
СПАДЩИНА БАБИНОГО ЯРУ В ЛІТЕРАТУРІ

Останнім часом у галузі літературних досліджень з'явився інтерес до масиву художніх творів, які сприймаються дослідниками як спадщина пам'яті масових насильств ХХ століття¹. Серед цих насильств Друга світова війна, і зокрема, геноцид євреїв, посідають важливе місце. Йдеться про письменників, які народилися після війни і яких ці події не торкнулися особисто, але вони вважають себе суб'єктами колективної пам'яті, що тримається на свідченнях, а також на дослідженнях різних академічних інституцій та меморіальних закладів.

Праці цих літературних нащадків (третього та навіть четвертого покоління) хронологічно продовжують твори представників «другого покоління»², дитинство якого припало на роки війни. Уникнувши долі полонених, ці письменники були особисто уражені насиллям над їхніми близькими (наприклад, Жорж Перек, Данило Киш, Ромен Ґарі). Згаданих нащадків часто представляли як «спадкоємців» безпосередніх свідків та називали «другими свідками». Насправді, ці покоління або групи свідків можуть співіснувати та навіть взаємодіяти.

¹ Відзначимо серед численних сучасних або недавніх ініціатив, що торкаються багатокультурних масивів, міжнародний семінар «Оповідь у випробуванні часом» під керівництвом Стефана Мішонно (Мадрид, Casa Velazquez, 2012). Другій світовій війні був присвячений одноденний колоквиум «Роман 2000-х років та Друга світова війна» під керівництвом О. Прстожевича та Л. Юргенсон (Париж, EHES/CRAL).

² Сюзан Сулейман називає його «поколінням 1,5».

У такий спосіб накреслюється періодизація, усі параметри якої неможливо охопити у межах цієї статті³. Можна спробувати описати її як перевернуту піраміду, верхівка якої утворена завершеним корпусом прямих свідчень, тоді як основа розширюється тією мірою, якою ми віддаляємося від самої події, залучаючи дедалі більшу кількість дійових осіб та ширший спектр форм причетності до неї завдяки пам'яті або етичним аспектам.

Документи різних епох та різних поколінь пов'язані між собою прямою або спадкоємною дотичністю до історичного свідчення. Автори мусять зайняти певну позицію (та літературно її описати) стосовно того, що є основою будь-якого свідчення, а саме щодо фізичного тіла свідка, останнього аргументу: позицію, яку соціолог Рено Дюлон описав за допомогою перформатива «я там був»⁴.

Втім, не всі свідки одразу надали свої свідчення; декотрі з них почали писати із запізненням. Вони обрали різні літературні форми, в тому числі художню, та не втратили нагоди розкрити апорії самої місії свідків, ставлячи запитання щодо усіх елементів словосполучення «я там був»: ідентичності «я», ідентичності місця та, нарешті, самого буття, основи тяглого у часі особистого існування. Численні свідчення авторів із різних культурних горизонтів, серед яких Петро Равич, Імре Кертес або Шарлотта Дельбо, стосувалися саме цієї відсутності для себе, спричиненої досвідом надзвичайного насильства. Деякі з літературних засобів утілення цієї відсутності для себе підхопило та розвинуло друге покоління, для якого пам'ять про насильства існувала у модусі різноманітних варіацій «мене там не було», і саме це «мене там не було» стало найпоширенішою формою та метою збереження й передачі пам'яті народжених після війни письменників. «Я там був» чи «мене там не було» зумовлює вибір стратегії оповіді. Мізансцена присутнього або відсутнього «я» – «я», в якому живуть декілька різних шарів пам'яті, – надає сприятливий ґрунт для спостереження за рухом пам'ятних змістів у певній культурі та за механізмами її передачі.

³ Детальніше про це питання див.: *Des Témoins aux héritiers / Dir. par L. Jurgenson, A. Prstojevic.* – Paris: Petra, 2012 (далі – *Des Témoins aux héritiers*).

⁴ *Dulong R.* *Pragmatique du «j'y étais» // Témoin oculaire.* – Paris: EHESS, 1998. – P. 166–176.

Це також спонукає до розмислів про етичний вимір оповідних конструкцій. Саме це питання я хотіла б розглянути далі, спираючись на один твір, який стосується Бабиного Яру. Але, перш ніж розпочати аналіз цього твору, зупинимось на двох попередніх зауваженнях.

Під «культурою» я маю на увазі європейську культуру, і я не маю потреби нагадувати тут про існування суттєвої відмінності між Сходом та Заходом у питаннях пам'яті. Темпи засвоєння пам'яті суттєво відрізнялися по різні боки колишньої залізної завіси. Політичні перепони, які вплинули на затримку появи пам'яті про геноцид та її художнього втілення, добре відомі (вони широко роз'яснювалися та коментувалися у Франції з нагоди публікації «Чорної книги» В. Гроссмана та І. Еренбурга⁵, романів «Життя та доля» В. Гроссмана⁶ та «Бабиного Яру» А. Кузнецова⁷). Цей розрив стосується не лише часового аспекту, він заторкає також і питання місць винищення. Якщо на Заході образ геноциду переважно ґрунтується на творах та роздумах про місця страт та газових камер, то на Сході неофіційна передача спогадів групувалася головним чином навколо зображення масових убивств, здійснених мобільними загонами. Для нащадків Бабин Яр був не менш сильним символом Шоа, аніж Аушвіц для західної свідомості. Частина спільнот Білорусії, України та навіть Польщі не зазнала фази ізоляції (гетто), і спогад про урочище, хоча й заплутаний та ніколи офіційно не ототожнюваний із типово єврейським, все-таки передавався від покоління до покоління. Але ці репрезентації, наскільки мені відомо, так і не стали підставою для значних літературних творів в останні роки. Західна література, навпаки, зазнала більшого впливу цього поля знання.

Масові страти мобільними загонами знову з'явилися у західній свідомості декілька років тому назад під назвою «Шоа від куль». Я не згадуватиму про меморіальні витівки о. Дебуа, які спричинили полеміку. Я скажу лише про те, що переосмислення образу геноциду піддало сумніву уявлення про те, що Голокост був «подією без свідків», як це показано у фільмі К. Ланцмана. Масові винищення відбувалися

⁵ *Чёрная книга* / Под ред. В. Гроссмана, И. Эренбурга. – Вильнюс: Йад, 1993.

⁶ *Гроссман В. Жизнь и судьба*. – М.: Книжная палата, 1990.

⁷ *Кузнецов А. Бабий Яр*. – Нью-Йорк: Посев, 1970.

насправді на очах у численних свідків, дехто з яких, як нам відомо, цьому допомагав, дозволяючи здійснювати ці масові вбивства. Нові засоби «бачити» з'явилися у полі роздумів з приводу «видимості» або «невидимості» різних етапів геноциду, переміщуючи центр уваги на інші засоби розправи, аніж відомі нам газові камери, що постали відтепер в іншому світлі. В літературі ці питання змушують автора посісти певну позицію та знову окреслюють запропоновану Ж. Женеттом діаду «оповідь/фокалізація».

Повернемося до модусів «я там був» або, радше, «мене там не було», опрацьованих другими свідками та їхніми нащадками, в контексті різних манер бачити та говорити (фокалізація/оповідь) та різних образів (жертва, кат, свідок, сусід). Хоча важко віднести якусь із цих стратегій винятково до одного покоління чи до однієї позиції стосовно події, вони дають нам змогу побачити механізми передачі й повторного присвоєння історії. Дві радикально протилежні літературні позиції є можливими щодо події геноциду: перша намагається імітувати «я там був» та процес свідчення; натомість друга рішуче відмовляється від цього естетичного вибору та використовує увесь арсенал оповідної складності, варіюючи різні форми «мене там не було». У першій категорії варто згадати літературний задум про Бабин Яр, що урвався через смерть його автора: а саме сценарій Фрідріха Горенштейна (що помер 2002 р.). Зі слів очевидців, під час підготовки сценарію його автор надзвичайно уважно стежив за працями істориків та їхньою популяризацією і сприйняттям у громадському просторі, спонукуваний, головним чином, бажанням показати події «як нібито я там був».

«Мене там не було» втілюється завдяки зверненню до проблематичних з погляду дихотомії «оповідь/фокалізація» позицій – як, наприклад, позиція жертви. У романі «Білий готель» Д.М. Томаса⁸ позицію жертви передвіщує симптом під час психоаналітичного лікування, а опису масового вбивства передують роздуми щодо справжності у справі Плащаниці. Можна згадати і твори зі зміщеною у бік ката фокалізацією та етичними питаннями, як «Кафе» Е. Бонда (1995); або випадки злиття оповідача та фокального персонажа у Бабиному Яру,

⁸ *Thomas D.M. L'Hôtel blanc / Traduit de l'américain par P. Allien. – Paris: Albin Michel, 1982.*

який постає як «задокументована» катом подія, абсолютно видима, якщо не вуаеристично підглянута, у «Добромисних» Дж. Літтелла⁹. До цього можна додати зображення Бабиного Яру у сімейному романі, де трагедія в урочищі є лише частиною калейдоскопа насильств століття, а оповідач всюдисущий, як і оповідач «Добромисних» («Демон» Тьеррі Есс).

Слід зазначити, що загалом образи масового насильства існують як у літературі, так і в історії та суспільних науках. Наприклад, деякі літературні прийоми скористалися із ясності, внесеної нещодавніми історіографічними або соціологічними працями. «Біля Єденева» Кевіна Веннеманна¹⁰ – твір, що розглядає питання насильств над євреями в Україні з боку сусідів, є оповіддю однієї з жертв, що урвалася в ту мить, коли її схованку було розкрито. Ми відчуваємо прямий або непрямий вплив праць Я. Гросса¹¹. А. Тужинська, антрополог за фахом, у «Сімейній історії страху» звертається до форми розслідування, де її особиста історія стає предметом вивчення (до того ж розслідування є улюбленою формою автоархеології, яку практикує сучасна література стосовно колективної пам'яті). Письменник Тьеррі Есс полемізує з істориком Раулем Гільбергом щодо пасивності євреїв, які дозволили знищити себе без опору (але утримується від того, щоби надати слово самому історикові, праця якого зробила це питання застарілим). Прикладом є добре відома полеміка між Клодом Ланцманом та Янніком Хенелем з приводу «Яна Карського»¹² останнього та коментар Аннетт В'євьоркі¹³. Антуан Володін у своєму письмі про насилля вдається до форм відсторонення, що беруть початок у літературній теорії, а саме до мовлення коментаторів його власного твору. Використання історичних знань, а також роль істориків та спеціалістів із інших галузей знань у сприйнятті «Добромисних» стали

⁹ *Littell Jo.* Les Bienveillantes. – Paris: Gallimard, 2006.

¹⁰ *Vennemann K.* Près de Jedenev / Traduit de l'allemand par Barbara Fontaine. – Paris: Gallimard, 2008.

¹¹ *Gross Ja.* Les Voisins / Traduit de l'américain par P.-E. Dauzat. – Paris: Fayard, 2009.

¹² *Haenel Ya.* Jan Karski. – Paris: Gallimard, 2009. Див. статті у «Marianne» від 23 січня 2010 р., «Le Monde» від 26 січня та 30 січня 2010 р.

¹³ *Wieviorka A.* Faux témoignage // *L'Histoire*. – 2010. – № 349. – Р. 30–31.

предметом численних публікацій та досліджень¹⁴. Варто підкреслити, що внаслідок різних причин, і зокрема, причин політичного характеру, на Сході Європи мовлення свідків передусе історичним та історіографічним дослідженням про винищення євреїв, адже це дослідницьке поле з'явилося лише після падіння комуністичного режиму.

У книзі, яку я хочу тут представити, «Шуберт у Києві» Леоніда Гіршовича¹⁵ оповідальним ядром є концепція смерті автора.

Дія відбувається у Києві з червня 1942 р. до січня 1943 р. Сподівання українських націоналістів на Райх розвіялися. Примарна незалежність їх країни поступилася місцем терористичному режиму. Всі євреї міста були винищені у Бабиному Яру, за винятком тих, хто сховався або просто не знає свого походження. У цьому полягає одна із сюжетних ліній роману: героїня, піаністка, яка живе удвох зі своєю вісімнадцятирічною дочкою, стає об'єктом шантажу з боку режисера Оперного театру. Виявивши «смертельно небезпечні» дані про особу батька дівчини, він намагається примусити її матір до кохання утрюх. Леонід Гіршович прагне відтворити повсякденне життя періоду окупації, подробиці життя, яке триває попри все, яке не відає про підсумки війни; він описує дрібне професійне суперництво чоловіків та жінок, які працюють в Опері, їхні амбіції та прагнення. Роман багатий на несподівані повороти та майстерні театральні розв'язки, адже саме театр постає тут засобом істинного сприйняття дійсності.

Опера й, у ширшому сенсі, музика, як і в усіх інших творах Гіршовича, є епіцентром романної дії, показником епохи та зламного історичного моменту. Дійсно, долі персонажів не є єдиною метою книги: йдеться також про висвітлення загибелі романтичної культури, останнім етапом якої є нацизм, а Шуберт уособлює справжній симптом. Отже, у центрі інтриги роману перебуває подвійне зникнення: вимирання євреїв та завершення німецької романтичної культури.

¹⁴ Присвячений роману «Добромисні» та його впливу на твори про Шоа симпозіум відбувся в Єврейському університеті в Єрусалимі у червні 2009 р. Див.: «Dossier Les Bienveillantes» у *Des Témoins aux héritiers*.

¹⁵ Оригінальна російська версія роману: *Гиршович Л. «Вий», вокальний цикл Шуберта на стихи Гоголя.* – М.: Текст, 2005. Французький переклад має іншу назву, див.: *Guirchovitch L. Schubert à Kiev / Traduit du russe par L. Jurgenson.* – Lagrasse: Verdier, 2012.

Серед головних персонажів цієї книги є українці російського походження, які прагнуть захистити російську культуру – таку, якою вони її собі уявляють, – а саме як одну із граней європейської культури, тому вони водночас опираються «центру», тобто Советам або Великій Росії, та «периферії», тобто українському націоналізму. Це також російські емігранти, що оселилися в Німеччині, або росіяни німецького походження, які вбачають у Райху захист від Советів. Майже усі персонажі роману – вихідці з різних культурних та ідентичнісних історичних контекстів, вони часто займають незручну позицію «поміж двох» сторін, а деякі з них потрапляють у пастку «третього шляху» – оманного уявлення про можливість одночасної боротьби проти Гітлера і Сталіна. Неясні та надзвичайно хиткі позиції персонажів суголосні не до кінця прозорій позиції самого оповідача.

Отже, в центрі історії дві жінки, які борються за виживання: Валентина Малєєва, піаністка із Опери, та її дочка Паня, вісімнадцятирічна красуня, яка працює в російській газеті «Вечірній Київ» та пише оповідання. Злиденність їхнього помешкання задовольнила б німців в їхньому уявленні про «людей другого гатунку». Брак життєвого простору передає задуху усього їхнього існування, яка поширюється і на внутрішній світ: даремно шукатиме читач будь-яких психологічних заглиблень. Внутрішній світ кожної з жінок – лабіринт, схожий на плетиво київських вулиць, і він розкривається за допомогою жестів, манер вдягатися, реплік, наборів стандартних штампів або словесних ігор, уривків музикальних творів, які вони виконують або слухають. Як і домівка, внутрішній світ жінок переповнений мотлохом асоціацій, цитат, спогадів. Це властиво усім без винятку персонажам роману, вибитим з їхнього затишного інтимного простору, які завжди перебувають під загрозою, завжди у тривожному очікуванні. Гіршовичу вдається сильний прийом: він відвідує персонажів ніби потайки від них самих, він дістається до їхніх таємниць обхідними шляхами. Адже самому авторові немає місця в цій історії, хіба що воно є таємним.

Адже найголовніше залишається неказаним. Читач роману не бачить анічого, пов'язаного із геноцидом, – окрім того, що там нічого і не можна було побачити. Навіть саму навколишню атмосферу: місто. Існує лише видимість міста: декорація, адже ми в опері. В такий спосіб

Гіршович підписується під неможливістю для його покоління заволодіти цією спадщиною по-іншому, аніж намагаючися схопити «порожнечу». Невипадково з усіх персонажів роману лише декораторові Гуряну вдається реалізувати свою найбожевільнішу мрію. Київ Гіршовича був створений не за моделлю «я там був», а за протилежною моделлю – «мене там не було».

Так що ж це за декорація? Поряд з неунікними топографічними та історичними орієнтирами – такими як Поділ, єврейський квартал, Хрещатик, – широкий проспект, що його будівлі, заміновані за наказом радянської влади перед відступом радянських військ, злетіли у повітря на самому початку німецької окупації міста, як злетіла у повітря і Печерська Лавра, одне із визначних місць слов'янського чернецтва; але в романі ми знаходимо і такі місця, які ніколи не існували або були переміщені сюди з Петербурга, рідного міста Гіршовича. Автор зумисно вдається до анахронізмів, провокаційно попереджаючи про це. Київ постає зі своєї назви, як це пояснює один із персонажів, письменник Февр, росіянин німецького походження, який проживає в Берліні та приїхав в гості до Києва. У промові, що приховано видає слова самого Гіршовича, він говорить:

До того, як приїхати до вашого Києва, я вигадав собі свій власний Київ. Я не уявив його повністю. Я створив його з його власної назви. В енциклопедії Брокгауза можна побачити план міста: вулиця Фундуклеєвська, Бібіковський бульвар, Шуваловська вулиця¹⁶, загадковий «Шато де Фльор». Для такого автора, як я, цього достатньо. І якщо в моїх оповідях трамваї проїжджають по місту як кораблі, що борознять море, це тому, як ви самі це прекрасно знаєте, що маршрут трамваїв змінюється з дня на день. Трапляється навіть, що вони зовсім не ходять. Ніхто не згадує трамваїв позавчорашнього дня.

У росіян, коли «трамваї більше не ходять», це означає, що трапилося найгірше. В цьому випадку зникнення євреїв змінило вигляд і

¹⁶ Так у автора (la rue Chouvalov). Насправді, автор, мешканець Петербурга, очевидно, сплутав назву київської місцевості Шулявка зі звичним йому топонімом (Шуваловський пр-т). – *Прим. ред.*

топонімію міста. Знищення передається фокусною та оповідною нестійкістю. На перший погляд, це схоже на особливий випадок всезнаючої оповіді, коли фокальне ядро переміщується від персонажа до персонажа, щоб показати його внутрішню фокалізацію. Втім, як уже було сказано, персонажі якраз позбавлені внутрішнього виміру. Навіть їхні думки є зовнішніми щодо них самих, вони походять від їхніх звичок та дій. Таким чином, виникає видимість внутрішньої фокалізації, але це уявна внутрішність, предмет тверезих ремарок з боку оповідача.

Київ – не єдине місто, яке з'являється в романі. У ньому також присутня Одеса. Українське місто сьогодні, румунське в описувану в романі епоху, російське за своєю літературою, – у колективній підсвідомості воно залишається передусім містом єврейським, космополітичним та багатомовним. Саме тут з'являється прихований у лабіринті тексту слід знищених євреїв. Ця Одеса є насамперед Одесою Жаботинського з його роману «П'ятеро»¹⁷. Написаний 1936 р., коли Жаботинський передчував знищення європейського єврейства, роман «П'ятеро» оповідає про згасання традиційного російського єврейства напередодні Жовтневої революції. Його головна героїня, Маруся Мілгром, дружина аптекаря Козодоя (прізвище якого має і героїня твору Гіршовича, молода Паня), описує від першої особи власну смерть від пожежі на балконі свого будинку. «Шуберт у Києві», де знищення вже завершено, розпочинається й завершується зображеннями палаючих факелів. Ця прихована алюзія обстоює право на «посмертну» розповідь. Тому що «автор помер» в Бабиному Яру:

Все це – трішки ляльковий театр у прозі. Сказати чому? Автор не відображений у цих дзеркалах, а ті, в яких він міг би бути відображений, – розбиті. Йому більше немає в чому відобразитися, немає в кому себе впізнавати. Як кажуть, автор помер...

І він закінчує свою ремарку «пошепки: крихітний уламок де-небудь та захований». Зникнення євреїв перетворило місто на декорацію і воно видає себе завдяки непрозорості меж поміж простором персонажів та простором оповідача. Кому надати таку промову? Таке сприйняття?

¹⁷ *Жаботинский В. Пятеро.* – Одесса: Оптимум, 2003.

Тут згадується знаменита фраза Беккета: «Яка різниця, сказав хтось, яка різниця, хто говорить», підхоплена Фуко у його тексті про смерть автора. Хто говорить, оповідач або ж персонажі? Після зникнення залишається лише ця підозра.

Структуральний постулат у самому осерді романного простору є предметом драматичної «постановки». До того ж, остання театральна розв'язка чекає наприкінці: захований уламок дзеркала раптом знову з'явиться в епізоді, де ми виявимо оповідача, врятованого з гетто у Львові. Упродовж усього роману він залишався прихованим, німою присутністю, яка обґрунтовує та прояснює таємничі дії деяких персонажів. Автор загинув у Бабиному Яру, але одна з його іпостасей уникла смерті за допомогою хитрощів, що їх утворює з цього порожнього місця ядро романного задуму: «Як кажуть, автор помер. Хай живе автор!».

У такий спосіб ми розкриваємо театралізацію у літературному зображенні геноциду – і ця театралізація сприймається як імовірно єдиний на сьогодні спосіб показати справжність факту, схожого на інсценування власної невидимості. Принаймні, це слушно щодо певної групи письменників-постмодерністів. Саме ця невидимість сприймається як спадщина, яка передається та постає не лише як місце історичної свідомості, а й як гарантія літературної життєвості. Автор «Шуберта у Києві», подібно до його персонажів, шукає стратегії виживання. Загиблий у Бабиному Яру автор відроджується із попелу завдяки відірваній від реальності оповідній композиції, характерній для літератури нащадків: він виживає у формі прихованої та розсіяної інстанції, присутньої у різних текстових просторах.

Переклад з французької

Олега Соснова