «В разном состоянии [...] некоторые сильно поеденные временем, несколько вполне хорошо сохранившихся, все перепачканы землей»; «[...] ничего особенного, просто везу еврейских подростков-трупиков на экскурсию»; «[...] я разглядываю аллею Иоанна Павла II, живых и мертвых на которой сейчас примерно поровну»; «Варшавская улица выглядит, надо сказать, жутковато. [...] Мимо нас шло больше мертвых, чем живых. Ситуация со вчерашнего дня изменилась, и теперь живым было не по себе, они поспешно проскальзывали [...], стараясь не смотреть по сторонам и как можно быстрее добраться до работы или домой, то есть до тех мест, где можно перевести дух среди живых»¹⁶⁰. В Интернете начинается антисемитская кампания: «Живые трупы на улицах»; «[...] еврейские трупы угрожают живым полякам в Варшаве»¹⁶¹. Создается специальный сайт «с трепещущим бело-красным знаменем и красивым названием — „Живая Польша“. [...] Предупреждения о разгуле крипто-

евреев»; «[...] счетчик на сайте фашистов крутился, как безумный, все больше постов»¹⁶². Объявлено о грядущем «Окончательном решении вопроса празднующихся трупов»¹⁶³. Повторяется Большая операция, как в 1943 году, при ликвидации варшавского гетто («Хватают на улицах, обыскивают подвалы»¹⁶⁴). Миссия же героя, воплощающаяся в спасении еврейских трупов в Ночь живых евреев («[...] когда мы действительно живы [...]. Эта ночь заключает в себе большую опасность, потому что раз мы живы, нас можно убить. На этот раз навсегда. Если в эту ночь труп будет убит, он исчезнет из мира в прошлом, будущем и настоящем»¹⁶⁵), символизирует необходимость противостоять забвению, вытеснению постыдных фрагментов польского прошлого, необходимость солидарности с теми, кого некому оплакать.

Именно такой, гротескный, отсылающий к масс-культуре сюжет, позволяющий жертвам Холокоста *буквально и зримо* постучаться в польскую дверь, заставляет молодого героя-повествователя — имевшего прежде достаточно туманные представления о Холокосте обывателя — пройти своего рода «ускоренный курс» эмпатии и сострадания: «[...] и ты нас, вроде, любишь. — Я вас люблю? Я вас боюсь! А мой покойный папочка был антисемитом, уж не говоря о том, что я всосал с молоком матери»; «[...] что-нибудь придумают, чтобы эти мои трупики обидеть. Меня обеспокоило, что я говорю о них „мои“»¹⁶⁶. Это словно бы иллюстрация к словам Д. Лакапры о том, что реакция на травматические события даже у свидетеля второй степени связана с эмпатическим беспокойством, которое оказывается «необходимым, аффективным измерением» исследования прошлого и «играет важную роль в попытках понять травматические события и жертв травмы»¹⁶⁷. Д. Уолкер также говорит о том, что травмированная память (каковой, как мы видим, оказывается память поколения, родившегося спустя десятилетия после войны) также является действенным инструментом исследования прошлого¹⁶⁸. Вне зависимости от того, в какой степени она позволяет получить *достоверное* изображение прошлого, механизм ее произведен от самой раны, а потому повествование раскрывает правду травмы, несмотря на

возможные фактографические ошибки. Эту мысль почти буквально иллюстрирует фрагмент романа Остаховича, связанный с «пребыванием» героя в Освенциме, а затем беседа с Дьяволом. Ад Освенцима и Холокоста невообразим и невыразим, попытаться осознать его можно, лишь придумав ад в меру своего воображения. Герой и его подруга погружаются в чудовищные видения, пытаются понять, что же совершалось за колючей проволокой за десятилетия до их рождения: «— Хочешь узнать правду о тех временах? — спрашивает и смотрит пустыми глазами. — Тогда сходи еще раз на экскурсию, только не возвращайся так быстро и возьми с собой близких»; «— Я ходила к гетто-о-о-о, — прорыдала она [...]»; «Поезд замедляет ход, раздается скрежет, я слышу лай собак, мелькает надпись на белой доске, ворота, знакомые по учебникам, Auschwitz II. [...] — Я не еврей! — безнадежно кричу я»; «[...] у меня ощущение, что это какая-то адская, еще усовершенствованная дьяволами версия Освенцима»; «Мы не как те, в прообразе, невинные, случайные»; «Это ведь не был настоящий Освенцим, правда? — [...] Во всяком случае, не тот, который был на земле. Этот, здесь, что-то вроде сиквела или франшизы [...]. Тот, на земле, недосыгаем, прежде всего там были невинные, часто хорошие люди, здесь таких не встретишь»; «— Я была только на перроне. [...] — Я слушал ее рассказ, преисполнившись подозрений и потрясенный падением собственной самооценки. На перроне она увидела ребенка, маленького мальчика, обняла его и начала кричать: „Ему тут не место!“ Ее избивали, а она продолжала кричать, так что ее убили еще на перроне, и она сразу вернулась обратно»¹⁶⁹.

«Запутанная польская память о евреях [...] по-прежнему нуждается в потрясении, — утверждает польская исследовательница Б. Пшимушала. — Нуждается порой даже и в триллере, чтобы увидеть собственную чудовищность»¹⁷⁰. Созвучны ее мысли размышления актера А. Жмиевского: «Есть в Варшаве [...] памятник, на улице Ставки, там, где была Умшлагплац. Белый куб с написанными на двух языках — польском и иврите — именами; вокруг черная каменная полоса. Как-то я слушал радиопередачу об истории этого места. Журналистка опраши-

вала студентов экономического института, вплотную к зданию которого стоит памятник, знают ли они, где была Умшлагплац и где находится памятник жертвам Холокоста. Люди, дважды в день проходившие мимо этого места, не знали, где находится памятник, не знали, что такое Умшлагплац. Не знали, что в здании их института была еврейская больница на Умшлагплац. [...] Я подумал, что нам в Польше все-таки нужны другие памятники — не белые кубики, а наглядные истории с фигурами, как в комиксе. [...] эстетический императив мы не воспринимаем, а вот цветные комиксы — пожалуйста»¹⁷¹.

Представляется, что визуализация ужаса памяти и беспамятства, национальных стереотипов необходима для его диссоциации, для того, чтобы этот ужас мог стать предметом анализа, а перспектива гротеска, деконструкция клише массовой культуры призваны действовать в качестве своего рода обезболивающего, «кавычек». Черный юмор в случае Хутник и карнавальное обыгрывание кодов масс-культуры у Остаховича способствуют, таким образом, помимо эмоциональной разрядки в ситуации вытесненного чувства вины и порожденного им страха, психологической интеграции — содействуют «трансформации ранее отчужденных аспектов „я“ в полноправные аспекты целостной личности, „избегая при этом откровенной идентификации с ними“»¹⁷².

В целом же иронические, саркастические, гротескные эпизоды в текстах молодых прозаиков, направленные в первую очередь на табуированные объекты национального дискурса (и порой приближающиеся к своего рода национальному «богохульству»¹⁷³), погружают авторов в особую инвективную атмосферу¹⁷⁴: как в любой карнавальную ситуацию, табу взламывается, а психологический аспект этого феномена заключается в желании говорящего достичь сразу двух противоположных целей — избежать соприкосновения с табуированными понятиями и одновременно этого соприкосновения добиться. Таким образом, достигается своего рода катартический выход эмоций.

П Р И М Е Ч А Н И Я

- 1 Ф. Фарелли. Провокационная терапия. Екатеринбург, 1996. http://royallib.com/book/farrelli_frenk/provokatsionnaya_terapiya.html
 - 2 М. М. Филиппова. Лексические средства номинации саркастических высказываний в английском языке // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Серия «Языкознание». 2009. № 549. С. 290.
 - 3 А. И. Дырин. Ирония и сарказм как речезыковые средства отражения морально-этических ценностей британского социума. Диссертация на соискание к. ф. н. М., 2012.
 - 4 J. Haiman. Talk is Cheap: Sarcasm, Alienation, and the Evolution of Language. Oxford & New York, 1998.
 - 5 А. Бретон. Антология черного юмора. Цит. по: Ж. Шенье-Жандрон. Сюрреализм. М., 2002. С. 159.
 - 6 Ж. Шенье-Жандрон. Сюрреализм. С. 162.
 - 7 Э. Фромм. Анатомия человеческой деструктивности. М., 1994. С. 222.
 - 8 В. И. Жельвис. «Черный юмор: анатомия человеческой деструктивности». www.yspu.yau.ru
 - 9 Н. А. Масленкова. (Не)культурный формат «черного юмора» // Studia Culturae. Вып. 12. С. 147.
 - 10 M. Mead. Kultura i tożsamość. Studium dystansu międzypokoleniowego. Warszawa, 1978. S. 50.
 - 11 P. Czerwiński. Międzynaród. Warszawa, 2011. S. 29.
 - 12 I. Karpowicz. Gesty. Kraków, 2008. S. 155.
 - 13 I. Karpowicz. Niehalo. Wołowiec, 2006. S. 65.
 - 14 K. Varga. Trociny. Wołowiec, 2012. S. 114.
 - 15 K. Varga. Nagrobek z lastryko. Wołowiec, 2007. S. 294.
 - 16 M. Sieniewicz. Spowiedź Śpiącej Królowy. Kraków, 2012. S. 126.
 - 17 P. Czerwiński. Międzynaród. S. 223.
 - 18 P. Czerwiński. Przebiegum życiae. Warszawa, 2009. S. 78.
 - 19 T. Piątek. Wąż w kaplicy. Warszawa, 2010. S. 204.
 - 20 Piotr C. Pokolenie IKEA. Gdynia, 2012. S. 183.
 - 21 M. Sieniewicz. Walizki hipohondryka. Kraków, 2014. S. 52, 53–54.
 - 22 S. Chutnik. Dzidzia. Warszawa, 2009. S. 45.
 - 23 I. Karpowicz. Niehalo. S. 137.
 - 24 Ibid. S. 65, 90.
 - 25 P. Czerwiński. Przebiegum życiae. S. 15.
 - 26 Ibid. S. 288.
 - 27 I. Karpowicz. Niehalo. S. 51.
-
-

- 28 K. Beśka. Wrzawa. Warszawa, 2004. S. 263.
- 29 M. Sieniewicz. Walizki hipohondryka. S. 53.
- 30 I. Karpowicz. Niehalo. S. 65; D. Maśłowska. Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną. Warszawa, 2003. S. 115. Цитаты из романа даны в переводе И. Лаппо; M. Sieniewicz. Walizki hipohondryka. S. 53.
- 31 S. Shuty. Zwał. Warszawa, 2004. S. 155.
- 32 M. Sieniewicz. Walizki hipohondryka. S. 53.
- 33 D. Maśłowska. Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną. S. 112, 81.
- 34 Ibid. S. 185.
- 35 K. Varga. Aleja Niepodległości. Warszawa, 2010. S. 208.
- 36 S. Chutnik. Dzidzia. S. 44–45.
- 37 K. Varga. Nagrobek z lastryko. S. 130–131.
- 38 S. Shuty. Produkt polski. (recycling). Kraków, 2005.
- 39 P. Czerwiński. Przebiegum życiae. S. 215.
- 40 K. Varga. Trociny. S. 118.
- 41 Ibid. S. 125.
- 42 Piotr C. Pokolenie IKEA. S. 183.
- 43 M. Sieniewicz. Czwarte niebo. Warszawa, 2003. S. 311.
- 44 K. Varga. Nagrobek z lastryko. S. 121, 51.
- 45 I. Karpowicz. Niehalo. S. 65.
- 46 D. Maśłowska. Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną. S. 115, 81.
- 47 I. Karpowicz. Balladyny i romanse. Kraków, 2011. S. 51.
- 48 D. Maśłowska. Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną. S. 82.
- 49 P. Czerwiński. Pokalanie. S. 37.
- 50 K. Varga. Nagrobek z lastryko. S. 55.
- 51 T. Piątek. Wąż w kaplicy. S. 9.
- 52 Н. Л. Шмелева. Понятие «черный юмор» и его функционально-стилистические особенности // Альманах современной науки и образования. Тамбов, 2009. № 8. Ч. 2. 210–211.
- 53 K. Varga. Aleja Niepodległości. S. 103.
- 54 I. Karpowicz. Niehalo. S. 23–24.
- 55 M. Sieniewicz. Czwarte niebo. S. 311.
- 56 I. Karpowicz. Balladyny i romanse. S. 90.
- 57 K. Varga. Nagrobek z lastryko. S. 213.
- 58 Ibid. S. 227.
- 59 D. Bieńkowski. Biało-czerwony. Warszawa, 2007. S. 196.
- 60 M. Sieniewicz. Walizki hipohondryka. S. 87.
- 61 S. Chutnik. Dzidzia. S. 113.
- 62 P. Czerwiński. Pokalanie. S. 61.
- 63 K. Varga. Nagrobek z lastryko. S. 327.

- 64 И. А. Бабенко. Деметафоризация как характерная черта поэтики русской сатирической драматургии XIX–XX вв. // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2013. № 4(79). С. 111.
- 65 Sieniewicz M. Spowiedź Śpiącej Królowny. S. 126.
- 66 D. Bieńkowski. Biało-czerwony. S. 18.
- 67 K. Varga. Aleja Niepodległości. S. 34.
- 68 M. Sieniewicz. Walizki hipohondryka. S. 53.
- 69 M. Witkowski. Barbara Radziwiłłówna z Jaworzna-Szczakowej. Warszawa, 2007. S. 130.
- 70 Опросник стилей юмора Мартина. Разработан Р. Мартином. Валидизирован в 2013 г. группой авторов: Е. М. Иванова, О. В. Митина, А. С. Зайцева, Е. А. Стефаненко, С. Н. Еникопов. http://psylab.info/%D0%9E%D0%BF%D1%80%D0%BE%D1%81%D0%BD%D0%B8%D0%BA_%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%BB%D0%B5%D0%B9_%D1%8E%D0%BC%D0%BE%D1%80%D0%B0_%D0%9C%D0%B0%D1%80%D1%82%D0%B8%D0%BD%D0%B0
- 71 I. Karpowicz. Niehalo. S. 95.
- 72 Z. Bauman. Płynny lęk. Kraków, 2008. S. 7.
- 73 H. Świda-Ziomba. Młodzi w nowym świecie. Kraków, 2005. S. 34.
- 74 S. Shuty. Zwał. S. 60.
- 75 M. Nahacz. Osiem cztery. Wołowiec, 2003. S. 15.
- 76 Ibid. S. 15.
- 77 M. Dzido. Małż. Kraków, 2005. S. 202.
- 78 P. Czaplinski. Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje. Warszawa, 2009. S. 39.
- 79 H. Gosk. Wychodzenie z «cienia imperium». Wątki postzależnościowe w literaturze polskiej XX i XXI wieku. Kraków, 2015. S. 28.
- 80 P. Czerwiński. Przebiegum życia. S. 152–153.
- 81 S. Shuty. Zwał. S. 64.
- 82 M. Dzido. Małż. S. 108–110, 85, 80.
- 83 K. Varga. Trociny. S. 362.
- 84 S. Shuty. Bełkot // Tekstyli. Kraków, 2002. S. 32.
- 85 S. Shuty. Zwał. S. 10, 133, 141, 218.
- 86 D. Bieńkowski. Nic. Warszawa, 2005. S. 40–41.
- 87 R. Ostaszewski. Dola idola i inne bajki z raju konsumenta. Kraków, 2005. S. 95.
- 88 M. Dzido. Małż. S. 123.
- 89 Ibid. S. 9.
- 90 K. Beška. Wrzawa. S. 44.
- 91 P. Czerwiński. Pokalanie. S. 14.

- 92 P. Czerwiński. *Pigułka wolności*. Warszawa, 2012. S. 105.
- 93 D. Bieńkowski. *Nic*. S. 144.
- 94 S. Shuty. *Zwał*. S. 21, 219.
- 95 K. Beška. *Wrzawa*. S. 239.
- 96 M. Dzido. *Małż*. S. 10–11.
- 97 S. Shuty. *Zwał*. S. 61.
- 98 P. Czerwiński. *Pokalanie*. S. 231, 243.
- 99 M. Dzido. *Małż*. S. 75.
- 100 *Ibid*. S. 7.
- 101 M. Sieniewicz. *Czwarte niebo*. S. 73.
- 102 S. Shuty. *Zwał*. S. 244.
- 103 I. Karpowicz. *Gesty*. S. 61.
- 104 *Ibid*. S. 243.
- 105 K. Varga. *Trociny*. S. 17.
- 106 M. Dzido. *Małż*. S. 9; D. Masłowska. *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną*. S. 134.
- 107 D. Nowacki. *Nasz klient, nasz leszcz* // *Gazeta Wyborcza*, 7.09.2004. S. 13.
- 108 S. Shuty. *Zwał*. S. 219.
- 109 A. Siemieńska. «The very best of» Sławomir Shuty // *Dekada Literacka*. 2004. № 4. S. 92.
- 110 Nie będzie nowej «Ziemi obiecanej». Wywiad z Mariuszem Sieniewiczem // *Gazeta Olsztyńska*, 31.03.2017. <http://www.wm.pl/index.php?t=kultura&id=721980>
- 111 M. Sieniewicz. *Czwarte niebo*. S. 123.
- 112 *Ibid*. S. 183, 184.
- 113 M. Nahacz. *Bocian i Lola*. *Wołowiec*, 2005. S. 105.
- 114 R. Ostaszewski. *Dola idola i inne bajki z rajcu konsumenta*. S. 53, 63, 64.
- 115 I. Ostachowicz. *Noc żywych Żydów*. Warszawa, 2012. S.215.
- 116 D. Bieńkowski. *Biało-czerwony*. S. 22, 154, 18, 19, 28, 31.
- 117 *Ibid*. S. 17.
- 118 *Ibid*. S. 161–162.
- 119 *Ibid*. S. 287.
- 120 M. Witkowski. *Barbara Radziwiłłówna z Jaworzna-Szczakowej*. S. 130.
- 121 D. Bieńkowski. *Biało-czerwony*. S. 271, 279.
- 122 *Ibid*. S. 298–300.
- 123 B. Chołuj. *Matka Polka i zmysły* // *Res Publica Nova*. 1992. № 3. S. 31.
- 124 K. Varga. *Nagrobek z lastryko*. S. 223, 224.
- 125 *Ibid*. S. 256.
- 126 M. Sieniewicz. *Żydówek nie obsługujemy*. Warszawa, 2005. S. 193.
- 127 *Ibid*. S. 190.
- 128 *Ibid*. S. 191.

- 129 Ibid. S. 219.
- 130 M. Sieniewicz. Spowiedź Śpiącej Królowej. S. 137–140.
- 131 D. Maślowska. Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną. S. 86.
- 132 D. Bieńkowski. Biało-czerwony. S. 158–159, 162.
- 133 K. Varga. Trociny. S. 259.
- 134 I. Karpowicz. Niehalo. S. 123.
- 135 Marzec / Piotr Czerwiński. Szacunek dla wszelkiego rebelianctwa jest u mnie rodzinny // Rok w rozmowie. Pisarze krytycznym okiem. Wywiady Jarosława Czechowicza. Poznań, 2014. S. 44.
- 136 P. Czerwiński. Międzynaród. S. 20.
- 137 Ibid. S. 24.
- 138 Ibid. S. 19.
- 139 Ibid. S. 55, 122.
- 140 Ibid. S. 57, 183, 314.
- 141 L. Eric. Humor in the struggle against a totalitarian regime // L'Humor. Histoire, culture et psychologie. Paris, 1998. P. 123–126. Цит. по: А. И. Копытин. Юмор в искусстве и арт-терапии: феноменология, диагностика, защитно-адаптивные возможности // Медицинская психология в России. 2012. № 4 (15). http://medpsy.ru/mpj/archiv_global/2012_4_15/nomer/nomer02.php
- 142 Ф. Фарелли. Провокационная терапия.
- 143 B. Keff. Utwór o Matce i Ojczyźnie. Kraków, 2008. S. 79.
- 144 M. Sieniewicz. Czwarte niebo. S. 159–160.
- 145 S. Chutnik. W krainie czarów. Kraków, 2014. S. 125–126, 136, 137.
- 146 Ibid. S. 123.
- 147 Ibid. S. 123, 128–129, 126, 127.
- 148 Ibid. S. 124.
- 149 Ibid. S. 136–138.
- 150 Ibid. S. 138.
- 151 Ibid. S. 140.
- 152 I. Ostachowicz. Noc żywych Żydów. S. 14.
- 153 Ibid. S. 153.
- 154 Ibid. S. 153, 159.
- 155 Ibid. S. 250.
- 156 Ibid. S. 95, 157.
- 157 Ibid. S. 93.
- 158 Ibid. S. 135.
- 159 Ibid. S. 122.
- 160 Ibid. S. 117, 119, 162, 176–177.
- 161 Ibid. S. 178–179.
- 162 Ibid. S. 179, 183.

- ¹⁶³ Ibid. S. 230.
- ¹⁶⁴ Ibid. S. 232.
- ¹⁶⁵ Ibid. S. 228–229.
- ¹⁶⁶ Ibid. S. 153, 177.
- ¹⁶⁷ D. LaCapra. Trauma, nieobecność, utrata // Antologia studiów nad traumą. Kraków, 2015. S. 100.
- ¹⁶⁸ J. Walker. The traumatic paradox: autobiographical documentary and the psychology of memory. *Contested Pasts: The Politics of Memory*. By K. Hodgkin, S. Radstone. Routledge, 2003. Цит. по: St. Legg. *Memory and Nostalgia // Cultural Geographies*. 2004. № 11. P. 104.
- ¹⁶⁹ I. Ostachowicz. Noc żywych Żydów. S. 102, 49, 137, 145–146, 149.
- ¹⁷⁰ B. Przymuszała. Smugi Zagłady. Emocjonalne i konwencjonalne aspekty tekstów ofiar i ich dzieci. Poznań, 2016. S. 182.
- ¹⁷¹ E. Janicka. *Festung Warschau*. Warszawa, 2011. S. 90.
- ¹⁷² I. Jakab. Humor and psychoanalysis // *L'Humor. Histoire, culture et psychologie*. P. 17–18. Цит. по: А. И. Копытин. Юмор в искусстве и арт-терапии: феноменология, диагностика, защитно-адаптивные возможности.
- ¹⁷³ В. И. Жельвис. Богохульство как речевой жанр // *Жанры речи*. 2015. № 2 (12).
- ¹⁷⁴ В. И. Жельвис. Некоторые эмоциогенные особенности инвективного общения // *Язык и эмоции*. Волгоград, 1995. С. 30.

Заключение

Искусство рождается из жизни,
жизнь порождает искусство.

Эва Курылюк

Фраза на листочке – не пустое слово, это ключ.

Магдалена Тулли

Нет другого инструмента, кроме слов.

Агата Тушиньская

Предложенный угол зрения неизбежно затрагивает проблему связи творчества и биографии писателя.

За текстами анализируемых авторов стоит их личный опыт: детство, в той или иной степени омраченное родительской травмой Холокоста, симбиотическая травма, вытеснение и замалчивание прошлого старшим поколением или эмоциональный шантаж трагической судьбой; детство в «сдвинутой с места»¹ послеялтинской Польше, на своей-чужой земле, в отсвете ностальгии старшей генерации; юность или детство, пришедшиеся на смену строя, системы ценностей, языка; ощущение тупиковости цивилизации потребления и выхолащивания национального дискурса; постпамять о вытесненной из коллективного сознания вине перед уничтоженными на территории Польши евреями; умирание и смерть близких; танатическая тревога и пр. Вместе с тем это тексты различной степени художественности и различной степени демонстрации — метатекстуальной и паратекстуальной — автобиографизма.

В данном случае более продуктивной, чем идея Ф. Лежёна (текст может трактоваться как автобиография, лишь если соблюдены два главных условия: автор идентичен повествователю, а повествователь — главному герою²), представляется концепция П. де Мана, который в работе «Автобиография как стирание лица» трактует автобиографию не как отдельный жанр, а как определенную *возможность (модус) прочтения*, имманентно заключенную в *любом* тексте³. В самом деле, любой текст в той или иной мере участвует в вербализации, концептуализации, структурировании, интерпретации и реинтерпретации автобиографических воспоминаний, представляя собой «внешнюю форму»⁴ их существования (неслучайно Ивасюв называет вымысел «поиском эквивалента для пережитого»⁵). Кроме ретроспективного, человеческая память имеет также проспективный аспект⁶: воспоминания постоянно реинтерпретируются с учетом потребностей настоящего, ожиданий и устремлений — как самого человека, так и его окружения. Каждое повествование —

это исправленная версия собственной жизни, организация и реорганизация, деконструкция и реконструкция элементов судьбы, накопленного опыта.

Нельзя также не согласиться с А. Зеневичем, отмечающим значимый сдвиг мотивации в современной литературе: «[...] литературу как минимум последней четверти века (хотя корни этого феномена уходят глубоко в литературу модернизма) вдохновляет нечто совершенно иное, нежели желание — как [...] выразился некогда молодой Ивашкевич — познать, понять и выразить мир. Скорее — необходимость указать, что нас тронуло и что мы пережили. Это фундаментальное изменение художественной позиции. Забыта практика, согласно которой вымысел [...] являлся неотъемлемой чертой литературного изображения. Вместо него перед нами — выдумка, порожденная психобиографическими мотивациями — в качестве единственного возможного способа высказать личный, частный, индивидуальный опыт авторского „я“; это или реакция на травматические переживания, или транспозиция меланхолии (чувства вины или одиночества), или [...] стилизация, понимаемая репарационно, то есть как возможность при помощи фантазии „вернуть“ что-то утраченное или потерянное. В любом случае речь идет о вымысле, глубоко укорененном в автобиографическом пространстве»⁷.

Перефразируя Лежёна (автор автобиографии — не тот, кто говорит правду о своей жизни, а тот, кто утверждает, будто ее говорит⁸), можно сказать, что автор автобиографии — также и тот, кто отрицает, будто говорит правду о своей жизни. Дело не в том, что одни авторы в паратекстуальном пространстве — интервью, эссе и т. д. — декларируют автобиографизм своих произведений, а другие — высказываются более осторожно. Так, Баргельская заявляет — «Я пишу о себе»⁹ и не склонна разграничивать себя, свою повествовательницу и своих героинь («[...] я бы предпочла их не разделять, во всяком случае не до конца, поскольку то, как говорят мои героини, буквально все, и то, как выглядят мои стихи, и то, как я сижу и говорю с людьми, — для

меня примерно один и тот же язык»¹⁰). Курылюк называет «Гольди» и «Фраскати» «документальной, автобиографической прозой»¹¹, «Гольди» — «первым своим автобиографическим романом»¹². Хюлле охотно рассказывает о прототипах своих героев: «— У Греты есть прототип? — Конечно. Она была потрясающей женщиной. Это она меня вдохновила»¹³; «— Грета существовала на самом деле? — Разумеется, у нее есть прототип. Она была очень красивой женщиной, хотя и очень старой, когда я в детстве с ней познакомился»; «— То есть книга „Воспой сады“ опирается на автобиографические мотивы? Эта фигура в тексте, которая указывает нам путь в многоуровневой и многовременной истории, — это вы? — Да, признаюсь, это я. — Маленький мальчик, который ездит на велосипеде по улицам послевоенного Гданьска, — это Павел Хюлле? — Хотя мое имя ни разу не звучит в тексте, это я. В книге воспроизводится реальная топография города [...]. Реален мой отец, судостроитель, механик-инженер. Отец в 1945 году плыл на байдарке от Мостице сначала по Дунайцу, а потом по Висле — до самого Гданьска. [...]. Как и в романе, отец попал в немецкий дом, где все еще ждала мужа одинокая немка»¹⁴. Батор говорит о том, что идентифицирует себя с главной героиней романа «Темно, почти ночь» и описываемым в нем и дилогии («Пяскова Гура», «Заоблачье») пространством Валбжиха: «Алиция — мое очевидное alter ego»; «В этой земле бьет родник, в котором берут начало мои повествования»¹⁵; «Алиция ближе всего мне, когда она бежит. Нас связывает любопытство, желание понять даже совсем чужих и порой не слишком симпатичных людей»¹⁶; «В Алиции есть то, что во мне существует наиболее изолированно, одиноко и постоянно. Пожалуй, я могла бы стать такой, как она»¹⁷; «[...] спустя годы оказалось, что те края — важнейший элемент моей микроистории»¹⁸. Кефф признается: «Этот текст я построила так, чтобы он был максимально конкретен и близок к моей биографии»¹⁹. Ивасюв заверяет: «Моим словам можно верить, надеюсь, читатели так и сделают: цепочка ассоциаций в „У меня умер“ связана с мыслями о трауре, с пребыва-

нием в трауре. Это не инсценировка»²⁰; «Я верю в силу автобиографии. [...] Посредством своей прозы я часто даю людям доступ к себе»²¹. Подобные реплики можно найти и в других интервью: «Это очень биографическая вещь»²²; «Для меня эта книга имеет страшно сентиментальное значение. Словно альбом с картинками. Открывая его, я вспоминаю, каким был в восемнадцать лет»²³; «Все мои герои берутся из меня, это в какой-то степени я. Даже если они складываются не из моего опыта, то увиденны моими глазами. Возможно, это предчувствия меня, гипотетические, потенциальные „я“»²⁴; «Открытие, что есть темы, к которым я постоянно возвращаюсь, узловые, — для меня своего рода терапия. Это дает мне ощущение единства и доверия к себе — что я существую»²⁵; «Я основываюсь на автобиографии. — Что это значит? — Я смотрю на мир сквозь призму себя и своей жизни»²⁶; «Это [...] очень личное. Очень многие мои страхи там отразились. Для меня это идеальный вариант литературы. Я пишу о том, что переживаю, что причиняет мне боль, раздражает. [...] Я написала третью книгу, она еще не издана. Я раздумываю, есть ли у меня вообще потребность ее издавать, зачем я пишу? [...] Нужна ли мне встреча с читателями или важен сам процесс, то, что я пишу — и таким образом освобождаюсь»²⁷; «— Вы согласны, что писатель — в определенной степени эксгибиционист, поскольку его книги говорят очень много о нем самом, порой даже открывают миру больше, чем было задумано? — Да, да, согласен. Я-то уж точно»²⁸; «Я часто рассказываю о людях, с которыми познакомилась, о биографиях которых много знаю, о которых размышляла. Разумеется, я рассказываю также и о себе, но это не означает, что я выдаю все, что со мной случилось в жизни, или подробно описываю чужие судьбы. Я стараюсь передать скорее не то, что на поверхности, а то, что в глубине. Прежде всего — причины того или иного поведения»²⁹. В то же время, например, Тулли, в конечном счете признавая автобиографизм своих текстов («Лис с рыжим хвостом. У меня нет хвоста, но, как каждый персонаж, этот тоже — часть меня. — Часть вас или часть героини? — Героиня — тоже

часть меня, иначе не бывает. Каждый персонаж строится из личных кубиков»³⁰) в каждом интервью и предоставляя множество подтверждающих это фактов, неизменно акцентирует художественные, опосредующие функции литературы: «Они в большой степени построены на личном материале, но, конечно, перемонтированном. Кто-то написал „автобиографические“, потому что отец в романе — иностранец — ассоциируется с итальянской фамилией на обложке. Тут все не так просто. — То есть это ошибочная интерпретация? — Это прежде всего праздное любопытство. Роман — это роман, а моя жизнь — это моя жизнь. [...] Даже утверждай я, что написала чистую правду, правильнее было бы мне не поверить»³¹; «Издательница твердила мне: только не признавайся, что это твоя жизнь. Говори, что все это литература»³²; «Писатель должен придумывать. Но у меня на складе уже столько готовых кубиков для историй. Из этих кубиков можно выстроить практически что угодно. С другой стороны, что бы я ни выстроила из этих кубиков, это также будет по-своему вымысел, подобно „Итальянским шпилькам“ и „Шуму“. Я беру готовые кубики, но сам процесс строительства вносит в создаваемое целое элемент фикции. Ведь я пишу не воспоминания и не репортаж. [...] Фигура конькобежца составлена из нескольких элементов, склеена из разных персонажей. Я писала не воспоминания»³³; «Я создала фигуру, которая, несмотря на сходство, не является мною и лучше, чем я, подходит для этой истории. Это не автобиография. [...] Если ты спросишь, имела ли на самом деле место какая-то конкретная сцена... Может и имела, такая или похожая, поскольку я пользовалась личным материалом. Но была ли она частью именно этой цепочки, в которую я ее поместила в качестве кульминации? Окажется, что не была и что вся цепочка — литературная конструкция, выстроенная из таких сцен. Литература не функционирует по принципу „правда/неправда“. [...] На моих авторских вечерах мы разговариваем и много смеемся, и порой кто-нибудь говорит мне, что ожидал увидеть другого человека, страдающего депрессией из-за прошлого. Это не

я. Меня многое объединяет с этой фигурой, но кое-что и разделяет. Ее мать прошла через концлагеря, как и моя, и этот багаж прошлого достался героине, одновременно являющейся и повествовательницей. Мое наследство было подобным, так что я в этом кое-что смыслю»³⁴. О том же говорит Ожаровская: «У главной героини [...] был прототип? — Создавая ее, я думала о себе [...], но это не я. [...] Я делала это сознательно. Героиня должна выглядеть убедительно — как представительница этого несчастного поколения»³⁵.

Однако и те, и другие говорят о неизбежном автобиографизме *любого* текста: «Так что любой хороший роман *science fiction* будет в определенном смысле автобиографичным. Разумеется, конструируя [...], я пользовался этими элементами, только сложил их иначе, так, чтобы они работали на мою картину»³⁶; «Можно рассказывать истории разными способами, внося в них разную степень вымысла, но всегда пользуешься собственным материалом»³⁷; «Каждый персонаж, созданный писателем, выстроен из его собственного материала, иначе не бывает»³⁸; «Главная ценность творчества [...] состоит в умении придать коммуникативную форму собственному опыту»³⁹; «Я верю в то, что каждый из нас своей биографией или своим творчеством рассказывает какой-то один навязчивый лейтмотив. Мне кажется, что в писательстве очень важно найти именно этот лейтмотив»⁴⁰; «Литература — честное занятие. Можно писать только о том, что ты переживаешь, что глубоко чувствуешь. [...] Это одно из самых честных занятий, это как с сексом: если не чувствуешь, ничего не получится»⁴¹; «[...] на самом деле мы можем писать только о своей жизни — мир воспринимается нами через органы чувств — глаза, уши, нос, прикосновения, формируется в сознании. О чем бы мы ни писали, текст всегда будет „автобиографическим“»⁴²; «Эти тексты — не классические автобиографии, но они в значительной степени опираются на судьбы авторов, интерпретируют биографию в историческом и политическом контексте, метафоризируют ее [...]. Мой роман „Секретки“ написан подобным образом. Это и автобиография, и нет [...] Они

автобиографичны постольку, поскольку автобиографией является любая хорошая литература, показывающая мир в индивидуальной перспективе пишущего „я“»⁴³; «[...] — автобиографический роман? — Да, можно его так назвать. Если помнить о том, что автобиографизм — это условность, своего рода маска, порожденная моим „я“»⁴⁴; «Вымысел, если он чего-то стоит, с трудом окукливается из потаенной ткани жизни»⁴⁵.

В контексте данного исследования важно именно то, как и во имя чего «работает» организация, компоновка и перекомпоновка того, что Тулли называет «автобиографическими кубиками», порой достаточно подробно описываемого авторами в интервью (см. «Приложение. Фрагменты интервью с авторами») или же известного из других биографических источников. Оперирование этими «кубиками» как раз и доказывает, что всякий текст является *конструкцией*, которая может заключать в себе также и аутопсихотерапевтический потенциал. Добавим, что в случае Курылюк — не только прозаика, но и художницы, фотографа, автора инсталляций — аутопсихотерапевтические процессы, подобные описанным, связаны также с другой художественной деятельностью: например, в инсталляции «Триптих на желтом фоне» автор использует фотоколлаж, наделяя мать и отца своей фигурой, но оставляя матери ее собственное лицо — «окаменевшее, с фотографии 1943 года»⁴⁶. Автор не скрывает терапевтического эффекта своего нелитературного творчества: «Моя тема — не Холокост, а траур. [...] Мои последние инсталляции — это траур, сверкающий, как солнце, траур, приносящий облегчение, пусть даже только мне одной»; «В „Трио для скрывающихся“ я борюсь не только с травмой мамы, но и со следом, оставленным в индивидуальной психике и сообществе жертв, в их памяти о череде преследований и изгнаний, о необходимости носить клеймо и укрываться под маской. По опыту моих несчастных родных я знаю, как это разрушает психику и приводит к болезни»; «Опуская кисть в желтый хром, я видела перед собой канареечный снег и стаю канареек на небе, то есть давние галлюцинации мамы и себя саму, маленькую девочку, пытающуюся

их разглядеть. По мере взросления я все больше стеснялась своей веры в мамины галлюцинации и вытесняла их вместе с ее удивительными рассказами — о канарейках на веранде и ароматных лепестках чайных роз, собираемых сестрой, — рассказами, которым в детстве внимала с таким восторгом. Да, я старалась забыть обо всем желтом, даже о гоголе-моголе, который взбивала мне мама [...]. Рисуя желтую айву, я увидела не „сумасшедшую“, а любимую маму — как она приглаживает непослушные золотистые кудри перед зеркалом в коридоре, завязывает под подбородком шелковый платок с желтым узором и лодками Ван Гога, везет коляску с Пётрусем и ведет меня за ручку. Маленькая Эвуня гордилась красавицей-мамой, на которую засматривались на улице мужчины. Но одновременно не теряла бдительности и с тревогой оглядывалась вокруг — не мелькнет ли что-нибудь желтое, что может ее напугать. Рисуя для нее айву, я обещала себе исправиться. И действительно, после возвращения мамы из больницы стала вести себя немного лучше, но все же недостаточно. Вместо того чтобы сблизиться с ней и завоевать ее доверие, я держалась на расстоянии. И хотя считала себя пытливым интеллектуалкой, не пыталась обнаружить источник маминых фобий. Ну, разумеется. Удобнее было не связывать ее воспоминания о желтом цвете с тем, что я знала о желтых повязках и желтых звездах»⁴⁷. Случай Курылюк подтверждает также плодотворность высказываемой М. Черминьской идеи существования «комплексного синтетического субъекта всех сочинений автора» и необходимости максимально полно использовать в исследованиях точки соприкосновения биографии и творчества писателя — творчества, «понимаемого широко, как корпус всех сохранившихся высказываний данного автора»⁴⁸. Курылюк и сама подтверждает эту точку зрения: «Искусство рождается из жизни, жизнь порождает искусство. Ее невозможно отделить от существования художника. Все, что мы создаем, берется из нашей головы: из воображения, переживания, травмы, сна, мечты. Наша голова — резервуар, скорее пространство, нежели время, в котором сосуществуют и смешиваются все временные

пласты. Поэтому я не люблю разделения на фотографию, живопись, инсталляции, повествование. Я занимаюсь всем этим, стараясь подчеркнуть смежность жанров. Я могу написать „груша“, но могу также ее нарисовать, вырезать из бумаги, слепить, сфотографировать. Если она действительно меня волнует, это будет груша-я»⁴⁹; «Я пишу то, чего не могу нарисовать, и рисую то, чего не могу написать»⁵⁰; «Я с детства колеблюсь в своей работе между словом и образом. С возрастом меня все больше привлекает в искусстве простота, сосредоточенность. То, что я описала в книгах на многих страницах, в моих фотографиях и инсталляциях сводится к нескольким ключевым образам»⁵¹.

Анализ четырех групп текстов с точки зрения их аутопсихотерапевтических функций позволяет выделить три варианта путей работы повествования с травмой — в смысле как самого процесса, так и порожденных прагматикой психологии художественных приемов. Это, во-первых, путешествие *вглубь* памяти — личной и прошлого предков (системно-семейные расстановки, диалог с детством, первичная терапия); во-вторых, экстернализация, деконструкция, универсализация проблем (нарративная психотерапия, психотерапевтическая метафора, фокусирование, мифодрама); в-третьих, «снижение градуса» тревоги или боли (десенсибилизация, частичная смерть, интеграция травматического опыта в повседневную реальность, провокационная психотерапия и эмоциональная разрядка). Первая группа оказывается актуальной для повествования второго поколения (после Холокоста или миграции), т. е. травм, связанных с постпамятью, вторая — для повествования о наследовании травмы Холокоста и страхе смерти, третья — для повествования о танатической тревоге, смерти близких, когнитивной травме исторического перелома и чувстве исторического стыда у младших поколений писателей.

Поскольку постпереселенческое повествование и повествование детей Выживших в значительной степени связано с травмой, причиной которой является замалчивание, вытеснение, здесь используются в первую очередь

элементы системно-семейных расстановок — эмпатическое воспроизведение опыта «семьи» и восстановление в правах ее «исключенных» членов (реальных и гипотетических). Это повествование об истории пространства и истории предков предстает предысторией собственной идентичности: «Предки, родственники нужны мне по-человечески, но кроме того, они являются повествователями микроисторий. И эти микроистории, конечно, формируют мою идентичность»⁵²; «Это был совместный урок. Расшифровка букв, слов, значений, связей, отношений. Лишь открытие семейного прошлого, освоение памяти дало мне почву под ногами. Опору. Я больше не боюсь. Я знаю, кто я»⁵³; «Но мы тоже носим это предыдущее поколение в себе. Мы — дети своих родителей, внуки, правнуки. И порой это определяет нас в гораздо большей степени, чем нам бы хотелось»⁵⁴; «[...] незримые провода связывают нас с предыдущими поколениями. Иначе не требовалась бы психотерапия, не работали бы хеллингеровские расстановки и пр.»⁵⁵; «Прежде всего книга описывает мою историю, историю моей семьи: с одной стороны еврейской, с другой — польской, частично националистически ориентированной»⁵⁶.

В повествовании о постпереселенческой травме элементы семейных расстановок способствуют реконструкции прежде исключенной из польского нарратива истории — «непроизвольных, непосредственных свидетельств минувшей эпохи, способных рассказать антиисторию (по отношению к истории, пропагандируемой властью)»⁵⁷. Своеобразная эмпатическая археология и топография в 1990-е гг., а затем эмпатическая биография в 2000–2010-е, осмысление прошлого Возвращенных территорий как собственной предыстории, определяющей случайности и закономерности своей судьбы, пробуждают и оживляют данное от рождения, но не вполне освоенное символически пространство («Город, который причиняет боль и не дает заснуть, который невозможно назвать своим [...] Мы здесь варвары, что следует понимать как антоним укоренения»⁵⁸). Такое повествование, включающее в «семью» бывших обитателей родной земли — немцев, проговари-

вание их и родительской травмы искоренения способствует собственному укоренению путем создания «автобиографических мест» — «семиотического, символического аналога аутентичного географического места и связанных с ним культурных представлений»⁵⁹. Это, в сущности, и есть обретение подлинной памяти: «Без памяти мы лишаемся корней»⁶⁰, — говорит Хюлле и признается, что роман «Воспой сады» он начал писать двадцать лет назад «и писал его в нескольких вариантах как книгу для себя. Не для публикации»⁶¹. Орышин стремится воплотить боль, которую причиняет ей невольное соучастие (в детстве) в процессе вытеснения немцев с их земли: «По сей день — заноза в сердце. Что человек так легко *присваивает*. И не плачет»⁶². «Хочу объяснить, о чем моя последняя книга — „Спасение Атлантиды“, — говорит писательница в интервью. — Достаточно часа икс, момента безнаказанности. Пускай даже перед нами человек в принципе верующий, много переживший, испытывавший страдания и несправедливость. [...] Я тоже из семьи переселенцев. Я родилась в Прикарпатье, на Ославе, близ Санока. Во время войны я удивлялась, что к нам все время приходят какие-то чужие люди и что-то у нас забирают. Мама считала, что они и жизнь отберут, не только картошку, самогон, овощи. Я боялась, что они захотят унести мои игрушки, и прятала их в убежище под хлевом [...]. Я помнила рассказ о своих подольских тетках, которым дали два часа на сборы и депортировали в Сибирь лишь за то, что они были „польские панночки“, но при этом [приехав на Возвращенные территории. — И. А.] видела, что и сама кого-то выгоняют из дома. [...] Местные жители, еще остававшиеся там, нас попросту боялись. Понимали, что мы можем все у них отнять. А мы только и смотрели, что бы хапнуть — тут лыжи, там белье или фарфор; мы брали всё совершенно безнаказанно. [...] Сожаление и удивление, которое вызывал грабеж чужого, уничтожение могил, поиски белья получше, фарфора получше — не отпускают меня до сих пор»⁶³.

Постпереселенческое повествование у Батор отсылает также к методу первичной терапии, реактивирующему первичную травму путем постепенного снятия «слоев»

психологической защиты. Личная и семейная травма героини оказывается метафорой травмы коллективной и травмы пространства, и лишь преодоление ее забвения и вытеснения — признание, проживание и оплакивание — открывают возможность для будущей интеграции идентичности Возвращенных территорий.

В матрицентрическом повествовании второго поколения детей Холокоста терапия симбиотической травмы осуществляется в первую очередь при помощи эмпатического повествования, отсылающего к методу семейных расстановок (эмпатического воспроизведения в повествовании, виртуального проживания болевых точек судьбы матери и других предков как своей предыстории). Тушинская рассказывает, что во время работы над «Семейной историей страха» она «пыталась представить себя» в гетто с бабушкой и десятилетней мамой: «Тень войны определяет систему координат моей жизни»⁶⁴. «Вы в этом повествовании, в сущности, превращаетесь в свою маму, тогда девятилетнюю девочку. И глазами Терени Ференц мы видим этот „малый Холокост“. Мы видим, как немцы убивают ее папу, потом беременную маму, остальных родственников, соседей. Вы это описываете, как будто сами там были», — замечает журналист, обращаясь к Янко. «Я себя с этим маминым рассказом идентифицировала с детства [...]. На самом деле я собиралась написать историю матери [...]. То, что это стало также моей историей, собственно, получилось только потому, что я хотела внутренне, на глубоком уровне, встретиться с мамой. [...] Будучи ребенком, подростком, я бунтовала, чувствовала, что меня лишают свободы. Я видела, что есть вещи, которых моя мама органически не переносит, например, мне полагалось непременно быть дома в определенное время — мама, дай ей возможность, вообще бы меня не выпускала на улицу после наступления темноты. Она очень боялась и этим страхом заразила меня. [...] Лишь позже элементы паззла стали складываться для меня в единую картинку. Я начала понимать мамину депрессию, когда, например, отец уходил в море. [...] Когда он исчезал надолго, мама совершенно не могла нормально

существовать. Я не знала почему. Сегодня знаю. Потому, что отец был ее домом, фундаментом ее послевоенного мира. [...] В процессе работы над книгой я осознавала, что да, это правда; я открыла в своей индивидуальной судьбе абсолютную достоверность наследования травмы. Этой книгой я словно бы сама себе поставила диагноз»⁶⁵, — признается писательница.

Эмпатическая реконструкция судеб предков направлена на освобождение памяти предков (а порой и собственного сознания) от печати стыда и страха. «В девятнадцать лет вы узнали от мамы о своем еврейском происхождении. Вы никому об этом не рассказали. Однако спустя много лет решили написать книгу», — обращается к Тушиньской журналистка. «Я не могла справиться с этим секретом другим образом, — объясняет писательница. — И не хотела больше скрываться. Я годами жила в шизофреническом раздвоении — между Варшавой и Нью-Йорком, Торонто. Здесь я боялась, там боялась меньше. Здешние знакомые знали один вариант моей истории, тамошние — другой. Это слишком болезненный узел. Его следовало разрубить. Я могла сделать это лишь на бумаге. Во всяком случае, так мне казалось. Я думала, что это может оказаться важно — исповедь ребенка из польско-еврейской семьи, у которого отобрали часть идентичности, скрыли — ради его же собственного блага, и который позже стремится восполнить утраченные сюжеты. Я пыталась вернуть себе то, что так долго замалчивалось. [...] Для меня это вопрос внутренней необходимости. Я считала, что должна написать эту книгу, иначе не смогу жить дальше. [...] Она принесла мне облегчение и освободила от страха»⁶⁶. «Что это за страх? Что кто-то крикнет вам на улице „еврейка“?»», — уточняет собеседница. «Да, мне кажется, это был именно такой подсознательно унаследованный от мамы страх. Только она была в гетто, пряталась в бельевых корзинах и подвалах, пережила смерть матери и других родных, она знала, чего боится. А я боялась ее страхом, невысказанным. Видимо, он где-то сохранялся, в воздухе, в стенах, под кожей. Я не боялась, что кто-то меня ударит, но ощущала что-то вроде клейма второсортности,

стыда»⁶⁷, — отвечает Тушиньская. «[...] тогда я не могла [сказать вслух о своем происхождении. — И. А.]. Теперь могу»⁶⁸, — заключает она. «После этой книги во мне зарубцевались многие очень личные раны»⁶⁹, — констатирует Шнайдерман. У Янко прошла загадочная аллергия, которая появлялась у писательницы всякий раз, когда она приезжала в то место, куда привезли уцелевшую мать родственники: «Каждый раз, когда я туда ездила, у меня опухало горло, я не могла говорить, задыхалась, кожа покрывалась пузырями (моя мама после ликвидации деревни на неделю онемела, горло сделалось словно каменным...). Я не могла долго там оставаться, никакие лекарства не помогали. А теперь всё прошло»⁷⁰.

Это и узнавание — при помощи повествовательной реконструкции — родителей заново. «Какой вы узнали маму, пока писали книгу?» — спрашивает журналистка. «Я узнала о ее мужестве во время оккупации, — отвечает Курылюк. — [...] от Манека узнала, что Мириам Коханы — прежде чем стать моей мамой, психически больной, перепуганной, невыносимой и нелюдистой — была самой веселой девушкой в харцерском отряде сионистов и душой общества в Бельско-Бяла. Получается, что Манек, который видел там Мириам в последний раз в сентябре 1939 года, и я, ее дочь, родившаяся в мае 1946 года в Кракове, знали двух совершенно разных людей. После встречи с Манеком мои мысли постоянно возвращались к неведомой мне истории родителей»⁷¹. «Я поняла, что мама была талантливым человеком, пианисткой и писательницей, не реализовавшейся из-за войны. [...] В сталинские времена она не могла писать о своей трагической судьбе. В результате мамины художественные способности ушли в галлюцинации, в психическую болезнь»⁷², — добавляет она в другом интервью. Автор «Гольди» и «Фраскати» в процессе повествования пытается также понять, что конкретно спровоцировало болезнь матери: «Она скрывалась до самой смерти, 1 января 2001 года, о причинах можно лишь догадываться. Вероятно, прежде всего из страха за детей. [...] Но что породило этот страх? Разумеется, антисемитизм, война, Холокост. Однако решающими ока-

зались какие-то конкретные события — возможно, как раз послевоенные. На это указывают недавно найденные мною и цитируемые во „Фраскати“ мамины воспоминания о Здиславе Белиньском. Этот львовский врач и друг родителей — посмертно удостоенный мемориалом Яд-Вашем почетного звания Праведника народов мира — был убит во Львове в феврале 1945 года, бомбой, которую принес молодой боец Национальных вооруженных сил или Армии Крайовой»; «Больше всего меня поразили то и дело употребляемые слова „еврей“, „еврейка“, „евреи“ — слова, которые мама позже была не способна произнести. [...] Она писала это, зная, что погибли родители и младшая сестра Хильде (вместе с мамой в Треблинке), спасся вывезенный вглубь СССР старший брат Оскар с женой и двумя детьми. Выжил еще Тедди Гляйх, первый муж Мириам Коханы, которого также, видимо, прятал во Львове мой будущий отец. Мама сказала мне перед смертью, что его привез в Краков папа, он до самого конца оставался с умирающим Тедди и похоронил его [...] вскоре после моего появления на свет [...]. А также после погрома в Кельце. Если Тедди умер в результате полученных там ран, мама могла испытать шок, от которого уже не оправилась. Может, смертельно боясь за ребенка, она и решила скрывать свое и мое происхождение? И утратила надежду на жизнь без страха?»⁷³.

Это и выражение того, что осталось не выраженным, не высказанным родителями и самими детьми, преодоление двойного «заговора молчания», потребность оставить память о тех, кто не решился говорить сам или был по тем или иным причинам «исключен» — восстановление подвергшихся забвению звеньев судьбы. На вопрос журналистки «Написание этой книги что-то в вас изменило?» Янко отвечает: «В отношениях с мамой я достигла того, чего хотела достичь, когда писала эту книгу. Я думаю, что стала лучшей дочерью, я просто это чувствую. Эмоционально мне теперь легче общаться с мамой, прежде с моей стороны существовала блокада»⁷⁴. Курылюк определяет одну из задач «Фраскати» как «запечатление фигуры человека, скрывавшегося и забытого, тяжело

больного, несчастного и невыносимого, и одновременно мужественного и обаятельного, которого никто не знал так хорошо»⁷⁵, как она, дочь. «Я попыталась осмыслить жизнь моей несчастной мамы, „недобитка“ и „сумасшедшей“, которая скрывалась на Фраскати, вероятно, от страха за детей [...]. Когда мама умерла, я мало о ней знала. С течением времени, когда я узнала ее лучше, она предстала необыкновенной личностью. Мне захотелось восстановить справедливость»⁷⁶; «Я считаю, что по отношению к таким людям, как моя мама, мой брат, измученным, забытым, нужно восстановить справедливость»⁷⁷, — говорит Курылюк в другом интервью. Поэтому в повествовании она «отдает голос маме, отцу, брату Пётрусью»⁷⁸. «Это не так просто — передать опыт другого поколения [...]. Наверное, было бы иначе, если бы я знала их историю. А я не знаю ее, в сущности, до сих пор, лишь догадываюсь, как все могло быть, реконструирую ход событий. Но не исключено, что я делаю ошибки. Как было на самом деле, знали только мои родители»⁷⁹, — признается писательница. Шнайдерман упоминает, что муж, писатель Анджей Стасюк, сказал ей: «[...] если в какой-то момент нужно принять чью-либо сторону, то это обязательно должна быть сторона тех, кто слаб, кто проиграл, кто не выжил, *от чьего имени должен говорить кто-то другой* [курсив мой. — И. А.]. Это было для меня очень важно»⁸⁰ (ср. у Тушиньской: «И я на стороне тех, на кого нападают. На стороне более слабых»⁸¹). Автор «Продавцов фальшивого перца» говорит, что при помощи книги «сумела переломить молчание, которое тяготело» над ее детством: «Я годами не могла преодолеть отцовское молчание — как его прервать? Как спросить о прошлом, чтобы не ранить, не задеть?»⁸². «Не прячась за вымышленных персонажей, вы описываете очень личные переживания. Вы не боялись слишком сильно открыться миру?», — спрашивают Янко в интервью. «В данном случае как раз не было необходимости менять имена героев, — отвечает автор «Малого Холокоста». — Наоборот, все герои очень хотели, чтобы их запомнили. Это глубокая потребность любого человека, особенно в пожилом возрасте, — „пусть меня кто-нибудь запомнит“. Иначе не существовало

бы надписей на могилах. Потомки не должны подводить предков, их долг — создавать альбомы. И моя книга — что-то вроде такого семейного альбома»⁸³.

Это и непосредственная компенсация чувства вины, как в случае Курылюк: «Будучи „гневным подростком“, я хотела, чтобы отец оставил маму в больнице, развелся с ней»; «„Фраскати“ породило, пожалуй, чувство вины. Моя мама была страшно трудным человеком, очень тяжелым. После смерти отца, который умер достаточно молодым, я стала главой семьи. У меня десятилетиями не хватало терпения выслушать маму, ее рассказы я считала байками, фантазиями, симптомами болезни. Я начала слушать маму лишь в конце ее жизни, когда болезнь немного отступила. [...] впервые в жизни я дала себе труд выслушать ее и отнестись к этому серьезно. Начала догадываться, что похожая на галлюцинацию история бегства из львовского гетто или ее культ розовых каштанов имеют под собой какую-то фактическую основу. На углу улицы Парковой, по которой мама шла от трамвая к Стрыйскому парку, действительно растет старый и редкий итальянский каштан с розовыми цветами. На Скарпе, возле Музея земли, в двух шагах от нашего дома на Фраскати, тоже растут розовые каштаны. Не потому ли она так любила свою „Италию“ на Фраскати и спуск к Висле, что идентифицировала ее с холмистым Стрыйским парком? И не потому ли считала скамейки в парках у пруда „райской Италией“, что утром бежала из гетто на севере Львова, а вечером была спасена в „Италии“ — ее забрал со скамейки в Стрыйском парке в южной части города чужой человек, будущий муж и мой отец, случайно проходивший мимо?»⁸⁴; «Знай я, кем была мама, проявила бы больше нежности и понимания»⁸⁵, — размышляет автор «Гольди» и «Фраскати». В интервью Курылюк говорит, что то, что она «когда-то считала фантазиями мамы, частично подтвердилось»⁸⁶. Если бы она не послушалась отца, все детство призывавшего ее не превращаться в жестокого труса, и продолжала осуждать мать, то «никогда бы не узнала, насколько это мужественный человек»⁸⁷ (характерно, что процесс «терапии» начался еще до открыто автобиографических

книг: «Но „Century 21“ все же сделал свое дело. Именно на Верхнем Вест-Сайде, когда я с сарказмом писала о безумной Симоне Вайль, начало меняться к лучшему мое отношение к маме»⁸⁸).

Повествование восполняет утраченные в процессе исторических катаклизмов связи между поколениями, выполняя, таким образом, коммуникативную функцию. Повествователь встраивает себя в семью, род, и одновременно семью, род — в свое сознание, происходит реконструкция, своего рода регенерация ветвей генеалогического древа. В разговоре с журналисткой Янко рассказывает: «[...] кое-что, ставшее результатом этой книги, оказалось для меня неожиданностью. [...] Я всю жизнь борюсь с проблемой неукорененности. Не знаю, откуда я. Мне уже столько лет, что я хотела бы иметь свое место на земле, хотя бы символически. А я постоянно переезжаю, меняю города, в некоторых жила даже дважды с перерывом, это уж на грани абсурда. И каждый раз мне казалось, что я переезжаю „навсегда“... — Эта книга дала своего рода укоренение? — Именно. Я укоренилась в этой истории. Моим дедушке и бабушке, когда они погибли, было столько лет, сколько сегодня моим детям. Это меня поразило. [...] Это открытие в каком-то внутреннем измерении очень символично и сильнее меня связало с дедушкой и бабушкой. Они сделались словно бы реальны, я отыскала их на той эмоциональной карте, которую каждый из нас носит внутри себя. Я „сшивала“ себя с этим местом постепенно, и теперь вдруг оказалось, что оно для меня очень важно»⁸⁹. «Все детство я считала себя прежде всего наследницей Ляхертов (со стороны матери), — признается Шнайдерман. — Никогда в этом не сомневалась. Однако когда до меня дошли сведения о „медзешинско-варшавской“ ветви семьи, довольно обеспеченной, полностью ассимилированной, я была удивлена. А потом оказалось, что мои корни также — в бедных радомских лавочках, магазинчиках, швейных мастерских. Это очень забавно: все детство считаешь себя наследницей поместья, а потом выясняется, что другие твои предки работали приказчиками, портниками... Забавно, интересно и поучительно. Я почувствова-

ла себя гораздо богаче. Со временем некоторые радомские предки стали настоящими предпринимателями, одного из них мы назвали бы сегодня девелопером. Может, это от него я унаследовала предпринимательскую жилку, отсюда и наше издательство* [...] Я познакомилась со своими предками»⁹⁰. Это новое ощущение близости, которое дает процесс повествования, столь сильно и реально, что может даже причинить новую боль: «Однако одновременно это открыло во мне новые раны, которым трудно будет зарубцеваться. Пока я писала свою книгу, воспроизводя жизнь моих предков, я слишком долго с ними общалась. Как потом смириться с тем, что десятилетнего мальчика увозят в Треблинку?»⁹¹

Процесс обретения семьи происходит и от имени родителей. «[...] мой отец так и не узнал своих радомских родственников, он не знал также, как звали его бабушку и бабушку. [...] В каком-то символическом измерении я вернула отцу его семью. [...] Благодаря книге мы оба обратились к воспоминаниям, к прошлому. [...] Я вернула отцу память, сделала ее нашей общей памятью, и это, пожалуй, самое главное. [...] Книга позволила ему отчасти вернуться к истории своих родных, а с некоторыми и познакомиться заново. С тех пор как я начала возвращаться к жизни его близких и дальних родственников, он почувствовал себя — мне кажется — менее одиноким»⁹², — говорит Шнайдерман. «Я надеюсь, что буду туда возвращаться, как и в родную деревню моей мамы, вместо нее. Она туда не ездила и уже никогда не поедет, но я буду это делать, потому что в определенном смысле, в какой-то части души, я — моя мать»⁹³, — заявляет Янко.

Поскольку обе эти травмы связаны с детством (прошедшим в тени травмы Холокоста или в тени травмы миграции и искоренения собственных предков и бывших жителей «малой родины»), в повествовании используется также метод диалога с собой-ребенком. Это дает возможность визуализировать и исследовать детские переживания, сохраняющие свое влияние во взрослой жизни,

* Издательство «Чарне».

способствует ощущению одновременно целостности биографии и дистанцированности от травмы детства, актуализации позитивных и негативных воспоминаний, «оживанию» своей раздвоенности во времени и пространстве. «Это рассказ одной девочки — Терени, который она передает другой девочке — Ане. [...] Этот день запомнился таким, каким его могло воспринять сознание девятилетнего ребенка. Так что когда мама со мной разговаривала, это часто был именно как бы диалог двух девочек, которые рассказывают друг другу о самых страшных вещах на свете. Так я это и запомнила»⁹⁴, — рассказывает Янко. «Во „Фраскати“ я реконструирую историю мамы языком ее детей, моим и Пётруся, маленьких и немного постарше, когда мы наблюдали ее странное поведение, не умея его себе объяснить и злясь на нее»⁹⁵, — объясняет Курылюк. К диалогу с собой-ребенком, особенно наглядно использованному Тулли и Юревичем, опосредованно отсылают их реплики в интервью: «Каждый из нас носит в себе такую детскую часть, веселую или печальную, а может, жаждущую удовольствий. Каждый по-своему с ней договаривается. [...] Я со своей детской частью дружу, защищаю ее, забочусь. И слежу, чтобы она не управляла моей жизнью»; «Другие от нее требовали, я — точно нет. Меня тогда не было. Теперь я сама справляюсь, ей больше нет нужды этим заниматься»; «Тогда [...] она [девочка — героиня и автор в детстве. — И. А.] была в отчаянии. Отчаяние — это знак, что не можешь найти общий язык с остальным миром. А потом оказалось, что это вовсе не естественное ее состояние. Она была в отчаянии, пока не появилась я, ее взрослая ипостась, и не обрела почву под ногами»⁹⁶; «И фотографии. Когда, например, я смотрю на свою фотографию, где мне несколько месяцев, глазами пятидесятилетнего дядьки, то задумываюсь, не заставил ли я этого маленького ребенка испытывать стыд? Может, он иначе представлял себе будущую жизнь? Может, хотел иначе распределить силы?»⁹⁷.

Оба эти течения современной польской прозы — постпереселенческое повествование и повествование детей Выживших — используют также элементы narra-

тивной психотерапии — «перерассказывание», реинтерпретацию собственной жизни с целью коррекции самоидентификации (в данном случае — самоощущения жертвы насилия и памяти о насилии, или жертвы навязанной травмированными взрослыми ностальгии) — анализ доминирующего нарратива, нахождение и уплотнение прежде периферийных эпизодов с целью создания альтернативной истории, а также «восстановление участия» — реконструкцию представлений о человеке значимых людей в его жизни и переоценку этих оценок. Повествовательницы, дочери Выживших, совершают этот процесс в том числе словно бы от лица матерей, обращаясь к свидетелям той части их жизни, память о которой им недоступна, частично переоценивая и перерассказывая при этом собственное детство. Цель деконструкции — рассмотрение экстернализованной проблемы в различных контекстах, ослабление устоявшихся схем и нарративное проектирование пространства для альтернативных историй жизни, способных освободить автора/повествователя/героя от власти проблемы. «Я бы сказала, что это действительно каминг-аут из молчания, из отсутствия биографии, из почитания того, что почитания вовсе не заслуживает»; «Табу, к сожалению, нельзя разрушить — для этого нужна более серьезная атака, чем одиночная, — но наверняка можно пытаться его переступить»; «Действительно, второе поколение — это поколение без голоса. Это у родителей была история, у их детей ее не было. Что это за история, которая заключается в том, что человек ходит в детский сад, потом в школу, ест овсяную кашу (или не ест), потом поступает в институт, эмигрирует (или нет), может, женится или разводится. Скажем прямо — никакая это не история. Мне нужно было обрести собственную историю, которая в человеческом плане уравновешивала бы историю родительского поколения»⁹⁸, — рассказывает Кефф.

В повествовании детей Выживших активно привлекаются также психотерапевтическая метафора, способствующая экстернализации проблемы, метафоры-персонажи (в том числе элементы мифодрамы), помогающие ее рекалибровке и изменению ситуации. Некоторые исполь-

зованные в повествовании метафоры комментируют сами авторы в интервью: лис «напоминает о разных очевидных вещах, например, о том, что я имею право быть тем, кто я есть, а если кто-то требует, чтобы я была чем-то другим, значит у него не все в порядке с головой. И что я имею право на неуверенность, на слабость, на вещи, с которыми уважающий себя человек не хочет иметь ничего общего. А лесной зверь этого не стыдится»; «[...] это [советы лиса молчать. — И. А.] ваш метод? — Только в лучшие моменты моего сознания»⁹⁹; «Как автор я рассказываю историю Матери таким образом, чтобы избежать манеры, в которой говорила об этом моя реальная мать. Поэтому, например, я рассказываю историю советско-нацистской войны в толкиеновской традиции Братства кольца. Я поступаю так, чтобы выбраться из рабства этой многократно повторяющейся истории и направить ее туда, куда хотим мы с моей героиней»; «А полифония — защита как от однозначности, так и от очень болезненных чувств. Я считаю, что лучше смеяться, потом плакать, ругаться, опять смеяться, немного, а то и как следует кого-то лягнуть, чем постоянно плакать. [...] Я находилась в плену чужого языка и испытывала огромную потребность выйти из него, не повторять. Кроме того, я не тот человек, который с наслаждением рассказывает собственную историю. Однако, если уж я это делаю, то мне требуется очень мощная броня. Поэтический язык представляет собой такую броню, но одновременно и оружие. Он годится и для атаки, и для защиты. Без него человек был бы беззащитен»¹⁰⁰; «Повествовательница кричит, чтобы освободиться от матери»¹⁰¹.

В повествовании о симбиотической травме у Тулли воспроизводится также метод фокусирования — нахождения, прояснения и вербализации являющихся «камертоном» ощущения проблемной ситуации чувственных ощущений, своего рода телесной метафоры, как любая метафора в конечном счете углубляющей рефлексия над проблемой и ведущей к освобождению: «— Ты думаешь, что когда для боли находится слово, боль исчезает? — Уменьшается ощущение чуждости и одиночества. Вещь, названная точно, становится частью моего мира, даже

если это вещь не самая любимая. [...] Дистанция приносит облегчение, дистанция, которую я обретаю, когда мне удастся назвать то, что случилось. Только поэтому определения для меня важны, и только в той степени, в какой они раскрывают механизм. [...] Найдя точное слово, мы устанавливаем отношения с тем, что испытали, с собственными эмоциями. [...] Определения, которые мы находим для вещей или событий, выводят нас из хаоса. Мы радуемся удачному определению, потому что в хаосе невозможно жить. Поиск определений — это труд понимания сути происходящего. Назвать эмоцию — это уже много, а назвать то, что случилось, — еще больше. Для этого нужно заглянуть внутрь. Фраза на листочке — не пустое слово, это ключ»¹⁰².

Приемы, используемые прозаиками младшего поколения, которые обживают в слове когнитивную травму, связанную с историческим сломом, ощущением насилия дискурсов массового потребительства и национального этоса, сопряженного также с тяготеющей над современным польским обществом непроработанной травмой свидетельства Холокоста, нацелены на выработку комического сознания, получение эмоциональной разрядки, катартического выхода эмоций, взлома табу и возникающей в результате иллюзии освобождения и власти над реальностью. Это достигается при помощи иронии, сарказма, черного юмора, фантазмагии, гротеска. «Окружающий нас абсурд, этот замкнутый круг... Сюрреализм здесь — единственный ответ на реальность, единственная разумная реакция»¹⁰³, — признается Червиньский. Повествование молодых прозаиков выполняет, с исследуемой аутопсихотерапевтической точки зрения, двоякую функцию: с одной стороны, преимущественно самоуничижительный характер приемов комического оказывается защитным отрицанием части себя, с другой — черный юмор и карнавальное обыгрывание ситуаций, связанных с вытесненным чувством вины и порожденным им страхом, исподволь способствуют психологической интеграции — приятию ранее отчуждавшихся аспектов памяти и идентичности.

«Я хотела немного выпустить воздух из этой серьезной проблемы, — говорит Хутник. — Это настолько политизированная, практически идеологизированная тема — я имею в виду евреев и претензии, наши к ним, их к нам, — что в самом деле об этом невозможно абсолютно серьезно говорить. Я недавно написала колонку о еврейских вопросах и там могу использовать помпезный тон, мораль. А тут я просто хотела написать этакую „страшилку“»¹⁰⁴.

Тревога смерти частично преодолевается при помощи мифодрамы, позволяющей через «проживание» мифа ощутить присутствие в доступном человеку хаосе повседневной жизни некий глубинный порядок и гармонию, взаимосвязь и взаимообусловленность жизни и смерти, спасительную цельность мироздания. Опирающееся на миф повествование Токарчук призвано оказать терапевтическое действие, утешительная сила мифа не утрачена: «„Все уже было“ не в смысле постмодернистской исчерпанности всех моделей, а в смысле более глубоком, онтологическом, платоновском. „Все уже было“ не как состояние утомленного разума современного человека, но как раскрытие глубинной структуры бытия. Не мы описываем эти модели, а наоборот — они описывают нас. [...] Когда-то прикоснуться к мифу можно было через ритуальное в нем участие. [...] Нам снова нужно объединить мир, хотя бы и при помощи кавычек»¹⁰⁵ (то есть при помощи повествования), — объясняет свою задачу писательница в послесловии к роману.

Другим способом уменьшения танатической тревоги оказывается десенсбилизация — многократное соприкосновение с предметом страха (в данном случае — многократное «проживание» смерти в первом, втором и третьем лице при помощи сложной конструкции персонажей-масок и различных цепочек смерти, разыгрывания смерти в играх, фантазиях и пр., а также «оживания» загробного мира) с целью привыкания к нему и ослабления силы его воздействия. «[...] мне стало легче после этой книги, и даже если бы ее не прочли или не поняли, не приняли — она свою задачу все равно выполнила»¹⁰⁶, — говорит Токарчук в интервью о своем романе «Последние истории».

Повествование о травме соприкосновения со смертью близких использует терапевтическую метафору, иницирующую поиск подобия жизненной и метафорической ситуаций, облегчающую адаптацию к опыту непознаваемого через уподобление доступным сознанию процессам, а также базируется на идее частичной смерти — артикуляции, структурировании процесса траура, экстернализации утраты и одновременно попытки «освоить» смерть в процессе скорби. «Через год после его смерти [мужа. — И. А.] вы издали „Упражнения по утрате“, книгу об уходе и умирании мужа. Вам за нее досталось. Звучали упреки, что слишком быстро, что вы наживаетесь на этом опыте», — обращается журналистка к Тушиньской. «Сегодня я поступила бы так же, — отвечает писательница. — И знаю, что муж этого хотел. Просил меня писать. „Это нас спасет“, — говорил он»¹⁰⁷. «Во время его болезни я не писала. Слова утратили ценность. Я смотрела на нашу библиотеку в Торонто и в Варшаве, тысячи книг. В контексте случившегося они казались мне совершенно бесполезными — и их содержание, и они сами [...]. Но потом... у меня не было другого способа совладать с этим. — Литература как терапия? — Я должна была написать эту книгу. Я знаю, что многие не могут мне этого простить. Одни — мол, слишком рано, другие просто. [...] Я не могла смириться с уходом Хенрика. И мне все больше не хватает его с годами. А прошло уже четыре. Писать о болезни, о борьбе с ней было, впрочем, его идеей. Он повторял: „Ты должна описать то, что с нами случилось. Сиделку я могу и нанять, но только ты сможешь рассказать эту историю“»¹⁰⁸, — говорит она в другом интервью. «Почему вы написали эту книгу?» — спрашивает журналистка у Ивасюв. «После папиной смерти я ничем другим не могла заниматься, — отвечает писательница. — Я находилась в творческом отпуске, у меня были весьма конкретные планы, но оказалось, что переживание смерти полностью меня парализовало, что я постоянно веду с собой внутренний диалог на тему своего сиротства. Я начала записывать то, что казалось необходимым. Эта книга уже жила во мне целыми фразами. Я бродила по улицам, и фразы возникали сами собой, я

возвращалась домой, спотыкалась о туфли, которые скидывала на ходу, чтобы побыстрее добраться до компьютера и написать очередной абзац. Таким образом я переживала отчаяние. Я писала изнутри боли, в шоке после утраты, изнутри траура. Было ли это аутотерапией? До сих пор я твердила, что нет, но, возможно, ошибалась...»¹⁰⁹. «[...] эти сцены отфильтрованы более чем двумя десятилетиями, которые прошли с момента смерти отца, а я продолжал этим мучиться [...]. Так возник этот роман»¹¹⁰, — признается Юревич. «Я знал, что должен это написать, хоть все пальцы сотру»¹¹¹, — говорит он в другом интервью. Хотя излечить травму утраты окончательно не удалось («Нет. Я не успокоился. Не сбросил с себя груз. Отца не вернул. Долг ему не отдал. Его смерть по-прежнему произошла слишком рано, он был слишком молод»¹¹²), однако повествование помогло писателю прожить траур заново, уже осознанно: «[...] не буду говорить, сколько здесь правды, потому что не знаю, как было на самом деле. Время между известием утром в субботу о смерти отца и погребением отца в понедельник я прожил словно в беспамятстве. Помню урывками. Только проблески воспоминаний»¹¹³. О связи этой книги не только с переживанием утраты отца, но и с попыткой справиться с танатической тревогой (концепция частичной смерти) говорит также следующее высказывание: «Книга должна была дожидаться своего часа, чтобы я дозрел до темы или сам приблизился к границе нашей жизни, той точке, откуда ближе к закату, где уже почти сумерки, где смерть перестает быть абстракцией, а касается нас непосредственно»¹¹⁴.

Кроме того, подобные тексты способствуют «восстановлению»¹¹⁵ утраченных отношений со значимым умершим: «— У меня такое ощущение, что вы хотели сказать все. В какой-то момент вы приводите причины, по которым отец мог бы на вас обижаться. Словно хотите, чтобы картина отношений „отец — дочь“ была полной. Чтобы это был законченный образ парадигмы „отец — дочь“. — Да, такова была цель. [...] наши родители [...] не видят нас в наших социальных, внешних ролях [...], сутью наших отношений являлось то, что я была дочерью, а он был отцом.

Это я и стремилась описать»; «[...] если бы можно было поднять могильную плиту и на этот прах без стыда просто положить эту книгу»¹¹⁶. Повествование вдовы также дает иллюзию продолжения жизни умершего: «Эта книга была диалогом с мужем, — размышляет Тушиньская об опыте Ж. Дидион и своем. — Дописав последнюю фразу, она утратила возможность разговаривать с ним. (Только теперь я понимаю, что боюсь этого. Не хочу заканчивать эту книгу, не хочу)»¹¹⁷. «— Не оказалось ли непосильной задачей описание смертельной болезни мужа [...] в „Упражнениях по утрате“? — Я чувствовала, что должна это сделать. Работа над книгой была продолжением нашей совместной жизни»¹¹⁸, — отвечает она на вопрос журналистки.

В повествовании о перинатальной утрате используются различные способы интеграции травматического опыта в повседневную жизнь, ассимиляции его — в частности техника «разделенного экрана», принятие перспективы стороннего наблюдателя, дробление опыта, встраивание его в галерею утрат других женщин и пр. «Книга обо мне одной не имела бы смысла, поскольку это опыт такой глубины, что нет иного способа рассказать о нем, кроме как попытаться представить реакции разных женщин, — утверждает Баргельская. — Способ, каким я рассказываю, кажется мне естественным для описания вещей, ускользающих от описания. Я его очерчиваю»¹¹⁹.

Таким образом, нарративизация травмы в процессе художественного повествования способствует переработке травматического опыта, преодолению ужаса неизбежного будущего, невыносимого настоящего или травмирующего прошлого, помогает достичь баланса между травматическим и поддерживающим, позитивным содержанием автобиографической памяти.

Кроме того, повествование о травме выполняет не только интрапсихологические, но и интерпсихологические функции: порождает своего рода эмпатические сообщества, заставляя вспомнить слова Дж. Хирш о «связи собственной травмы с травмой другого»: травма «может вести к встрече с другим через самую возможность [...]

прислушаться к чьей-то боли»¹²⁰. Это становится значимой мотивацией и само по себе является аутопсихотерапевтическим актом в случае пережитой в детстве отверженности, как у Тулли: «— А что тебе в детстве доставляло самую большую боль? — Я не знала, что что-то болит, но у меня было ощущение, что болит все. Боль повседневная была небольшой, ее можно было выдержать. Эту боль я не умела тогда назвать, так что не могла пожаловаться, даже если бы кто-то захотел меня выслушать. Первой и самой главной причиной боли было ощущение непринадлежности»; «Издать книгу [первую, т. е. „Сны и камни“ — И. А.] меня уговорили прочитавшие ее знакомые. Я думала, что она станет мостиком между мною и другими людьми, поможет найти область общего опыта, и это даст мне чувство принадлежности»; «Я хотела почувствовать, что у меня есть что-то общее с другими людьми, и хотела, чтобы у других было что-то общее со мной»; «После авторского вечера несколько человек из зала подошли ко мне и сказали, что пережили нечто подобное этой истории [на вечере Тулли читала фрагменты будущих „Итальянских шпилек“, опубликованные в польско-немецкой антологии. — И. А.]. О, вот кусочек общего опыта, — подумала я. Позвонила издательнице — мол, хорошо, договорились, будем печатать»¹²¹. Это играет значимую роль в случае соприкосновения с опытом смерти близкого человека. «Я знала, что люди, которых коснулась утрата, захотят прочитать „Траурную тетрадь“ и что мы будем обсуждать наш траур, — говорит Ивасюв. — Когда я писала, то надеялась оказаться в среде людей, которые испытывают потребность в такой беседе. Теперь происходит нечто, чего я не предвидела: я получаю дар от людей — знакомых и незнакомых — они рассказывают мне о „своих“ смертях. Удивительно, но на меня эти разговоры действуют очень положительно, я стремлюсь к ним. [...] Я испытываю удовлетворение, когда могу написать кому-нибудь: я вас понимаю, у меня тоже так было. Мне кажется, что кроме эмоционального и социального удовлетворения ко мне возвращается ощущение значимости литературы. В конце концов, все эти отношения возникают не потому, что я пережила утрату, а потому,

что я ее описала»¹²². «Символически люди, в руках которых оказывается эта книга, навещают могилу моего отца. Я их туда веду»¹²³, — добавляет она в другом интервью. Для Тушиньской и Юревича это становится, очевидно, незапланированным результатом повествования: «— Большой был отклик читателей на эту книгу? — Огромный. Сотни писем. Мне доверяли болезненные секреты, не только польско-еврейские, но касающиеся всей палитры инакости: моя мать цыганка, мою изнасиловал немецкий солдат, я лесбиянка, мой отец убивал евреев»¹²⁴; «В этой книге умирает не только мой отец, но и отец каждого читателя. В ней умирают все наши отцы. Недавно мне передали точку зрения корректора в издательстве [...]: это книга невероятно гнетущая, но, с другой стороны, каждому необходимая. Потому что мы теперь так пытаемся смерть спихнуть в сторону, сделать неважной»¹²⁵.

Авторы, за проанализированными текстами которых стоит травма танатической тревоги или соприкосновения со смертью, пытаются также компенсировать недостаток в современной цивилизации ритуалов перехода: «Мы не хотим грустить. Посмотрите — мы даже не умеем вести себя с людьми в трауре. Не каждый умеет выразить соболезнования, а тем более мы не умеем в состоянии сочувствия жить долго. Через неделю после похорон человек имеет право чувствовать себя плохо, но через месяц после похорон для взрослого человека — это уже, мол, инфантильность, истероидность. Социум не позволяет человеку долго переживать утрату»; «Есть люди, которые хотят столкнуться с чужим трауром, потому что он готовит нас к нашему собственному, облегчает, помогает — как утверждают психоаналитики — проработать траур. Такого рода книги — помощь другим, таким образом мы делимся с другими»¹²⁶; «Эти морализаторы боятся прикоснуться к своим больным и умирающим. Их ужасает собственная смертность»; «Я думаю, что эта книга многим помогла. Я знаю это, потому что они обращаются ко мне»¹²⁷; «Мы живем в таком месте на планете и в такой культуре, у которых со смертью ужасные проблемы. Но еще, например, в Средневековье подход человека к смерти был более игровым [...], существовало

множество текстов, являвшихся, по сути, книгами советов, которые помогали преодолеть ступени умирания, этапы прощания души с жизнью. Потом эта практика оказалась совершенно забыта. Вероятно, сыграл свою роль триумф науки [...]. У меня нет никаких сомнений, что в смысле мужественного и достойного отношения к смерти восточные, неевропейские цивилизации стоят выше нашей»¹²⁸. Применительно к перинатальной утрате это отсутствие культуры и механизмов психологической поддержки особенно болезненно. Неслучайно Баргельская говорит о том, что осуществляет — от своего имени и от лица других женщин — каминг-аут¹²⁹. Кроме того, писательница считает необходимым напоминать себе и другим о том, что «мы ни из чего не выходим невредимыми»: «Память о том, что очень легко все потерять, что мы не живем в безопасности и это абсурд — питать иллюзии, будто мы живы, ведь в любую минуту может случиться что угодно, — думаю, нужно это держать в голове, на заднем плане, чтобы жить осмысленно»¹³⁰, — говорит она в интервью. Именно поэтому «книга затрагивает множество других тем, таких как любовь, дружба, семья, брак и материнство. Как утверждает автор, в основе всего этого лежит угроза утраты, страх смерти, это он подчеркивает вкус жизни»¹³¹.

Подобным образом акт творчества способствует формированию постпереселенческого сообщества: «Возвращение к опыту „родителей“ в таком контексте следовало бы рассматривать уже в плане не семейных историй, а не утратившего актуальность социального повествования»¹³².

Для совсем молодого Нахача, рассказывающего о травме своего поколения, возникающая вследствие творческого акта общность становится впервые испытанным писательским опытом: «Я очень часто встречал людей, которых раньше не знал. Они говорили, что супер, что я написал такую книгу и что записал мысли, которые у них в голове тоже крутятся. Знаешь, это невероятно здорово и приятно. Почти самое приятное из того, что может пережить писатель, — это когда к тебе подходит чужой человек и говорит, что история, которую ты создал, сыграла в его жизни большую роль»¹³³.

Все это подтверждает слова нейропсихолога Б. Ци-рюльника: «Когда группа исповедует один и тот же дискурс, присутствие других людей гарантирует каждому члену группы чувство безопасности. Рассказывание одной и той же истории, вера в одни и те же представления порождают чувство огромной близости. Поэтому повести, которые мы разделяем с другими людьми, мифы и общие молитвы действуют целительно»¹³⁴.

Разумеется, рассмотренные художественные тексты не являются — не могут и не должны являться — последовательными курсами той или иной психотерапии. Более того, будучи литературным текстом, их конечная форма, имеющаяся в распоряжении читателя, безусловно, в значительной степени представляет собой *результат* этого процесса: «Если бы я хотела лечиться писанием, это невозможно было бы читать. Боль должна раствориться, она растворяется долго. Эмоции оседают, начинается работа разума. На это нужно время. [...] Чтобы я могла теперь об этом рассказывать, прежде нужно было рассказать все это самой себе. Спросить себя, чем это для меня являлось. Удивиться, что кто-то чего-то не сделал, что я чего-то не сделала. Найти того, кто захочет это выслушать»¹³⁵. Однако этот художественный, а не терапевтический (в буквальном смысле) текст, даже являясь записью уже частично или полностью проработанной травмы, всегда в той или иной степени представляет собой также и очередной вариант автобиографии, закрепляющий психологические изменения (это показывают и изданные отдельными книгами интервью-реки, например с Курылюк и особенно с Тулли).

Параллели, а порой и почти буквальное сходство с рядом психотерапевтических методов или их элементов, обнаруживающиеся при анализе связанных с травмой текстов, очевидно, свидетельствуют о подспудном — более или менее очевидном — стремлении *формы* художественного текста к выполнению именно аутопсихотерапевтических, *защитных* функций, связанных с индивидуальными и коллективными травмами, а также — о силе структурированного слова. В этом случае на полуриторический

вопрос Тулли — «А что такое форма, откуда она приходит и каким органом чувств мы ее ощущаем? И зачем она нам нужна, ведь, наверное, она не служит выживанию?»¹³⁶ — следовало бы возразить: художественная форма в конечном счете служит именно выживанию. То есть, говоря словами одного из героев Сеневича: «Язык, на него вся надежда. В конце концов, жизнь есть не что иное, как фабула, сложенная из слов. Кто умеет рассказать себе собственную жизнь, тот познал счастье. Кто не умеет — тот увидит вместо своей жизни серию случайных фрагментов»¹³⁷.

P R I M E C A N I A

- ¹ M. Czerwińska. Autobiograficzny trójkąt. Świadeństwo, wyznanie i wyzwanie. Kraków, 2000. S. 147.
 - ² P. Lejeune. Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii. Kraków, 2001. S. 9.
 - ³ P. de Man. Autobiografia jako od-twarzanie // Pamiętnik literacki. 1986. cz. 2. S. 163.
 - ⁴ В. Нуркова. Свершенное продолжается: Психология автобиографической памяти личности. М., 2000. С. 187.
 - ⁵ Między miesiącami / Inga Iwasów. Lubię książki nieupozowane, nieoszczędzające, ale zarazem ironiczne // Rok w rozmowie. Pisarze krytycznym okiem. Wywiady Jarosława Czechowicza. Poznań, 2014. S. 150.
 - ⁶ K. Kaniowska. Antropologia i problem pamięci // Konteksty. Polska Sztuka Ludowa. 2003. R. 57. № 3/4. S. 59.
 - ⁷ A. Zieniewicz. Pakty i fikcje. Autobiografizm po końcu wielkich narracji (szkice). Warszawa, 2011. S. 172.
 - ⁸ P. Lejeune. Wariacje na temat pewnego paktu. S. 2.
 - ⁹ J. Bargielska. Poroniłam. Wywiad // Wysokie obsasy, 23.05.2011. http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,9625264,Justyna_Bargielska__Poronilam.html
 - ¹⁰ Rozmowa Patrycji Barowicz z Justyną Bargielską // Biuro Literackie.pl. <http://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/wywiady/rozmowa-patrycji-barowicz-z-justyna-bargielska/>
 - ¹¹ Piękny dzień. Rozmowa z Ewą Kuryluk // dwutygodnik.com. Strona kultury. <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/525-piekny-dzien.html>
 - ¹² Ewa Kuryluk. Jestem Australijką. <http://new.jewish.org.pl/aktualnosci/jestem-australijk-3963/>
 - ¹³ Paweł Huelle: pisarzem zostałem przez przypadek // ElleMan, 18.01.2014. <https://www.elle.pl/man/arttykul/pawel-huelle-pisarzem-zostalem-przez-przypadek>
 - ¹⁴ Paweł Huelle: pisanie to nie jest przyjemność // Kultura. Onet. pl, 21.01.2014. <http://ksiazki.onet.pl/pawel-huelle-pisanie-to-nie-jest-przyjemnosc/d5bx2>
 - ¹⁵ Poruszający wywiad z Joanną Bator: Feministka z doktoratem // Polki.pl. <http://polki.pl/zycie-gwiazd/newsy,poruszajacy-wywiad-z-joanna-bator,10036723,artykul.html>
 - ¹⁶ [Odpowiedzi autorki] Joanna Bator odpowiedziała na Wasze pytania! // lubimyczytac.pl. <http://lubimyczytac.pl/dyskusja/154/6945/odpowiedzi-autorki-joanna-bator-odpowiedziala-na-wasze-pytania>
-
-

- ¹⁷ Joanna Bator dla Newsweeka: Jestem nienażyta // Newsweek, 03.01.2014. <http://www.newsweek.pl/kultura/wywiad-z-joanna-bator-na-newsweek-pl,artykuly,276967,1.html>
- ¹⁸ J. Bator. Warszawa zupełnie mnie nie inspiruje // Po przecinku, 11.03.2012. <https://poprecinku.pl/art/warszawa-zupelnie-mnie-nie-inspiruje/106>
- ¹⁹ O Matce, Ojczyźnie i Narodzie-Żydokomunie // Przekładaniec. 2014. № 29. S. 291.
- ²⁰ Nie chcę grać na łatwych nutach. Wywiad z Ingą Iwasiów. <http://newst.kaliter.pl/nie-chce-grac-na-latwych-nutach-wywiad-z-inga-iwasiow>
- ²¹ Między miesiącami / Inga Iwasiów. Lubię książki nieupozowane, nieoszczędzające, ale zarazem ironiczne. S. 150.
- ²² O Matce, Ojczyźnie i Narodzie-Żydokomunie. S. 287.
- ²³ Janusz Paliwoda, Mirosław Nahacz. Mnie się w ogóle nie śpieszy // Art Papier, Wydanie bieżące. 2006. № 1 (49). <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=2&artykul=25>
- ²⁴ Rozmowa z Olgą Tokarczuk. Sztuka dobrego umierania // Rzeczpospolita, Książki, 04. 09. 2004. <http://archiwum.rp.pl/artykul/504074-Sztuka-dobrego-umierania.html>
- ²⁵ Olga Tokarczuk: pamiętam ulgę, gdy napisałam ostatnie zdanie // (Z najwyższej półki/Trójka). <https://www.polskieradio.pl/9/874/Artykul/1011153,Olga-Tokarczuk-pamietam-ulge-gdy-napisalam-ostatnie-zdanie>
- ²⁶ Ewa Kuryluk: kiedy obraz przestaje być płótnem na ścianie // Onet Kobieta, 30.05.2016. <http://kobieta.onet.pl/ewa-kuryluk-kiedy-obra-z-przestaje-byc-plotnem-na-scianie/yl8tfz>
- ²⁷ Marta Dzido. Rozmowa z Katarzyną Nowak. <http://ninateka.pl/audio/marta-dzido-swiat-mlodych>
- ²⁸ Wywiad z autorem. Michał Witkowski // lubimyczytać.pl. <http://lubimyczytac.pl/autor/8109/michal-witkowski/wywiad>
- ²⁹ Wywiad z Brygidą Helbig. <http://www.dolcevitamagazyn.pl/2635-2/>
- ³⁰ Prywatne kłocki — wywiad z Magdaleną Tulli // Centrala, 31.11.2014. <http://czytamcentralnie.blogspot.ru/2014/10/prywatne-klocki-wywiad-z-magdalena-tulli.html>
- ³¹ Nie, to nie jest aż tak proste. Rozmowa z Magdaleną Tulli. <http://fundacja-fka.pl/nie-to-nie-jest-az-tak-proste-rozmowa-z-magdalena-tulli/>
- ³² Zbuntowana — rozmowa z Magdaleną Tulli // Gazeta Wyborcza, 26.09.2014. http://wyborcza.pl/1,75410,16711994,Zbuntowana___rozmowa_z_Magdalena_Tulli.html
- ³³ Prywatne kłocki — wywiad z Magdaleną Tulli.
- ³⁴ M. Tulli. Jaka piękna iluzja. Kraków, 2017. S. 95, 149.
- ³⁵ Dominika Ożarowska: robię przypały, ale generalnie mnie lubią // Dziennik Łódzki, 02.04.2010. <http://www.dzienniklodzki.pl/arty->
-
-

- kul/239950,dominika-ozarowska-robie-przypaly-ale-generalnie-mnie-lubia,id,t.html
- 36 Na wschodzie chyba jest łatwiej o cud. Rozmowa z Ignacym Karpowiczem // *Rozmowy na granicy*. Rozmawiają Ksymena Filipowicz-Tokarska i Małgorzata Zduniak-Wiktorowicz. Słubice, 2014. http://www.cp.edu.pl/pl/o_nas/publikacje/pozostale/rozmowy-na-o-granicy/rozmowy-na_o-granicy.pdf
- 37 Prywatne klocki — wywiad z Magdaleną Tulli.
- 38 Zbuntowana — rozmowa z Magdaleną Tulli.
- 39 Justyna Bargielska. Oswoić traumę nienarodzenia [AUDYCJA]. <http://audycjeiprogramy.blogspot.ru/2013/03/oswoic-traume-nienarodzenia-justyna-bargielska.html>
- 40 Olga Tokarczuk: — Nie lubię gadulstwa // *Nowa Trybuna Opolska*, 17.02.2008. <http://www.nto.pl/opinie/art/4081111,olga-tokarczuk-nie-lubie-gadulstwa,id,t.html>
- 41 O przyrodzie, literaturze, feminizmie, micie, życiu i śmierci. Rozmowa z Olgą Tokarczuk. Wywiad Janusza Korbela i Marty Lelek // *Miesięcznik Dzikie Życie*. 2000. № 4/70. <http://dzikiezycie.pl/archiwum/2000/kwiecien-2000/o-przyrodzie-literaturze-feminizmie-micie-zyciu-i-smierci-rozmowa-z-olga-tokarczuk>
- 42 Piękny dzień. Rozmowa z Ewą Kuryluk // *dwutygodnik.com*. Strona kultury. <http://www.dwutygodnik.com/artukul/525-piekny-dzien.html>
- 43 B. Helbig-Mischewski. Kilka słów o niemieckich podręcznikach i tradycjach pisania autobiograficznego — najciekawsze porady i inspiracje // *Twórcze pisanie w teorii i praktyce*. Kraków, 2015. S. 127–128.
- 44 Wywiad z Brygidą Helbig. <http://www.dolcevitamagazyn.pl/2635-2/>
- 45 E. Kuryluk. *Manhattan i Mała Wenecja*. Rozmawia Agnieszka Drotkiewicz. Warszawa, 2016. S. 104.
- 46 Tryptyk na żółtym tle. Z Ewą Kuryluk rozmawia Agnieszka Drotkiewicz // *Midrasz*, 25.07.2011. <https://kultura.onet.pl/wiadomosci/trzytyk-na-zolтым-tle/nzs7t2p>
- 47 E. Kuryluk. *Manhattan i Mała Wenecja*. S. 132–133, 124, 129–130.
- 48 M. Czermińska. Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopolityki // *Teksty Drugie*. 2011. № 5. S. 83.
- 49 Piękny dzień. Rozmowa z Ewą Kuryluk.
- 50 E. Kuryluk. *Manhattan i Mała Wenecja*. S. 171.
- 51 Tryptyk na żółtym tle. Z Ewą Kuryluk rozmawia Agnieszka Drotkiewicz.
- 52 Nie płaczę nad brakiem korzeni. Z Ingą Iwasiów o odłożonej traumie przesiedlenia, o korzyściach i zagrożeniach płynących z zerwania ciągłości historycznej i o kształtujących tożsamość mikrohistoriach rozmawia Katarzyna Uczkiewicz // *Ziemie Zachodnie*. www.pamiec-
-
-

- przeszlosci.pl/files. PiP. № 12. S. 63–66. http://www.pamieciprzyszlosc.pl/wp-content/uploads/2016/05/63-66.-Inga-Iwasiuw-Nie-p%C5%82acz%C4%99-nad-brakiem-korzeni-Kw_PiP_nr12_s63.pdf
- 53 A. Tuszyńska. Rodzinna historia lęku. Kraków, 2014. S. 404.
- 54 Piękny dzień. Rozmowa z Ewą Kuryluk.
- 55 «Skończyło się życie, a wieś przestała istnieć». Anna Janko o pacyfikacji Zamojszczyzny i traumie drugiego pokolenia. http://weekend.gazeta.pl/weekend/1,152121,17293122,___Skonczylo_sie_zycie__a_wies_przestala_istniec____.html
- 56 Monika Sznajderman: jak pogodzić się z tym, że dziesięcioletni chłopiec jedzie do Trebłinki? Wywiad // Magazyn O!Kultura. 2016. № 13. <http://ksiazki.onet.pl/monika-sznajderman-jak-pogodzic-sie-z-tym-ze-dziesiecioletni-chlopiec-jedzie-do/hwl2xz>
- 57 A. Assmann. Między historią a pamięcią. Antologia. Warszawa, 2013. S. 77.
- 58 J. Borowczyk, M. Larek. Przywracanie, wracanie. Rozmowy szczecińskie z Arturem Danielem Liskowackim. Warszawa, Szczecin, 2014. S. 35, 78.
- 59 M. Czermińska. Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki. S. 188.
- 60 Paweł Huelle: pisanie to nie jest przyjemność.
- 61 Paweł Huelle: pisarzem zostałem przez przypadek.
- 62 Rozmowa z Zytą Orszyn, autorką książki «Ocalenie Atlantydy», która znalazła się finale Nagrody Literackiej dla Autorki Gryfia. <http://www.nagrodagryfia.pl/Artykul.aspx?a=246>
- 63 Zyta Orszyn: Chciałam wytłumaczyć, o czym napisałam swoją ostatnią książkę — «Ocalenie Atlantydy» // Wysokie Obcasy, 20.05.2013. http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,13882678,Zyta_Orszyn___Chcialam_wytlumaczyc__o_czym_napisalam.html?disableRedirects=true
- 64 Agata Tuszyńska: nigdy nie zaczynam pisać od pierwszego zdania. Z Agatą Tuszyńską rozmawia Magdalena Grzebałkowska // Wysokie obcasy, 24.12.2012. http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,13039236,Agata_Tuszynska___nigdy_nie_zaczynam_pisac_od_pierwszego.html
- 65 «Skończyło się życie, a wieś przestała istnieć». Anna Janko o pacyfikacji Zamojszczyzny i traumie drugiego pokolenia.
- 66 Ibidem.
- 67 Ibidem.
- 68 Ibidem.
- 69 Monika Sznajderman: jak pogodzić się z tym, że dziesięcioletni chłopiec jedzie do Trebłinki? Wywiad.
- 70 «Skończyło się życie, a wieś przestała istnieć». Anna Janko o pacyfikacji Zamojszczyzny i traumie drugiego pokolenia.
-
-

- 71 Ewa Kuryluk. Jestem Australijką.
- 72 Ewa Kuryluk: kiedy obraz przestaje być płótnem na ścianie.
- 73 Ewa Kuryluk. Jestem Australijką.
- 74 «Skończyło się życie, a wieś przestała istnieć». Anna Janko o pacyfikacji Zamojszczyzny i traumie drugiego pokolenia.
- 75 Ewa Kuryluk: kiedy obraz przestaje być płótnem na ścianie.
- 76 E. Kuryluk. Moje książki są z żałoby. Rozmawia Juliusz Kurkiewicz // Gazeta Wyborcza, 23.07.2010. http://wyborcza.pl/1,75475,8167738,E-wa_Kuryluk__Moje_ksiazki_sa_z_zaloby.html
- 77 Ktoś dla kogoś jest dobry. Z Ewą Kuryluk rozmawia Dorota Jarecka // Gazeta Wyborcza, 06.10.2009. http://wyborcza.pl/1,75475,7112897,E-wa_Kuryluk__Ktos_jest_dla_kogos_dobry.html
- 78 Piękny dzień. Rozmowa z Ewą Kuryluk.
- 79 Ibidem.
- 80 Monika Sznajderman: jak pogodzić się z tym, że dziesięcioletni chłopiec jedzie do Treblinki? Wywiad.
- 81 Agata Tuszyńska: nigdy nie zaczynam pisać od pierwszego zdania.
- 82 Monika Sznajderman: jak pogodzić się z tym, że dziesięcioletni chłopiec jedzie do Treblinki? Wywiad.
- 83 «Skończyło się życie, a wieś przestała istnieć». Anna Janko o pacyfikacji Zamojszczyzny i traumie drugiego pokolenia.
- 84 Piękny dzień. Rozmowa z Ewą Kuryluk.
- 85 Ewa Kuryluk. Jestem Australijką.
- 86 Ktoś dla kogoś jest dobry. Z Ewą Kuryluk rozmawia Dorota Jarecka.
- 87 E. Kuryluk. Frascati. Apoteoza topografii. Kraków, 2009. S. 123.
- 88 E. Kuryluk. Manhattan i Mała Wenecja. S. 61.
- 89 «Skończyło się życie, a wieś przestała istnieć». Anna Janko o pacyfikacji Zamojszczyzny i traumie drugiego pokolenia.
- 90 Monika Sznajderman: jak pogodzić się z tym, że dziesięcioletni chłopiec jedzie do Treblinki? Wywiad.
- 91 Ibidem.
- 92 Ibidem.
- 93 «Skończyło się życie, a wieś przestała istnieć». Anna Janko o pacyfikacji Zamojszczyzny i traumie drugiego pokolenia.
- 94 Ibidem.
- 95 Ewa Kuryluk. Jestem Australijką.
- 96 Zbuntowana — rozmowa z Magdaleną Tulli.
- 97 Słuchajcie, to Jurewicz do nas mówi. Wysłuchał Sebastian Łupak // Gazeta Wyborcza. Magazyn Trójmiasto, 06.03.2008. <http://trojmiasto.wyborcza.pl/trojmiasto/1,35635,4997671.html>
- 98 O Matce, Ojczyźnie i Narodzie-Żydokomunie. S. 289, 283, 287.
-
-

- 99 Zbuntowana — rozmowa z Magdaleną Tulli.
- 100 O Matce, Ojczyźnie i Narodzie-Żydokomunie. S. 286.
- 101 Wywiad z Bożeną Keff. <https://kobiety-kobietom.com/literatura/recenzja.php?art=1104>
- 102 M. Tulli. Jaka piękna iluzja. S. 75–76.
- 103 Wywiad z Piotrem Czerwińskim. <http://off-press.org/main/off-news/1083/>
- 104 Sylwia Chutnik: «Bawię się w faceta» // Gazeta. pl. http://weekend.gazeta.pl/weekend/1,152121,16060041,Sylwia_Chutnik___Bawie_sie_w_faceta_.html
- 105 O. Tokarczuk. Anna In w grobowcach świata. Kraków, 2006. S. 217–218.
- 106 Całe moje pisanie jest próbą oswojenia przeczucia... Wywiad z Olgą Tokarczuk // Wywiad RMF Classic, 2004, IX. <http://www.rmflclassic.pl/7a=wywiady&id=1124&npg=1>.
- 107 Agata Tuszyńska: nigdy nie zaczynam pisać od pierwszego zdania.
- 108 Agata Tuszyńska: Zaciskam zęby i piszę // Polki.pl. <http://polki.pl/zycie-gwiazd/newsy,agata-tuszynska-zaciskam-zyby-i-pisze,10021675,artykul.html>
- 109 Inga Iwasiów: Ojciec by mnie pochwalił // Wysokie Obcasy, 19.12.2013. http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,53662,15087214,Inga_Iwasiow__Ojciec_by_mnie_pochwalil_.html?disableRedirects=true
- 110 Aleksander Jurewicz. Jak żyć tak, żeby człowiek nie żałował odejść, to jest najtrudniejsze... // Morele i grejpfruty. http://www.moreleigrejpferty.com/Aleksander_Jurewicz_,180.html
- 111 Słuchajcie, to Jurewicz do nas mówi.
- 112 Ibidem.
- 113 Ibidem.
- 114 Ibidem.
- 115 М. Уайт. Карты нарративной практики. Введение в нарративную терапию. М., 2010. С. 151–152.
- 116 Nie chcę grać na łatwych nutach. Wywiad z Inga Iwasiów.
- 117 A. Tuszyńska. Ćwiczenia z utraty. Kraków, 2007. S. 159.
- 118 Agata Tuszyńska: Zaciskam zęby i piszę.
- 119 J. Bargielska. Poroniłam.
- 120 J. Hirsch. Postmodernizm, drugie pokolenie i międzykulturowe kino posttraumatyczne // Antologia studiów nad traumą. Kraków, 2015. S. 284.
- 121 M. Tulli. Jaka piękna iluzja. S. 98, 49, 90, 95.
- 122 Między miesiącami / Inga Iwasiów. Lubie książki nieupozowane, nieoszczędzające, ale zarazem ironiczne. S. 149.
- 123 Nie chcę grać na łatwych nutach. Wywiad z Inga Iwasiów.
- 124 Agata Tuszyńska: nigdy nie zaczynam pisać od pierwszego zdania.
-
-

- ¹²⁵ Słuchajcie, to Jurewicz do nas mówi.
- ¹²⁶ Inga Iwasiów: Ojciec by mnie pochwalił.
- ¹²⁷ Agata Tuszyńska: nigdy nie zaczynam pisać od pierwszego zdania.
- ¹²⁸ O. Tokarczuk. Całe moje pisanie jest próbą oswojenia przeczcucia...
- ¹²⁹ J. Bargielska. Poroniłam.
- ¹³⁰ Ibidem.
- ¹³¹ Justyna Bargielska. Oswoić traumę nienarodzenia.
- ¹³² K. Siewior. Ciało (post)przesiedleńcze //Białe maski / szare twarze. Ciało, pamięć, performatywność w perspektywie postzależnościowej. Kraków, 2015. S. 203.
- ¹³³ Janusz Paliwoda, Mirosław Nahacz. Mnie się w ogóle nie śpieszy.
- ¹³⁴ B. Cyrulnik. Ratuj się, życie wzywa. Warszawa, 2014. S. 164.
- ¹³⁵ M. Tulli. Jaka piękna iluzja. S. 49–50.
- ¹³⁶ Ibid. S. 108.
- ¹³⁷ M. Sieniewicz. Walizki hipohondryka. Kraków, 2014. S. 48.
-
-

Приложение

Фрагменты интервью с авторами
Список анализируемых текстов

Фрагменты интервью с авторами

Юстина Баргельская

«— Повествовательница «Обсолекток» фотографирует умерших детей. Вы этим занимались? — Занималась»¹;

«— „Мужик из морга выносит нам сверток и бросает на патологоанатомический стол“. Так все и было? — Так и было [...] Только однажды все произошло по-человечески — когда умер Пётрусь. — „Когда ты читаешь эти слова, читатель, Пётруся уже нет в живых“ — предпоследний текст в „Обсолектах“»²;

«„Как фотографировать умерших детей“ — так называется глава. Вот именно — как? Как это выдержать? [...] вы проходите через это вместе с матерями? — Признаюсь сразу, да, это была травма. Однако самой большой травмой были условия, в которых это происходило, патологоанатомические отделения, морги, эти матери, которые ищут там своих детей и на которых смотрят как на сумасшедших»³;

«— У тебя было чувство вины из-за выкидыша? — Разумеется. Ощущение, что я оказалась не на высоте. Не выполнила задание. Вроде как в армии. Передо мной поставили задачу, а я ее не выполнила. Тело, мое женское тело дарило мне столько радости. Я расхаживала на своих длинных ногах, а тут — не в состоянии сохранить беременность. Позор»⁴.

Иоанна Батор

«С шести лет я жила в районе Пяскова Гура. Блочный дом. Мы жили в кошмарной многоэтажке, где было десять подъездов и одиннадцать этажей. Поверху шла терраса и длинный коридор, из которого был выход на эту террасу»⁵;

«Первые шесть лет я воспитывалась у бабушки. Родители забирали меня на воскресенье, почти каждый день приходили в гости. Но я была очень одиноким ребенком. Помню высокие комнаты в старом валбжихском доме, бывшем немецком»⁶;

«Мама — из крестьянской семьи, ее отец погиб в Майданеке, до ее рождения. [...] Папина семья — из Радома, после войны они приехали в Валбжих за лучшей жизнью, заняли бывшую немецкую квартиру»⁷;

«Времена ПНРовской атмосферы готического романа. Оказывается, во мне много этого осталось. В „Темно, почти ночь“ их воплощает Эва, сестра Алиции, мой сумрачный близнец»⁸.

Давид Беньковский

«Военное положение я переживал очень сильно, эмоционально и, конечно же, в черно-белых красках. В этом смысле можно говорить об автобиографическом измерении романа „Есть“. Столь же важен был для меня перелом 1989 года и, пожалуй, [...] он меня разочаровал»⁹;

«В „Ничто“ вписано большинство важных событий и проблем того десятилетия. [...] То, что нас тогда увлекало, что казалось новым, и как мы на это новое реагировали, какие традиции перенесли из эпохи ПНР»¹⁰;

«„Ничто“ — это также описание жестокого, дикого капитализма, импортированного в Польшу. Противоречащего нашей традиции, культуре, ментальности. [...] все здесь проворачивается на холостом ходу. В ущербном, недоразвитом капитализме с его псевдогероями нет места надежде. Из рабства и коммунистической нищеты мы попали в реальность крупных корпораций. Безвыходная ситуация»¹¹;

«— Как писатель вы подтверждаете, что „не за такую Польшу мы боролись“. — Но если бы не эта Польша, мои книги не могли бы увидеть свет, ведь они говорят о слабостях системы и ее патологии. У нас свобода, и мы можем любым образом высказываться о том, что нас окружает»¹².

Кшиштоф Варга

«[...] у нас довольно деформированный взгляд на вещи, поскольку мы чтим героическую смерть [...] Для нас важнее красиво умереть за родину, чем победить, — странная черта, которая мне очень не нравится»¹³.

Михал Витковский

«Разумеется, в семидесятые-восемидесятые годы я жил мифом о Западе [...] Разумеется, я испытываю ностальгию и, разумеется, все это пришло вместе с переломом 1989 года»¹⁴;

«Все ли с этим переломом пошло не так, как планировалось? Прежде всего, вместе с водой выплеснули и ребенка — сам миф о Западе. Разноцветный Запад исчез даже на Западе. Начался Запад социальных проблем, многоквартирных домов, поляков, безработицы... Ну и капитализм перестал быть таким наивным, как в восьмидесятые годы. Мы уже знаем, что шампуни так пахли, потому что были синтетическими, а дезодоранты — канцерогенными»¹⁵;

«— После китчеватых восьмидесятых в „Фотообоях“, которые ты также описываешь в „Барбаре Радзивилл“, на сей раз ты переносишь читателя в изуродованные капитализмом девяностые. Что тебя в них больше всего завораживает, а что отталкивает? — То, что меня завораживает, то и отталкивает. В частности, мистицизм, настоящий на жидкости для чистки ковров, рынок культуры, бесконечно пережевывающий одну и ту же жвачку, потерянность людей, утративших прежнюю веру и иерархию ценностей...»¹⁶.

Марта Дзидо

«Я сменила более двадцати мест работы»¹⁷;

«„М.“ — это была реакция на то, что тогда происходило вокруг меня. Момент вхождения в профессиональную жизнь, в нашей польской реальности совершающийся болезненно, знаком, пожалуй, каждому. [...] Моя героиня постоянно удивляется этой реальности, она совершенно не готова к ханжеству, лжи, притворству, фальшивым улыбкам и т. д.»¹⁸.

Адам Загаевский

«В детстве я потерял две родины: город, где родился [...], однако у меня отобрали также и элементарный, естественный доступ к повседневной реальности»¹⁹;

«— Что для вас память Львова? — Одним из важнейших моментов моей писательской жизни является город, в котором я родился, — Львов. [...] Я родился в июне 1945 года, потом наша семья покинула Львов, и я утратил этот город. Мы долгое время жили в Силезии, в Гливице, и долгое время тот факт, что я — из Львова, не имел значения. При этом вся моя семья совершенно неосознанно старалась рассказать мне о Львове. Это не всегда были рассказы в буквальном смысле слова: знание города передавалось, например, через стены дедушкиной квартиры, словно бы говорившие со мной, — там висели почти исключительно акварели или фотографии с видами Львова. Мой дед часто рассказывал мне о Львове, мои родители тоже, хотя немного меньше [...] Лишь достигнув зрелости, я понял, сколько во мне осело этих львовских разговоров»²⁰;

«В 1945 году мы оказались в Силезии, и я вырос в бывшем прусском городе [...] Силезия — это было нечто временное. Мне не полагалось привязываться к этим деревьям и к этой черной реке, протекающей через Гливице»²¹;

«Силезия приняла нас великодушно, но родиной для меня не стала. Силезия не стала моей малой родиной из-за пропаганды взрослых, постоянно твердивших, что Гливице — это не наше место, что, может, мы когда-нибудь еще вернемся в наш настоящий город, который остался на востоке. [...] Но в Силезии, в конце концов, я прожил первые восемнадцать лет, быть может, самые важные в человеческой жизни»²².

Инга Ивасюв

«„У меня умер. Траурная тетрадь“ — книга, написанная на баррикадах жизни: я не хотела писать это, собиралась во время отпуска работать над совершенно другим текстом. После смерти отца я не сумела вернуться к роману, который писала, не могла собраться. После поста в блоге о смерти отца издательство „Чарне“ поинтересовалось, не хочу ли я опубликовать книгу на эту тему. Я хотела. Книга была во мне готова, нужно было только извлечь ее из себя»²³;

«Если бы мы вместе читали „Траурную тетрадь“, то могли бы задуматься, что в ней написано на основании собственного опыта, а что придумано. Или скорее: что является собственным опытом применительно к автору этого текста»²⁴;

«Для меня самым главным было собрать все вещи с папиного столика. Предметы, о которых я знала, что накануне он к ним прикасался. Меня преследовала навязчивая мысль: нельзя допустить, чтобы оказалось продано, отдано, выброшено то, чего отец вчера коснулся»²⁵;

«Остальные вещи нам с мамой пришлось раздать [...] А что делать? Мастерская у отца была небольшая, а вещей столько, что казалось, они никогда не закончатся. Нужно было все убрать, рассортировать, отдать, продать»²⁶;

«Перед похоронами мама размораживала холодильник. Пыталась навести порядок на кухне. Это был странный ритуал. Она вынимала рыбу, сыр, хлеб, купленные папе на завтрак. Приходилось срочно принимать решение по каждому кусочку сыра, который папе уже не суждено было съесть»²⁷;

«— Вы по-прежнему не помните последний разговор с отцом? — Нет. И это по-прежнему меня мучает. — Почему? — Потому что у меня внутри такое чувство, словно под ложечкой сосет — будто это могла быть ниточка, за которую я бы еще сумела ухватиться. Последняя фотография отца — у меня в телефоне, они с мамой сидят на тахте в моей комнате. А разговор я не могу вспомнить. Не знаю, разговаривали ли мы накануне вечером, вполне возможно»²⁸;

«Я писала „У меня умер. Траурная тетрадь“, хотела воспроизвести последний разговор и не могла»²⁹;

«— Где вы узнали о смерти отца? — В гостинице, в Гдыне. Мне позвонили. Я вышла на улицу, было очень жарко, как бывает перед грозой, я хотела купить билет, ведь надо ехать к маме. Я была совершенно растеряна, потеряна. Увидела знакомую, тоже участницу литературного фестиваля. Сказала ей, что не смогу остаться, потому что у меня умер отец. Да, вот так — встречаешь знакомую, и вдруг все останавливается, уже существует только это,

самое главное, — и проблема, как сказать об этом другим людям, сказать ли им и как они могут отреагировать. — А как она отреагировала? — Обняла меня, очень крепко. Это была абсолютно спонтанная реакция, полная эмпатии, очень правильная. Я думаю, что так и следует реагировать. Я никогда этого не забуду»³⁰;

«— Вы туда [в комнату отца. — И. А.] заходите? — С большой осторожностью. Сначала было очень сложно. Когда я еду к маме, у меня до сих пор ощущение, что родители там вместе. Или что папа сейчас вернется, а потом проводит меня до лифта, до подъезда, до машины. Пространство, где его нет, все еще не освоено, мне все еще кажется, что папа где-то там, и мне больно заходить в его комнату. Поскольку мама продолжает там жить и по-прежнему находится в глубоком трауре, комнату отца она считает своей территорией. Входя туда, я словно бы нарушаю ее траур и ее пространство. Поэтому я написала, что нам очень трудно общаться. Наши трауры словно бы совершаются параллельно, не пересекаясь, не совпадая»³¹;

«— Вы с мамой переживали, что отца похоронили не в том костюме. — Вместо нового мы одели его в тот, который провисел в шкафу больше десяти лет. [...] С точки зрения логики можно сказать, что одежда не имеет значения, потому что отца кремировали, и неважно, во что он одет. И все же немодный костюм усугубил наше отчаяние»³²;

«Работая над „У меня умер“, я вспоминала все смерти в нашей семье. [...] В детстве мне велели попрощаться с умершим дедушкой — поцеловать его. Я не смогла этого сделать. Подошла к гробу, нагнулась и изобразила поцелуй»³³;

«— Вы написали, что вместе с мамой присоединились к кладбищенской субкультуре. — Каждый день после похорон мы приходили на кладбище. Меняли цветы, лампадки. Так делают вдовы, дочери»³⁴;

«В „Бамбино“ я одарила эмпатией и нежностью, которые испытывала по отношению к отцу, именно Янека, отрицательного персонажа. Это был такой психологический эксперимент — попытка перенести позитивные чувства на негативного героя. Многие черты Янека — это черты моего

отца. Вся история — происхождение из великопольской деревни, детская травма, отсутствие отца, самоощущение незаконнорожденного»³⁵;

«— Янек из „Бамбино“ тоже не знает своего отца и у него плохие отношения с матерью. — Конечно, это след наших семейных историй. Янек всю жизнь пытается компенсировать свой статус незаконнорожденного, хочет забыть об этом, показать, что он лучше других. Но у Янека это воплотилось в недобром, а у моего отца — в добром. Он был очень ласков, дарил нам любовь, которой не получил от своего отца»³⁶;

«— Процесс укоренения поляков на западных землях, отошедших к Польше после Второй мировой войны, иногда описывается в контексте ритуала перехода. Он имеет три фазы: сепарация, лиминальная (пограничная) фаза и инкорпорация. В какой фазе мы, жители западных земель, с вашей точки зрения, находимся сейчас? — У меня такое впечатление, что мы воспроизводим заново или совершаем ритуал лишь сейчас. [...] Это отсроченная травма переселения»³⁷;

«[...] существует совершенно особенный щецинский сплин [...], мне кажется, мы наследуем эту печаль и лишь пытаемся ее скрыть, заслонить»³⁸;

«[...] Щецин — место особых повествований, потому что это особый город. В соответствующем отделе городской библиотеки хранятся уже забытые воспоминания, написанные для разных конкурсов, — думаю, что они отличаются от воспоминаний жителей других районов Польши. Я уже много лет слушаю эти щецинские повести. Когда я достигла среднего возраста, они стали больше меня волновать»³⁹.

Кишиштоф Карпович

«К сожалению, в Польше от Христа остался только крест как знак политической борьбы и власти. И я не вижу, чтобы что-то серьезно менялось. Бог — Честь — Отчизна это супер, но было бы здорово, если бы между Богом и Честью нашлось место для толерантности, а между Честью и Отчизной — для уважения к тем, кто думает или выглядит иначе»⁴⁰.

Божена Кефф

«Раньше я называла этот текст „чудовищем“, но теперь уже нет. [...] Моя мать ссылалась на миф материнства, возводила себя на пьедестал, но одновременно не давала мне рта раскрыть, любая критика находилась под запретом. Она полностью подавляла меня своей биографией»⁴¹;

«Мать постоянно рассказывала все эти истории. Мне в них вход был заказан — это ее семья погибла, а не моя. Только она жертва, это ее жизнь, ее страдания. Я жалела ее и бесилась от ярости»⁴²;

«Когда я решила начать писать [...], самым главным было не переходить на ее язык, разве что в цитатах. И каким-то образом сделать все это более универсальным, чтобы не получилась — как у матери — только и исключительно частная история, написанная в состоянии аффекта»⁴³;

«Помню, как на Жолибоже [...], из костела Попелушки, который тогда еще был жив, выходила демонстрация „Солидарности“. Я присоединилась, и вдруг мужчина рядом заявляет: — Ну вот, наконец-то наведут порядок с этими евреями, со всей этой жидокоммуной, которая уже сотню лет пьет нашу кровь. — И я ушла, потому что он говорил обо мне и моем отце, покончившем с собой как раз потому, что принадлежал к этой самой „жидокоммуне“⁴⁴;

«Вопрос о том, как мне живется в контексте польского антисемитизма, очень болезненный. Я написала об этом книгу („Антисемитизм: незавершенная история“, 2013). [...] Но рассказывать об истории антисемитизма и существовать бок о бок с этим явлением, которое в Польше проявляется с необычайной легкостью, — не одно и то же. Поэтому я думаю, что очень многие польские евреи — которых вообще осталось всего ничего — то есть очень многие из этих немногих предпочитают ничего не замечать. Чтобы — если выразиться по-ученому — в условиях, навязанных большинством, говорить языком большинства. Однако раз уж я живу в Польше, то говорить о том, что этот антисемитизм существует, что он безумен, параноичен, что он существовал и во время войны и являлся очень сильной мотивацией для различного рода действий, — для меня единственный способ оставаться гражданкой Польши»⁴⁵;

«Долгое время я была обижена на страну, в которой жила. И, пожалуй, обижена до сих пор»⁴⁶;

«Что касается определения еврейства, мне, пожалуй, ближе всего Имре Кертес, для которого еврейство — это просто находиться в положении еврея, включая все, что связано с данной ситуацией вне Израиля. Что означает находиться в положении еврея в Венгрии, в Польше? Я понимаю это как ситуацию, которую не выбирают, в которой существуют. Можно от нее дистанцироваться или принять как вызов. Я приняла, пожалуй, от обиды, разочарования, от ощущения чуждости по отношению к польскости после 1968 года. Можно сказать, что я — не уехавшая эмигрантка. Я не хочу рассказывать байки о своей глубокой еврейской идентичности. Это неправда. Народ, из которого я происхожу, в Польше называют „жидокоммуной“. „Жидокоммуны“, разумеется, не существует, это такой польский фантом, который идентифицировал евреев с коммунизмом, когда после войны часть из тех остатков, которые уцелели, и меньшинство из большинства, которое уехало из Польши после погрома в Кельце, пошло во власть разного уровня. Эти немногие из оставшихся, меньшинство из большинства, заставили историков говорить о сверхпредставительстве евреев во властных структурах ПНР. А ведь евреи, которые остались в надежде на равенство, обещанное новым строем, уже сами по себе являлись „сверхпредставительством“ евреев в Польше, поскольку все прочие евреи или были уничтожены, или уехали. После войны в Польше сознательно оставались — если оставались — лишь те евреи, которые были коммунистами или придерживались очень левых убеждений. Как, например, мой отец и, в значительной степени, моя мать и мой отчим. И если применительно ко мне можно говорить о каком-то народе, то это и есть мой народ, который обладает своей историей. „Жидокоммуна“ — своего рода племя Израилево [...], на которое возложили бремя ответственности за социалистический период. В отличие от „невинных поляков“, которые ни в чем не виноваты»⁴⁷;

«В „Маусе“ Шпигельмана Арт всю жизнь слушает рассказы отца, но, начав писать книгу, берет магнитофон

и отправляется к нему: расспросить, как все было. Потому что ничего не запомнил. Другими словами: чтобы возник интерес, должен умолкнуть тот монолог, навязанное повествование. Именно так со мной и произошло»⁴⁸;

«Помню, что написав эту фразу: „Ты, п...да, гиена“, я ужаснулась собственному богохульству, наглости, агрессии. Позвонила подруге и говорю: — Слушай, я тут написала фразу, обращенную к матери, и пришла в ужас. А она: — Я о своей матери часто думаю такими словами»⁴⁹;

«[...] кровные узы и зависимость, видимо, нельзя разорвать»⁵⁰.

Эва Курьюлюк

«Мама скрывала свою историю. То, что она еврейка, она открыла мне в конце жизни, но о том, что она — польско-немецкая еврейка, спасенная во Львове Каролем Курьюлюком, ставшим ее вторым мужем, я узнала лишь после маминой смерти, обнаружив в ее зимних сапогах семейные фотографии и письма первого мужа, Тедди Гляйха, умершего от ран — вероятно, полученных во время погрома в Кельце»⁵¹;

«Однажды, когда мама слушала в столовой Баха, я прочитала лежавшую на рояле в ее комнате машинопись, красиво озаглавленную „Музыка для Кароля“. Автор, Зофья Лисса [...] говорит там, что Курьюлюк [...], проходя через Стрыйский парк во Львове, увидел на скамейке молодую женщину „с окаменевшим лицом“, какое бывает у людей, приговоренных к смерти. [...] Лисса не назвала ни фамилии, ни имени. Она только писала, что отец взял эту совершенно чужую женщину к себе, она уцелела и живет в Варшаве. Тут за моей спиной возникла мама. — Лисса — жуткая сплетница, — буркнула она, — ничего толком не знает. — Выхватила у меня из-под носа машинопись и спрятала в ящик стола. Воспоминания Лиссы заставили меня задуматься и одновременно надолго выветрились из памяти. [...] В „Книге для Кароля“, которую прислала мне в Нью-Йорк мама, я снова прочитала воспоминания Лиссы. А когда летом 1985 года мы встретились в Лозанне,

наконец задала маме [...] сей „эпохальный вопрос“: — Мама, ты...? — Она остановила меня жестом, чтобы не прозвучало слово „еврейка“, и задумалась. — Да, — ответила она после долгой паузы, — и больше мы на эту тему говорить не станем»⁵²;

«[на отдыхе в Болгарии мама, увидев немецких туристов. — И. А.] до конца каникул ежедневно запирала меня с Пётрусем в ванной, а сама „патрулировала“ пляж, чтобы нас не похитил корабль с желтыми парусами»⁵³;

«Конечно, для ребенка — дома, каждый день — психическая болезнь матери — это мука. Бывало, я ненавидела маму, потому что мне хотелось беззаботной жизни с папой»⁵⁴;

«В последнее время мне иногда снится, что я — это она [бежавшая из львовского гетто мама. — И. А.], и я вжимаюсь в темный угол, вместо того чтобы бежать в парк. Или что я — это папа, и вот я стараюсь поскорее пробежать мимо скамейки, на которой сидит „девушка с окаменевшим лицом“. Мама? Нет, я»⁵⁵;

«С момента смерти мамы в первое утро XXI века меня все больше волнует история нашей семьи. И не отпускает желтый цвет: цвет повязок и звезд при Гитлере, цвет, который в христианской Европе имеет долгую традицию. Чтобы они издали бросались в глаза, заставляли носить желтые шляпы, чепцы, рукава и даже всю одежду не только евреев, но и прокаженных, психически больных, еретиков, узников, приговоренных. Это очень подходящий фон для истории нашей семьи, на которой оставили свой отпечаток и Холокост, и психическая болезнь. Первыми жертвами гитлеризма стали не евреи, а психические больные, а прежде всего, уже весной 1939 года, дети — пациенты немецких психиатрических клиник. Именно о них я думала, работая над инсталляциями, в которых появляются фигуры детей: Пётрус и я»⁵⁶;

«Галлюцинации, в которых появлялись желтые птицы, или маме казалось, что идет желтый снег, — это своего рода внутренняя метафора, порожденная трауром и тоской. Те, кого заклеили желтым цветом, а потом сожгли, как в Треблинке мою бабушку Паулину Коханы и ее дочь Хильду, младшую мамину сестру, возвращались в

ней, как пепел с ветром, зажигались ночью, как звезды на небе. В этом смысле желтый был цветом едва ли не надежды, верно? Может, знаком, что ничто не уходит навсегда, пока нам светит солнце? Однако когда мама видела что-то желтое на улице или у другого человека в публичном месте, она реагировала на это бешенством, паникой, бегством. Почему? Может, она считала, что таким образом ей подает знак тот, кто может ее выдать? Или тот, кто хочет развлечься за счет скрывающейся еврейки и теперь сигнализирует — желтым шейным платком или зонтиком — что знает, кто она, пускай даже перекрашенная в блондинку, без желтой повязки, без звезды?»⁵⁷;

«Холокост — мое наваждение. [...] Лишь когда мне было уже за пятьдесят, я узнала, что бабушка и младшая мамина сестра, больная туберкулезом Хильде, погибли в Треблинке. Но мысль, что Холокост может коснуться каждого, не оставляла меня с раннего детства»⁵⁸;

«До Роберта я не знала никого, кто называл бы себя евреем»⁵⁹;

«Я не знала истории родителей, но пыталась ее себе представить»⁶⁰;

«Долго время я ее [маму. — И. А.] не ценила, а наши отношения до моего отъезда в Штаты складывались не лучшим образом. Они улучшились лишь летом 1985 года в Лозанне, где мама призналась мне, что она еврейка. Но больше не сказала ни слова. [...] И я поклялась маме, что буду молчать, как могила, с дрожью ощущая, как начинаю изнутри понимать как раз то, что меня в ней отталкивало: травму, табу, внутреннюю цензуру, манию конспирации. Так переносятся из поколения в поколение последствия антисемитизма и Холокоста»⁶¹;

«Я привыкла не затрагивать болезненные темы и лишь под старость осознала, что жизнь моя прошла среди недобитков Холокоста»⁶²;

«Это случилось [...] в 1961 году. Занятый гостями из Польши и встревоженный поведением возбужденной мамы, отец попросил, чтобы я поехала с ней в Лайнцер Тиргартен. Я согласилась неохотно, предчувствуя проблемы. Так и вышло. Едва машина остановилась, мама высо-

чила и куда-то убежала. Когда, уже на закате, мы наконец столкнулись у ограды сада, я не была уверена, что мама вообще понимает, кто я такая, поскольку она назвала меня „Эффи“ — никогда не используемым немецким уменьшительным от моего имени»⁶³;

«Два первых дня в Венеции прошли беззаботно [...]. На третий мы отправились дальше и следом за мамой, энергично шагавшей вперед, забрели в заброшенный и безлюдный район. Она остановилась на мостике [...]. Я не спускала глаз с мамы, с паническим выражением лица озирающейся по сторонам. Вдруг она побледнела и сбежала вниз. Бегом пересекла площадь, споткнулась на повороте и упала под какими-то „лесами“. Брат бросился к ней, чтобы помочь встать. Но мама оттолкнула его. — Беги! — крикнула она отцу, — спасай детей! [...] Я наблюдала за всем этим безжалостным взглядом подростка, который не мог простить Лапке, что он с таким терпением относится к „этой сумасшедшей“ и ее фокусам»⁶⁴;

«При работе над желтой тенью бабушки Паулины со мной случилась одна интересная штука. Когда после похорон мамы из ее старых зимних сапог выпала фотография красивой молодой женщины, я — по ее платью, которое мама описывала мне в детстве, — поняла, что это и есть „наша мама“, то есть моя бабушка. Но лишь вырезав из шелка ее силуэт, который нарисовала по этой фотографии, впервые задалась вопросом, что с бабушкой случилось. Однако ощутила такое смятение, что поспешила исправить свою „ошибку“ и решила, что это вовсе не бабушка, а прабабушка со стороны мамы. Если ты заглянешь в „Людей из воздуха“, то увидишь под фотографией именно эту подпись, позволившую мне „спасти“ бабушку от Холокоста. Признаюсь [...], что мне очень хотелось на этом остановиться. Но мне стало стыдно, и я начала искать. Открыв через два года имя, фамилию и год рождения (1882) Паулины Рабер, я уже не могла не понимать, что это все же бабушка. Еще спустя два года я узнала время и место ее смерти (1942, Треблинка). Вскоре мне в голову пришла идея сделать коллаж из красивых бабушкиных глаз. Увеличивая на экране компьютера правый, я увидела

на нижнем веке темное пятнышко. У меня тоже такое есть, в этом же месте. Мне показывала его в зеркале мама, добавляя непонятную фразу: — Ты так похожа на нашу маму с ее испанской красотой!»⁶⁵;

«[...] если бы хлопнувшая дверь не разбудила Гертруду и она не схватила бы меня в тот момент, когда я перелезала через перила балкона. [...] Уверенная во сне, что живу на берегу канала в Венеции, я собиралась прыгнуть в воду, чтобы поплавать в лунном свете. Это был последний из моих лунатических эпизодов, больше ничего подобного не случилось. Потому ли, что я убила в себе лунатика, пришили его к холсту? А когда он воскрес на Манхэттене в виде безумной авангардистки Кэрл, снова отправила на дно Гудзона? Вероятно, так, увы. Художественное творчество заключает в себе немало мифологии и магии. Тем более в такой работе, как моя, миметической и автобиографической! Чтобы спасти себя, нужно символически себя убить? Бывает и так»⁶⁶;

«Воспитывавшаяся в разрушенной Варшаве погруженной в депрессию мамой, я с детства была склонна к трауру»⁶⁷.

Артур Даниэль Лисковацкий

«Без горечи и кухня была бы беднее, и жизнь тошнотворна. А малые родины? Они могут быть маленькими, как детская, или такими, как город, регион, страна, континент. Это вопрос потребности, чуткости и времени. В том числе нашего собственного. С возрастом они скукоживаются, делаются все меньше, оказываются близки только нам. Но важны все и на всех этапах. И мы должны как-то себя по отношению к ним идентифицировать, чтобы понять самих себя. Поэтому нельзя пересластить любовь к своему месту. Чтобы себя не исказить»⁶⁸;

«— 1990-е годы — это был для Щецина „бум“ немецкой истории города, все начали тосковать по Штеттину, издавать альбомы со старыми открытками. — Я сочувственно относился к этой обретенной — хоть и чужой — памяти, но уже ощущал в таких возвращениях в прошлое

некую гипертрофированность, упрощение. Я также быстроотреагировал на избыток сентиментальности в этом щецинском ретро и уже в 2003 г. напечатал в „Выборчей“ эссе с выразительным названием „Пионеры и кондотьеры“. Мне казалось странным, что нам в Щецине ближе сомнительная символика памятника кондотьеру Коллеони [довоенная копия венецианской статуи XV века Андреа дель Верроккьо, вывезенная в Варшаву после войны и возвращенная в Щецин лишь в 2002 г. — *Прим. ред.*], чем послевоенная, связанная с пионерами, первопроходцами, переселенцами. — Но именно вы одним из первых вступили в это течение возвращения немецкой памяти города, своей книгой 1995 г. „Улицы Щецина“. — В это течение нужно было войти. Чтобы его почувствовать. Холодное ли оно, быстрое ли, куда несет эта вода. Сегодня легко писать о немецком Щецине — архивы открыты, щецинские историки собрали большой материал. Я приступал к этому на ощупь, к тому же не зная немецкого языка. Но, возможно, в этом как раз и была суть? Открытия значили больше, а опыт был по-настоящему твоим собственным»⁶⁹;

«Я воспитывался в доме с традициями, я бы сказал, „пионерскими“, первопроходческими. Мой отец [писатель Рышард Лисковацкий, приехал в Щецин в 1954 г. — *Прим. ред.*] был носителем мифа о другой встрече с городом. Назовем его мифом освобождения, хотя он это слово не использовал. Но в его книгах говорилось о захвате этих земель и заселении города. О таком пионерском, первопроходческом — хотя и горьком — героизме, в котором на первый план выходили исторические и человеческие интересы, желание получить компенсацию. Я как-то спросил известного журналиста, который приехал сюда из центральной Польши, как он себя чувствовал в море руин, причем руин, так сказать, чужой цивилизации. Я спрашивал его о травме на месте катастрофы. А он не понял вопроса. Сказал: „Прекрасно себя чувствовал, испытывал удовлетворение“. Мы сегодня гордимся тем, что стали такими эмпатичными по отношению к прошлому [...]. Но для тех, кто пришел сюда после войны, это были враги, отобравшие у них кусок жизни, лишившие молодости, без-

мятежного будущего. Я понял, что, возможно, этим людям было легче заселять этот город и чувствовать себя в нем хозяевами, чем нам — потомкам первопроходцев, покалеченных войной и разными утратами, — найти себе место в Щецине заново, помня обо всей его истории»⁷⁰;

«— Когда появилась книга „Eine kleine“, ваш отец ею гордился. Говорил, что подобно тому, как он начал описывать историю периода накануне войны, так его сын описывает историю периода сразу после войны, о которой он рассказать не мог. Он видел в этом символ воссоединения исторического процесса. — Познанские литературоведы Ежи Боровчик и Михал Ларек, авторы книги „Возвратить, вернуться“, — во время беседы со мной, в том числе о Щецине, помогли мне понять кое-что, о чем я сам забыл. В отцовском романе „День седьмой и снова первый“, одном из первых, который рассказывал — без пафоса, напротив, достаточно горько — о трудном начале польского Щецина [...], герой, поляк, бывший АКовец, находит среди руин города маленького немца, сироту. Можно сказать, что в моем „Eine kleine“ этот мальчик возвращается в лице Хайни. Но когда я писал этот роман, то совершенно не помнил о мальчике из отцовского романа. Нельзя забывать, что немецкость Щецина вовсе не является открытием современной Польши. Ведь когда-то Щецин был к Штеттину ближе, прошлое было тревожным вчерашним днем, под штукатуркой просвечивали немецкие надписи. Дело, однако в том, что об этом нельзя было говорить вслух. У отца имелась папка с материалами для книги, действие которой должно было происходить в Штеттине, в среде немецких журналистов. Но я думаю, что хорошо, что он ее не написал. Эта книга так или иначе касалась бы большой истории, а следовательно и идей, так что в ней наверняка было бы много идеологии. А для меня важны люди, стоявшие рядом с идеологией, люди, в жизнь которых грубо, хоть порой и незаметно, проникает и разрушает ее большая история»⁷¹;

«— Что вы чувствуете, когда видите пожилых немцев, гуляющих по Щецину? Вы им сочувствуете? — Сочувствие — неподходящее слово. Оно предпола-

гает какое-то чувство превосходства, преимущества. А я не ощущаю этого превосходства. С чего бы мне его чувствовать? Потому что я местный? Наследник? Это гораздо сложнее. Тут скорее подошло бы слово „эмпатия“. Потому что оно означает не столько сочувствие в смысле жалости, сколько со-чувствование. Или, во всяком случае, готовность к нему»⁷²;

«— Вы не верите, что в Щецине возможна немецко-польская преемственность? — Я повторяю: возвращение в прошлое невозможно. Прошлое нужно уважать, о прошлом нужно помнить. Без него настоящее было бы пустой декорацией. Поэтому нужна подлинная память, не подслащиваемая. Но прерванное не склеишь обратно. Поэтому больше всего в щецинской литературе, той, что появилась после „Eine kleine“, я ценю честный взгляд на прошлое. И книги, в которых на первый план выходит не сентиментальность, а сознание того, насколько сложным паззлом являлось наше здешнее Вчера. Как, например, роман Инги Ивасюв „Бамбино“. Показывающий сложность человеческих судеб, из которых складывался Щецин. Погруженный в прошлое — но послевоенный, польский. [...] Разумеется, мы не должны обесценивать этот интерес к Штеттину. Он естественен, свидетельствует о нормальности города, который хочет знать свое прошлое. А такое знание не только дает почву настоящему, но и обогащает его»⁷³;

«— Вы пишете, что улицы „обычно являются лишь подтверждением, утверждением отсутствия памяти. Они для того и есть, чтобы в ней не было необходимости“. [...] — Ну да. Потому что дело не в названиях улиц. Которые мы, впрочем, охотно меняем. А это, по сути, алиби для беспмятства. Снова идет волна таких изменений. А из снятых с домов таблиц со ставшими „неактуальными“ названиями можно [...] сложить целую пирамиду. И это тоже было бы повествование об этом городе»⁷⁴;

«[...] я знаю, что он [сын. — И. А.] давно следит за тем, как я мучаюсь с проблемой Щецина, с его двойственностью: немецкостью, польскостью. [...] Для него это уже не проблема. Щецин сына и его ровесников [...] —

это просто Щецин. С полной памятью. У них нет проблем с тем, как говорить о Щецине средневековом, немецком, эпохи ПНР»⁷⁵.

Дорота Масловская

«Мы — первое поколение, которому купили путевку в рай. Нам достался не мир, а огромная глобальная столовая. Нас учили и приучили протягивать руку, брать, есть и поглаживать себя по животику. Ни врагов, ни диких животных, ни малейшего сопротивления. Война, Холокост и смерть — названия компьютерных игр, надписи на футболках, иноязычные фанаберии телеведущих. [...] Порой мы сидим и вздыхаем: боже, хоть бы уж какая-нибудь война разразилась, хоть бы все это взлетело в воздух. Чтобы нам наконец стало ради чего жить»⁷⁶;

«Банки из-под искрящихся заграничных напитков, бережно хранившиеся, украшавшие мебельные стенки, — память о далеких путешествиях в благословенные края — оказались вдруг тем, что можно купить, опустошить, смять и выбросить. Сухие загорелые тела кукол Барби, Микки Маус и Дональд Дак, чипсы в шуршащих пакетиках, одноразовые вилки, все, что прежде стояло за стеклом, весь красочный мир одноразовых упаковок взорвался [...] и накрыл нас с головой»⁷⁷;

«Мы — поколение отсутствия, неправдоподобной пустоты, которую, должно быть, переживает больной булимией после экстатического поглощения содержимого холодильника. Мы поколение заталкиваемого в эту пустоту протеза, эрзаца»⁷⁸;

«Явившаяся свобода предстала наводнением разноцветных упаковок, пластика, бумаги и железа»⁷⁹;

«Если мы и выстроим что-то новое, то из мусора, из обломков, из пластика, потому что на этом мы воспитаны. Поколение потерянное, выращенное на скудной искусственной почве, выпустит пластиковые бутоны»⁸⁰;

«Отрывка от колы, отрывка от чипсов, отрывка от искусственных красителей всех цветов радуги»⁸¹;

«Переполненный вакуум, вакуум, все пополняемый, улучшаемый и полируемый. Больше вещей и информации, лучше связь. Вакуум обжорства»⁸².

Мирослав Нахач

«В „Восемь четыре“ я написал о том, что мир предлагает слишком много, и некоторые не в состоянии воспользоваться этими возможностями. Это книга о том, в каком состоянии духа нахожусь я и мои друзья. И еще о коллективной депрессии»⁸³;

«Я слишком молод, не помню, как было раньше, чтобы слишком углубляться в тему антипотребительства»⁸⁴.

Доминика Ожаровская

«— Это верный портрет молодого поколения [...]. Герои книги практически лишены позитивных черт, потому что так оно и есть. [...] — У главной героини, Куки, был прототип? — Создавая ее, я думала о себе [...]. Героиня [...] — представительница этого несчастного поколения [...]»⁸⁵.

Лукаш Орбитовский

«Я убежден, что мы — потерянное поколение. [...] Разумеется, есть обстоятельства, которые этому способствовали. Прежде всего, расплывчатость ситуации, в которой мы оказались — как государство. Мы все еще в процессе. Мы выходили из коммунизма, и вдруг этот выход из коммунизма плавно перетек в выход из кризиса. [...] Уроки наших родителей оказались бесполезны. Мы не сумели выработать для себя никаких авторитетов. Наши авторитеты сегодня — поп-звезды, похожие на проституток, наркоманы с баблом, образованные дебилы. Нет уж, спасибо»⁸⁶;

«На уровне метафизическом, на уровне национального духа мы не способны выработать новую идентичность»⁸⁷;

«— Когда ты пишешь, то прорабатываешь этот страх? — Да. Как писатель я мудрее, чем человек. В своем творчестве я выплескиваю то, в чем иначе бы не признался, и узнаю о себе что-то новое»⁸⁸.

Зыта Орьшин

«В „Спасении Атлантиды“ я описала разнообразие семей, живущих на востоке Польши, в основном в Прикарпатье, которые после Второй мировой войны решили добровольно переселиться в Нижнюю Силезию. Оставив свой очаг. Довольно легко заполучив чужой. Это неоднородное повествование о том, как живет у этого чужого очага, в сначала незнакомом, а затем уже знакомом строе. [...] мне было легче иметь дело с миром детей, не осознающих, каким образом жернова истории размалывают их судьбы, ведь я и сама была таким ребенком, оказавшимся в бывшем немецком городке. А моя семья, соседи, ближние и дальние, — это были как раз добровольные переселенцы. Которые, едва выбравшись из укрытий, в которых во время войны прятались от чужих завоевателей, немедленно принялись грабить чужую землю и чужое добро»⁸⁹;

«Это повествование о послевоенной жизни переселенцев с восточных земель, которые оказались в бывшей немецкой Нижней Силезии. На новой земле и при новом строе. Один рецензент написал, что на этих землях мы, поляки, обижали тех, кто раньше поддерживал Гитлера. Это неправда! Я не об этом говорю. Те, кто поддерживал, давно бежал, там оставались почти исключительно те, кто радовался, что Гитлеру капут. Нет, это тяжело травмированные войной поляки обижали местных жителей»⁹⁰.

Игорь Остахович

«Прежде всего, я считаю, что Холокост — явление столь чудовищное, что, в сущности, следует заниматься исключительно записью и чтением подлинных историй. Трудно найти аргументы в пользу создания литературного вымысла, приближенного к реальности. С другой

стороны, существует серьезная опасность, что с записью фактов все будет обстоять благополучно, а вот с их прочтением ситуация может оказаться сложнее. И в результате Холокост окажется — такое сравнение уже звучало — на одной полке с Тридцатилетней войной. То есть каким-то давним событием, про которое известно, что оно было довольно жестоким, но большинство отмахнется: да ладно, не буду я читать об этой старине»⁹¹;

«Когда я был маленьким, мне казалось, что евреи — это просто поляки. И меня удивляло, что одни поляки не любят других поляков, которых называют евреями. Пока наконец не узнал, кто такие евреи, а потом — что с ними случилось. И это произвело на меня страшное впечатление. Все эти рассказы о гетто, о концлагерях. Я этого боялся. Что это повторится. И сегодня не могу не реагировать, когда беседую с каким-нибудь симпатичным человеком, и тот вдруг выдает антисемитскую реплику. Чаще всего — эдакое шутовское одобрение существования лагерей смерти. Для меня это словно удар током. Из-под симпатичного улыбочивого лица вдруг проступает что-то уродливое, мерзкое, чудовищное. Какое-то Зло. — И что вы тогда чувствуете? Страх? — Может, не страх, но печаль и непонимание мира. Мы себе живем, все хорошо, светит солнце, но до войны тоже так было. И вдруг что-то произошло, какое-то перышко перевесило чашу весов в этой борьбе за власть — и все изменилось. Из этих разных людей, таких обычных, ничем не примечательных, вдруг полезло Зло. [...] Мы ведь ничего не знаем о людях, мимо которых проходим. А может, тот симпатичный человек, который продает мне газету, запер кого-нибудь в своем подвале? Он сидит, скрывает свою внутреннюю потребность делать зло, не говорит о нем. Стыдится. Чувствует себя изгоем. Одиноким. Но приходит день, когда появляется кто-то, кто говорит: ты, ты и ты — у кого есть такие желания, пришло ваше время. Вы мне нужны. Не стыдитесь этого. Это естественно. — То есть вы боитесь? — Нужно отдавать себе отчет, на чем все это основано. То, в чем мы живем. — На чем? — Практически ни на чем. То есть на определенной договоренности. Своего рода привычке. Но на самом деле

мы ничем не защищены от самих себя. И в любой момент все может перевернуться с ног на голову и превратиться в ад. [...] — То есть ваша книга о страхе? — Не только, ведь главный герой [...] вдруг, к собственному удивлению, делает выбор, находит в себе силу и начинает бороться. Так что это книга о преображении и переоценке ценностей, которая, как мне кажется, однажды происходит с каждым. И о том, что тот кошмар, который совершился здесь, на нашей земле, под нашими ногами, — это шанс для нас. — Шанс? — Да, ведь тут у нас присутствовало Зло в чистом виде, и теперь, если от этого не отворачиваться, потому что, мол, страшно или некогда, то можно легко увидеть, что плохо, а что хорошо, и как-то все разложить по полочкам. Это и поразительно — что, имея перед носом поднесенный на блюдечке с голубой каемочкой совершенный образец Зла, чудовищности преступления, некоторые люди все равно не в состоянии сделать правильный выбор»⁹².

Роберт Осташевский

«[...] единственная наша травма, о которой можно говорить, это... отсутствие травмы»⁹³.

Мариуш Сеневиц

«— Еще со сцены не сходят „Дзяды“ и „Освобождение“. — Усыпляя наше мировосприятие при помощи „польских метафор“. [...] И потом, мне кажется, что мы в большей степени хотим, чтобы это была драма, объединяющая нас, чем она является таковой на самом деле. Эта драматургия — форма усыпления. Нам кажется, что мы благодаря ей переживем катарсис. Когда нам плохо, мы смотрим „Освобождение“. [...] и констатируем, что всегда были такими»⁹⁴;

«Я опасаясь людей, которые на вопрос о собственной идентичности дают четкий ответ и согласно этому ответу выстраивают свой мир. Не знаю, страх ли это, скорее ощущение угрозы, опасности, экзистенциального дискомфорта. Все это я слышу, когда кто-то высказывается от лица

„нас“, говорит от имени группы, социума, который чаще всего на поверку оказывается стадом. Я боюсь рыцарей без страха и упрека, идеальным инкубатором которых по-прежнему является Польша. Потому что, с одной стороны, сегодня мы имеем дело с заглушаемой масскультурой лебединой песнью индивидуализма, с другой — с нарастающей идеологизацией жизни»⁹⁵;

«Гротеск для меня — идеальный инструмент для описания мира, в котором я живу. Это идеальная отмычка, которой можно открыть поверхность современной жизни и добраться до его смыслов и бессмысленности»⁹⁶;

«Наша „польская ментальность“ делается все более обременительной, несносной»⁹⁷;

«Ипохондрия начинает определять нашу [...] идентичность. Мы очень чувствительны по отношению к самим себе, эгоцентрически сосредоточены на своих страхах, фобиях, дефектах, усиленных и кумулированных философией совершенства и диктатом нового типа человека. Я называю его *homo fitness*. То есть: поменьше калорий и рефлексии, побольше впечатлений, мюсли и ростков пшеницы, долой метафизическую перспективу»⁹⁸;

«[...] я пишу только тогда, когда мне нужно разобраться в наших с миром делах, когда я должен предъявить себе счет за пребывание на этом свете»⁹⁹;

«— Ты по-прежнему считаешь, что мы живем в стране морального шантажа? — Более чем. Этот шантаж усиливается, хотя одновременно — парадоксально — делается иллюзорным. Мы — вероятно, одна из немногих стран, которые с таким мазохистским удовольствием воплощают в жизнь свои фантазмы и своих демонов»¹⁰⁰;

«— „Я веду ироничное и парадоксальное следствие в поисках еврейки“ — писал ты. Кто теперь играет роль еврея? — Евреев у нас хватает: геи, лесбиянки, экологи, велосипедисты, атеисты [...], в моих краях это также мазуры и вармяки, но для равновесия также — приезжие, особенно цветные. Наша история имеет стигматизирующую силу, для нас Другой всегда означало Чужой, а Чужой всегда имел дурные намерения, желал нас завоевать, обворовать, наподдать под зад. Прогресс несомненно есть, но мы так и

не проработали проблему инакости настолько, чтобы поколебать фундаменты своей польскости. Боимся — вдруг все возьмет и рухнет?»¹⁰¹.

Славомир Схуты

«Эти ситуации настолько меня травмировали, что в конце концов я начал ощущать себя бомбой с часовым механизмом, которая может взорваться в любой момент. Я напоминал улыбающегося робота, который норовит плюнуть вслед клиенту, едва тот выйдет из банка. Я был элементом декорации, призванным искушать, примагнивать, брать залог [...], да еще эта вечная улыбка, приклеенная к лицу, ведь надо быть любезным с каждым посетителем»¹⁰²;

«Первый глоток этой пышно расцветшей реальности был убийственен. Я чуть не умер от обжорства. Буквально. Я не шучу. Я мог, например, на протяжении пяти часов [...] безостановочно есть: есть всякую дрянь, пить всякое разноцветное дерьмо и смотреть не менее калорийные телепрограммы по кабельному телевидению или гонять по коридорам какой-нибудь примитивной видеоигры. [...] Потом наступило похмелье»¹⁰³.

Ольга Токарчук

«Мы живем в таком месте на земле и в такой культуре, у которой со смертью огромные проблемы»¹⁰⁴;

«Что для меня важно в литературе — это попытки идентифицировать себя с другими существами или людьми. Думаю, именно в этом литература и заключается — в возможности эмпатии. Чтобы создать персонажа, ты должен сначала почувствовать себя этим персонажем, взглянуть на мир его глазами, выйти за границы своего „я“. [...] Это попытка жить шире, выйти за пределы себя. Это опробование других возможностей существования, исследование границ, исследование дистанции, отдельности. И еще любопытство, как в детстве — что бы было, если...»¹⁰⁵;

«Я не вполне уверена, что мир навсегда распрощался с мифом. Мне кажется, в сегодняшнем информационном хаосе люди по-прежнему мыслят мифологически, хоть и иначе, чем наши предки. Мифы эволюционируют [...]. Страж мифологического языка — искусство. Для меня миф — это память. Он поддерживает нашу преемственность как вида, упорядочивает мир. [...] Подобно тому, как миф необходим для упорядочивания внешнего пространства, ритуал значим во внешних, интерперсональных отношениях»¹⁰⁶;

«Не приближение к смерти, не борьба с ней — просто нужно в какой-то момент осознать, признать свою смертность. А также осмыслить темы, которыми занимаются или занимались раньше религии. [...] Порой мне кажется, что когда люди идут на похороны близкого человека, то, в сущности, каким-то образом, в какой-то степени они переживают возможность собственной смерти, собственной смертности. Это опыт, который совершенно необходим. [...] Что такое смерть для современного мира? Скандал, абсурд»¹⁰⁷;

«Сначала — всегда смерть другого»¹⁰⁸;

«„Последние истории“ — тоже роман-созвездие. Читатель может сложить главы по-своему. Французские издатели, например, хотят изменить последовательность. И я думаю, стоит ли мне спорить. Должна признаться, что я изменила последовательность в последний момент. Первоначально главы должны были располагаться именно так, как вы сказали — „по-человечески“, линейно, логично. Но я ведь не пишу такие логичные романы. Я хочу, чтобы они „работали“ не линейно, а контекстуально. Начать мне хотелось с „я“, с *личного* опыта смерти — чтобы эта тема, этот роман раскручивался дальше, словно спираль. И заканчивался универсальными вопросами. Что такое смерть? Как мы справляемся с этой проблемой? Что она значит для нас? Можно ли каким-то образом через нее перешагнуть?»¹⁰⁹;

«Все главы разные: первая — лирическая, вторая более эмоциональная, а третья — очень рассудочная. [...] Я хотела, чтобы эта глава суммировала первые две, ста-

вила общие проблемы. Происходящее между этим мальчиком и Кишем, фокусником, — в сущности, недискуссионный разговор о существовании спасения, воскресения. И неслучайно этот вопрос появляется в той части, которая касается современности. Идея, лежащая в основе этой третьей главы: люди в сегодняшнем мире утратили сознание того, что означает „воскреснуть“. Это превратилось в фокус. Люди, которые каждую Пасху видят Христа, умирающего на кресте, не вполне понимают, что происходит. Современный человек, ежедневно наблюдающий смерть в теленовостях, потерял точку ориентации. Смерть стала разменной монетой. [...] Наш мир совершенно потерял связь с тайной смерти, воскресения в человеческом измерении»¹¹⁰;

«Это книга о смерти, и я хотела, чтобы опыт ее не ограничивался человеческим. Мы все обречены, не только люди»¹¹¹.

Магдалена Тулли

«В Италии моя „асоциальность“ никогда мне не мешала — не знаю почему. Думаю, что жизнь там была спокойнее, прошлое не столь трагично, поэтому в людях было меньше жесткости, больше терпимости»¹¹²;

«Лишь позже я заметила, что эти моменты, когда я отказывала детям во внимании и своем присутствии, — нечто знакомое мне по собственному детству, так делала моя мать. Но не все, что она мне показала, я потом передала своим детям. Например, в ней была суровость, которой я не унаследовала, я соглашалась играть в разные игры и не пыталась раз и навсегда отучить сыновей от каких бы то ни было требований. Правда, они до сих пор не называют меня „мама“. [...] Всегда по имени. Говорить „мама“ — это вовсе не врожденный навык, этому нужно учить, меня вот не научили»¹¹³;

«Я видела, какие у меня отношения с собственной матерью. Отнюдь не близкие. С точки зрения семейных связей — чистой воды фиаско. Я не хотела этого для своих детей. Для себя тоже не хотела»¹¹⁴;

« — Вероятно, она [мать. — И. А.] не знала, что передает тебе часть своего бремени. — Она бы была осторожнее, если бы знала, что такое может случиться. Люди обычно не хотят обижать своих детей, даже если не очень их любят. Но сами не ведают, какое бремя несут. Они делятся своим бременем неосознанно, не в силах это контролировать. Излишнее бремя обычно нарушает равновесие. Чем больше мы несем, тем труднее удержать равновесие. Ребенок, которого члены семьи используют как точку опоры, сам начинает шататься. И пытается восстановить равновесие тем же способом, что и взрослые, — закрывая себе доступ к собственным чувствам, не стремясь понять себя. [...] Если семья пытается обрести равновесие после какого-то ужасного опыта, то она будет искать его любой ценой, кроме той единственной, которую не в состоянии заплатить: чтобы в связи со случившимся обратиться к прошлому и собственным чувствам. [...] Семья моей матери пыталась восстановить равновесие, нарушенное во время войны»¹¹⁵;

«Для кого-то заниматься младенцем может оказаться слишком трудным делом. Так случилось, например, с моей матерью. [...] Младенец поначалу очень сильно нарушает равновесие, на него не сразу можно опереться. Если у тебя нет твердой почвы под ногами, новорожденный собьет тебя с ног. Моя мать на поверхностном уровне была необычайно организованным человеком, старалась все выполнять идеально. Раз я не умею, — вероятно, подумала она, — пускай этим займется кто-нибудь другой, кто сделает это лучше. А почему она не умела — это уж связано с тем бременем, которое ей самой приходилось нести. Она сделала все, что могла, — отослала младенца к родителям моего отца. [...] Когда ее встретили в аэропорту и вместе с ребенком привезли в миланский дом, она, должно быть, почувствовала облегчение, решив, что проблемы закончились. Но они не закончились, они лишь начинались. Потому что потом ребенку предстояло к ней вернуться, и если он чего-то не получил во время первого знакомства, при второй попытке все могло стать только хуже»¹¹⁶;

«[Мать. — И. А.] умела создать иллюзию нормальности, очень убедительную, это была ее крепостная стена.

Пока она была в состоянии ее удерживать, можно было не рефлексировать по поводу прошлого. И именно эта ее бросавшаяся в глаза нормальность усложнила мое положение. Никто не мог мне помочь, потому что никто этого не понимал: мать безупречна, ребенок — сплошная патология»¹¹⁷;

«Мои попытки обрести равновесие тоже были непонятны для окружающих. То, что помогало лучше всего — отлынивание от любых усилий — школа воспринимала как личное оскорбление, это был источник скандалов, продолжавшихся многие годы, с перерывами на каникулы. [...] Меня нельзя было перевести в специальную школу, потому что я все же могла сдать тесты на среднем уровне, нельзя было поместить в исправительное заведение, потому что я не дралась и не воровала. Я не только была ленива, но к тому же многие буквы писала наоборот, а также обладала еще одним дефектом — неизменно ошибалась в самых простых расчетах. Я даже немного сочувствую этим учительницам: то, что я вытворяла, в самом деле могло довести до белого каления. И не раз доводило. На меня кричали, обыскивали карманы, давали подзатыльники»¹¹⁸;

«Семья не помогала мне удержать равновесие. Не будь у меня этих проблем с письмом, чтением и счетом, может, я стала бы искать спасение в школьных успехах. Но на успех мне было рассчитывать нечего [...]. Неудачи отнимают силы, так что сил у меня было мало, я их берегла. Разбазаривание времени являлось для меня какой-то едва ли не физической потребностью»¹¹⁹;

«Я несла это бремя, пока не сумела понять, в чем причина случившегося со мной. Когда мы находим ответ, многое меняется. Но никто никогда не извинился передо мной за подзатыльники и, в особенности, за унижения. Можно спросить: что бы изменилось, если бы кто-то извинился. Очень многое»¹²⁰;

«То, что мне помогало, — невыполненные обязанности, несделанные уроки, непрочитанные книги из обязательного списка — учительницу, конечно, выводило из себя, раздражало [...]. Спустя много лет случилось так,

что она прочитала книгу и начала меня искать через издательство. [...] Она сказала, что ведь все нити были у нее в руках, она видела меня, видела мою мать, но ничего не поняла. [...] Учительница жалеет, что тогда ей не хватило для меня терпения. Спустя столько лет она призналась в этом себе и захотела признаться мне. Это вызывает уважение, правда? Исправило ли это мою карту отношений с миром? Нет, потому что карта была уже исправлена. На это исправление у меня ушла почти вся жизнь»¹²¹;

«Сочувствие — для тех, кого окружающие понимают. Моя мать всегда держала лицо, ее невозможно было раскусить. Лагеря? Это слово не было написано у нее на лбу, она все делала для того, чтобы никто об этом не догадался. Она не сумела бы принять сочувствие, поскольку не получила его в тот момент, когда оно было ей нужнее всего»¹²²;

«Я понятия не имела, что это так по-дурацки заканчивается, — так выразился один близкий мне человек во время агонии»¹²³;

«Умирующие хотят пить, их нужно поить водой. Но я ведь не знала, что это умирание. А когда поняла, было уже поздно. Я очень, очень жалела, что не дала ей попить. Честно говоря, до сих пор жалею. На следующий день я рассказала об этом одному человеку [...]. Я не ожидала, что этот человек станет меня утешать. И тем не менее, утешение я тогда получила. [...] А человек, который тогда меня утешал, через несколько лет умирал сам — долго, в полном сознании, в собственном доме, с кислородной маской. Я бестолково сидела у постели»¹²⁴;

«Что касается тех дел, в детстве, — до сих пор не знаю, что можно было сделать»¹²⁵;

«Мне долгое время казалось, что я невидимка»¹²⁶;

«Эта больница была устроена очень иерархически, и при этом полна фрустрации. Те, кто стоял ниже, должны были принимать ее у тех, кто стоял выше. Фрустрация стекала вниз, к санитаркам. И оставалась в них, потому что оттуда оттока уже не было»¹²⁷;

«Я пыталась приобрести опыт социализации, словно хотела нагнать других, научиться тому, что все уже давно умели»¹²⁸;

«[...] мои неудачи в отношениях перестали быть для меня загадкой. В школьные годы я не знала, за что страдаю и что вокруг происходит»¹²⁹;

«— То, что я сумела назвать, все равно сопровождало меня и требовало внимания. — И из этого рождались истории? — Из этого. — О чем была первая? — Ну о чем она могла быть? О насилии. Насилие было важной для меня темой, поскольку я знала его по собственному опыту»¹³⁰;

«Когда-то, в самом начале, я не умела найти общий язык ни с кем и ни в чем. Я сидела на последней парте — я присутствовала, но, по сути, никто не считал, что я что-то чувствую или думаю. В такой ситуации человек страдает, потому что мы существа социальные и нам нужны хорошие контакты с другими людьми. Теперь, в конце, у меня очень хорошие. Это лучшая из моих наград. Я не зря продиралась сквозь все это»¹³¹;

«Питер Пэн не знал человеческих чувств, ни к кому не привязывался. [...] в моем доме в Варшаве стоял подобный холод»¹³²;

«Такие [сказочные. — И.А.] истории дают иллюзию другой жизни. Это прекрасно, особенно если реальная жизнь для нас слишком трудна»¹³³;

«Я родилась, как и все люди, с огромной потребностью в принадлежности, которая почти сразу породила конфликт: мать после своего военного опыта не была готова к этому детскому ожиданию близости. У нее что-то отобрали и этого у нее не было, поэтому она не могла поделиться этим со мной. Но нужно было как-то отреагировать на это ожидание. — И как она отреагировала? — Так, как умела: отстранилась. В первые годы жизни я успела в какой-то мере обрасти панцирем, защищавшим от боли отверженности, но не умела быть частью социума, мне нигде было этому научиться. Уж точно не дома»¹³⁴;

«Я бы сказала, что она [мать. — И. А.] отключилась от самой себя, такой, которая могла бы плакать. Вынула вилку из розетки. Сочла делом чести идти дальше, как ни в чем не бывало. От меня она не хотела ничего принимать, особенно чувства. Она защищалась, превращая чувства в шутку, не всегда дружескую. Я приняла эти правила за чистую монету. [...] думаю, что матери, отвергающие лю-

бовь своих детей, защищаются таким образом от чувства вины. Они не могут принять от ребенка то, чего сами по отношению к нему не испытывают [...]. Дети таких матерей учатся тому, что желание близости — это эмоциональное злоупотребление. Что близости никто от них не хочет и им тоже нельзя хотеть. Именно поэтому мать не могла помочь мне в социализации. Для окружающих мое поведение было непонятно, тревожило их. В результате посторонние люди тоже держали со мной дистанцию. Поскольку они держали дистанцию, у меня не было шанса научиться, а поскольку у меня не было шанса научиться, они продолжали держать дистанцию. Я продвигалась вперед, но очень медленно, так что все больше отставала. Отсюда брались конфликты, которые я не хотела, не умела решать, но не могла избежать. Ощущение отверженности, отсутствия общности с другими детьми, с другими людьми, принесло мне много боли. Печаль растянулась на годы»¹³⁵;

«Было время, когда у меня еще не было внутренних тормозов и я могла громко кричать из-за своих проблем. В начальной школе. Это было проявление моей „асоциальности“, отсутствия ощущения, что позволено, а что — нет. Случались приступы подлинного гнева, когда я чувствовала себя загнанной в угол и отвергнутой. Правила игры я усваивала с трудом, наказания не помогали. [...] Я помню, что гнев ухудшал мое положение. В гневе внешний мир мог меня переиграть без труда и моментально отомстить. Чем больше гнева, тем больше бессилия. Не каждому разрешается выражать гнев. Свобода выражения гнева — это редкая привилегия, связанная с властью»¹³⁶;

«А если бы нас выгоняли из наших домов? У меня нет на это сил, но и в молодости тоже не было. А других выгоняют, не спрашивая, есть у них силы или нет. Я думаю об этом так, словно когда-то уже все это пережила. Это пережили не мы — другие. Но войну знали предшествующие поколения, и она сидит у нас под кожей»¹³⁷;

«— Я была как лесной зверь, который научился читать и штопает свои знания о жизни при помощи Томаса Манна. — Ты жила в лесу? — По крайней мере до университета, а порой мне кажется, что я до сих пор там живу»¹³⁸;

«В какой-то момент мне захотелось что-то записывать. [...] Моя жизнь в школе, в отношениях со сверстниками и даже в семье не была простой. Чтобы назвать то, что происходит, нужно добраться до смысла. Это всегда приносит облегчение»¹³⁹;

«— [...] что касается „Шума“, я чувствую, что автор — родственник повествовательницы. — Да, можно предположить или догадаться»¹⁴⁰;

«Я много знала о ней [о матери. — И. А.]. У меня в руках были все результаты обследований. И все прошлое, которое открывалось следующим образом: принимая меня за разных людей, мать комментировала события, о которых я, с ее точки зрения, должна была прекрасно знать. У нее не было привычки просто рассказывать человеку что-нибудь такое, чего тот не знал. В то время, когда я за ней ухаживала, она ежедневно проводила много часов под немецкой оккупацией. Когда мне нужно было куда-то поехать на поезде, она дала совет — как избежать ловушки. Она не ездила на поездах во время оккупации, она сидела в лагере. Но совет был разумный»¹⁴¹;

«В этой семье не было принято говорить: „мамочка“, „тетя“. Все называли друг друга по имени. В этом тоже проявлялась дистанция»¹⁴²;

«Но я всегда знала [о том, что мать пережила лагерь. — И. А.]. Не знаю откуда. И всегда знала, что она не хочет к этому возвращаться. Во время войны она потеряла почти всю семью. Когда она заболела, я узнала, что детей в ее семье было четверо»¹⁴³;

«Унижать людей позволялось во всех учреждениях, что уж говорить о таком месте, как начальная школа. Однажды поддашься — потом получишь основательную долю унижений, а если поддаешься постоянно, так и вообще житья не будет. Дислексия у некоторых людей компенсируется сама собой, просто нужно время. [...] Так случилось и со мной, где-то под конец начальной школы»¹⁴⁴;

«Но постепенно я начинала обретать почву под ногами. На самом деле не сразу, потому что после всего этого я была дикаркой. Эти годы я провела в шкуре человека совершенно никчемного и не научилась строить отно-

шения с другими людьми. Я словно только что вышла из лесу — в возрасте, когда все уже давно умеют себя вести. Окружающие меня не понимали, я чувствовала себя изгоем. Отсутствие социальных навыков принесло мне много боли. Но постепенно я освоила и это»¹⁴⁵;

«Слабость, короче говоря. Я не хочу быть твердой, я хочу быть мягкой. Я привыкла к своей слабости. Это фундамент моей силы, но это другая сила, чем та, которую используют для борьбы. Это сила, необходимая для выживания. Сила, позволяющая выдерживать напор эмоций и не сойти с ума»¹⁴⁶;

«Я написала книгу о том, что прощение — в определенной степени — возможно. В одном из эпизодов на сцене появляются жестоко убитые, ни в чем не повинные люди. Они не могут простить, потому что им разбили сердце. Мне сердце не разбили. Да — я считаю, что мне очень повезло»¹⁴⁷;

«— А когда вы почувствовали, что гнев на вас больше не давит? — Трудно сказать, когда он перестал давить. Самую большую роль сыграл позитивный опыт. Например, рождение детей. Или то, что в какой-то момент я стала самой старшей в семье, старше матери. Мне пришлось взять на себя ответственность за ее дела. [...] Уход за человеком, с которым раньше не удавалось договориться, очень меняет. У матери было много редких достоинств, и я всегда об этом знала, хотя мы так и не стали близкими людьми. Но несмотря на это, начав за ней ухаживать, я научилась хорошо к ней относиться»¹⁴⁸;

«Что касается моей матери, думаю, что война изменила в ней что-то необратимо»¹⁴⁹;

«— Из ваших книг я делаю вывод, что дочь была для нее обременительна. — Я жила в ее квартире вместе со своими тетрадиками, вместе с чернилами, которые оставляли пятна на столе и ковре. Я развешивала уши, когда она разговаривала по телефону. Все это было для нее не слишком удобно. Я была постоянным элементом, поэтому была важна, но не в положительном смысле. В ее жизни я оказалась источником хаоса и проблем. Когда у тебя за плечами концлагеря и ты знаешь, что такое быть безза-

щитным, нелегко нести бремя незащитности ребенка. Хочется отлучить его от себя. Что касается моего отца, все было гораздо проще — он детей просто не любил»¹⁵⁰;

«Тот, кто знал мой родной дом, мог бы спросить, каким образом мне удалось найти для них [сыновей. — И. А.] тепло. [...] Дело в том, что я не забыла, чего была лишена в свое время. И еще потому, что кто-то — один, два, десять человек — хорошо со мной обошлись. В очень суровых условиях можно утратить тепло безвозвратно. А в условиях более-менее сносных мы способны превратить в тепло самый разный опыт. И создать тепло из ничего»¹⁵¹.

Агата Тушиньская

«— Какую роль сыграло в вашей жизни написание „Упражнений по утрате“ и „Семейной истории страха“? — Они освободили меня от страха и отчаяния. Это были самые трудные для меня книги. И одновременно продиктованные внутренней потребностью. Они должны были быть написаны, чтобы я могла двигаться дальше, в своей жизни и творчестве. [...] Я хотела развязать в себе этот польско-еврейский узел, рассказать о тайне и опыте двойной идентичности»¹⁵²;

«— Прежде чем писать „Семейную историю страха“, вы консультировались с родными? Требовалось ли вам согласие семьи на эту книгу или же потребность ее написать была так сильна, что у вас не было никаких сомнений? — Сомнений было множество, но я знала, что должна написать эту книгу. Что бы ни случилось, важнее всего было открыть тайну. И справиться с ней. Я много тогда разговаривала со своими родителями, о своем детстве, о бабушке и дедушке, довоенном периоде и оккупации. О Ленчице и Лодзи, о принудительных работах и о гетто. Они знали, что я собираю материал для книги, их воспоминания были призваны прояснить прошлое, помочь сложить семейный альбом. Я считала, что они имеют право прочитать текст перед тем, как он пойдет в печать, прежде, чем каждый получит к нему доступ в книжном магазине. Это был трудный опыт. [...] „Семейную историю“ я подпи-

сала своей фамилией! Теперь я знаю, что мы не однажды складываем свою судьбу. По-разному ее оцениваем и интерпретируем. В зависимости от контекста, сшиваем наши биографии. Видим разных людей в зеркале»¹⁵³;

«Я росла с тайной, о существовании которой не подозревала. Мне было девятнадцать лет, когда мама решила сказать мне, что она еврейка. Она рассказала о своем еврейском прошлом и происхождении. О гетто, о том, как они скрывались на арийской стороне, о смерти бабушки и дедушки, двоюродных братьев и сестер, других родственников. О страхе и пустоте. Лишь тогда я начала некоторые вещи соединять и понимать... Я была, как ей казалось, достаточно взрослой, чтобы нести это бремя, справиться с инакостью. Мама считала, что в Польше легче быть поляком. Предпочла, пережив Холокост, остаться при арийских документах. Хотела, чтобы они и мне обеспечили безопасность. А я хранила тайну еще долгие годы. Я думала, что в логике мамы должен быть заключен какой-то глубокий смысл. Я долго ничего с этой информацией не делала, не искала подступов ни к еврейской религии, ни к традициям. В какой-то момент начала интересоваться творчеством Исаака Башевиса Зингера, вместе с ним вошла в мир польских евреев и решила открыть его для себя. Как на страницах его романов и рассказов, так и в реальности. В Польше я видела лишь немногочисленные его следы. Но еврейский мир в разных вариантах существовал вдали от Польши, в Америке и Израиле. Он был повседневностью, не только в воспоминаниях лавочников и часовщиков из местечек на берегах Вислы. Не только в литературных версиях. Вскоре после этого я открыла Нью-Йорк, необыкновенный город, где можно быть кем хочешь: еврейским адвокатом, черным врачом, индийским режиссером. Нет тех, кто лучше или хуже. У меня было ощущение, что это город еврейской интеллигенции, что такой она могла бы стать в Польше, не случись Холокост. Там я поняла, что еврейское происхождение необязательно должно быть тайной. Что этого не следует ни бояться, ни стыдиться. В Польше слово „еврей“ на протяжении десятилетий произносили шепотом

или использовали как оскорбление. Это слово неудобное, если не бранное. Теперь, наконец, это начинает меняться. Наконец. Но до конца ли?»¹⁵⁴.

Стефан Хвин

«[...] я родился [...] в довольно специфическом месте. Город моего рождения был городом руин [...] однако это оказалось — как я полагаю — „хорошее“ место, хотя бабушка Целинская удивилась бы, пожалуй, если бы я его так назвал. Это было „хорошее“ место, потому что оно было Плохим Местом на Земле, то есть таким, откуда можно разглядывать вещи подлинно важные. Именно здесь, на берегу залива холодного моря, у устья медленной реки, берущей начало в Карпатах, история описала живописный круг. В сентябре 1939 года здесь началась величайшая в мировой истории война [...], и здесь же эта война, по сути, закончилась в августе 1980 года [...]. Время, когда я [...] увидел свет в доме со следами пуль на приморской окраине разрушенного города, тоже — как мне кажется — было выбрано довольно удачно: не слишком рано, не слишком поздно, в сущности, в самый раз. Вторая половина сороковых годов. Европа уже осушила кровь, но еще не совсем просохла. [...] Итак, я оказался на перекрестке, в очень хорошем наблюдательном пункте, с которого открывалась обширная перспектива, охватывающая не только город, но и мир. Здесь можно было исследовать суть века, а также проводить эксперименты на собственной шкуре»¹⁵⁵;

«Город, в предместьях которого я увидел свет, обдал диковинной тектонической структурой. Внизу задушенная немецкость, следы меннонитов, чудом уцелевшие отдельные постройки крестоносцев и прусские банки, наверху — бело-красный лак польскости с поспешно натыканными красными флажками, свежая надпись „Мы были. Мы есть. Мы будем“, и над всем этим — католический крест, крылья белого орла, с уже отпиленной короной, красная звезда из лампочек, серп и молот, и империи, которые как раз вступали над нашими головами в неприимый бой, вскоре названный „холодной войной“»¹⁵⁶;

«Католическая церковь завладела протестантским имуществом, брошенным бежавшими на Запад соотечественниками Гёте, Гиммлера и Томаса Манна, которые рисунком евангелических крыш и башен защищались от позолоченного очарования иезуитского барокко. Часть этих построек была новыми властями переделана в кинотеатры, в которых начали показывать „мосфильмовские“ мультики. Польские надписи, которые появились на красных трамваях, словно ласковое обещание вождественной стабилизации, и успокаивающие надписи „Мин нет!“, которые лейтенант Кузнецов вывел кириллицей на каменных стенах уцелевших ресторанов, вступали в спор с зубчатыми рядами готических букв, черневшими на стенах домов и упорно просвечивавшими сквозь свежую краску»¹⁵⁷;

«Главным опытом того времени был опыт насилия и бессилия, но касался он прежде всего наших родителей»¹⁵⁸;

«Прежде всего, меня стремился соблазнить и очаровать город. Я знал, что это был город Зла — немецкого Зла, которое взорвалось тут, захлестнув почти весь мир, — я также хорошо знал, насколько страшным было это Зло. Но одновременно — в отличие от жителей районов, лежащих в глубине материка, оседлых жителей Кракова или Сандомира, Чеханова или Седльце — я мог своими глазами увидеть частное измерение этого Зла, ибо случилось так, что я спал в постели Зла и купался в ванне Зла. Дом, в котором поселились мои родители, бежавшие из Вильно и Варшавы, и в котором я родился, был до мозга костей, от печной трубы до подвала, немецким, как и мебель, занавески, тряпки для пыли и постельное белье, но я быстро обнаружил, что что-то тут не сходится. Немецкое Зло было страшным, я никогда в этом не сомневался, а дома, которые воздвигло это Зло, меня восхищали. Как же так? Я ходил по улицам, заглядывал в старые сады, просторные ванны, кирпичные подвалы, кладовки, облицованные кафелем, спальни и гостиные с панелями из красного дерева, где то и дело натыкался на готические надписи, и должен признаться, что когда я так блуждал по этому чужому городу, в который случайно попали мои родители

и в котором они не чувствовали себя своими, мне случилось проваливаться словно бы в прекрасный сон, ибо этот город искушал меня и очаровывал тем больше, чем больше новые дома, которые как раз начали строить, отличались от домов, построенных при императоре Вильгельме»¹⁵⁹;

«Именно здесь я узнал, что означает словосочетание „красивый город“. Это осталось во мне на всю жизнь [...] От поэзии города, рано открывшейся передо мной, исходил, однако, странный аромат. Во мне образовывались тайные смеси влияний и воздействий. Кто, собственно, желал меня очаровать? Само Зло, кутающееся в лепнину и гипсовые гирлянды, кованые балконы и резные веранды, протягивало ко мне из глубины прошлого свою искушающую ладонь»¹⁶⁰;

«Я был слишком молод — а следовательно, и жесток, ибо молодости несвойственна добродетель *caritas*, — чтобы по-настоящему сочувствовать тем, кто пострадал от немецкого Зла, а может, именно это отсутствие очевидной добродетели *caritas* позволило мне заметить, что те, кто пострадал от этого Зла, вовсе не хотят знать, что оно из себя представляло. [...] А меня очень увлекал этот страшно запутанный вопрос связей между городом и Злом, и кто знает, может, уже тогда, обнаруживая готические надписи на фасадах домов с медными башенками, я ощущал, как далеко вглубь уходят эти сплетения. Таким образом, город подсказывал мне вопросы, занимавшие меня потом еще много лет»¹⁶¹;

«И вдруг город, который так радовал мой взор, начинал шататься, словно кто-то вытаскивал из-под домов с витражами и башенками каменные фундаменты. Все вдруг меняло свой смысл. Так это ради красоты они задушили несколько миллионов человек? Потому что форма лица, носа, ушей, лба этих нескольких миллионов не соответствовала „идеальным пропорциям“? [...] Так это ощущение формы, веками вызревавшее в немецких душах, двигало штыками и вентилям газовой камеры в Освенциме? Так это ощущение формы породило прекрасный город, так меня восхищавший? Как одно связано с другим и связано ли вообще? Подобные вопросы, конечно, мог задать только взрослый человек, а тогда все это

выражалось в беспокойствах, увлечениях и страхах, было туманным, смутным, неясным и оформилось лишь гораздо позже. Однако меня не отпускало ощущение каких-то постоянных нестыковок»¹⁶²;

«Мое возвращение в детство в „Короткой истории одной шутки“ — это исследование драматической материи собственной памяти (а также документов, текстов, фотографий тридцатых и пятидесятих годов...), но все это просвечено тревогой сегодняшнего сознания, которое знает и чувствует гораздо больше, чем „детское“»¹⁶³;

«Мне жаль лишь Гданьска моего детства, в котором я пережил все эти черные, красные и золотые инициации и который постепенно выцветает, словно старая фотография»¹⁶⁴.

Бригида Хельбиэ

«Арлета Галант написала недавно в журнале „Погранича“, что я — якобы польско-немецкая писательница, а на самом деле — ни польская, ни немецкая. И то и другое — правда. У меня расплывчатая идентичность, я определяю себя в первую очередь, посредством других категорий, не национальных»¹⁶⁵.

Сильвия Хутник

«У себя на Мокотове я вижу мемориальные доски: такой-то, мол, погиб в 1944 году, а на Муранове? Память всегда несправедлива. [...] Я занимаюсь теми людьми, память о которых не столь очевидна»¹⁶⁶;

«В моих героинях меня интересует, насколько они обусловлены своим прошлым. Может ли случившееся десять, двадцать, сто лет назад влиять на то, как мы живем сегодня»¹⁶⁷;

«Мои герои сами не знают, оставить все это в покое или нет. Они пытаются забыть, но не удается. Они не могут жить здесь и сейчас. И со мной такая же история»¹⁶⁸;

«Не то чтобы из-за угла вам навстречу вышел мертвец, завернутый в простыню, но все здесь находится в под-

вешенном состоянии — между тем, что было, и тем, что есть. Между тем, что существует, и тем, чего не существует»¹⁶⁹;

«Можно сказать, что я живу среди трупов, в подвалах»¹⁷⁰;

«Нам тогда казалось, что все будет как в немецких глянце-вых журналах. А получилось, что золотая фольга блестит, но под ней — кошмар последствий исторического перелома»¹⁷¹;

«— Открываешь ноутбук, и мертвые выходят из каналов? — Может, это проблема Варшавы — города, который построен на трупах? Идя по Муранову или Старому городу, я вижу не то, что вижу, а прошлое. Духи избрали меня, атеистку, своим медиумом. С ума можно сойти»¹⁷²;

«Мне казалось, что я уже отошла от этих историй [...]. Ан нет, они возвращаются. Не знаю почему. Никто в моей семье не погиб во время войны. Никто не участвовал в Восстании»¹⁷³.

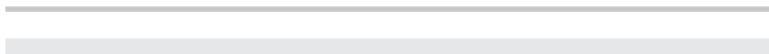
Павел Хюлле

«— Была такая женщина, плохо говорившая по-польски. Немка, которая по неизвестным причинам осталась в Гданьске, хотя могла уехать с немцами. После войны шли депортации, но она осталась. Выучила польский. Однако всю жизнь говорила с сильным акцентом. От нее я очень много узнал о своем городе, уже не существовавшем в то время Вольном городе Гданьске. — Это она рассказала вам эту историю? — Она меня очень вдохновила. Конечно, я изменил эту историю, но не полностью... Этой женщины, к сожалению, уже нет в живых. Она лежит на кладбище в Оливе. В ее „Geburtstag“ я всегда прихожу к ней на могилу и зажигаю для нее лампадку...»¹⁷⁴;

«Это для меня миф об истоках гданьской истории моей семьи»¹⁷⁵.

Петр Червиньский

«Прочитирую „Поругание“: „В мире, в котором эрос занял место этоса, а тонеу заняло место honeу, для нас больше нет места...“ Во всяком случае, не было, когда я решил эмигрировать»¹⁷⁶;



«— Что тебя больше всего бесит в поляках, польскости? — Я всегда отвечаю одинаково: плебейская угодливость. Поляки не уважают ни самих себя, ни друг друга. А перед другими пластаются, поджимают хвост. Это главный наш недостаток»¹⁷⁷;

«— Ты играешь тропами, а также историческими и культурными аллюзиями, чтобы смеяться и плакать над сущностью польскости. Польскость, сегодняшняя, — повод для плача или смеха? — И того, и другого. Как всегда. Поэтому самое лучшее — смеяться над ней сквозь слезы или, наоборот, плакать, смеясь»¹⁷⁸;

«— Ты используешь категорию гротеска, умеешь быть по-настоящему жестким иронистом. [...] С твоей точки зрения, насколько большая сила заключена в гротеске и иронии? — Я думаю, что вместо смертельной серьезности, особенно в пространствах патетических и мемориальных, где смертельной серьезности слишком много, гораздо лучше остановиться и улыбнуться и даже рассмеяться, если хватит сил. Это ни в коем случае не означает дистанции по отношению к теме»¹⁷⁹;

«„Международ“ для меня книга очень важная, это моя дань Польше и польскости вообще, безумным литературным пристрастиям юности [...], наконец, это мой поединок с классикой, с историей, наконец, с эмиграцией и этими несчастными англичанами, что поделаешь. Я писал эту книгу во время британской избирательной кампании, которая — с перспективы наблюдателя — проходила под знаком обвинения эмигрантов во всех бедах Британии. Обыватели демонстрировала до боли знакомые черты, и тогда я представил себе, как бы это выглядело, если бы они были бродягами, а мы — империей, заставляющей их мыть сортиры...»¹⁸⁰;

«— Как в XXI веке быть поляком и не сойти с ума? — процитирую „Таблетку свободы“: „Все, что мы можем сделать, чтобы спастись от безумия, это сойти с ума...“»¹⁸¹.

Александр Юревич

«В 1957 году мы приехали из Белоруссии, из Лиды, в Редло. В нашем доме не было электричества, папа гладил

утюгом на углях. У нас не было чайника, в кастрюльке варили заменитель кофе. Моими игрушками были камешки, шпульки для ниток. В школу я ходил в валенках, а из-за акцента дети прозвали меня „кацапом“»¹⁸²;

«Литература — тоже своего рода компенсация, хотелось бы другие разговоры в доме слышать, не такие, какие были на самом деле»¹⁸³;

«— [...] большинство коренных жителей Кресов уже на том свете. Остается только память. — Уходящее поколение. — Ушедшее. — Остались те, кто приехал с Кресов детьми. Как вы. — Я и мне подобные оказались безоружными свидетелями всего этого хаоса в жизни наших родителей и отчасти нас самих. Кресовяне — красивое слово, хотя на нас долго висел ярлык „забужанин“* или „кацап“»¹⁸⁴;

«Литература послужила мне хорошим убежищем. Те земли, пейзажи, энергетика, которая оттуда шла, определили мое существование в литературе»¹⁸⁵.

Анна Янко

«Я очень жалела маму, что она несет на себе такое бремя, что она сирота, ведь каждый ребенок прекрасно чувствует, что это такое — не иметь матери»¹⁸⁶;

«Ведь психические болезни, связанные с военной травмой, очень распространены. Похоже, что и во втором поколении тоже. Я об этом в своей книге не писала, потому что исповедь все же имеет свои границы. Мне пришлось бы дожидаться смерти многих людей, чтобы полностью описать, как это событие покалечило психику свидетелей и жизнь их детей. Согласно современным исследованиям, плохая память не умирает. Она навсегда записывается в мозг и каждый раз считывается снова и снова. Моя мама впадала в депрессию, едва услышав в СМИ о каком-нибудь вооруженном конфликте и погибающих в нем людях»¹⁸⁷.

* Т. е. из-за Буга, по которому прошла восточная граница Польши.

П Р И М Е Ч А Н И Я

- 1 J. Bargielska. Poroniłam. Wywiad // Wysokie obsasy, 23.05.2011. http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,9625264,Justyna_Bargielska__Poronilam.html
- 2 Ibidem.
- 3 Ibidem.
- 4 Dziura na ogon. Z Justyną Bargielską rozmawia Agata Kula // Biuro Literackie.pl. <http://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/wywiady/dziura-na-ogon/>
- 5 Poruszający wywiad z Joanną Bator: Feministka z doktoratem // Polki.pl. <http://polki.pl/zycie-gwiazd/newsy,poruszajacy-wywiad-z-joanna-bator,10036723,artykul.html>
- 6 Ibidem.
- 7 Joanna Bator dla Newsweeka: Jestem nienażyta // Newsweek, 03.01.2014. <http://www.newsweek.pl/kultura/wywiad-z-joanna-bator-na-newsweek-pl,artykuly,276967,1.html>
- 8 Sierpień / Joanna Bator. Literatura wypływa z wewnętrznego nastawienia i w tym sensie jest tym, co dla nie niezbędne, by żyć // Rok w rozmowie. Pisarze krytycznym okiem. Wywiady Jarosława Czechowicza. Poznań, 2014. S. 98.
- 9 Dopadła mnie literatura. Z Dawidem Bieńkowskim rozmawia Danuta Nowicka // Nowa Trybuna Opolska, 06.05.2005. <http://www.nto.pl/artykuly-archiwalne/art/4021649,dopadla-mnie-literatura,id,t.html>
- 10 Ibidem.
- 11 Ibidem.
- 12 Ibidem.
- 13 LjN: Wywiad z Krzysztofem Vargą // Niewinni Czarodzieje, 01.11.2012. <http://niewinni-czarodzieje.pl/ljn-wywiad-z-krzysztofem-varga>
- 14 Michał Witkowski: nigdy nie żyłem i nie chciałem żyć w świecie realnym [WYWIAD] // Onet Kultura, 03.11.2015. <https://kultura.onet.pl/wiadomosci/michal-witkowski-nigdy-nie-zylem-i-nie-chcialem-zyc-w-swiecie-realnym-wywiad/5slql0e>
- 15 Ibidem.
- 16 Michał Witkowski: Mistycyzm podszyty płynem do czyszczenia dywanów // Ultramarysta. <http://www.ultramaryna.pl/tekst.php?id=657>
- 17 Ani Legia, ani Papież. Wywiad z Martą Dzido // Gazeta Wyborcza Stołeczna, 17.08.2005. S. 5.
- 18 Wywiad z Martą Dzido // Prowincjonalna nauczycielka, 19.05.2010. <http://www.prowincjonalnanauczycielka.pl/2010/05/wywiad-z-marta-dzido.html?m=1>

- ¹⁹ A. Zagajewski. *W cudzym pięknie*. Kraków, 1998. S. 14.
- ²⁰ Wywiad z Adamem Zagajewskim (B. Stanowska-Cichoń). (Zapis wywiadu ze spotkania w Centrum Kultury Duchowej „Communio Crucis” w dniu 20 stycznia 2008 r. // *Communio Crucis*. <http://www.comuniocrucis.pl/index.php/warto-poczyta/95-wywiad-z-adamem-zagajewskim-b-standowska-cicho>
- ²¹ Adam Zagajewski: Lwów zostawmy już Ukraincom // *Gazeta Wyborcza*. Magazyn Świąteczny, 13.02.2015. http://wyborcza.pl/magazyn/1,143551,17406502,Adam_Zagajewski__Lwow_zostawmy_juz_Ukraincom.html
- ²² Wywiad z Adamem Zagajewskim // *Gazeta Wyborcza*, Katowice, 13.04.2018. <http://katowice.wyborcza.pl/katowice/7,35055,23262888,adam-zagajewski-slask-przyjal-nas-wspanialomyslnie-ale-nie.html>
- ²³ Między miesiącami / Inga Iwasiów. *Lubię książki nieupozowane, nieoszczędzające, ale zarazem ironiczne* // *Rok w rozmowie*. S. 148.
- ²⁴ *Ibid.* S. 149–150.
- ²⁵ Inga Iwasiów: *Ojciec by mnie pochwalił* // *Wysokie Obcasy*, 19.12.2013. http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,53662,15087214,Inga_Iwasiow__Ojciec_by_mnie_pochwalil.html?disableRedirects=true
- ²⁶ *Ibidem.*
- ²⁷ *Ibidem.*
- ²⁸ *Ibidem.*
- ²⁹ *Ibidem.*
- ³⁰ *Ibidem.*
- ³¹ *Ibidem.*
- ³² *Ibidem.*
- ³³ *Ibidem.*
- ³⁴ *Ibidem.*
- ³⁵ *Ibidem.*
- ³⁶ *Ibidem.*
- ³⁷ *Nie płaczę nad brakiem korzeni*. Z Ingą Iwasiów o odłożonej traumie przesiedlenia, o korzyściach i zagrożeniach płynących z zerwania ciągłości historycznej i o kształtujących tożsamość mikrohistoriach rozmawia Katarzyna Uczkiewicz // *Ziemia Zachodnie*. www.pamiecpreszlosci.pl/files_PiP_Nr_12_S_63-66. http://www.pamiecpreszlosci.pl/wp-content/uploads/2016/05/63-66.-Inga-Iwasiuw-Nie-p%C5%82acz%C4%99-nad-brakiem-korzeni-Kw_PiP_nr12_s63.pdf
- ³⁸ Inga Iwasiów: *Bar Bambino i smutek PRL-u*. Rozmawiał Paweł Smoleński // *Gazeta Wyborcza*, 24.09.2009. http://wyborcza.pl/1,75475,7072483,Inga_Iwasiow__Bar_Bambino_i_smutek_PRL_u.html#ixzz3hB8haebE
- ³⁹ *Ibidem.*
-
-

- 40 Dobry dzień w parszywym świecie. Rozmowa z Ignacym Karpowiczem // Dwutygodnik.com. Strona kultury. <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/4597-dobry-dzien-w-parszywym-swiecie.html>
- 41 Wywiad z Bożeną Keff. <https://kobiety-kobietom.com/literatura/recenzja.php?art=1104>
- 42 Ibidem.
- 43 Ibidem.
- 44 Ibidem.
- 45 O Matce, Ojczyźnie i Narodzie-Żydokomunie // Przekładaniec. 2014. № 29. S. 293.
- 46 Ibid. S. 284.
- 47 Ibid. S. 285.
- 48 Ibid. S. 290.
- 49 Nielegalny plik. Rozmowa z Bożeną Umińską-Keff — pisarką, feministką // Gazeta Wyborcza. Duży Format, 27.05.2008. http://wyborcza.pl/duzyformat/1,127290,5250183,Nielegalny_plik.html
- 50 Moja matka (nie) jest boska // Tomasz Charnas. Prasa? Książka? Ruch! Krytyczna (?) strona autorska Tomka Ceha. http://www.charnas.pl/akt_czyt.php?subaction=showfull&id=1212789710&archive=&start_from=&ucat=3&
- 51 Ewa Kuryluk: kiedy obraz przestaje być płótnem na ścianie // Onet Kobieta, 30.05.2016. <http://kobieta.onet.pl/ewa-kuryluk-kiedy-obraz-przestaje-byc-plotnem-na-scianie/yl8tfz>
- 52 Ewa Kuryluk. Jestem Australijką. <http://new.jewish.org.pl/aktualnosci/jestem-australijk-3963/>
- 53 Ibidem.
- 54 Piękny dzień. Rozmowa z Ewą Kuryluk // dwutygodnik.com. Strona kultury. <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/525-piekny-dzien.html>
- 55 Tryptyk na złotym tle. Z Ewą Kuryluk rozmawia Agnieszka Drotkiewicz // Midrasz, 25.07.2011. <https://kultura.onet.pl/wiadomosci/tryptyk-na-zolotym-tle/nzs7t2p>
- 56 Ibidem.
- 57 Ibidem.
- 58 E. Kuryluk. Manhattan i Mała Wenecja. Rozmawia Agnieszka Drotkiewicz. Warszawa, 2016. S. 15.
- 59 Ibid. S. 16.
- 60 Ibid. S. 17.
- 61 Ibid. S. 21.
- 62 Ibid. S. 41.
- 63 Ibid. S. 127.
- 64 Ibid. S. 128.
- 65 Ibid. S. 131–132.

- 66 Ibid. S. 157–158.
- 67 Ibid. S. 158.
- 68 A. D. Liskowacki: Gdyby to było miasto oczywiste, toby nas tak nie drażniło. Rozmowa // *Gazeta Wyborcza*, 21.04.2016. <http://szczecin.wyborcza.pl/szczecin/1,150424,19958201,liskowacki-gdyby-to-bylo-miasto-oczywiste-to-by-nas-tak-nie.html>
- 69 Ibidem.
- 70 Ibidem.
- 71 Ibidem.
- 72 Ibidem.
- 73 Ibidem.
- 74 Ibidem.
- 75 Ibidem.
- 76 D. Maśłowska. Przyszkoleni do jedzenia // *Gazeta Wyborcza*, 5–6.10.2012.
- 77 Ibidem.
- 78 Ibidem.
- 79 Ibidem.
- 80 Ibidem.
- 81 Ibidem.
- 82 Wywiad z Dorotą Maśłowską // *Gazeta Wyborcza*, 24.09.2003.
- 83 Młody polski pisarz popełnił samobójstwo? // *Wiadomości*.wp, 25.07.2007. <https://wiadomosci.wp.pl/mlody-polski-pisarz-popelnil-samobojstwo-6037087634470017a>
- 84 Janusz Paliwoda, Mirosław Nahacz. Mnie się w ogóle nie śpieszy // *Art Papier*. Wydanie bieżące. 2006. № 1 (49). <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=2&artykul=25>
- 85 Dominika Ożarowska: robię przypały, ale generalnie mnie lubią // *Dziennik Łódzki*, 02.04.2010. <http://www.dzienniklodzki.pl/artykul/239950,dominika-ozarowska-robie-przypaly-ale-generalnie-mnie-lubia,id,t.html>
- 86 Jestem nierozsądnym człowiekiem. Rozmowa z filozofem i pisarzem Łukaszem Orbitowskim // *Gazeta Wyborcza*, 17.01.2014. http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,15218868,Jestem_nierozsadnym_czlowiekiem__Rozmowa_z_filozofem.html
- 87 Ibidem.
- 88 Ibidem.
- 89 Rozmowa z Zytą Oryszyn, autorką książki «Ocalenie Atlantydy», która znalazła się finale Nagrody Literackiej dla Autorki Gryfia. <http://www.nagrodagryfia.pl/Artykul.aspx?a=246>
- 90 Zyta Oryszyn: Chciałam wytłumaczyć, o czym napisałam swoją ostatnią książkę — «Ocalenie Atlantydy» // *Wysokie Obcasy*, 20.05.2013. http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,13882678,Zyta_Oryszyn__
-
-

- Chciałam wytłumaczyć__o_czym_napisałam.html?disableRedirects=true
 91 Igor Ostachowicz, doradca premiera: Jestem pielęgniarzem // Newsweek,
 15.06.2013. <http://www.newsweek.pl/polska/igor-ostachowicz--doradca-premiera--jestem-pielgniarzem,105133,1,1.html>
- 92 Ibidem.
- 93 R. Ostaszewski. Dzieci gorszej koniunktury // Tekstylika. O «rocznikach siedemdziesiątych». Kraków, 2002. S. 602.
- 94 Nie będzie nowej «Ziemi obiecanej». Wywiad z Mariuszem Sieniewiczem // Gazeta Olsztyńska, 31.03.2017. <http://www.wm.pl/index.php?c-t=kultura&id=721980>
- 95 Więcej niż literatura: wywiad z Mariuszem Sieniewiczem // Ultramarina. <http://www.ultramaryna.pl/tekst.php?id=472>
- 96 Ibidem.
- 97 Ibidem.
- 98 Hipochondryk przeciwko homo fitness — wywiad z Mariuszem Sieniewiczem // Szafa. Kwartalnik literacko-artystyczny. <http://szafa.kwartalnik.eu/52/htm/wywiad/wlodarski.html>
- 99 Ibidem.
- 100 M. Sieniewicz: Literatura to jajko na twardo. Rozmawiała Agnieszka Wolny-Hamkało // Gazeta Wyborcza, 24.11.2011. http://wyborcza.pl/1,75517,10701678,Sieniewicz__Literatura_to_jajko_na_twardo.html
- 101 Ibidem.
- 102 Społeczeństwo po głodzie. Ze Sławomirem Shuty, Pawłem Kastory i Tomaszem Szlendakiem rozmawiają Katarzyna Janowska i Piotr Mucharski // Tygodnik Powszechny. 2004. № 52.
- 103 S. Shuty. W paszczy konsumpcji // P. Marecki, J. Sowa. Frustracja. Młodzi o Nowym Wspaniałym Świecie. Kraków, 2001. S. 18.
- 104 O. Tokarczuk. Całe moje pisanie jest próbą oswojenia przeczucia... Wywiad RMF Classic, październik 2004. <http://www.rmflclassic.pl/7a=wywiady&id=1124&npg=1>
- 105 O przyrodzie, literaturze, feminizmie, micie, życiu i śmierci. Rozmowa z Olgą Tokarczuk. Wywiad Janusza Korbela i Marty Lelek // Miesięcznik Dzikie Życie. 2000. № 4/70. <http://dzikiezycie.pl/archiwum/2000/kwiecien-2000/o-przyrodzie-literaturze-feminizmie-micie-zyciu-i-smierci-rozmowa-z-olga-tokarczuk>
- 106 Ibidem.
- 107 Olgi Tokarczuk refleksja nad śmiercią. http://www.rmfl24.pl/fakty/polska/news-olgi-tokarczuk-refleksja-nad-smiercia,nld,210630#utm_source=paste&utm_medium=paste&utm_campaign=firefox
- 108 Rozmowa z Olgą Tokarczuk. Sztuka dobrego umierania // Rzeczpospolita, Książki, 04.09.2004. <http://archiwum.rp.pl/arttykul/504074-Sztuka-dobrego-umierania.html>

- 109 Встреча с О. Токарчук в редакции журнала «Иностранная литература» в Москве в 2006 г. (неопубликованные материалы).
- 110 Там же.
- 111 Там же.
- 112 M. Tulli. *Jaka piękna iluzja*. Kraków, 2017. S. 10.
- 113 Ibid. S. 23–24.
- 114 Ibid. S. 27.
- 115 Ibid. S. 39–41.
- 116 Ibid. S. 43–44.
- 117 Ibid. S. 44.
- 118 Ibid. S. 44–45.
- 119 Ibid. S. 46–47.
- 120 Ibid. S. 10.
- 121 Ibid. S. 48.
- 122 Ibidem.
- 123 Ibid. S. 249.
- 124 Ibid. S. 254–255.
- 125 Ibid. S. 49.
- 126 Ibid. S. 51.
- 127 Ibid. S. 62.
- 128 Ibid. S. 65.
- 129 Ibid. S. 66.
- 130 Ibid. S. 76.
- 131 Ibid. S. 99.
- 132 Ibid. S. 130.
- 133 Ibid. S. 131.
- 134 Ibid. S. 151–152.
- 135 Ibidem.
- 136 Ibid. S. 160–161.
- 137 Ibid. S. 218.
- 138 Ibid. S. 143.
- 139 Ibid. S. 74.
- 140 Prywatne kłocki — wywiad z Magdaleną Tulli // Centrala, 31.11.2014. <http://czytamcentralnie.blogspot.ru/2014/10/prywatne-klocki-wywiad-z-magdalena-tulli.html>
- 141 Ibidem.
- 142 Ibidem.
- 143 M. Tulli. Ludzik mi padł, więc gram następnym. Rozmawia Katarzyna Kubisiowska // Gazeta Wyborcza, 30.10.2011. http://wyborcza.pl/duzy-format/1,127291,10548289,Magdalena_Tulli__Ludzik_mi_padl__wiec_gram_nastepnym.html?pelna=tak
-
-

- 144 Zbuntowana — rozmowa z Magdaleną Tulli // Gazeta Wyborcza, 26.09.2014. http://wyborcza.pl/1,75410,16711994,Zbuntowana___rozmowa_z_Magdalena_Tulli.html
- 145 Ibidem.
- 146 Ibidem.
- 147 Ibidem.
- 148 Ibidem.
- 149 Ibidem.
- 150 Ibidem.
- 151 Ibidem.
- 152 Szyjemy różne życiorysy. Rozmowa z Agatą Tuszyńską. <https://www.ofeminin.pl/swiat-kobiet/kariera/wywiad-z-agata-tuszynska-ofeminin/tfrqjlt>
- 153 Ibidem.
- 154 Agata Tuszyńska: Zaciskam zęby i piszę // Polki.pl. <http://polki.pl/zycie-gwiazd/newsy,agata-tuszynska-zaciskam-zyby-i-pisze,10021675,artykul.html>
- 155 S. Chwin. Dokąd, duszyczko, teraz? // S. Chwin. Krótka historia pewnego żartu (Sceny z Europy Śródkowowschodniej). Gdańsk, 1999. S. 258.
- 156 Ibid. S. 259.
- 157 Ibid. S. 259.
- 158 Ibid. S. 260.
- 159 Ibid. S. 260–261.
- 160 Ibid. S. 261.
- 161 Ibid. S. 261–262
- 162 Ibid. S. 263–264.
- 163 Ibid. S. 266.
- 164 Ibid. S. 273.
- 165 «Ludzie, wake me up, gdy świat, się k*rwa, zmieni» — rozmowa z Brygidą Helbig-Mischewski. Cz. 2. 04.07.2012. https://wszczecinie.pl/aktualnosciludzie_wake_me_up_gdy_swiat_sie_krwa_zmieni_rozmowa_z_brygida_helbig_mischewski_cz_2,id-20469.html
- 166 Powstanie Warszawskie. Sylwia Chutnik: Pamięć jest niesprawiedliwa [ROZMOWA] // Gazeta Wyborcza, 31.07.2015. <http://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/1,34862,18462011,powstanie-warszawskie-pamiec-jest-niesprawiedliwa-wywiad-z.html>
- 167 Ibidem.
- 168 Ibidem.
- 169 Sylwia Chutnik: «Bawię się w faceta» // Gazeta. pl. http://weekend.gazeta.pl/weekend/1,152121,16060041,Sylwia_Chutnik___Bawie_sie_w_faceta_.html
- 170 Ibidem.

- 171 Sylwia Chutnik: Interesują mnie okruszki pod dywanem z bazaru // *Gazeta.pl*. <http://weekend.gazeta.pl/weekend/1,152121,18910112,sylwia-chutnik-interesuja-mnie-okruszki-pod-dywanem-z-bazaru.html>
- 172 Sylwia Chutnik: Matka walcząca — wywiad dla Vivy // *Polki.pl*. <http://polki.pl/zycie-gwiad/newsy/wywiad-z-sylwia-chutnik-dla-vivy,10038935,artykul.html>
- 173 Ibidem.
- 174 Paweł Huelle: pisarzem zostałem przez przypadek // *ElleMan*, 18.01.2014. <https://www.elle.pl/man/artykul/pawel-huelle-pisarzem-zostalem-przez-przypadek>
- 175 Paweł Huelle: pisanie to nie jest przyjemność // *Kultura. Onet.pl*, 21.01.2014. <http://ksiazki.onet.pl/pawel-huelle-pisanie-to-nie-jest-przyjemnosc/d5bx2>
- 176 Marzec / Piotr Czerwiński. Szacunek dla wszelkiego rebelianctwa jest u mnie rodzinny // *Rok w rozmowie*. S. 30.
- 177 Ibid. S. 37.
- 178 Ibid. S. 39.
- 179 Ibidem.
- 180 Ibid. S. 39–40.
- 181 Ibid. S. 42.
- 182 Słuchajcie, to Jurewicz do nas mówi. Wysłuchał Sebastian Łupak // *Gazeta Wyborcza. Magazyn Trójmiasto*, 06.03.2008. <http://trojmiasto.wyborcza.pl/trojmiasto/1,35635,4997671.html>
- 183 Sobie samemu na urodziny. Zwierzenia pisarza Aleksandra Jurewicza. Rozmowa // *Dziennik Bałtycki*, 06.01.2013. <http://www.dziennikbaltycki.pl/artykul/732043,sobie-samemu-na-urodziny-zwierzenia-pisarza-aleksandra-jurewicza-rozmowa,id,t.html>
- 184 Aleksander Jurewicz: Kresowianie to pokolenie, które odchodzi. Z Aleksandrem Jurewiczem, pochodzącym z Kresów gdańskim pisarzem, rozmawia Gabriela Pewińska // *Dziennik Bałtycki*, 05.02.2015. <http://www.dziennikbaltycki.pl/tag/aleksander-jurewicz/>
- 185 Ibidem.
- 186 «Skończyło się życie, a wieś przestała istnieć». Anna Janko o pacyfikacji Zamojszczyzny i traumie drugiego pokolenia. http://weekend.gazeta.pl/weekend/1,152121,17293122,___Skonczylo_sie_zycie__a_wies_przestala_istniec____.html
- 187 Ibidem.
-
-

Список анализируемых произведений

- Баргельская Юстына.* «Обсолетки» (2010).
Батор Иоанна. «Пяскова Гура» (2009). «Заоблачье» (2010).
«Темно, почти ночь» (2012).
Беньковский Давид. «Есть» (2001). «Ничто» (2005). «Белокрасное» (2007).
Беська Кишиштоф. «Столица» (2004).
Божко Моника. «Я тебе так потанцую» (2001).
Бызя Катажина. «Не живу, значит, существую» (2003).
Варга Кишиштоф. «Терразитовое надгробие» (2007). «Аллея Независимости» (2010). «Опилки» (2012).
Витковский Михал. «Copyright» (2001). «Фотообои» (2006).
«Барбара Радзивилл из Явожно-Щаковой» (2007).
Гринберг Михал. «Я обвиняю Освенцим. Семейные повести» (2014).
Дзидо Марта. «М.» (2005).
Дроткевич Агнешка. «Париж Лондон Дахау» (2004). «Мне то же самое» (2016).
Дыминьская Доминика. «Мясо» (2012).
Загаевский Александр. «Два города» (1991).
Ивасюв Инга. «Город-Я-Город» (1998). «Бамбино» (2008).
«К солнцу» (2010).
Капля Ясь. «Януш Христос» (2010).
Карпович Игнаций. «Не фонтан» (2006). «Жесты» (2008).
Качановский Адам. «Без конца» (2005).
Кефф Божена. «Произведение о Матери и Отчизне» (2008).
Киверская Доминика. «Супердомик» (2003, изд. посмертно).
Коберский Радослав. «Харэр» (2005).
Кохан Марек. «Баллада о добром качке» (2005).
Курьлюк Эва. «Century 21» (1992). «Grand Hotel Oriental» (1997). «Эротоэнциклопедия» (2001). «Гольди. Апология звероватости» (2004). «Фраскати. Апология топографии» (2009).
Кучок Войцех. «Сонливость» (2008).
Лисковацкий Артур Даниэль. «Улицы Щецина» (1995).
«Сахарница фрау Кирш» (1998). «Eine kleine. Quasi una allemanda» (2000).
-
-

- Масловская Дорота.* «Польско-русская война под бело-красным флагом» (2002). «Плевков королевы» (2005). «Милый, я убила наших котов» (2012).
- Маслянек Ярослав.* «Гашишопенки» (2008). «Апокалипсис-89» (2010).
- Нахач Михал.* «Восемь четыре» (2003). «Аист и Лола» (2005).
- Одийя Даниэль.* «Улица» (2001). «Лесопилка» (2003). «Пусть это будет не сон» (2008).
- Ожаровская Доминика.* «Гром не грянет» (2010).
- Ольшевский Михал.* «В Амстердам» (2003).
- Орбитовский Лукаш.* «Широкий, глубокий, зачеркнуть все» (2001).
- Орышин Зыта.* «Спасенная Атлантида» (2012).
- Остахович Игорь.* «Ночь живых евреев» (2012).
- Осташевский Роберт.* «Доля идола и другие сказки из рая потребителя» (2005).
- Пёнтек Томаш.* «Несколько ночей вне дома» (2002). «Случай Юстины» (2004). «Болото» (2004). «Змей в часовне» (2010).
- Пётр Ц.* «Поколение ИКЕА» (2012).
- Сеневич Мариуш.* «Четвертое небо» (2003). «Евреек не обслуживаем» (2005). «Исповедь спящей красавицы» (2012). «Чемоданы ипохондрика» (2014).
- Схуты Славомир.* «Дивный новый вкус» (1999). «Белиберда» (2001). «Сахар в норме» (2002). «Отходняк» (2004). «Сделано в Польше» (2005). «Девяностые» (2013).
- Токарчук Ольга.* «Последние истории» (2004). «Анна Ин в гробницах мира» (2006).
- Тулли Магдалена.* «Сны и камни» (1995). «Красное» (1998). «Шестеренки» (2003). «Изьян» (2006). «Итальянские шпильки» (2012). «Шум» (2014).
- Тушиньская Агата.* «Семейная история страха» (2005). «Упражнения по утрате» (2007).
- Хвин Стефан.* «Короткая история одной шутки. Центральноевропейские сцены» (1991). «Ханеман» (1995).
- Хельбиг Бригида.* «Секретики» (2013).
- Хутник Сильвия.* «Карманный атлас женщин» (2008). «Малютка» (2009). «Пройдохи» (2012). «В стране чудес» (2014).
-
-

- Хюлле Павел.* «Вайзер Давидек» (1987). «Рассказы на время переезда» (1991). «Первая любовь и другие рассказы» (1996). «Мерседес-бенц. Из писем к Грабалу» (2001). «Воспой сады» (2014).
- Цегельский Макс.* «Апокалипсо» (2004). «Масала» (2008).
- Червиньский Петр.* «Поругание» (2005). «Ходум vitae» (2009). «Международ» (2011). «Таблетка свободы» (2012).
- Шнайдерман Моника.* «Продавцы фальшивого перца» (2017).
- Юревич Александр.* «Лида» (1990). «Господь глухим не внемлет» (1995).
- Янко Анна.* Малый Холокост (2015).

Именной указатель

- Адамчевская И. 214, 258–259
Адлер А. 387
Адорно Т. 13, 24, 100, 182
Айерман Р. 8, 23, 25, 26, 100, 260, 261
Айзенберг Р. 501
Анкерсмит Ф. 238, 264
Арендт Х. 17, 25
Арьес Ф. 316
Ассман А. 17, 18, 24, 27, 89, 582
Ауэрхам Н. 25
- Бабенко И.А. 542
Бакула Б. 90
Бальцежан Э. 30, 89
Банасик Б.Л. 26
Бараньская К. 266
Баргельская Ю. 11, 23, 272, 305–306, 308–310, 320, 502–507, 548, 552, 573, 576, 579, 581, 584–585, 587, 629, 637
Баркер Ф. 423
Барт Р. 495
Батман Д. 235, 263
Батор И. 47, 60–64, 66–80, 82–83, 85–86, 94, 95, 96, 97, 330, 334, 336, 361–362, 380–381, 385, 403–409, 549, 557, 579–580, 587–588, 629, 637
Бауман З. 27, 242, 256, 259–260, 265, 269, 279, 315–317, 321, 485, 490–491, 494, 501, 542
Бахтин М.М. 316
Бачиньский К.К. 251
Баэр У. 384–385
Бедненко Г. 449, 461
Белза В. 251
Белик-Робсон А. 195, 221, 224, 256, 260
Бенсусан Ж. 184
- Беньковский Д. 200, 207, 209, 216, 222, 225, 227, 244, 246, 253–254, 261, 265–267, 516–517, 521, 525–526, 528–529, 541–543, 588, 629, 637
Беньчик М. 233
Берлингем Д. 24
Берн Э. 387, 423
Беська К. 208–211, 252, 258–259, 266, 512, 521, 541–543, 637
Беттельгейм Б. 395
Бжоза Я. 30, 89
Биконт А. 235, 263
Бинек Х. 28, 32, 89
Блоньский Я. 230–231, 234, 236–237, 262, 534
Бовуа Д. 90
Бодрийяр Ж. 255, 258, 267, 269–270, 316–317, 319, 462, 489, 493, 501
Божко М. 207, 258, 637
Боровчик Е. 582, 602
Борковская Г. 13, 24, 268, 499, 501
Боярская К. 23, 26
Браконецкий К. 91
Браун А. 30, 89, 256
Браун К. 197–198
Бретон А. 508, 540
Броварный В. 32, 90
Брунер Д. 410, 422
Бузормени-Надь И. 323
Бурдые П. 358, 384–385
Бурлакова Н.С. 25
Бурлачук Л. 409
Бурыла С. 182
Бучковский Л. 36
Бызя К. 208–209, 258, 637
- Вайда 220
Вандахович К. 256
-
-

- Варга К. 194–200, 204, 208, 210, 217–223, 226, 239, 245–246, 252–254, 256–261, 265–267, 510, 513–517, 520–521, 527, 529–530, 540–544, 588, 629, 637
- Василевский А. 31
- Васькевич А.К. 258
- Вегандт Э. 36, 91
- Веселаго Е.В. 323, 324, 380, 386
- Винникотт Д.В. 387
- Винок М. 385
- Винценз С. 36
- Витковский М. 197, 200–203, 205, 218, 221–223, 245, 255, 257, 259–260, 517, 526, 542–543, 550, 580, 589, 629, 637
- Войдовский Б. 177
- Волкан В. 245, 265
- Ворцель Г. 30, 89
- Выготский Л.С. 23
- Гаевская А. 183
- Галушка Е. 30, 89
- Геба К. 97
- Гизен Б. 17, 25
- Гилберт С.М. 491
- Гилмор Л. 12, 23, 24, 26, 382
- Гловиньский М. 262
- Голдчейн Р. 357
- Голинский Л. 30, 89
- Гомбрович В. 225, 246, 261
- Горбаневская Н. 230
- Гордон Д. 423, 441
- Госк Х. 89, 90, 97, 227, 261, 542
- Грабовский Я. 264
- Грабский В. 30, 89
- Грасс Г. 37
- Гретковская М. 212
- Гринберг М. 99, 101–105, 107–109, 111, 113, 115–116, 118–119, 128, 132–135, 138, 145–151, 160, 162–166, 182–185, 187–191, 342, 344, 363, 378, 382, 386, 427, 440, 637
- Гросс Я. Т. 85, 234–235, 242, 263–264
- Групиньская А. 184
- Данте А. 77
- Делаперьер М. 233, 263
- Деррида Ж. 313, 321, 413, 493, 501
- Джейкаб И. 545
- Джендлин Ю. 442–447
- Джонсон М. 440
- Дзидо М. 198–200, 207–211, 217–219, 225–226, 251, 254–261, 267, 518–521, 523, 542–543, 550, 580, 589, 629, 637
- Добросельский П. 263
- Довгелевичова И. 30, 89
- Доманьская Э. 97
- Домбровская М. 500
- Домбровский Б. 24, 357, 384
- Донахью А. 184
- Дроткевич А. 203, 218, 255, 257, 260, 267, 637
- Дунин-Вонсович П. 211, 259
- Дыминьская Д. 215, 637
- Дырин А.И. 540
- Ениколопов С.Н. 316, 542
- Жельвис В.И. 509, 540, 545
- Жеромский С. 209
- Жидко М. 409
- Жмиевский А. 233, 538–539
- Жукровский В. 30, 89
- Загаевский А. 33, 38, 42–47, 64, 85, 91, 92, 94, 97, 413, 416–417, 422, 589–590, 629, 637
- Зайцева А.С. 542
- Залевский Ц. 357, 384
- Заяс К. 34, 87, 90, 97
- Зембиньская-Витек А. 26
- Зеневич А. 548, 579
- Зёнтек З. 91
- Иванова Е.М. 542
- Ивасюв И. 24, 47, 51–52, 55, 60–63, 65–69, 71–76, 79–82, 93–97, 272, 280–295, 317–319, 330, 334, 336, 381, 484, 491,

642 Именной указатель

- 495–496, 501, 547, 549, 556,
571–575, 579–581, 584–585,
590–593, 603, 629, 637
Ивашкевич Я. 548
Игартуа Х.Х. 25
Ионеско Э. 273
- Кадава Э. 359, 384
Казанцева В.Н. 316
Канёвская К. 579
Капеля Я. 197, 256, 637
Кароляк С. 182
Карпович И. 195, 198–201, 209,
222–223, 225–226, 244, 254,
256–257, 260–261, 265, 267,
510–515, 517, 529, 540–544,
552, 581, 593, 630, 637
Карут К. 23
Кастенбаум Р. 501
Качановский А. 207, 637
Келлерман Н.П.Ф. 24
Кемпа М. 177
Кемпиньский А. 15
Кессель Б. 185
Кефф Б. 99–100, 103–108, 114–
115, 129, 132–133, 137–138,
140–142, 144, 147–150, 163–
164, 166–167, 170, 180–184,
188–191, 249, 365, 385, 413,
415, 422, 424, 426–428, 433–
436, 440–441, 458–459, 462,
531, 544, 549–550, 567–568,
580, 583–584, 594–596, 630,
637
Киверская Д. 196, 637
Климовский В. 93, 402
Клодзиньский С. 15
Кляйн К.Л. 36, 91
Коберский Р. 221, 260, 637
Ковальская А. 30, 89
Козьминьская-Фрейляк Э.
262
Колк ван дер Б. 23, 24, 190,
382, 507
Кольридж С.Т. 108
Конвицкий Т. 35, 36, 529
Коннер Р. 423
- Копп Ш. 423
Копытин А.И. 544–545
Корнхаузер Ю. 33
Кохан М. 214, 637
Кочарян А. 409
Кравчиньская Д. 170, 192
Краевский С. 262
Красильников Р.Л. 501
Кроули Р. 401, 423, 441
Крупа Б. 24, 182, 185, 261–263
Круткин В.Л. 385
Кукулин И. 16, 25
Куликов Д.К. 91
Курьлюк Э. 26, 98–100, 103,
114–115, 117, 121–124, 126,
128–129, 132–133, 136–138,
142, 144–145, 151–159,
165–168, 170–178, 180–181,
184–193, 342, 351–353, 362,
377–378, 382–383, 385–386,
393, 396–397, 402, 415–416,
422, 546, 549–550, 552–556,
560–564, 566, 577, 579–583,
596–600, 630, 637
Кузьневич А. 36
Кутузова Д. 422
Куча М. 264
Кучок В. 199, 257, 637
- Лавабр М.К. 33, 90
Лакагра Д. 17, 20, 23–27, 181,
193, 537, 545
Лакофф Дж. 440
Лангер Л.Л. 151, 190, 352, 383
Ланцман К. 229, 233
Лаппо И. 256, 541
Лапшина Т. 461
Ларек М. 582, 602
Лауб Д. 25
Лахман М. 267
Левенстейн А. 13, 23
Леви П. 108, 110, 183–184
Левик В. 108
Левицкая М. 89
Легг С. 545
Лежежиньская А. 22
Лежён Ф. 547, 548, 579
-
-

- Лейс Р. 23
 Леоненко Е. 440
 Леонтьев Д. 448, 461
 Леоцьяк Я. 177, 235–237, 263–264
 Лисковацкий А. Д. 47, 51, 60, 82, 336, 381, 556, 582, 600–604, 632, 637
 Лисковацкий Р. 601–602
 Лободовский Ю. 36
 Лосев А.Ф. 448, 461
 Лотман Ю.М. 269, 316
 Лысак Т. 23, 26
 Льюис М. 77
 Лэнгфорд М. 357, 384
 Лэнктон К. 423
 Лэнктон С. 423

 Майерхофф Б. 422
 Ман П. де 547, 579
 Мангейм К. 18, 25
 Мар С. 107
 Марецкий П. 90
 Мартин Р. 542
 Масленкова Н.А. 509, 540
 Масловская Д. 197–198, 200, 204, 218, 226, 245–250, 252, 255–257, 260–261, 265–267, 513–515, 523, 528, 541, 544, 604–605, 638
 Маслянек Я. 198, 202, 214–215, 221–222, 256–257, 259–260, 638
 Мах А. 25
 Мах З. 89
 Мелетинский Е.М. 448, 461
 Мид М. 509, 540
 Миколайчак М. 89, 90
 Миллер Э. 387
 Миллс Д. 401, 423, 441
 Милош Ч. 36, 38, 91, 230–231
 Митина О.В. 542
 Митосек З. 216, 259
 Михаловская М. 385
 Мицкевич А. 107, 512
 Монтень М. 268, 315, 321
 Морейно С. 230
 Морено Я.Л. 448

 Мочалова В.В. 22
 Мусяненко С.Ф. 22

 Навроцкий В. 31
 Надана К. 263
 Налковская З. 138, 500
 Нахач М. 194, 196–197, 220, 253–254, 256, 260, 266–267, 518, 524, 542–543, 576, 605, 632, 638
 Нидерленд У.Г. 15, 24
 Николаев Е.Л. 316
 Ницья С.С. 89
 Новацкий Д. 205, 258, 543
 Нора П. 86, 97, 385
 Нуркова В. 9, 13, 23, 24, 317, 423, 440, 579

 Оболонский А. 265
 Одийя Д. 207, 214, 638
 Одоевский В. 36, 85, 97,
 Ожаровская Д. 197, 256, 552, 580, 605, 632, 638
 Озуф М. 385
 Олексик К. 30, 89
 Ольшевский М. 209, 258, 638
 Орбитовский Я. 198, 256, 605, 632, 638
 Орвид М. 237, 264
 Орский М. 212, 259
 Ортега-и-Гассет Х. 423, 440
 Орышин З. 60, 63–64, 69–71, 75, 79, 81, 84–85, 94, 95, 96, 97, 337–341, 361, 381–382, 385, 557, 582, 606, 632–633, 638
 Оссовский М. 89, 90
 Остахович И. 238–244, 248, 264–267, 525, 534–539, 543–545, 606–608, 633, 638
 Осташевский Р. 203, 207, 209–210, 215, 255, 257–258, 520, 524–525, 542–543, 608, 633, 638

 Павленко В. 423
 Пазиньский П. 177, 239–240, 264–265

644 Именной указатель

- Паливода Я. 580, 585
Панас Х. 30, 89
Пасиковский Р. 236
Пастернак Б. 513
Пастерская И. 25
Паукшта Э. 30, 89
Паэс И. 25
Пезешкян Н. 423
Пеннебейкер Д. 12, 23, 26
Пёнтек Т. 197, 207, 511, 515,
540–541, 638
Пётр Ц. 196, 207–208, 217–218,
220, 256, 258–260, 511, 514,
540–541, 638
Петрасик З. 266
Петрых П. 94
Пинчевски А. 19, 26
Пророк Л. 30, 89
Путилова Е. 97
Пшибыльский Р.К. 91
Пшимушала Б. 127, 182, 186,
264, 538, 545
Пытляковский Е. 30, 89
Пюимеж Ж. де 385
- Рабизо-Бирек М. 271, 316
Радклиф А. 77
Рачимов А. 19, 26
Рейнгольд Д. 484, 491
Рикёр П. 87, 97, 410
Рождественская Е.Ю. 9, 385
Романовский В. 262
Ромеро Д. 239
Роснер К. 23
Росси Э. 423
Ружевич Т. 500
Рупперт Ф. 183
Рыбицкая Э. 36, 81, 89–91, 93,
97, 380
Рымановский В. 262
Рымкевич Я.М. 233–234, 263
- Савиш А. 262
Саид Э.В. 28
Саксон А. 97
Сальмонович С. 262
Сандауэр А. 262
- Сандомирский М. 447
Саркисова О. 384
Свида-Земба Х. 542
Севёр К. 585
Селигман М. 10
Семеньская А. 258, 543
Семикин Г.И. 316
Сендыка Р. 233, 242, 265
Сеневич М. 195–196, 199, 202,
205, 219, 245–248, 250–254,
256–257, 260, 265–267, 510–
517, 521, 523–524, 527–528,
531–532, 540–544, 578, 585,
608–610, 633, 638
Сеченов И.М. 446
Сидорский Д. 30, 89
Сила-Новицкий В. 262
Сливиньский П. 267
Слободзянек Т. 235
Слонимский А. 205
Слухай Н.В. 440
Сноховская-Гонсалес К. 266
Соболевский Т. 186
Сова Я. 90
Сонтаг С. 319, 358, 384, 441, 489
Сроковский С. 30, 89
Старикова Н.Н. 22
Старосельская К. 93, 380
Стасюк А. 34, 562
Стемповский Е. 36
Степанова М. 357
Стефаненко Е.А. 542
Стойовский А. 36
Стрыйковский Ю. 36
Суходольская К. 30, 89
Схуты С. 197–198, 200, 203–
207, 209–210, 214, 217–219,
252–254, 256–258, 260,
266–267, 513–514, 518–522,
528–529, 541–543, 610, 633,
638
- Таборская К. 89
Тарантино К. 244
Тимошенко Г. 440
Токарская-Бакир И. 27, 90,
235, 238, 261, 263–264
-
-

- Токарчук О. 9, 23, 85, 97, 228, 271, 272, 274–279, 295–296, 300–304, 306–308, 310–313, 316–317, 320, 449–458, 461–462, 465–484, 487–491, 494, 549, 552, 570, 575–576, 580–581, 584–585, 610–612, 633–634, 638
- Трунов Д. 423
- Тулли М. 99–103, 105–106, 113, 121–122, 125–133, 135–151, 157–163, 165–167, 170–171, 177–180–193, 223–224, 228, 271, 304–307, 320, 341–346, 350, 352, 363–364, 366–373, 378, 382–383, 385–396, 401–402, 413–415, 418–422, 425–431, 436–447, 484–488, 491, 493–494, 501, 546, 550–552, 566, 568–569, 574, 577–578, 580–581, 583–585, 612–620, 634–635, 638
- Турович Е. 262
- Турчиньский А. 93
- Тушиньская А. 99–100, 103–105, 111, 113–116, 118–122, 128–131, 133–136, 142, 146, 157, 160–161, 164, 169–173, 175, 178, 180–185, 187–193, 272–273, 295–300, 316, 319–320, 344, 348–350–354, 362–364, 382–385, 426, 428, 431–433, 440–441, 489, 493, 497–498, 501, 546, 556, 558–560, 562, 571, 573, 575, 582–585, 620–622, 635, 638
- Тшишка З. 30, 89
- Уайт М. 411–412, 417, 422, 584
- Уберговская А. 19, 26, 238, 264
- Уолкер Д. 537, 545
- Файн Э. 19, 26
- Фарелли Ф. 508, 531, 540, 544
- Фейфель Г. 316
- Филиппова М.М. 540
- Форецкий П. 263
- Форнальчик Ф. 31
- Франкл В. 344, 382
- Фрейд А. 24, 423
- Фрейд З. 395
- Фреско Н. 19, 26, 187
- Фромм Э. 509, 540
- Хайман Д. 508, 540
- Харт ван дер О. 23, 24, 190, 382
- Хаупт З. 36
- Хвин С. 35, 37, 47–52, 54–59, 68, 77, 92, 93, 95, 325–334, 359–360, 375–377, 380–381, 384, 386, 398–399, 402, 622–625, 635, 638
- Хеллинггер Б. 323, 324, 365–366, 380
- Хельбиг Б. 23, 47, 60, 63, 65–67, 71–73, 75–76, 80, 86, 94, 95, 96, 97, 334–336, 341, 381–382, 550, 552–553, 580–581, 625, 635, 638
- Хен Ю. 30, 89
- Хирш Дж. 19, 24, 25, 26, 187, 573, 584
- Хирш М. 18, 19, 26
- Хоберман Д. 265
- Ходаковская Э. 77, 96
- Холуй Б. 382, 543
- Хомонтовская Б. 375, 386
- Хоффман Э. 261
- Храмелашвили В.В. 316
- Хутник С. 200, 220, 225–227, 239, 240–243, 248–249, 251, 257, 260–261, 264–266, 511, 513–514, 516, 532–534, 539, 540–541, 544, 570, 584, 625–626, 635–636, 638
- Хюлле П. 35, 37, 47–50, 52–53, 56, 58, 60, 68, 77–80, 82–83, 85, 92, 93, 96, 97, 232–233, 328, 330, 332–335, 358–361, 380–381, 384–385, 398–399, 402, 407, 549, 557, 579, 626, 636, 639
- Цабай Р. 30, 89
- Цвикляк К. 92, 408

646 Именной указатель

- Цегельский М. 206–207, 258, 523, 639
Цирюльник Б. 98, 109, 128, 147, 153, 184–185, 187, 189–191, 577, 585
Цубер М. 182, 185–186
Чаплинский П. 24, 85, 93, 97, 227, 232, 249, 261–262, 264, 266–267, 271, 316, 519, 542
Чарнышевич Ф. 36
Червинский П. 195, 197, 199–205, 207, 212–216, 222, 226, 252–254, 256–257, 259–261, 266–267, 510–512, 514–516, 519, 521, 530–531, 540–544, 569, 584, 626–627, 636, 639
Черминьская М. 14, 22, 24, 37, 48, 91, 92, 93, 94, 554, 579, 581
Чистопольская К.А. 316
Чолкевич П. 263

Швайца К. 24, 103, 120, 128, 183, 185, 187
Шевцова И.В. 401
Шевченко О. 384
Шевчик В. 30, 31, 89
Шейман А. 177
Шенье-Жандрон Ж. 508, 540
Шершевская Х. 177
Шмелева Н.Л. 541
Шнайдерман М. 100–101, 109, 113–114, 119–120, 130, 135–136, 168–169, 171–174, 177, 180, 182, 184–185, 188, 192–193, 348–356, 359, 364–365, 383–385, 556, 560, 562, 564–565, 582–583, 639
Шнепф З. 102, 182
Шпигельман А. 99

Штайнер Р. 10
Штейнлауф М.К. 262

Шульц Б. 400, 402
Щепан А. 25, 26
Щерек З. 177
Щипёрский А. 232

Элиаде М. 459–462
Энгелькинг Б. 229, 235, 262–264
Эпстон Д. 411
Эрик Л. 544
Эриксон М. 423
Эриксон Э. 387

Юнг К.Г. 387, 423, 448
Юревич А. 38–43, 45–47, 91, 92, 272, 280–295, 317–319, 387–393, 401, 494–496, 501, 566, 572, 575, 583–585, 627–628, 636, 639

Яворский С. 8, 489
Яговский Б. 261
Яжембский Е. 59, 93
Ялом И. 269, 271, 316, 462–465, 489
Янашек-Иваничкова Х. 258
Янг Дж. Е. 19, 26
Янион М. 249, 266
Яницкая Э. 235, 249, 263, 545
Янкелевич В. 184, 279, 305, 313, 315–321, 462, 493, 501
Янко А. 98, 99–101, 105, 116–117, 142, 153, 158, 162–164, 166, 181–183, 185, 188–191, 193, 346–348, 350–351, 353–354, 358, 364–365, 371, 373–375, 382–386, 393, 397–398, 402, 428–429, 440–441, 556, 558–566, 582–583, 628, 636, 639
Янов А. 403, 409
Яронь Л. 156–157, 173, 185, 190

Научное издание

И. Е. Адельгейм

**ПСИХОЛОГИЯ ПОЭТИКИ:
АУТОПСИХОТЕРАПЕВТИЧЕСКИЕ
ФУНКЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА**
(на материале польской прозы
1990-2010-х гг.)

Коллаж на обложке — И. Адельгейм
Фото автора — А. Адельгейм

Оригинал-макет *А. С. Старчеус*

Издательство «Индрик»

INDRIK Publishers has the exceptional right to sell this book outside Russia and CIS countries. This book as well as other **INDRIK** publications may be ordered by www.indrik.ru or by tel./fax: +7 495 938-01-00

Налоговая льгота –
общероссийский классификатор продукции (ОКП) – 95 3800 5

Формат 60×90 1/16. Печать офсетная.
40,5 п. л. Тираж 300 экз.
Отпечатано в ОАО «Первая Образцовая типография»
Филиал «Чеховский печатный Двор»
142300, Московская область, г. Чехов, ул. Полиграфистов, д. 1
www.chpd.ru, sales@chpk.ru, 8(495)988-63-87



Ирина Евгеньевна Адельгейм

доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Отдела современных литератур Центральной и Юго-Восточной Европы Института славяноведения РАН, литературовед, полонист, переводчик польской литературы.

Автор монографий «Польская проза межвоенного двадцатилетия: между Западом и Россией. Феномен психологического языка (2000) и «Поэтика “промежутка”: молодая польская проза после 1989 года» (2005). Основные научные интересы: польская проза XX–XXI вв.; взаимодействие языковых и психологических элементов; логика и механизмы формирования художественного языка; национальная ментальность, мифы и стереотипы; польско-российские литературные связи.

В переводах И.Е. Адельгейм вышли произведения Магдалены Тулли, Павла Хюлле, Ольги Токарчук, Эвы Курылюк, Анджея Стасюка, Марека Беньчика, Ханны Кралль, Густава Герлинга-Грудзиньского, Тадеуша Ружевича, Януша Корчака, Юзефа Хена, Мариуша Вилька, Войцеха Тохмана, Тадеуша Слободзянека, Игнация Карповича, Кшиштофа Кесьслевского, Петра Пазиньского, Казимежа Мочарского и многих других.

Удостоена ордена Золотой Крест Заслуги Республики Польша.