



ГЖЕГОЖ НИЗЁЛЕК

ПОЛЬСКИЙ ТЕАТР

КАТАСТРОФЫ

Театральная серия

Гжегож Низёлек

Польский театр Катастрофы

«НЛО»

2021

Низёлек Г.

Польский театр Катастрофы / Г. Низёлек — «НЛО»,
2021 — (Театральная серия)

ISBN 978-5-44-481614-1

Трагедия Холокоста была крайне болезненной темой для Польши после Второй мировой войны. Несмотря на известные факты помощи поляков евреям, большинство польского населения, по мнению автора этой книги, занимало позицию «сторонних наблюдателей» Катастрофы. Такой постыдный опыт было трудно осознать современникам войны и их потомкам, которые охотнее мыслили себя в категориях жертв и героев. Усугубляли проблему и цензурные ограничения, введенные властями коммунистической Польши. Книга Гжегожа Низёлека посвящена истории напряженных отношений, которые связывали тему Катастрофы и польский театр. Критическому анализу в ней подвергается игра, идущая как на сцене, так и за ее пределами, – игра памяти и беспамятства, знания и его отсутствия. Автор тщательно исследует проблему «слепоты» театра по отношению к Катастрофе, но еще больше внимания уделяет примерам, когда драматурги и режиссеры хотя бы подспудно касались этой темы. Именно формы иносказательного разговора о Катастрофе, по мнению исследователя, лежат в основе самых выдающихся явлений польского послевоенного театра, в числе которых спектакли Леона Шиллера, Ежи Гротовского, Юзефа Шайны, Эрвина Аксера, Тадеуша Кантора, Анджея Вайды и др. Гжегож Низёлек – заведующий кафедрой театра и драмы на факультете полонистики Ягеллонского университета в Кракове.

ISBN 978-5-44-481614-1

© Низёлек Г., 2021

© НЛО, 2021

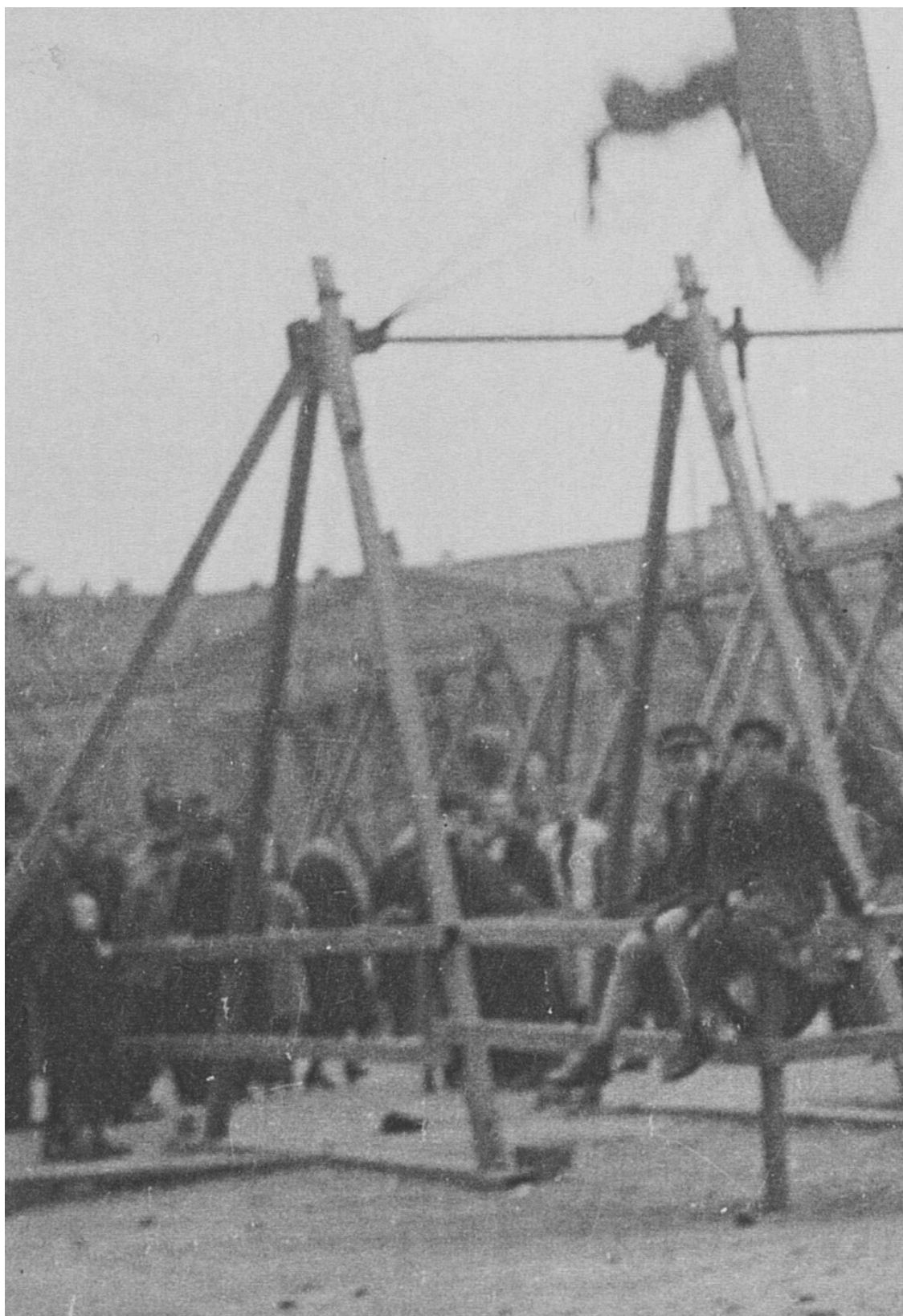
Содержание

| | |
|-----------------------------------|----|
| Введение | 12 |
| Катастрофа и театр | 18 |
| Театр ротозеев | 18 |
| Кого не было в Аушвице? | 49 |
| Конец ознакомительного фрагмента. | 59 |

Гжегож Низёлек Польский театр Катастрофы













Ренате и памяти моего отца

Введение

Самое важное – постараться прочувствовать, что все это находилось в поле зрения, что произошло на самом деле и что каждый видел хотя бы фрагмент происходящего.

В «Актуальности Холокоста» Зигмунт Бауман¹ поставил вопрос, способна ли социология как наука, которая выросла из просвещенческих модернизационных проектов, внести что-то существенное в наше знание о Катастрофе. Не «слепа» ли она по отношению к Катастрофе? Не привыкла ли она, будучи созданием просвещенного разума, раз за разом подтверждать всю ту же веру в социальный прогресс и способность человечества морально себя совершенствовать, идя по пути улучшения общественной самоорганизации, и следовательно – не привыкла ли она трактовать Катастрофу исключительно как aberrацию и варварство, которому можно оказать сопротивление – морально, политически и идеологически? Так социология вроде бы защищает догматы гуманизма, которые Катастрофа самым фактом, что она имела место, внезапно уничтожила. Бауман предложил, как мы помним, радикально изменить перспективу. Катастрофа, по его мнению, – это не поражение модернизационных проектов в обществе, а их интегральная часть, вырастающая из тех же самых предпосылок; ее реализация стала возможной в столь массовом масштабе благодаря внедренным в повседневную общественную практику моделям функциональности и продуктивности, неразрывно связанным с идеологиями современности. Социолог, занимающийся Катастрофой, должен, таким образом, пересмотреть основополагающие положения своей научной дисциплины, изучить и поставить под вопрос все, что их обосновывает, и все те догмы, из которых она исходит. «Социология не способна предоставить нам знание о Катастрофе, ей самой следует учиться у Катастрофы», не устал повторять Бауман.

Его выводы, несколько переформулированные, я и пытаюсь применить к театру. Не должны ли были формы театра, рожденные на почве образовательных проектов Просвещения и романтических идеологий национально-освободительной борьбы (а также процедуры, создаваемые в рамках таких форм театра), стать, по своему определению, инструментом, при помощи которого практикуются общественные и индивидуальные стратегии защиты по отношению к такому опыту, каким была Катастрофа? Могли ли выработанные в рамках театральных институций практики, при помощи которых создаются спектакли, конструируются идентичности (базирующиеся на вытеснении инакости) и устанавливаются отношения со зрительным залом (понимаемым как некая человеческая общность), способствовать тому, чтобы честно проработать пережитое: все то, что изолировало друг от друга разные социальные группы и, как пишет Ежи Едлицкий, слишком высоко подняло планку эмпатии? Не получилось ли так, что театр, рассчитывая на его традиции, рьяно запрягли в идеологические проекты, направленные на вытеснение памяти о слишком болезненном прошлом? И не стал ли театр в результате – так же как критикуемая Бауманом социология – «слепым» по отношению к Катастрофе? В этой книге на множестве примеров я анализирую, чем была обусловлена эта слепота, хотя больше всего внимания уделяю анализу случаев «плохого видения» (и все же – *видения!*).

Явление слепоты театра по отношению к Катастрофе, однако, – тревожащее и парадоксальное. Ведь все свидетельства Катастрофы наполнены театральными метафорами, о Катастрофе невозможно рассказать без таких слов, как: игра, маска, иллюзия, режиссура, роль, сцена, кулисы, непристойность, трагедия, жертва. Выжившие готовы определять себя как «комедиантов», которым удалось остаться в живых только благодаря «игре». Те, кто наблю-

¹ Бауман З. Актуальность Холокоста. М.: Европа, 2010. (Оригинальное название книги – «Современность и Катастрофа». – Примеч. пер.)

дал события того времени, охотнее всего и дальше бы скрывались в темноте зрительного зала. Те, кто вершил преступления, хотели бы видеть свои действия (если бы им разрешили) как трагическое произведение. Более того, эти метафоры не только позволяют описать события Катастрофы, но также по-своему их обуславливают, организуют, приводят в движение. Каждое событие Катастрофы опиралось на распределение ролей и организацию поля зрения. Театр, таким образом, был втянут в дело Катастрофы в качестве поставщика как зловещих стратегий в ходе создания иллюзии, оправдания пассивных позиций, так и инструментов спасения (хотя бы благодаря изменению идентичности скрывающихся людей). Что не позволяет нам сегодня рассматривать эти события как брешь в истории культуры, поскольку они – ее неотъемлемая часть. Мысля таким образом, я ощущаю себя должником по отношению к Зигмунту Бауману и его книге.

Начиная свои рассуждения, я вспоминаю один из «банальных» эпизодов Катастрофы: реакцию польских прохожих на неожиданное появление на варшавской улице еврея, выгнанного из своего убежища. Хотя пример взят из романа Казимежа Брандыса «Самсон», известно, что писатель его не выдумал и что этот случай – больше чем элемент литературного вымысла. Брандыс зафиксировал один из эпизодов, свидетелем которых сам мог быть в оккупированной Варшаве. То, что я отказываюсь сохранять уважительную дистанцию к описанному в романе событию как к литературной фикции, предвосхищает мою стратегию трактовки театра как пространства, где даются свидетельства, а не где создаются спектакли. К описанному Брандысом уличному инциденту я не раз обращаюсь в первой части книги, стараясь прежде всего проанализировать, что переживали прохожие, которые самих себя позиционировали в ролях пассивных и бессильных зрителей, в шатающемся еврее увидели протагониста, жертву трагического зрелища, а отсутствующих в этот момент преследователей/палачей признали безжалостной судьбой. Событие, в котором участвовали, они, следовательно, преобразили в театр, с присущими ему ролями и непреодолимыми линиями разделов между сценой и зрительным залом – таким образом помечая эту ситуацию знаками фальшивой трансцендентности. Не я навязываю этому эпизоду театральную структуру, именно так прочитывали ее – или не до конца осознанно ощущали – сами его участники. Отсюда название первой главы: «Театр ротозеев». Я концентрируюсь в ней на явлении вытеснения позиции свидетеля чужого страдания и на том, как это вытеснение складывалось исторически, иначе говоря, на изменяющихся формах его культурных симптомов. Причиной столь сильного вытеснения не является само событие, то есть вызывающая ужас судьба кого-то иного, но занятая в этом событии позиция, чаще всего – позиция пассивная. Сильно упрощая, можно сказать, что вытеснение польским обществом памяти о собственном безразличии оказало решающее влияние на то поле напряжений, которое сложилось во всей послевоенной польской культуре – конечно, если мы предполагаем, что истребление евреев, сцены их преследования, унижения, исключения из человеческого сообщества и убийства были хорошо видимым и повсеместным опытом общества bystanders (как называет сторонних наблюдателей Катастрофы Рауль Хильберг). За театром в истории этого вытеснения следует признать особую роль, поскольку он принимал участие как в процессах, поддерживающих состояние вытеснения, так и в попытках через него пробиться. Он стал местом *повторения* – безудержного воспроизведения не столько вытесненных событий, поскольку они взывали бы к непосредственной и читабельной для зрителей репрезентации, сколько самого факта вытеснения. Это повторение вытеснения я и называю тем свидетельством, что было дано театром.

Один из самых важных вопросов, которые я ставлю в книге, касается влияния столь активных театральных метафор на сам медиум театра. Медиум, который Марвин Карлсон называет машиной памяти², – театр – появляется в его концепции как набор множимых и куль-

² Carlson M. The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003.

турно детерминированных процедур – творческих и перцепционных – опирающихся на механизмы памяти и повторения. И если «театр», понимаемый как инструмент ограничения поля зрения и распределения ролей – инструмент, обладающий в культуре огромной силой, – был втянут в массовое преступление, не привела ли память об этом факте к разрушению традиционных моделей театральности, прежде всего – к тому, что безопасное пребывание зрителя «вовне» происходящего вдруг оказалось поставлено под вопрос? Этой теме посвящена первая часть книги, озаглавленная «Катастрофа и театр». Я представляю в ней гипотезу глубокого преобразования театра как медиума в результате повсеместного общественного опыта наблюдения чужого страдания и столь же повсеместного вытеснения этого опыта. Когда дают сбой механизмы репрезентации – то есть создания читабельных и понятных образов прошлого (а таковые по разным причинам оказались нежелательными или с трудом артикулируемыми), – театр прибегает к механизму повторения, благодаря которому может безнаказанно черпать из резервуара общественного опыта: он не обязан давать название, о чем он, собственно, говорит. Он может оперировать в пространстве табу. Затаенный опыт может быть повторяем в символическом и аффективном измерениях, ситуации вытеснения и сбой защитных механизмов – множимы во все новых вариантах, зрителя же можно ставить в неудобную для него позицию равнодушного или полного издевки наблюдателя чужого страдания, вызывая в нем шок, агрессию, равнодушие, раня его, приводя в состояние тревоги и страха. Особенно творчество Тадеуша Кантора и Ежи Гротовского, как представляется, подтверждает эту гипотезу.

В разделении регистров репрезентации и повторения я прежде всего опираюсь на фрейдовскую концепцию вытеснения – на расхождение между образом памяти и связанным с ним аффектом. Высвобожденный аффект может соединяться с другими картинками памяти; в свою очередь, картины, лишённые соответствующего им аффективного заряда, могут появиться в поле сознания как нейтральные репрезентации, которые не вызывают живых эмоциональных реакций. «Ведь мы уже не раз об этом слышали», – звучит тогда ответ зрителей. Повторение же становится результатом работы аффекта, подбирает себе деформированные или же дистанцированные образы и позволяет продлить действие аффекта, обновить его в рамках театрального опыта и в то же самое время поставить его на новые рельсы. Вызвать потрясение, но причины его оставить в состоянии мучительной неизвестности.

Маргинализация театра в изучении памяти Катастрофы должна вызывать удивление, особенно по сравнению с обилием аналитики, посвященной литературе, кино, визуальным искусствам, памятникам, музейному делу. А также и потому, что все исследования текстов культуры, посвященных Катастрофе, вырабатывают свой инструментарий, опираясь на модели театра и театральности – одновременно не решаясь ответить на тот вызов, которым по-прежнему остается осмысление: каким образом театральные стратегии соучаствовали в том, как создавалась Катастрофа (подразумевая под этим словом нечто целостное и помня о метком замечании Станислава Лема, что каждое запланированное массовое убийство создает свою автономию – подобно тому, как это делает культура)? Театральные категории, таким образом, чаще всего используются в Holocaust studies без их критического рассмотрения, как если бы театр существовал вне истории и представлял собой культурно стабильную модель генерирования идеологических разделов социального пространства, был синонимом власти и инструментом распределения ролей, резервуаром удобных метафор и легко поддающихся разоблачению стратегий самоопределения. Тот ущерб, который был нанесен театру как медиуму, не принимается во внимание.

Переосмысление роли театральных метафор как в самом деле Катастрофы, так и в дискурсе о ней заставляет с большим недоверием относиться к любой абсолютизированной концепции по поводу отношений между настоящим и прошлым. Особенно к концепции травмы, позволяющей вбирать в себя (а тем самым маскировать) слишком обширный, на мой взгляд, спектр реального опыта. О том, что оно будет спасено благодаря «травме», и мечтает обще-

ство bystanders. А что с ресентиментом, глупостью, отсутствием воображения? Исследования травмы – хороший пример того, как театральные метафоры оказываются присвоены без попытки конфронтации их с таким полиморфным медиумом памяти, каким является театр, а также без конфронтации с деструктивной стихией театральных метафор, которые всегда выводят нас к реальному опыту, а не только к символической репрезентации утраты этого опыта. Театр, прежде чем станет метафорой, должен сначала быть чувственным, конкретным, укорененным в некоем здесь и сейчас переживанием. Проведенные мною исследования исторических театральные фактов, располагающихся в широких временных рамках между 1946 и 2009 годами, заставляют быть недоверчивым по отношению к таким понятиям, как травма и скорбь, которыми столь часто злоупотребляют. Особенно функции оплакивания охотно присваиваются театром в связи с тем, что в нем живет смутное и мистифицированное воспоминание о собственных ритуальных корнях. Обнаружение в анализируемых спектаклях тех или иных форм повторения все того же опыта (вытеснения факта, что это общество было свидетелем чужого страдания) с трудом поддается определению и категоризации. Нужно научиться уважать их безымянность и аффективную силу, которая скорее поддается описанию в категориях эксцесса, чем утраты. Из анализа избранных театральные фактов складывается вторая, более объемистая часть книги, озаглавленная «Театр и Катастрофа». Тут анализируются спектакли Леона Шиллера, Александра Бардини, Яна Швидерского, Эрвина Аксера, Юзефа Шайны, Ежи Гротовского, Тадеуша Кантора, Казимежа Деймека, Конрада Свинарского, Анджея Вайды, Ежи Гжегожевского, Кристиана Люпы, Кшиштофа Варликовского и Ондreja Спишака. А также две польские пьесы о Катастрофе, одна из которых была написана сразу после войны, а другая – несколько лет назад: «Пасха» Стефана Отвиновского и «Наш класс» Тадеуша Слободзянека.

Свидетельство, даваемое посредством театра, не может служить, однако, никаким символическим возмещением фактов пассивности, равнодушия, страха и глупости, имевших место в прошлом. Оно не помогает проработать прошлое, не входит в число ритуалов скорби. Оно бессильно – и даже гордыня перформатики и оптимизм антропологии театра (Виктор Тэрнер всегда позиционировал театр среди ритуалов возмещения ущерба) тут не помогут. Свидетельства театра, о которых я тут пишу, ничего не способны спасти. Ничего не в состоянии представить. Они не приносят катарсиса. Но *существуют*. Существовали. С прошлым их соединяет симптом. Один из многих, через которые прошло общество bystanders. Единственная цель этой книги – выявить и описать этот симптом.

Как в первой, так и во второй части книги я часто ссылаюсь на понятие либидо. Идя вслед за тем, что предложили Зигмунд Фрейд и Жан-Франсуа Лиотар, я трактую эту разновидность энергии жизни как стихию трансгрессии, которая делает возможным преодоление бинарных оппозиций между опытом внутренним и общественным, между переживанием позитивным (избытка, эксцесса, налаживания связей) и негативным (утраты, пассивности, блокировки, паралича), между настоящим и прошлым, между оплакиванием и забвением. Я не могу прочитывать пространство театра иначе, нежели в перспективе «либидинальной экономии» – то есть создания аффектов и не всегда удачного контроля над ними, высвобождения их силы, последствия которой трудно предвидеть. В спектаклях, которые я разбираю, такого рода события, эпизоды, эксцессы да и либидинальные поражения занимали меня больше всего – как раз они являются для меня театральными фактами, следы которых мы все еще можем найти в сохранившейся театральной документации. Я анализировал не целостные художественные структуры, интенциональные конструкции значений, формы репрезентации, но прежде всего – общественные и художественные условия, в которых могли в рамках театрального опыта появиться те или иные аффекты. Методологический фундамент таким образом задуманного исследования я представляю в главе «Плохо увиденное».

Обратимся к первой части книги, в которой театр рассматривается не как медиум памяти о Катастрофе, а как ее активный элемент, как ее «соучастник». Станислав Лем под конец 1970-х годов поразительным образом описал театральность Катастрофы, ее связь с эсхатологическими формами христианских зрелищ – обращая внимание на либидинальный аспект Катастрофы, вписанный в нее эксцесс спектакля³. Провокацию Лема у нас скромно обошли молчанием, хотя сегодня ее стоит трактовать не только как то, что оказалось провозвестием концепции Славоя Жижека, который в книге «Кукла и карлик» сделал из Катастрофы непристойный секрет европейской культуры, основанной на христианстве⁴, но также и как фундаментальное дополнение – *avant la lettre* – тезисов Зигмунта Баумана, выдвинутых в «Актуальности Холокоста». Осуществленное с индустриальным размахом, беспрецедентное убийство людей создавало, по мнению Лема, пустоту в переживании тех, кто принимал в нем участие. Эту пустоту заняли китчевые идеи об эсхатологическом зрелище. Театр оказался тем явлением европейской культуры, которое позволяло возместить утрату переживания; он становился лекарственным средством от невозможности переживать события, в которых эти люди участвовали. Театральный китч, как объясняет Лем, закрался в «драматургию конвейерного убийства, хотя никто этого не заметил».

Театр – наиболее аутоотелическое из всех искусств: явно или скрыто он стремится к самообнаружению. Используемый как ключевая метафора в любом хорошо запланированном деле деконструкции, он позволяет разоблачать разнообразные иллюзии, свои и чужие. В том числе терминологические. Поэтому в книге написание таких слов, как Катастрофа, Холокост, Шоа, появляется во всевозможных вариантах: с прописной и со строчной буквы, в том числе в англоязычной версии. Это проистекает из правил цитирования, но не только из них. Разнообразие терминов и различие в их написании должны направить внимание на идеологические, этические и эмоциональные манипуляции (и их культурные контексты), к каковым все мы без устали прибегаем в связи с этим историческим событием. Даже если сам я довольно последовательно использую слово «Катастрофа», внутренне я против него бунтую (заглавная буква, эффектное отсутствие объяснения, возвышенность, которая вымарывает реальность событий)⁵. Но я соглашаюсь на компромисс с правилами коммуникации, которые выдвигают требование, чтобы название было повсеместно идентифицируемо. Я выбираю, таким образом, этот термин как менее стесняющий, чем слово «Холокост» – вызывающее, на мой взгляд, в случае польской культуры пустоту в воображении и паралич эмпатии, поскольку звучит оно чуждо, а его происхождение абсолютно нечитабельно. Стоит помнить, что Имре Кертес никогда не называл свой роман «Без судьбы» книгой о Холокосте, поскольку – как сам признавался – хотел описанные в нем переживания «поднять до уровня человеческого опыта», а термин «Холокост» считал эвфемизмом, «трусливым, лишенным воображения и поверхностным»⁶. Хотя – как признавался – был вынужден во многих обстоятельствах его использовать, чтобы быть понятым. Занимаясь театром как свидетельством уничтожения евреев, я имел дело с произведениями и текстами, которые оставляли чаще всего этот опыт полностью неназванным и в то же время делали его – благодаря этой неназванности – более конкретным и осязательным.

«Мученичество не оставляет после себя никаких следов», – написала Леония Яблонковна об *Arcapalypsis cum figuris* Ежи Гротовского⁷. Опыт, заключающийся в том, что событие чрез-

³ Лем С. Библиотека XXI века. М.: АСТ, 2002.

⁴ Жижек С. Кукла и карлик. М.: Европа, 2009.

⁵ В переводе термин «Катастрофа» заменяет утвердившийся в Польше термин *Zagłada*, который, в свою очередь, использует слово, чье нарицательное значение переводится как «гибель» или «уничтожение», однако при написании с прописной буквы это же слово однозначно отсылает к историческому событию уничтожения евреев в ходе Холокоста. – *Примеч. пер.*

⁶ Kertész I., Dossier K., przeł. Elżbieta Sobolewska. Warszawa: Wydawnictwo W. A. B., 2008. S. 62–63.

⁷ Jabłonkówna L. Klucz od przepaści // Teatr. 1969. Nr 18. S. 5.

мерно экспонировано и в то же время все следы его оказываются стерты, создал театр, о котором я пишу в этой книге, и его публику.

Катастрофа и театр

Театр ротозеев

1

«В тот день около полудня многочисленные прохожие на Иерусалимской аллее показывали друг другу глазами и пальцем на человека, который привлек на улице всеобщее внимание»⁸. Якуба Гольда, героя «Самсона» Казимежа Брандыса, в жаркий июльский день 1943 года вспугнули из его убежища в подвале, где в течение нескольких месяцев он жил в полной темноте. Варшава к тому времени, как скрупулезно замечает автор, «очищена от евреев». Тем большее волнение и любопытство улицы будит в ярком свете дня вид этой темной, грязной, исхудалой фигуры. Кто-то вслед ему сплевывает, кто-то смеется, кто-то бросает обидное слово. Кто-то выражает бессильное сочувствие. Поначалу не все распознают в нем еврея – думают, что это слепой или сумасшедший. Но Якуб ничего этого не понимает: ослепленный солнцем и ошеломленный, он, как актер, которого вытолкнули на сцену, не видит своих зрителей, хотя, конечно, чувствует их агрессивное присутствие. Автор представляет разнообразные реакции прохожих, как если бы он был всеведущим повествователем, которому доступны секреты этой ожившей на минуту толпы, пусть на самом деле он отождествляет себя с Якубом, объятый страхом и неспособным наблюдать за своим окружением. Сообщество людей, которых объединил обмен взглядами и жестами, – огромная загадка не только для Якуба.

Брандыс писал свой роман сразу после войны, он выявил и запечатлел ту ситуацию, в которой для польских прохожих муки еврея становятся уже исключительно спектаклем, разыгрывающимся за непреодолимой и невидимой границей и касающимся существа, необратимым образом исключенного из человеческого сообщества и оставленного «на произвол судьбы». Реальное событие появляется уже в рамках театральности, оправдывающей равнодушные и постыдные реакции «зрителей».

Если сравнить со знаменитым примером уличной сцены, выступающей в анализе Бертольта Брехта в качестве самой простой модели эпического театра⁹, то тут все как раз наоборот. Нет никого, кто мог бы – как ревностный рассказчик у Брехта – объяснить публике смысл уличного происшествия. Реконструировать и проанализировать его. Впрочем, в этом случае «смысл» для всех ясен, так же как и судьба, которая неумолимо ждет еврея, выгнанного из убежища на улицу. Подлинной тайной остается тут публика, несомая потоком общей энергии, объединенная секретным кодом взаимопонимания, заговором дистанцирования. Будто бы разобщенная, разнородная в своих реакциях, и в то же время единая, поскольку ее оживил (чтобы не сказать – возбудил), связал один и тот же импульс. Именно эта сцена надолго останется в общей памяти благодаря ситуации, лишенной объясняющего метакомментария, не вписанной ни в какой режим повествования, предоставленной закону бессознательных повторений и поэтому – перехватываемой театром. Брехт, конструируя модель уличной сцены, исходил из нескольких очевидных аксиом. Во-первых: уличная сцена является повторением – в рамках сознательно выстраиваемой драматургии – чего-то, что произошло минуту назад. Во-вторых: рассказчик *хорошо видел* событие, обладает аналитическим инструментарием (например,

⁸ Брандыс К. Самсон // Брандыс К. Между войнами. Т. 1. М.: Издательство иностранной литературы, 1957. С. 129.

⁹ Брехт Б. Уличная сцена // Брехт Б. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. В пяти томах. Т. 5/2. М.: Искусство, 1965.

классовым сознанием), при помощи которого способен объяснить причины происшествия и дистанцироваться от собственных «переживаний» очевидца. В-третьих: публика невинна; поэтому не принимаются в расчет обстоятельства, при которых зрители были бы заинтересованы в том, чтобы правда о событии не была раскрыта, хотя бы из боязни быть обвиненными в сообщничестве. Эти аксиомы невозможно принять в случае события, описанного Брандысом. И, таким образом, его невозможно и *повторить* по рецепту Брехта.

Рауль Хильберг заключил опыт Катастрофы в термины, близкие феноменологии спектакля, формулируя три главные позиции его активных и пассивных участников: экзекуторов, жертв и свидетелей. Он старался определить, насколько каждая из этих групп осознавала происходящее и – что важно – в какой степени те или иные события были видимы во время преследований и уничтожения евреев. Хильберг выдвигает важный тезис о степени видимости Катастрофы. Больше всех были сокрыты экзекуторы, больше всех выставлены напоказ – жертвы: «видимых каждому, их было легко идентифицировать и пересчитать на каждой стадии уничтожения»¹⁰. Сцена из романа Брандыса полностью подтверждает наблюдения Хильберга. Экзекуторов в ней нет, жертву же видно лучше всего, хотя сама она видит плохо. Тот факт, что жертва настолько выставлена напоказ, – в свою очередь предполагает неизбежное присутствие свидетелей. А невидимость экзекуторов позволяет так или иначе «сакрализировать» событие, вписать его в регистр неизбежного, предназначенного, перевести на уровень человеческого бессилия перед «высшими силами». Сама собой напрашивается матрица «трагедии». «Сам Бог ему не помог, а чего же вы хотите»¹¹, – слышит женщина, которая выражает робкое и слабое желание помочь Якубу и тем самым включить его в общность зрителей, нарушить «трагическую» *театральность* всего происшествия. В рамках описываемой ситуации Брандыс совершает радикальное режиссерское вмешательство: позволяет увидеть публику, ее либидинальную вовлеченность в создание позиций равнодушия и враждебности.

¹⁰ Hilberg R. Perpetrators Victims Bystanders: The Jewish Catastrophe, 1933–1945. New York: Aaron Asher Books, 1992.

¹¹ Брандыс К. Указ. соч. С. 129.













Та легкость, с которой обрываются связи с человеком, исключенным из общества и преследуемым, влечет за собой целый ряд последствий. Когда невозможно физически дистанцироваться по отношению к наблюдаемым мучениям, появляется психологическая дистанция. Как объясняет Синтия Озик¹² в тексте, посвященном «сторонним» наблюдателям Катастрофы, равнодушие проявлялось не в том, что на чужие муки не смотрели, а в том, что смотрели, но

¹² Ozick C. Prologue // Block G., Drucker M. Rescuers. Portraits of Moral Courage in the Holocaust. New York: TV Books, 1992.

ничего не чувствовали. От bystanders экзекуторы ожидают, что те будут вести дальше свою «нормальную» жизнь, – таким образом, они должны выработать целый ряд самооправданий, чтобы не считать, что отказали в помощи тем, кто в ней нуждался¹³. Дальнейшая жизнь по прежним этическим и общественным принципам неизбежно приобретает черты театрально-сти: соблюдение старых норм меняет смысл, становится перформативной стратегией забывания, а не только перформативной стратегией, при помощи которой возникает некое сообщество. Таким образом, bystanders перестают быть заслуживающими доверия свидетелями событий, которые они видели. Они перестают быть зрителями и становятся актерами.

Сразу нужно заметить, что польский язык не точен; под тем, что мы называли «свидетелем», Хильберг имеет в виду пассивного наблюдателя, поэтому он употребляет слово bystander, а не witness. Слово bystander более точно описывает позицию пассивного свидетеля и даже дает ему моральную оценку. А свидетелем может быть и жертва, и экзекутор.

Или же – при более радикальном подходе – свидетелей Катастрофы вообще нет¹⁴, поскольку травматическое событие такого рода основано на утрате личного опыта, так что сам акт свидетельствования, через который можно было бы наладить адекватные отношения с действительностью, становится невозможным. Потеря стабильной способности понимать события, в которых ты участвуешь, относится так же и к bystanders. Попытка точно определить и отделить друг от друга позиции может привести, таким образом, к тому, что они окажутся неожиданным образом перемешаны – или вообще унифицированы – в общем ощущении потери реальности, связанном с этой травмой. Четкое распределение ролей, даже если исторически кажется непроблематичным и этически справедливым (хотя бы в ответ на нацистское законодательство, которое стремилось с максимальной точностью определить, кто должен подвергнуться гонениям и уничтожению), вновь и вновь наталкивается на подводные рифы, которые создает сам акт свидетельствования об имевших место в прошлом событиях.

Подтверждает это даже сам Хильберг в послесловии к польскому переводу своей книги: «В 1933–1945 годах экзекуторы, жертвы и свидетели составляли отдельные группы, и каждая из них воспринимала события со своей собственной перспективы, играя в них характерную для себя роль. Однако, несмотря на все разделяющие различия, их опыт и поведение имели некоторые общие черты»¹⁵. Прежде всего Хильберг замечает, что никто не обладал полной информацией о тех событиях, в которые все эти три стороны были, однако, вовлечены. Это отсутствие полноты информации, о котором пишет Хильберг, совсем необязательно покрывается с той утратой личного опыта, на которую указывают исследователи травмы. Первое из этих явлений следует поместить в дискурс истории, в то время как второе – в дискурс памяти. Это, однако, не означает, что оба обязательно друг друга исключают: утрата личного опыта может вызвать эффект неполного знания, а неполное знание увеличить или, наоборот, ослабить травматическую потерю личного опыта. В случае позиции bystanders нельзя, однако, не отметить тот факт, что в целом они слишком быстро примирялись с неизбежностью происшедшего.

С этого момента история становится историей негативной – не рассказом о героических поступках, а виртуальной сценой поступков, на которые никто не решился. Майкл Р. Маррас называет историю Холокоста историей бездействия, безразличия и бесчувствия (inaction, indifference, insensitivity)¹⁶. Зная, что люди должны были вести себя иначе, мы, однако, не

¹³ Так определяется позиция bystanders в книге: Samuel P. Oliner, Pearl M. Oliner. *Altruistic Personality. Rescuers of Jews in Nazi Europe*. New York: The Free Press, 1988.

¹⁴ Laub D. *An Event Without a Witness: Truth, Testimony and Survival* // Felman S., Laub D. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. London: Routledge, 1992. P. 75–92.

¹⁵ Hilberg R. *Sprawcy. Ofary. Świadkowie. Zagłada Żydów 1933–1945*. Warszawa: Centrum Badań nad Zagładą Żydów, Wydawnictwo Cyklady, 2007. S. 397.

¹⁶ Marrus M. R. *The Holocaust History*. Hanover; London: University Press of New England, 1987. P. 157.

имеем права, как утверждает Маррас, подвергать их моральной оценке; мы должны, скорее, попытаться проанализировать состояние их сознания.

2

В поисках свидетельств Катастрофы Феликс Тых в 1990-х годах изучил огромное количество польских дневников и записок времен Второй мировой войны. Он пытался найти в них личный опыт польских очевидцев. Материал (книги «Длинная тень Катастрофы». – *Примеч. пер.*) оказался очень разнообразным, но один из выводов выходит на первый план во всех размышлениях автора: «Если же задать вопрос, что в прочитанных текстах доминирует, несомненно, пришлось бы ответить, что с точки зрения нашего анализа доминирует то, чего в них нет. Авторы большинства анализируемых текстов или вообще не отметили явления Катастрофы, или не увидели ее цивилизационной экстраординарности. Для некоторых это было всего лишь эпизодом. Многие, однако, отдавали себе отчет, что они сталкиваются с исключительным преступлением, абсолютно чуждым цивилизации, в которой они выросли, и ее моральным канонам»¹⁷. Следуя за выводами Тыха, можно рискнуть высказать гипотезу, ключевую для моих размышлений: стремление не принимать позицию наблюдателя, отстраниться от нее стало самым сильным для польских свидетелей Катастрофы переживанием, – конечно, если мы принимаем, что Катастрофа была событием для польского общества достаточно видимым, что автором «Длинной тени Катастрофы» не подвергается сомнению. Феликс Тых, конечно, отдает себе отчет, сколь различными могли быть причины столь вопиющего и доминирующего факта недостаточного запечатления факта Катастрофы в письменных свидетельствах: «порой это боязнь, что текст будет найден немцами, порой – выражение беспомощности, порой – проявление равнодушия, порой – попытка защитить самих себя от осознания масштаба преступления, совершаемого против евреев»¹⁸. В реакциях на Катастрофу, которые оказались запечатлены в дневниках и записках, наиболее характерно – изумление своей беспомощностью; в свою очередь, что больше всего замалчивается, как замечает Тых, – это, по понятным причинам, позиции явной враждебности по отношению к жертвам. Тем не менее на основании письменных свидетельств можно реконструировать характерный механизм усиления агрессии наблюдателей по отношению к жертвам, по мере того как преследования тоже нарастали. Агрессия была следствием того, что эмпатическая связь с жертвами обрывалась, позволяла вписать свое бессилие в порядок вещей, активно его оправдать.

«Наверно, мы уже никогда не узнаем, в скольких случаях исчезновение еврейской темы из большого числа военных воспоминаний было результатом полного безразличия к еврейским судьбам, а в скольких – вызвано желанием заглушить некое травматическое переживание и моральный дискомфорт»¹⁹. Если даже мы должны смириться с неразрешимостью этого вопроса, он тем не менее отчетливо обозначает границы, в которых методология изучения травмы может быть применена к описанию опыта польских свидетелей Катастрофы. Постольку, поскольку мы должны так же принимать в расчет и возможность, что польское общество оставалось к ней просто безразличным.

Трудно со всей определенностью решить, способен ли факт наблюдения чужого несчастья – в формах столь экстремальных, в которых наблюдатель до этого с ним не сталкивался – не приводит со всей неизбежностью к явлению травмирования. Лоренс Л. Лангер среди анализируемых им свидетельств приводит рассказ венгерского иезуита, ставшего свидетелем одного из бесчисленных эпизодов Катастрофы. Через дырку в деревянном заборе, окружавшем

¹⁷ Tych F. *Długi cień Zagłady*. Warszawa: Żydowski Instytut Historyczny, 1999. S. 13.

¹⁸ *Ibid.* S. 27.

¹⁹ *Ibid.*

железнодорожную станцию, откуда отправлялись в Аушвиц эшелоны с венгерскими евреями, иезуит видит открытый вагон, наполненный людьми: мужчину, который обратился с некой просьбой (может, попросил воды), эсэсовец вытаскивает из вагона и расправляется с ним – в этот момент подглядывающий через дырку в заборе убегает, повествование обрывается, судьба жертвы остается для наблюдателя навсегда неизвестной.

Присутствующий при записи этого свидетельства психоаналитик²⁰ в тот же самый момент находит пункт наибольшего вытеснения, задавая иезуиту вопрос, почему ни тогда, ни потом он никому не рассказал об этом событии, почему он вытеснил его из своего опыта свидетеля. По мнению терапевта, вытеснение было вызвано не самим событием, а ситуацией наблюдения: непристойные обстоятельства подглядывания за чужим унижением через дырку в заборе, постыдное состояние пассивности, ощущение бессилия – иначе говоря, статус любопытствующего ротозея. На киноленте запечатлено долгое молчание свидетеля, которое наступило после заданного ему вопроса. «Внезапно перед нашими глазами он борется с глубокой памятью собственной пассивности, которую сегодняшняя актуальная память отчетливо осуждает и которую он теперь пытается объяснить самому себе, прежде чем будет в состоянии объяснить ее нам – и, точно так же как и раньше, он не может найти никакого объяснения»²¹. Лангер анализирует, как безопасная «сценичность», имевшая место в прошлом, оказывается нарушена во время сегодняшнего свидетельствования: забор и соответствующая дистанция по отношению к наблюдаемому событию перестают защищать, событие уничтожает дистанцию, поглощает наблюдателя, переносит из укрытия в самый центр происходящей сцены и приводит к кризису всех тех представлений о человеке, которые до этого момента определяли его жизнь. То, что человек оказывался в позиции наблюдателя Катастрофы и принимал правила *театральности* (в силу которой свидетель перестает быть свидетелем, становится зрителем и, таким образом, уже не обязан предпринимать какого-либо действия), имело необратимые последствия. Лангер видит только две возможности разрешения этого кризиса: или предшествующие представления о человечности окажутся полностью сокрушены, или кристаллизуются в форме иллюзий, поддерживаемых вопреки реальности пережитого опыта. Все это, однако, не объясняет, что склонило венгерского иезуита принести свидетельство. Мы не узнаем также, почему для описания позиции bystanders исследователь выбрал именно это свидетельство (это единственное свидетельство наблюдателя, которое он анализирует). Можно только догадываться, что особое значение имел для него факт, что речь шла о священнике, представителе католической церкви.

Как утверждает Элейн Скерри в книге «The Body in Pain», не только человек, которому причиняется боль, утрачивает языковой инструментарий описания своей ситуации; то же происходит и с очевидцем его мучений – стабильные рамки восприятия мира ослабляются, расширяются. Боль, прежде чем полностью уничтожить силу языка, колонизирует ее. Отсутствие адекватных инструментов для описания приводит к тому, что свидетель чужого мучения готов принять описания, которые предлагают ему власти или «священнослужители разгневанного Бога»²². Благодаря чужой боли власти обосновывают свою идеологию, наполняя ее реальностью чужого опыта, а «священнослужители разгневанного Бога» представляют то наполненное болью событие, которое человеческий разум отказывается себе присвоить, – как проявление «высшей морали» божественного порядка.

²⁰ Присутствие психоаналитика входило в стандартную процедуру записи свидетельств для Fortunoff Video Archives for Holocaust Testimonies в Йельском университете – именно оттуда Лоренс Л. Лангер брал свидетельства для своего анализа.

²¹ Langer L. L. Holocaust Testimonies: the Ruins of Memory. New Haven; London: Yale University Press, 1991. P. 31.

²² Scarry E. The Body in Pain. The Making of Unmaking of the World. New York; Oxford: Oxford University Press, 1985.

3

Если мы применим «хильберговский треугольник» участников Катастрофы к польским свидетельствам, то тотчас же польская послевоенная культура предстанет для нас как культура «свидетелей», «наблюдателей» или даже «ротозеев». Парадигматическим в этом смысле остается стихотворение Чеслава Милоша «Campo di Fiori», написанное под непосредственным впечатлением от безучастия поляков к окончательному уничтожению варшавского гетто. Но тот же самый мотив польских свидетелей еврейской Катастрофы мы обнаружим в рассказах Боровского, в новелле Налковской «У железнодорожных путей», в «Страстной неделе» Анджеевского, «Дыме над Биркенау» Шмаглевской, «Пасхе» Отвиновского, «Пограничной улице» Форда, в томе публицистики «Мертвая волна» под редакцией Анджеевского; он так же отдает эхом и в первом сборнике поэзии Ружеви́ча (если остаться только в кругу произведений, созданных еще во время войны, под непосредственным впечатлением от событий, или сразу после нее). Литература, кино, публицистика пребывают в модуле очевидного: «я видел», «мы видели». Михал Гловинский этот феномен «горячих свидетельств», свойственный первым послевоенным годам, связывал с «потребностью выразить сочувствие, возмущение, шок»²³. Эта разновидность автоматической идентификации с позицией свидетеля-наблюдателя, исторически более чем обусловленная, была навязана уже теми, кто, собственно, и производил уничтожение евреев, а также – этическим долгом по отношению к жертвам (хотя этот долг в социальной практике становится объектом слишком уж гибких переговоров). Эта парадигма «культуры свидетелей» под натиском коллективных эмоций, политической идеологии и культурной проработки оказалась значительно деформирована и в результате – вытеснена. А в дальнейшей перспективе она подверглась и остракизму. Попробуем собрать аргументы.

Послевоенная польская культура, связанная со свидетельствами Катастрофы, формировалась не только с позиции наблюдателей. Ведь если предположить последнее, даже руководствуясь нравственно-благородной задачей разобраться с собственной, коллективной позицией пассивности, то за бортом останется многое другое, маргинализированы будут те явления польской культуры, которые относятся к свидетельствам еврейским. Таким образом, скорее следовало бы указать на недостаточное присвоение многих существенных явлений, которые возникли в рамках польской культуры, или же на полное отсутствие осознания еврейского опыта, вписанного во множество выдающихся художественных произведений. Те роли в «деле» Катастрофы, о которых писал Хильберг, оказывались тут размыты. Это во-первых. Во-вторых, следует критически приглядеться ко всем деформациям, какими отмечены польские свидетельства Катастрофы, хотя бы для того, чтобы прокомментировать те обвинения в антисемитизме, которые постигли многих польских художников (особенно если на их художественные произведения смотрели через призму западных дискурсов Холокоста и оценивали как антисемитские уже в силу национальности их авторов – так стало с рассказом Анджеевского «Страстная неделя», фильмом Вайды «Корчак», видео Жмиевского «Пятнашки»). В-третьих, надо отметить, что позиция свидетеля стала в польской культуре рискованной, она подверглась разнообразным процессам вытеснения и различным стратегиям зашифровывания. В послевоенной Польше часто вообще не было ясно, с какой позиции кто-либо свидетельствует; нелегко было распознать, что является причиной деформаций, которым подвергался акт свидетельствования; и в конце концов – позиция свидетеля постепенно все более и более вытеснялась. При этом с самого начала нужно отметить, что причины этого молчания – сложные, отнюдь не однозначные. Среди них, конечно, могло быть и равнодушие к судьбе евреев, но также и тактичность или даже попытка огородить людей, прошедших через ад, от дальнейшей стигматизации.

²³ Głowiński M. Wielkie zderzenie // Teksty Drugie. 2002. Nr 3. S. 201.

Польская литература (и шире – польская культура) несет в себе обильное свидетельство о жертвах Катастрофы. В том числе о жертвах, которые, благодаря «хорошей внешности», помощи друзей, своей собственной предприимчивости и смелости, а также благодаря счастливому стечению обстоятельств могли оказаться в группе свидетелей-наблюдателей – наблюдать события именно с такой позиции, а в то же самое время их переживать, благодаря факту полной идентификации с жертвами. Ведь польская культура, в том числе послевоенная, создавалась также и ассимилированными евреями, поляками с еврейскими корнями, так что вряд ли тут возможно определить какую-либо одну общую перспективу, а кроме того нужно принимать во внимание самые разные факторы вытеснения прошлого – не только ощущение вины пассивных наблюдателей, но, например, потребность преодолеть воспоминания о собственном унижении. В случае литературных текстов можно говорить и о том, что эта особенная позиция автора, живущего на пересечении двух культур, наблюдавшего Катастрофу с двух позиций, была более или менее непосредственно проявляема, что позволило Яну Блонскому говорить о таком имевшем место в послевоенные годы явлении, как «еврейская школа польской литературы».

Впрочем, говорилось это не без дискомфорта. Ведь Блонский отдавал себе отчет, что еврейский опыт часто «затемнялся и камуфлировался» самими авторами: «Изучение роли евреев в деле созидания польской культуры – строго говоря, задача не для литературоведа. Этим, скорее, должен был бы заняться историк культуры. Я уже не говорю о том, что выяснения того, кто был евреем и насколько был евреем, – не могут похвастаться в Европе хорошей традицией. Что важнее, в литературе больший вес, чем судьба автора, имеет его творчество. Еврейский опыт (как любой другой опыт) должен быть в нем явственно записан, хотя бы частично или опосредованно. В польской литературе порой можно натолкнуться на такие романы, где только разбирающийся в эпохе читатель сможет верно идентифицировать среду или социальный менталитет героев. Так, например, происходит в „Семейных мифах“ Адама Важика или „Высоком Замке“ Станислава Лема. Исследователь, конечно, не обязан разделять тактичное умалчивание автора. Однако мне было бы трудно анализировать такие романы рядом с „Голосами в темноте“, чья экзотика не только открыто явлена, но и получает авторское определение»²⁴.

Если перенести все эти оговорки Блонского на театральную почву, ситуация окажется еще более драматичной: театр – искусство, многократно опосредованное, еврейский опыт «затемнялся и камуфлировался» тут будто бы по самой природе сцены как медиума, а выяснение «кто был евреем и насколько был евреем» может показаться еще более неуместным, злоумышленным и ничем не обусловленным. Все это не влияет, однако на факт, что пытаясь вписать польский театр в рамки культуры свидетельствования, мы должны принимать во внимание дифференцированную, меняющуюся и к тому же часто закамуфлированную позицию свидетеля, а это все трудно было бы сделать без элементарной биографической информации. Блонский, хоть и протестуя, в конце концов позволяет себе это, указывая (вслед за Александром Гертцем) на модель американской культуры, неповторимо богатой именно благодаря тому, что ее авторы явственным образом обращаются к своим корням и специфическому историческому опыту. Из размышлений Блонского следует важный вывод: польскую литературу, связанную с тематикой Катастрофы, не получается полностью отнести к свидетельствам наблюдателей и в то же самое время не всегда удается однозначно локализовать позицию повествователя в том или ином пункте того треугольника, который выстроил Хильберг. Позиции свидетеля и жертвы часто накладывались друг на друга, что привело к справедливо осуждаемым сегодня идеологическим практикам апроприации еврейского страдания в качестве страдания поляков (особенно если учесть, что *польскость* в послевоенной Польше часто определялась по этни-

²⁴ Błoiński J. Autoportret żydowski, czyli o żydowskiej szkole w literaturze polskiej // Błoiński J. Biedni Polacy patrzą na getto. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2008. S. 85–86.

ческим, националистическим критериям, а не по критериям культурного самосознания). Это ничего не меняет, однако, в том факте, что польская культура включает в себе два полюса. На одном из них находятся попытки соотнести себя со «страданием и смертью Иного», а на другом – «непосредственный опыт тех, кто был обречен на смерть»²⁵. Польская литература не только оказывается способной вчувствоваться в чужое страдание, но также несет опыт Катастрофы из самого ее эпицентра, с позиции жертв.

Этот разрыв, создающий феномен двух языков, стал глубоким и фундаментальным опытом польской культуры после Катастрофы. Как пишет Владислав Панас: «Через творчество этих писателей [с еврейскими корнями] польская литература непосредственно открывается на еврейскую перспективу катастрофы. Тут нет потребности „вчувствоваться“ в ситуацию Иного, необходимости привести в ход воображение, эрудицию и т. д., чтобы прозвучала правда о шоа. Непосредственный опыт тех, кто был обречен на смерть. Это один из внутренних полюсов нашей литературы»²⁶. Этот полюс существует также и в польском театре.

Польский театр после 1945 года в течение нескольких десятилетий создавался артистами (режиссерами, драматургами, актерами, сценографами), которые были или непосредственными свидетелями Катастрофы, или теми, кто в ней уцелел. Приведу один, особенно показательный пример – Хенрика Гринберга, который еще ребенком появился в кадрах «Пограничной улицы» Александра Форда (с одной репликой – «Это те эсесовские собаки!..»), а затем – в 1950 году в роли еврейского мальчика в «Немцах» Леона Кручковского на сцене лодзинского театра «Повсехны». «В Лодзи женщины в зрительном зале порой лишались чувств, когда я рассказывал: „Всех нас убили, маму, дедушку, маленькую Эстер, и только я...“»²⁷ Через несколько лет Гринберг дебютирует в Еврейском театре, возглавляемом Идой Каминской, в пьесе Шимона Диаманта «В зимнюю ночь», рассказывающей о еврейском мальчике, укрывающемся у польских крестьян. В «Личной жизни» Гринберг пишет о своей игре в этом спектакле, как если бы речь шла о ситуации свидетельствования о собственном личном опыте: «Я не был актером и не должен был им быть. Не играл и не должен был играть. Все это само во мне играло. Я выходил к рампе, протягивал руки к черной пустоте, открывал широко глаза и губы – и рассказывал»²⁸. Можно задать вопрос, «актерский» ли опыт Гринберга позволил ему представить в «Еврейской войне» собственные переживания времен Катастрофы в рамках метафоры театра или наоборот – детские переживания стали импульсом к тому, чтобы поступить в Еврейский театр? Можно сказать, что случай Гринберга – предельный и исключительный. Но можно также предположить, что такого рода ситуация свидетельствования подспудно определяла облик многих театральных спектаклей. Неожиданным примером может быть авангардный спектакль «Водяной курочки» в Крико-2, который заставляет задать вопрос, в какой мере Тадеуш Кантор реконструировал в этой работе собственную позицию свидетеля Катастрофы, одновременно делая невозможным ее расшифровку и включение в какую бы то ни было упорядоченную систему коллективной памяти. Проблема свидетельствования касается также и театральных критиков – зрителей, обладающих привилегией публичного высказывания. Многие из них прошли через Катастрофу (в том числе Ян Котт, Леония Яблонкувна, Богдан Войдовский, Роман Шидловский, Анджей Врублевский); некоторые их театральные рецензии (даже тех спектаклей, которые не относились непосредственно к Катастрофе) можно читать сегодня как свидетельства их опыта, связанного с Катастрофой²⁹.

²⁵ Panas W. Pismo i rana. Szkice o problematyce żydowskiej w literaturze polskiej. Lublin: Wydawnictwo DABAR, 1996. S. 100.

²⁶ Ibid.

²⁷ Grynberg H. Prawda nieartystyczna. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2002. S. 37.

²⁸ Grynberg H. Życie osobiste. Warszawa: Oficyna Wydawnicza «Pokolenie», 1989. S. 22.

²⁹ Примером могут послужить удивительные рецензии Леонии Яблонкувны по поводу двух спектаклей Ежи Гротовского: «Стойкого принца» («Książę Niezłomny» w Teatrze 13 Rzędów // Teatr. 1966. Nr 2) и Apocalypsis cum figuris (Klucz od przepaści // Teatr. 1969. Nr 18). Яблонкувна несравненным образом прочитала подсознательную, аффективную, травматическую речь

И тем не менее применение такого биографического подхода наталкивается на целый ряд трудностей и преград. Например, факт еврейского происхождения многими артистами и критиками не афишировался (по разнообразным и сложным причинам: из-за ощущения полной ассимиляции, страха перед антисемитизмом, потребностью забыть о травматическом исключении из сообщества), и благодаря этому пережитое ими во время войны часто оставалось неизвестным или известным очень фрагментарно. Более того, стратегия свидетельствования через театральный спектакль или через факт его комментирования относится не только к художникам и критикам еврейского происхождения, непосредственно затронутым Катастрофой. Но оправдано ли было бы решение исключить столь обширный и пронзительный опыт из поля размышлений о послевоенном польском театре, ссылаясь на отсутствие полной информации или из-за боязни впасть в чрезмерную биографичность по отношению к произведению искусства? Особенно если учесть, что этот опыт касается всего «общества свидетелей», а таким образом – и зрителей. Именно поэтому польский театр после 1945 года стал местом циркуляции связанных с историческим опытом аффектов и скрытых культурных трансакций, в которых образы Катастрофы подвергались разнообразным процедурам апроприации и деформации. Мне кажется, мы с трудом могли бы найти в послевоенном европейском искусстве сопоставимое явление. Особенно важную роль в этом феномене играла в первую очередь публика, готовая вести сложную игру с тем, что было ею вытеснено, помещено вне границ памяти – однако эта игра приводила и к болезненному крушению защитных механизмов. Исследуя театр как медиум памяти о Катастрофе, нужно принять в качестве аксиомы факт существования сложных процессов травматического повтора, терапевтического переноса, защитного вытеснения, в которые были вовлечены все участники такого сценического события, каким является театральный спектакль.

Эта сложная ситуация отчетливо проявляется в восприятии политической по замыслу драмы Петера Вайса «Процесс», посвященной франкфуртскому процессу и имевшей целью обнаружить связи между нацистским прошлым и капиталистической современностью Западной Германии. Поставленная в 1966 году Эрвином Аксером в театре «Вспулчесны» в Варшаве, с одной стороны, эта драма вызвала глубокий эмоциональный шок публики, а с другой стороны – выявила характерные для польской культуры защитные механизмы, которые вслед за Фрейдом можно назвать явлением *déjà raconté* (чего-то уже ранее рассказанного и слышанного, что стало всем известно и проработано). Почти все рецензенты писали: мы не узнаем (мы – т. е. публика; мы – поляки) из этой драмы ничего нового. Варшавская постановка обнажила защитные механизмы, скрывающиеся за такой позицией³⁰. Волновало не только то, что говорят в пьесе Вайса свидетели, сколько шоковое состояние, в котором находились свидетели в спектакле Аксера – это было непрекращающееся, колющее глаза состояние онемения, в котором публика видела свое собственное отражение³¹.

Занимаясь спецификой польского театра, возрождающегося после 1945 года в обществе свидетелей Катастрофы, несомненным надо принять факт существования общественной памяти о конкретных событиях (о том, что население еврейских городов и селений уничтожа-

обоих спектаклей и скрытый месседж последнего спектакля Гротовского: «Разыгралась жестокая церемония, ритуал специфического священнодействия, мистерия святости и греха, обожания и обезличивания, мученичества и профанации – но не оставила после себя никакого следа [...]. Может, это и есть ключ к тайне нового Апокалипсиса: то, что мученичество не оставляет никакого следа, что великое жертвоприношение оказывается напрасным?»

³⁰ «Спектакль был так переполнен уважением к страданию, о котором говорится в пьесе, что мы не только были в состоянии слушать текст, но и полностью отдавали себя во власть его страшной красоты». Збигнев Рашевский, автор этих слов, вспоминает спектакль Аксера как один из самых важных, которые видел за всю жизнь. О роли Тадеуша Ломницкого в этом спектакле он написал с пафосом: «Если бы остывший пепел мог заговорить, звучало бы это наверняка так, как звучит голос Ломницкого в этой роли» (Raszewski Z. Spacerek w labiryntcie. O teatrze polskim po 1958 roku. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Errata, 2007. S. 258).

³¹ См. главу «Первичная сцена».

лось, что организовывались и затем ликвидировались гетто, о том, что знакомых и незнакомых людей, с одной стороны, укрывали, с другой стороны – выдавали, о том, что имели место сцены публичного унижения и смерти). Нужно также признать аксиомой их достаточную, а порой и полную видимость, а как следствие – то, что любые попытки сослаться на эту память вызывали острую и сильную реакцию. А это – особенно в условиях разыгрывающегося здесь и сейчас театрального спектакля – всегда имело исключительное эмоциональное значение: определяло восприятие спектакля, но также и воздвигало преграды.

Слишком исторически-конкретизированные формы репрезентации событий прошлого часто обрекали театральные спектакли на маргинализацию: коль скоро мы уже все об этом знаем, зачем нам еще раз об этом рассказывают? Недостаток эмпатии в польском обществе обрекал на неуспех почти все театральные спектакли, которые непосредственно обращались к теме уничтожения евреев. Напомним, что по-польски не было написано ни одной пьесы, чья постановка вызвала бы такие эмоции и такие дискуссии, какие вызвал «Наместник» Рольфа Хоххута в Германии, «Дневник Анны Франк» Фрэнсис Гудрич и Альберта Хэкета в Соединенных Штатах или «Ханна Сенеш» Аарона Меггеда в Израиле. Поставленная сразу после войны в лодзинском Театре Войска Польского драма Стефана Отвиновского «Пасха», рассказывающая об уничтожении евреев в одном из польских местечек, хотя по замыслу режиссера должна была взывать к эмпатии зрителей, была принята с ледяным безразличием. Похожим образом была встречена несколько десятилетий позднее, в 1989 году, драма Ежи С. Ситы «Слушай, Израиль!» о варшавском гетто, поставленная Ежи Яроцким в театре «Старый». Тогда как все искаженные формы, зашифрованные или опосредованные послания, оперирующие приемами перемещения и конденсации, механизмами *déjà vu*, вызывали в публике глубокий и живой эмоциональный отклик.

То, с каким запалом рецензенты констатировали провал Ежи Яроцкого и коллектива театра «Старый» при постановке «Слушай, Израиль!», отдавало сильным ресентиментом. Поскольку этот польский ресентимент по поводу Катастрофы прозвучал столь полно и бесстыдно в рецензиях³², нет никаких поводов предполагать, что не он определял и восприятие этого спектакля в целом. Однако одна из картин погружала публику в глухую тишину, свидетельство чего мы находим почти во всех рецензиях.

В прологе зрительный зал представляет собой интерьер синагоги Ножиков в Варшаве. Накануне Судного дня собирается тут горстка евреев, чтобы прочесть кадиш. Сцена закрыта черным полотном, на котором на иврите написаны еврейские имена безымянных жертв холокоста. Посередине висит занавес, закрывающий Ковчег. По центру зрительного зала проложен деревянный помост. Сзади – огромные двери в синагогу. Когда оказывается, что для прочтения молитвы недостает десятого еврея, цадик приказывает привести умершего с кладбища. Тогда двери открываются, занавес над просцениумом рвется, по помосту проплывает толпа умерших евреев, в белых – похоронных – рубахах, с талитами на головах. Их десятки и сотни.

³² То, что театр занялся темой Катастрофы, несколько рецензентов объясняло «модой». «Автор стремился к художественному синтезу геены еврейского народа во время Второй мировой войны. Я оставляю без внимания конъюнктурный характер самой идеи, которая вытекает из моды на интерес к этой культурной экзотике [sic!] – помыслы автора нечисты по другой причине: пожалуй, о тайнах иудаизма не должен писать тот, кто сам не „оттуда“, пусть даже для себя самого он и изучил „Талмуд“» (Kopiećzna E. *Sluchaj, Izraelu!* // *Echo Krakowa*. 19.07.1989). Автор рецензии также таинственно упоминала, что спектакль «вызывает разнообразные язвительные замечания зрителей». «Обращаясь к такой теме, можно рассчитывать на успех, тем не менее никто не гарантирует триумф. Особенно художественный. Даже если тема привлекательна и попадает в цель, будучи точно рассчитанной на общественный спрос. Можно это назвать конъюнктурой. И элегантно, и уважительно» (Winnicka B. *Zdążyć przed Habimą* // *Życie Literackie*. 24.09.1989). Павел Вронский (*Izraelu, litości* // *Młoda Polska*. 16.06.1990) назвал спектакль Яроцкого примером «интеллектуального антисемитизма», цинично переворачивая с ног на голову подлинный замысел режиссера.

А могли бы быть тысячи и миллионы. Эта процессия длится и длится, как будто ей нет конца. Этой невероятной сценой Яроцкий дает почувствовать необъятный масштаб преступления³³.

Подлинная сила театра проявляется только в одной сцене – когда по проложенному над зрительным залом помосту проходит бесконечная вереница евреев; когда в накинутах на головы белых, молитвенных талитах один за другим они исчезают, уходя в темноту, в «ночь и мглу», а зал наполняется синагогальным пением. Потом пение обрывается, помост пуст, и в театре становится тихо. Это уже не стилизация, этот помост – не из «Дзядов» Свинарского. Он похож на тот, что немцы выстроили в Варшаве во время войны. Проходили по нему запертые в гетто евреи, проходили над улицей, относящейся к «арийской» части города. Кто этого не видел, наверное, никогда не поймет того механизма преступления, которое там произошло. Теперь тут, в театре, на какой-то момент мы можем почувствовать то же самое, что чувствовали те, кто смотрел на проходящих над ними смертников. Ради такой минуты тишины в зрительном зале Старого театра стоило взяться за труднейшую из всех тем³⁴.

Я хотел бы обратить внимание на момент, в котором примененная Яроцким в «Слушай, Израиль!» легендарная установка из «Дзядов» Свинарского преобразуется в рецензии Клоссовича в картину из варшавского гетто. За этим внезапным актом иного видения стоит индивидуальная память критика, который видел и помнит помост, соединяющий две части гетто (или, может, видел его только на фотографиях). Постановочная идея Яроцкого повсеместно интерпретировалась как попытка вписать память о Катастрофе в ритуальные и театральные рамки «Дзядов» (отсюда ссылка на спектакль Свинарского, который публика должна была еще хорошо помнить). Идея эта оказалась мертва: она не вызвала протеста зрителей, но и не повлияла на то, чтобы усилить их эмоциональную включенность. То, что публика в спектакле Яроцкого могла чувствовать себя вполне комфортно, хорошо уловила Агнешка Барановская: «Этот спектакль не вызовет таких споров, как некоторые из последних польских книг по еврейской тематике, поскольку он выстраивает отношения, опирающиеся на историческом грунте, на оппозиции между палачом и жертвой, немцами и евреями, собранными в гетто. Мы, поляки, – сидим в зрительном зале»³⁵. Как всегда! – хотелось бы тут добавить. Понятное распределение ролей успокаивало совесть и, как можно заключить из рецензии Клоссовича, только момент, который отсылал к тому вытесненному и забытому факту, свидетельствовавшему, что Катастрофа была вполне видима, производил сильное впечатление и подрывал основы той романтической конструкции театра, которую использовал в своем спектакле Яроцкий.

Приведенный выше пример показывает, что не стоит исключать театр из практик свидетельствования. К тому же акт свидетельствования не обязательно должен происходить на сцене, его может заключать в себе уже сама структура восприятия (как в рецензии Клоссовича).

В порядке гипотезы я хотел бы представить модель аффективного воздействия, которая определила множество театральных явлений в польской послевоенной культуре. В этой модели отказ от эмпатии («я это уже слышал») переходит в переживание шока («я это видел!»). Источником потрясения является тут не само травматическое событие, а момент осознания своего равнодушия по отношению к нему. Как в анализируемых Фрейдом снах об умерших, наиболее шокирующий вывод этого переживания можно сформулировать следующим образом: мне

³³ Węgrzyniak R. «Słuchaj, Izraelu!» w Starym Teatrze // Odra. 1990. Nr 3. S. 109–110.

³⁴ Klóssowicz J. Temat // Literatura. 1990. Nr 2. S. 55

³⁵ Baranowska A. Obroceni w żużel // Kultura. Nr 27. 05.07.1989.

все равно, жив ты или мертв. «Конечно, это безразличие не реальное, а желаемое, оно должно помочь сновидцу отвергнуть свои весьма интенсивные, зачастую противоречивые эмоциональные установки и, следовательно, изображает во сне его *амбивалентность*»³⁶. Для тех ритуалов скорби, которые были выработаны польской культурой (особенно романтической культурой, воздвигнутой на драматических структурах и театральных формах), осознание этого факта представляет реальную угрозу; оно может полностью парализовать их действие. Поэтому театральный спектакль может принять как основу результативного, эффективного воздействия – свидетельство зрителя по поводу его собственного безразличия по отношению к шокирующим событиям смерти и Катастрофы. Этот механизм, когда безразличие оказывается сломлено и высвобождается шок, можно проследить во многих выдающихся спектаклях польского послевоенного театра.

Ежи Едлицкий, обращая внимание на возвращение литературы свидетельствования в 1960-х годах, описывал связанный с ней процесс распада сколь бы то ни было общего символического пространства, которое было бы в состоянии вобрать в себя весь военный опыт (даже если мы оставались бы исключительно в кругу жертв)³⁷. Любое объединяющее «мы» стало фикцией. Даже если еврейский опыт проявлен, а не «затемнен или закамуфлирован», он не в состоянии обнажить свое конфликтное местоположение на территории польской истории и польской культуры. Чтобы быть выраженным открыто, он должен иметь «универсальный» характер. Он должен осуществиться в рамках тщательно подготовленного идеологического контракта. Если он провоцирует конфликт, то его историческая конкретность должна быть стерта. Степень, с которой можно заявить о своей собственной инакости, становится предметом дотошных переговоров и ограничений. Можно сразу сказать, что эта ситуация частичного вытеснения и идеологических ограничений чрезвычайно благоприятствовала театру. В фазе «горячих свидетельств» сразу же после окончания войны театр, собственно говоря, молчал; напротив, 1960-е годы приносят множество важных спектаклей, которые поднимают тему Катастрофы порой напрямую, а порой – на границе видимого и артикулируемого. Или же – что самое интересное – в поле полной видимости, но ценой утраты референциальности. Этот механизм можно было бы кратко описать следующим образом: мы не знаем, что мы видим.

Усиливающаяся с течением времени позиция полного отрицания или укрытия роли свидетеля чужого страдания имеет сложную генеалогию, которую тут мне удастся осветить только в общих чертах. Первый сильный импульс пришел от потребности направить общественную энергию на дело восстановления страны, ценой отрыва от погружения в воспоминания о военном прошлом. Явление соцреализма было не только идеологическим, шедшим сверху маневром, – оно также приняло на себе аутентичную общественную энергию, которую, как правило, генерируют любые механизмы вытеснения и принудительной амнезии. Именно поэтому так трудно с точностью отделять то, что представляет собой симптом, от того, что является идеологией. Можно сказать, что за польским соцреализмом стояло сильное коллективное либидо, он не был всего лишь навязанной идеологической конструкцией, реализацией чуждой польской культуре доктрины. Стоило бы, кстати, сразу отметить, что польская послевоенная культура рождалась в поле влияния разнообразных идеологий, которые формировались не только государственными институтами, но также и католической церковью, и политической оппозицией. Даже соцреализм в художественной практике не был в состоянии достичь идеологической монолитности.

Другой импульс вытеснения шел от попытки восстановить традиционные модели польской культуры, особенно те, что были сформированы на базе романтических мифов: речь

³⁶ Фрейд З. Толкование сновидений // Фрейд З. Собр. соч. в 10 т. М.: Фирма СТД, 2004. Т. 2. С. 435.

³⁷ Jedlicki J. Dzieje doświadczone i dzieje zaświadczone // Dzieło literackie jako źródło historyczne. Red. Zofia Stefanowska i Janusz Sławiński. Warszawa: Czytelnik, 1978. S. 341–371.

шла прежде всего о том, чтобы продолжал действовать заключающийся в них нарциссический, защитный механизм. Сформировавшаяся сразу после войны парадигма литературы свидетельства, о которой я вспоминал, открывала польскую культуру опыту кого-то иного, чужим страданиям; она показывала, насколько различались судьбы поляков и евреев во время оккупации, призывала польское общество повиниться и выказать сочувствие. К тому же этот призыв был обращен к обществу, которое потерпело ощутимый ущерб во время войны. Он предвещал фундаментальные изменения в парадигме польской культуры. Сформированная же романтизмом модель культуры жертв – вновь резко актуализированная военными событиями – взывала к чему-то прямо противоположному: к подавлению этих переживаний, к укрытию «страдания другого» в своем собственном или же универсальном страдании. Даже то насмешливое переосмысление романтических мифов, которое подвергало мазохистским пыткам коллективное сознание (чем польская культура занялась уже в 1940-х, а до апогея довела в 1960-х годах), избегало конкретизации, на каких собственно – с исторической точки зрения – оккупационных переживаниях это переосмысление было основано. Готовность через этот мазохизм заново оправдать романтические мифы парадоксальным образом стабилизировала и в каком-то смысле углубляла позицию жертвы, приводила в движение рискованную диалектику, в которой любые жесты радикального самоунижения настаивали на своем этическом признании – а тем самым и на приятии и возвышенном статусе. Мазохистские наклонности поддерживали нарциссизм. Парадигма культуры свидетелей вытеснялась под натиском мазохистски-нарциссических попыток заново переосмыслить романтическую парадигму. Этот процесс глубочайшим образом проанализировал и обнаружил в своем театре Ежи Гротовский³⁸.

Нужно подчеркнуть, что в 1960-х годах существовала сильная напряженность между насмешническим течением польской культуры и попытками идеологии вдохнуть новую жизнь в польский национализм – оба явления взаимно друг друга накручивали и черпали из одной и той же скрытой энергии коллективного вытеснения. Как художники-насмешники, так и политики-националисты не были заинтересованы в том, чтобы стал явным исторический фундамент их позиций. В «насмешничестве» экспонировалось то, как мучают себя сами жертвы, обреченные на пародирование собственных коллективных страданий, в течении же политической идеологии – под эгидой партийного национализма – указывалось, в свою очередь, на тех, кто исторически был ответственен за преступления, совершенные во время войны на территории Польши, настаивая на том, что общие ресентименты еще очень живы, что свершившаяся несправедливость остается актуальной и что компенсация за нее не может считаться удовлетворительной. Возник замкнутый, раскручивающий сам себя круг циркуляции (благоприятный для защитных импульсов коллективного либидо): «насмешничество» атаковалось националистическими кругами партийных деятелей, а националистические мифы, которые были запущены в циркуляцию общественной жизни, подвергались безжалостному разоблачению со стороны художников, хотя на самом деле обе стороны работали на поддержание при жизни мифологии общности. И в этой мифологии тоже не было места для опыта тех, кого мы назвали *bystanders*. Ведь не национальные мифы становились объектом самого глубокого вытеснения – без них не мог обойтись даже соцреализм. Таким объектом становилась как раз позиция свидетеля чужого страдания – а таким образом отрицался и утаивался опыт, который выпал на долю польского общества в недавнем прошлом. Как объясняет Едлицкий, литература свидетельства приносит видение «мира *без гарантии*»: гарантию безопасности тут не предоставляют «ни трансценденция, ни исторические законы, ни кодексы»³⁹. Поэтому надо всеми другими факторами, противодействующими культуре свидетельства, Едлицкий ставит

³⁸ См. главы: «Театр по ту сторону принципа удовольствия», «О чем в Польше нельзя и подумать», «Демонтаж акта смотра».

³⁹ Jedlicki J. *Dzieje doświadczone i dzieje zaświadczone*. Op. cit. S. 368.

именно отказ со стороны воспринимающих: это ими был инициирован обрыв «коммуникативной ситуации», это они отказались от выслушивания свидетельств.

4

Свидетельством того, что вытеснению в польской культуре и в польской общественной жизни подвергались именно позиция свидетеля-очевидца и те обязательства, которые она налагала (а не только определенное содержание коллективной памяти), может быть реакция на фильм Клода Ланцмана «Шоа» и статья Яна Блонского «Бедные поляки смотрят на гетто»⁴⁰. Оба факта имели место во второй половине 1980-х годов, спустя сорок лет после окончания войны. И тот и другой вызвали небывалую реакцию, которая словно упразднила уже установившиеся линии общественных и политических разногласий (подцензурная и неподцензурная пресса, власть и политическое подполье, партия и католическая церковь, оставшиеся в стране и эмигранты). Фильм Ланцмана вызвал в Польше столь сильный шок главным образом по одной причине: польское общество вновь было поставлено лицом к лицу (так же как и сразу после войны) с собственной позицией свидетеля Катастрофы, оно было застигнуто врасплох тем, насколько живы были образы памяти и насколько шокирующим было ее содержание. Кажется, значительная часть этого общества уже поверила, что амнезия бесповоротно сделала свое дело. Ланцман же дал слово свидетелям-очевидцам, которых за все послевоенные годы не осмелился выслушать никто ни в Польше, ни в эмиграции. Он сам, благодаря посещению Польши и разговорам со свидетелями, остро почувствовал присутствие Катастрофы в настоящем – то, что она невидимо продолжает жить в людях, местах, пейзажах, домах и предметах. Именно конфронтация с польскими наблюдателями Катастрофы определила в конце концов концепцию фильма: необходимость вернуться в места Катастрофы и к ее все еще живым свидетелям. В фильме позиция свидетеля-очевидца предстала перед польской публикой в своем шокирующем и непристойном виде. Ланцман поставил перед камерой людей, чья память была обречена на полное отсутствие в публичном пространстве польской культуры. Поэтому никто в Польше не осмелился выразить французскому режиссеру благодарность за то, что он берег этот фрагмент польского опыта, который без фильма «Шоа» мог бы навсегда погрузиться в амнезию. Ланцман прекрасно об этом знал; он так описывает свою первую встречу с Генриком Гавковским, машинистом поездов в Трешлинку: «Он не пытался ни забыть то жестокое прошлое, в котором сыграл свою роль, ни вылечиться от него; считал, что должен быть готов в любую минуту ответить на вызов, если он будет ему брошен. Но это я первым задал ему вопросы, я предстал перед ним как ночное привидение, никто до меня не озаботился тем, что он мог бы рассказать»⁴¹.

Без польской реакции на фильм Ланцмана, а затем – без еврейской реакции на польскую реакцию не возникла бы, несомненно, по крайней мере в такой форме, знаменитая статья Яна Блонского, опубликованная в еженедельнике «Тыгодник Польшехны» в 1987 году. Блонского могло особенно сильно поразить суггестивно созданное фильмом «Шоа» представление о Польше как о земле, опороченной преступлениями прошлого. Он заявил, что позиция свидетеля-очевидца Катастрофы, в подавляющем большинстве случаев – пассивного наблюдателя Катастрофы, продолжает накладывать обязательства на польское общество, а в факте длительного – и в течение многих лет эффективного – ее, этой позиции, вытеснения увидел работающее в скрытом виде чувство вины. Он пришел к выводу, что нужно вернуться к началам, к стихотворению Милоша, и еще раз поставить вопрос: «вы спокойно смотрели на

⁴⁰ Błoński J. Biedni Polacy patrzą na getto // Tygodnik Powszechny. 1987. Nr 2; позже опубликовано также в книге Блонского: Biedni Polacy patrzą na getto. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2008.

⁴¹ Lanzmann C. Le Lièvre de Patagonie. Paris: Gallimard, 2009. P. 495–496.

еврейскую смерть?» Блонский сослался на два произведения Милоша. Стихотворение *Самро ди Фиоги* описывало историческое событие: равнодушие поляков по отношению к уничтожению варшавского гетто. Стихотворение «Бедный христианин смотрит на гетто» обнаруживало моральные и психологические последствия этого равнодушия, состояние молчащих и таящихся свидетелей. Этим Блонский обозначил задачу, которую польское общество и польская культура, с неохотой и скандалами, не без гнева и рессентимента будут реализовывать следующие два десятилетия: обретение позиции свидетеля-очевидца Катастрофы. Были предприняты попытки не только ответить на вопрос, действительно ли поляки спокойно смотрели на смерть евреев, но также – а что они на самом деле видели?

Блонский знал, что этот процесс будет для польского общества болезненным, поэтому как бы априори вписывал его в некое возвышенное переживание, которое складывалось из нескольких элементов: безоговорочного признания фактов и собственной вины (даже если исторические условия позволяли бы оправдать столь массовое явление общественной пассивности по отношению к чужому страданию), подтверждения христианских основ польской общности, сакрального в своих основах жеста всеобщего очищения. Язык этому возобновленному свидетельствованию о Катастрофе давала поэзия Милоша – Блонский специально ставил столь высоко планку речевого акта признания вины. Этот вариант принятия на себя позиции свидетелей Катастрофы мог бы защитить поляков от жестокого урока Ланцмана, от непристойности запомнившихся картин. Блонский не возобновлял вопрос о том, была ли Катастрофа видима (он признавал это очевидным фактом, исторически задокументированным и закрытым делом), он скорее задавал вопрос о возможности коллективного катарсиса: «Польская земля была опорочена, обесчещена, и на нас лежит обязанность ее очистить»⁴². Если в заключительной фразе своей статьи он писал об «обязанности увидеть наше прошлое в свете истины», акт видения имел тут, как представляется, исключительно метафорический и этический смысл. Оказалось, однако, что не только не удастся удержать столь высокий регистр разговора, но и укрыться перед менее метафорическим видением событий прошлого.

Нельзя не задать вопроса, как следует понимать тот факт, что «польская земля была опорочена, обесчещена». Идет ли речь о «запятнанности», как о чем-то материальном и в то же самое время метафизическом, что вызывает к ритуалам очищения и прямой дорогой ведет нас к идее трагического зрелища?

Конструирование позиции свидетеля в регистре возвышенности, постулируемое Блонским, позволяло приблизить наблюдателя Катастрофы к жертве, позволяло также поместить его в поле травматического события, а тем самым, на мой взгляд, слишком поспешно согласиться с тем, что Катастрофа была невидима или видима лишь фрагментарно. Тем самым многолетнее вытеснение опыта свидетеля, которое началось под конец 1940-х годов, оказывалось возможным объяснить в категориях действия травмы. А вопрос, была ли Катастрофа видима, оказался, в конце концов, за рамками свидетельствования со стороны наблюдателя... Поэтому можно считать, что то, что позиция польских свидетелей Катастрофы стала рассматриваться в возвышенном регистре, было попыткой бегства. От попыток сакрализовать опыт свидетелей Катастрофы предостерегал в том же самом 1987 году Роман Зиманд, протестуя против прививаемого в это время на польскую почву термина «Холокост», чье греческое происхождение указывает на жертву всеожжения: «Я не в состоянии понять, как кому-то могло прийти в голову, что то, что несколько миллионов евреев было пропущено через трубы, могло быть каким бы то ни было жертвоприношением какому бы то ни было богу. В тот самый момент, когда мы входим в семантическое поле *жертвы*, мы автоматически возвышаем убийцу в статус жреца, а равнодушного зрителя убийства в статус участника ритуала»⁴³. Зиманд точно указал

⁴² Błoński J. Biedni Polacy patrzą na getto // Błoński J. Biedni Polacy patrzą na getto. Op. cit. S. 33.

⁴³ Zimand R. Piołun i popiół (Czy Polacy i Żydzi wzajem się nienawidzą?). Warszawa: Biblioteka Kultury Niezależnej, 1987.

на склонность польской культуры ритуализировать исторический опыт и поддерживать иллюзию очистительных ритуалов. Можно добавить, что это искушение было очень сильно в польском театре, а к явлению ритуализации общественного равнодушия нам еще придется вернуться.

Быстро выяснилось, что признать вину – еще не все, хотя, конечно, это необходимо, – здесь Блонский не ошибался. Следовало, однако, еще заново обрести зримость событий прошлого и поместить их в структуру коллективной памяти, под чем в той же степени понималась память свидетелей, сколь и сумма дискурсов, ее поддерживающих, фальсифицирующих или даже вычеркивающих из поля зрения общества. Смотря с сегодняшней перспективы, нужно признать, что чрезмерное приближение друг к другу позиций наблюдателя и свидетеля, которые по-разному переживают травму Катастрофы, не должно быть слишком универсализировано (хотя, конечно, не может быть также и полностью исключено). Оно должно оставаться только одной из возможностей, тем более что польскому обществу через несколько лет после публикации статьи Блонского предстояла конфронтация – в первый раз выразившаяся в столь открытой публичной дискуссии – со своим соучастием в деле Катастрофы.

Напротив, если в треугольнике Хильберга мы приблизим друг к другу позиции свидетелей и экзекуторов, эффект возвышенности неумолимо исчезнет. Вместо него появится нечто, что Ханна Арендт, анализируя позицию немецкого общества по отношению к Катастрофе, назвала «возмутительной глупостью»⁴⁴. Ее наблюдения можно распространить и на других – в том числе польских – свидетелей-наблюдателей Катастрофы. Определяя, что она в данном контексте считает глупостью, Арендт ссылается на Канта, на сформулированный им императив «думать, ставя себя на место любого другого человека». Глупостью, таким образом, является «нежелание представить себе, что на самом деле происходит с другим человеком». Никто, пожалуй, не станет отрицать, что такого рода нежелание стало уделом и значительной части польского общества по отношению к преследованиям и уничтожению евреев. Чтобы объять всю амплитуду свидетелей, чье алиби состоит в утверждении, что Катастрофу нельзя было увидеть и что ее нельзя себе представить, приходится кружить между полюсом возвышенности и полюсом глупости, между полюсом травмы и полюсом равнодушия, между позицией жертвы и позицией экзекутора.

Михал Гловинский спустя много лет вспоминал свою поездку из Варшавы в Казимеж, которая имела место во второй половине 1950-х годов. Ему довелось тогда наблюдать ситуацию *свидетельствования*, однако эта ситуация была абсолютно спонтанной, никем не контролируемой. Те, с кем он ехал вместе, по преимуществу крестьяне, начали вспоминать годы оккупации. «Воспоминания военных лет относились тогда [...] к живой и – хотелось бы сказать – все еще самой свежей памяти». Одна из женщин рассказала об уничтожении евреев в одном из маленьких польских городков, о событиях, чьим свидетелем-очевидцем – и, как утверждает Гловинский, сочувствующим очевидцем – она являлась. «Она рассказывала очень конкретно и образно, не давала волю чувствам, но то, как она переживала и сочувствовала, отпечатывалось в каждом ее слове»⁴⁵. Ее рассказ свидетельствовал о том, что Катастрофа была вполне видима для поляков: «Она говорила о расправах, происходивших на улицах, о том, как людей вытаскивали из их укрытия и убивали на месте, наконец, о том, что тех, кто остался, увозили на

S. 22. По вопросу споров, касающихся термина «Холокост», см.: Adamczyk-Garbowska M., Duda H. Terminy Holokaust, Zagłada i Szoa oraz ich konotacje leksykalno-kulturowe w polszczyźnie potocznej i dyskursie naukowym // Żydzi i judaizm we współczesnych badaniach polskich. T. 3. Red. Krzysztof Pilarczyk. Kraków: Polska Akademia Umiejętności, Polskie Towarzystwo Studiów Żydowskich, 2003. S. 237–253.

⁴⁴ Arendt H., Fest J. Eichmann war von empörender Dummheit: Gespräche und Briefe. München: Piper, 2011. S. 43–44.

⁴⁵ Głowiński M. Potęga stereotypu // Głowiński M. Magdalenka z razowego chleba. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2001. S. 151–152.

неминуемую смерть и какими жестокостями и унижениями это сопровождалось»⁴⁶. Женщина вспоминала, как евреи, которых заталкивали в вагоны для скота, извергали на своих немецких карателей самые ужасные проклятия. Свой рассказ она закончила неожиданным выводом: «да, уж мстительны эти евреи, мстительны...». «Рассказчица изрекла это свое мнение так, как будто бы забыла обо всем, о чем минуту назад повествовала, как если бы не хотела осознать, в какой ситуации произносились эти страшные проклятия. И сама она стала совсем другим человеком, с ее лица исчезло благородство, появилась злоба, а может быть даже – презрение; в том, что она сказала, звучало ощущение превосходства, которое проявляется тогда, когда о чужаках говорят те, которые считают, что те хуже их по самой своей природе, или попросту их выводит из себя их присутствие»⁴⁷.

Гловинский этот неожиданный вывод и изменение отношения рассказчицы объясняет силой антисемитских стереотипов: тем, что мир фактов и мир хорошо устоявшихся клише существуют отдельно. Его комментарий, впрочем, можно расширить и иными умозаключениями. Это не только конфликт фактов и стереотипов, но также конфликт аффектов и позиций: эмпатии и враждебности, шока и равнодушия. Конфликтом такого рода заминировано все общество, которое не постаралось присвоить себе собственную ситуацию свидетельствования чужого страдания. Возникший бессознательно, жестокий финал рассказа позволяет рассказчице освободиться от любых обязательств, которые накладывала бы на нее роль свидетеля. Нельзя также оставить без внимания молчание Гловинского, который выслушал этот рассказ. Его молчание – тоже свидетельство: это молчание человека, который выжил в Катастрофе и который в послевоенной действительности не хочет об этом говорить, поскольку живет в убеждении, что никто не ждет его рассказа или что его рассказ может быть использован против него. Женщина, делящаяся своими воспоминаниями времен оккупации, не отдает себе отчета, что ее слушатели – не только «все свои», но что среди них находится и «чужак», который окажется глубоко взволнован и в то же самое время до боли ранен ее рассказом. Он потрясен не столько самим рассказом, сколько «радикальным сдвигом», который в нем происходит. Самую большую загадку опять представляет публика, принимающая рассказ в молчании. Мы не можем заглянуть в ее реакции, в ее ощущения, она остается непрозрачна.

5

Со своей – американской – перспективы Джеффри Хартман⁴⁸ указывает на три фазы усиления интереса к свидетельствам Катастрофы: сразу после войны в 1940-х годах, в начале 1960-х годов в связи с процессом Эйхмана и под конец 1970-х годов после показа телевизионного сериала «Холокост». С польской перспективы все выглядит иначе. Вслед за послевоенной волной свидетельств возникла определенная неуверенность относительно той позиции, с которой мы должны смотреть на уничтожение евреев (как наблюдатели, как жертвы или как те, кто сотрудничал с экзекуторами), и эта неуверенность на долгие десятилетия парализовала не столько саму возможность поднимать тему Катастрофы (в определенных периодах и это имело место, например в десятилетии между 1968 и 1978 годами), сколько она парализовала распространение свидетельств в обществе, в том числе свидетельств художественных.

Политический перелом 1989 года заново открыл в Польше, как и во всей Центральной Европе (то есть там, где происходили финальные и самые жестокие фазы уничтожения европейских евреев), возможность широкомасштабных исторических исследований и публичное

⁴⁶ Ibid. S. 152.

⁴⁷ Ibid. S. 153.

⁴⁸ Hartman G. H. The Longest Shadow. In the Aftermath of the Holocaust. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1996. P. 143.

обнародование фактов, которые долго скрывались. Опыт наблюдателей Катастрофы длительное время оставался в исследованиях Холокоста маргинальным – так утверждают сегодня многие историки. Поэтому сегодня bystanders, как их назвал Рауль Хильберг, оказались в центре повышенного внимания. Такой сдвиг вызвал целый ряд важных последствий. Первое из них – необходимость исследований локального характера. Процесс Катастрофы шел по-разному в зависимости от места, исторических традиций сосуществования различных этнических и национальных сообществ, образа еврея в той или иной культуре. Позиция bystanders на самом деле не статична, не пассивна и не монолитна, как это кажется на первый взгляд. Ее следует описывать в процессуальных категориях, в поле воздействия активных сил. То, что мы называем «равнодушием» по отношению к преследованиям и уничтожению евреев, имело свою дифференцированную динамику и не могло принимать нейтральных или обусловленных только обстоятельствами форм. Ключевым для становления состояния bystanders является момент, в котором определенная группа людей становится для других unpersons, что означает, что их жизнь перестает быть достойна защиты, а нормы, которые действуют в рамках собственного сообщества, к ним уже не относятся⁴⁹. Возможность формирования общественной позиции такого рода стала одним из необходимых для исполнения дела Катастрофы условий. Процесс обрыва общественных связей с преследуемыми людьми имеет сложный характер, часто он связан со сломом того образа, который сообщество до этого сформировало на собственный счет. Даже небольшое напряжение между группами людей может привести к равнодушию по отношению к чужим страданиям, а равнодушие позволяет, в свою очередь, одну из этих групп уничтожить. Исследования позиции bystanders часто приводят к тому, что слишком общие и слишком «философские» дискурсы о Холокосте оказываются под знаком вопроса или вообще перестают работать; эти исследования обращают внимание на необходимость конкретизации исторических деталей, локальности и процессуальности событий, связанных с Катастрофой. Часто они объединяют историческую скрупулезность с психоаналитическими гипотезами.

Предметом исследований становятся медиа, например пресса, как инструмент конструирования образов действительности: ведь тут мы имеем дело не только с сообщениями об определенных фактах, но также с формированием определенных позиций⁵⁰. Каждая информация в прессе, как правило, является результатом деятельности многих людей (журналиста, редактора, издателя, обладающих определенными ожиданиями читателей), поэтому при вписывании ее в какие бы то ни было общие идеологические рамки (например, «польского антисемитизма») следует учитывать все составляющие такого процесса. Отсюда – все чаще высказываемое сегодня мнение, что мы также должны заняться изучением биографии тех, кого можно считать «авторами» появляющейся в прессе информации.

Следующий сильный импульс, который привел к интересу по отношению к позиции bystanders и к пересмотру того направления, в котором происходило этическое подавление «репрезентации Катастрофы», шел как раз от исследований современной медийной культуры, которая, транслируя и распространяя в массовом масштабе образ чужого страдания, сделала позицию bystanders опытом повсеместным и трансисторическим. СМИ создали медиальные потоки, свободные от механизмов вытеснения⁵¹. В глобальное русло массового распространения картин чужого страдания попали также и картины, связанные с Катастрофой. Рефлексия

⁴⁹ Segal R. *Becoming Bystanders: Carpatho-Ruthenians, Jews, and the Politics of Narcissism In Subcarpathian Rus'* // *Holocaust Studies*. Vol. 16. Summer/Autumn. 2010. No. 1–2. P. 129–156.

⁵⁰ Frisse U. *The «Bystanders' Perspective»*. «The Toronto Daily Star» and Its Coverage of the Persecution of the Jews and the Holocaust in Kanada, 1933–1945 // *Yad Vashem Studies*. 39/2011. Nr 1. P. 213–243.

⁵¹ Эту модель постмодернистской культуры «тотального потока» Фредерик Джеймисон ассоциирует с лакановской психотической структурой. Польская культура, как представляется, остается в рамках невротической модели, базирующейся на процессах вытеснения и попытках их преодолеть. Хотя, понятным образом, существуют и показательные исключения.

Феликса Тыха по поводу неразрешимости вопроса, было ли обусловлено молчание польского общества в отношении Катастрофы травматическим характером переживаний тех, кто наблюдал чужое страдание, или же, напротив, их безразличием, – относится сегодня к любому обществу всего глобализированного мира. Вопрос этот заново формулируется в перспективе исследований СМИ и явлений постпамяти. Главные темы для обсуждения: способны ли образы травмы транслировать ее или же они способствуют тому, чтобы росло равнодушие к ней; нужно ли документировать историю или же медиальные записи опасным образом приводят к тому, что действительность становится фикцией; наконец, среди этих тем – распад традиционных парадигм коллективной и индивидуальной памяти. А также – критическая подозрительность по отношению к тем, кто использует эти образы или конструирует какой-либо художественный месседж по поводу Катастрофы. Анализ примененных форм репрезентации, как правило, провоцирует вопросы об их либидинальном характере. Так, как в случае фильма «Шоа», когда предметом внимания стала в конце концов позиция самого Ланцмана, которую Доминик Ла Капра⁵² интерпретировал как агрессивную идентификацию с жертвами или же вообще желание самоуничтожения. Такого рода подход, конечно, рискован и может показаться несправедливым, пронизанным преувеличенной подозрительностью и неуместным образом сдвигающим точку зрения за пределы фактов и их репрезентации. Если же исследовать либидинальные осложнения, можно дойти до того, что рядом с Ланцманом, посвятившим пятнадцать лет своей жизни реализации «Шоа», мы поставим Биньямина Вилкомирского, который сфальсифицировал собственную биографию, выдавая себя за жертву Холокоста. Трудно, однако, полностью исключить такую перспективу, особенно когда мы имеем дело с историческими событиями столь сильного аффективного воздействия. Достаточно привести как пример театральное творчество Кшиштофа Варликовского, в котором тематика Катастрофы всегда появляется в перспективе проблематики идентичности. Даже если «быть евреем», «быть геем», «быть черным», «быть женщиной» – это не модели одной и той же ситуации «бытия иным», то все же, скорей всего, если бы Варликовский не был столь чуток к социальным формам агрессии по отношению к инакости, тема уничтожения евреев не стала бы столь важным и живым мотивом в его творчестве.

Первым эти вопросы в связи с наследием Катастрофы в перспективе *bystanders* систематически и глубоко сформулировал Джеффри Хартман. Принципиальным вопросом для него была возможность передачи знаний и опыта прошлого, тем более столь травматического, как Катастрофа, в эпоху экспансии таких средств массовой информации, как кинематограф, телевидение и интернет. Вместо того чтобы противопоставлять искусство и свидетельство, Хартман делает обе эти формы деятельности соратниками в борьбе с феноменом массовой продукции *bystanders*. Он выступает против любой формы, которая тотализирует память в социальном измерении. По одну сторону находится явление, которое Хартман назвал публичной памятью: ее создает неконтролируемый, безличный медиальный поток образов. Никто тут не отвечает за их присутствие, никто не в состоянии контролировать контекст, в котором они появляются, их источник чаще всего остается для зрителя неизвестен. По другую сторону находится коллективная память – конструкт, выстроенный на националистических и романтических идеологиях, принимающий автаркию присущих сообществу культурных кодов, которые не могут обойтись без понятия инакости. Искусство требует вовлечения воображения, защищает от обезличенного отношения к образам, заново выстраивает фундаменты эмпатии. Свидетельство, в свою очередь, устанавливает критическое отношение к любому понятию общности, индивидуализирует опыт, указывает на исключения, выявляет скрытые конфликты. Более того, Хартман видит в искусстве еще одну форму свидетельства, а фундаментом для того,

⁵² LaCapra B. Lanzmann's Shoah: «Here There Is No Why» // Claude Lanzmann's Shoah. Key Essays. Ed. Stuart Liebman. Oxford University Press, 2007. P. 191–230.

чтобы была выстроена эта родственность, является как раз аффективный и критический потенциал обеих форм передачи опыта прошлого. Главной их задачей становится выстраивание заново позиции свидетеля (witness) на месте распространившейся позиции ротодея (bystander). Хартман указывает как раз на театр как на медиум, при помощи которого можно вернуть ту силу аффективного реагирования, которая была утрачена, и освободить зрителей от позиции безразличия по отношению к картинам чужого страдания – благодаря формам сильно опосредованной репрезентации и неопосредованного присутствия. Хартман, с одной стороны, ссылается на «мудрость классической поэтики»⁵³, которая вместо буквальная картины страдания выводит на сцену «речь свидетелей», а также на «гений Шекспира», который в сцене ослепления Глостера ломает принципы декоративности и преодолевает отвращение зрителей. Анализируя «Список Шиндлера», Хартман проводит критический анализ способа организации поля зрения в фильме Спилберга, отождествляя слишком легкую доступность каждой картины страдания с перспективой экзекуторов: только они обладали такого рода паноптическим знанием о событиях. Ни один из зрителей «Списка Шиндлера» не может повторить след за хором из «Орестей» Эсхила: что стало потом, я не знаю, и рассказать о том не могу. Традиционные, чтобы не сказать рутинные представления о театре, на которые ссылается Хартман, позволяют создать силу сопротивления по отношению к медиальному, общедоступному зрелищу чужого страдания.

Одновременно с попыткой заново обрести возможность эмпатии польский театр замкнул круг: он вернулся к феномену первых послевоенных свидетельств о Катастрофе и предпринятой в тех условиях попытке обратиться к сочувствующей позиции зрителей. Возвращение это, впрочем, произошло после десятилетий идеологических манипуляций, социального исключения, после падения коммунистической системы в Польше и во всей Европе, в ситуации поколенческой дифференциации памяти и исторического знания, и вопреки той власти и тем злоупотреблениям ею, которые наблюдаются со стороны средств массовой информации в плане трансляции картин прошлого и факта присвоения в публичных диспутах тех дискурсов о Холокосте, которые были выработаны за границей, особенно на американской почве. Образ поляков как наблюдателей равнодушных или даже проявляющих враждебность по отношению к жертвам Катастрофы – тот образ, который в течение многих лет подвергался чуткому идеологическому и социальному контролю – возвращается уже не только как непристойный секрет полишинеля, но также и как универсальная тема современной культуры – глобализированной и медиализированной.

Любая попытка говорить о Катастрофе должна считаться с тем, какие опустошительные процессы произошли в коллективном сознании, прежде всего в связи с событиями 1968 года (отмеченного массовой эмиграцией поляков еврейского происхождения, тенденцией к замалчиванию или искажению фактов в учебной программе – действием цензуры)⁵⁴. Перед польской культурой стоит задача не только напомнить обществу о «забытой» истории, но также вернуть ему статус свидетелей: свидетелей второго и третьего поколений, свидетелей поколения постпамяти. В этом смысле выстраивание – в массовом масштабе – позиции bystanders в рамках критически оцениваемой Хартманом публичной памяти оказывается механизмом, который может способствовать этому столь позднему возвращению ситуации свидетеля чужого страдания и оживлению прошлого не только в рамках исторических исследований, но также и на аффективном уровне. Хотя последнее в этом случае почти полностью обусловлено первым: в аффективное состояние может привести только получаемое знание.

⁵³ Hartman G. H. The Longest Shadow... Op. cit. P. 85.

⁵⁴ Жорж Диди-Юберман пишет о том, что «формы равнодушия и неведения по отношению к образам истории» постоянно меняются («Улыбка Горгоны» // Dialog. 2010. Nr 1).

Можно сказать, что переживания поляков идут совсем в другом направлении, чем то, что описал Хартман. Не от этического контроля над свидетельствованием и не от требования отделять факты от фикции – к субверсивным формам взаимопроникновения художественных стратегий и документа, памяти и фантазии, а как раз наоборот. Модели «некорректных» реакций на события Катастрофы были до самой глубины проработаны в польской культуре, а особенно в театре, уже очень рано. Особенно период 1962–1975, между «Акрополем» Гротовского и Шайны и «Умершим классом» Кантора, полон рискованных акций по отношению к коллективной памяти. Были испробованы все субверсивные, политически некорректные, этически рискованные формы обращения к опыту прошлого: инструментарий художественной провокации часто способствовал возвращению вытесненного переживания, связанного с чужим страданием. В свою очередь дискуссия об исторических фактах оказалась приостановлена, втиснута в ограничительные рамки или же фальсифицирована. В спектакле «Этюд о Гамлете» 1964 года Ежи Гротовский ссылаясь на память о польском антисемитизме времен Катастрофы, противопоставляя друг другу фигуру Гамлета-еврея и отряд польской Армии Крайовой, который обращался с ним с крайней грубостью, – а ведь эту тему польские историки начали изучать только в 1990-х годах⁵⁵.

Тони Джадт, вопреки постмодернистской тенденции разрушения слишком когерентных исторических нарративов и сомнениям в их достоверности, объявил о проекте общей истории⁵⁶, реализация которого хоть и трудна, но необходима в условиях агрессивных и противоречащих друг другу нарративов идентификации, которые сложились после 1989 года: после того как пакт о непамяти от 1945 года, гарантировавший политический строй Европы, оказался разорван. И в сущности, такого рода работа историков в Польше происходит⁵⁷. Поэтому проект постпамяти⁵⁸, перенятый разнообразными институтами памяти, можно считать не столько методом деконструирования «объективных» нарративов (в коем качестве он часто фигурирует), сколько стратегией, чтобы придать получаемому историческому знанию силу аффективного воздействия. Рожденный из изучения интимной, семейной передачи травматического опыта младшим поколениям, проект постпамяти развился в идеологический и методологический фундамент политики памяти, реализуемой в массовом масштабе в исследовательских инициативах и мемориальных институтах. Самыми разнообразными способами проектируются фантазийные фикции, которые должны ввести наше историческое знание в сферу искусственно спровоцированных – но идеологически контролируемых – аффектов.

Историческая информация о Холокосте наделяет художественные проекты чем-то, что можно назвать силой корректирующего убеждения. Один из примеров. Во второй части спектакля «Ничто человеческое» (Сцена Прапремьер InVitro в Люблине, 2008), озаглавленной «Свидетель», были использованы фрагменты «Страха» Яна Томаша Гросса. Актеры, размещенные среди зрителей, произносили шокирующие свидетельства о событиях погрома в Кельце: описания жестоких убийств и постыдного поведения тех, кто устроил этот погром,

⁵⁵ Интерес к этой теме был вызван публикацией Михала Чихого «Поляки – евреи. Черные карты восстания» на страницах «Газеты Выборчей», № 24, 29–30 января 1994 г. «Этот текст не только обозначал отчетливый перелом во взгляде на связанную с Варшавским восстанием проблематику, но также открывал новый этап в дискуссии, касающейся польско-еврейских отношений в период Второй мировой войны. Публикация Чихого, несмотря на то что вводила в оборот много интереснейших источников, расширяла знание о малоизвестных эпизодах восстания, привела к резкому повышению уровня эмоций вокруг этой темы» (Engelking B., Libionka D. *Żydzi w powstańczej Warszawie*. Warszawa: Stowarzyszenie Centrum Badań nad Zagładą Żydów, 2009. S. 12).

⁵⁶ Judt T. *From the House of the Dead. An Essay on Modern European Memory* // Judt T. *Postwar: A History of Europe Since 1945*. London: Pimlico, 2007. P. 803–830.

⁵⁷ Феликс Тых в книге «Длинная тень Катастрофы» сформулировал постулат, который мог бы помочь преодолеть «холодную блокаду» в польском обществе: нужно развеять неведение относительно того, «что действительно произошло на этих землях между 1939 и 1945 годами» (Feliks Tych. *Op. cit.* S. 71).

⁵⁸ Представленный впервые Марианной Хирш в книге: Hirsch M. *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

и тех, кто его пассивно наблюдал. На большом экране публика видела саму себя – слушающую эти тексты. Камера была поставлена так, чтобы мы не смотрели себе самим в глаза: мы видели себя самих наискосок, смотрели взглядом Иного. Впечатление производили не столько сами свидетельства, которые значительной части публики были известны благодаря чтению книги Гросса, либо благодаря ее «пересказу» в СМИ (книга стала поводом для широких дискуссий), сколько сосредоточенное, неподвижное, внимательно слушающее сообщество зрителей, которое можно было увидеть на экране. И которое выглядело более вовлеченным, чем в реальности. Опосредованная в видеоизображении ситуация восприятия придавала свидетельствам аффективную энергию – а не наоборот. Публика принимала облик взволнованных и задетых за живое свидетелей. Видеообраз, однако, не столько обнаруживал зрительские реакции, сколько сам их генерировал. Так же как в лакановской стадии зеркала, в отражении мы получали не образ Реального, а воображаемую идентификацию, которая позволяет нам жить. Свидетельства об агрессивной или безразличной позиции поляков по отношению к пережившим Холокост евреям получали *моментальное* воздаяние в форме морально и эмоционально правильной – хоть и задержанной на несколько десятков лет – реакции сидящих в зрительном зале потомков того *равнодушного* и *злого* сообщества, которое окружало Якуба Гольда на варшавской улице в 1943 году. Обретение заново столь долго вытесняемой позиции свидетеля чужого страдания, которое стало для польской культуры после 1989 года одним из главных мотивов в выработке отношения к военной и послевоенной действительности, оказалось в этом случае лишенным того обременительного веса, которым наделили бы его подлинные культурные негодциации. Оно стало обманкой, *trompe l'œil*. Ведь тут сыграло роль усиление нарциссических механизмов, когда свидетель оказывается растроган видом самого себя. Безразличие (или, как хочет Арндт, «глупость») превращается в иллюзию травмы благодаря нарциссическому созерцанию отражения в лакановском зеркале проектируемых идентификаций.

Разговор о польской культуре в категориях посттравматических реакций может, таким образом, заманить в ловушку фантазийных иллюзий и символических воздаяний. Так случилось во время диспута о событиях в Едвабне и книге Гросса «Соседи»: здесь поляки представляли уже не в роли наблюдателей, а экзекуторов. Тот дискурс принятия ответственности за прошлое, который генерировался в процессе этого диспута, в широком общественном контексте интерпретировался как «признание своей вины». Не был, однако, прочитан скрытый смысл этого жеста: принимая на себя вину, мы можем освободиться от непристойной позиции *bystanders*. Ведь современные концепции травмы охотно открывают перспективу на возвышенность, позволяют играть пустыми кадрами коллективной памяти в изменившихся аффективных режимах. Происходит это так, поскольку травма отнюдь не является противоположностью равнодушия. Равнодушие принадлежит полю ее переживаний (которое называется *numbing*) и вызываемых ею гораздо позднее опустошительных процессов. Таким образом, риторика травмы создает модели для описания переживаний, которые не обязательно находятся в ее поле или же даже не должны в нем находиться. С такой точки зрения стоит оценить формулировку Ханны Арндт: ведь «глупость» – это уже не так нейтрально негативно, как «равнодушные», ее невозможно вписать в каждый утраченный кадр памяти. Она требует скорее свободно обозреваемой сцены и исторических расследований, чем риторической комбинации понятий. Глупость вызывает удивление, отвращение, смешит (заклучая в себе, таким образом, либидинальный избыток), а равнодушие максимум высвобождает чувство вины. Равнодушие легко находит себе место в диалектике травмы, глупость же полностью располагается за ее пределами, хоть может усилить чужую травму. Театр принимает во внимание либидинальный эксцесс глупости, обнаруживая в непосредственном опыте восприятия те моменты возбуждения и торможения, которые сопутствуют культурным негодциациям по поводу исторического прошлого.

6

Моника Стшемпка и Павел Демирский создали в «Пьесе для ребенка» (Театр им. Циприана Камиля Норвида в г. Еленя-Гура, 2009) деформированный мир, в котором память является богом и в котором памяти нет вообще. Есть ее фигуры, механизмы, стратегии, реквизиты, но сама она в качестве фундамента человеческого опыта и идентификации улетучилась, оставляя после себя суетливые, болтливые, комически сниженные существа, словно нанятые для участия в игре, которая продолжается беспрерывно, поскольку оставшееся после памяти пустое место неумолимо требует заполнения. Существуют, к счастью, архивы, музеи, библиотеки, кинотеатры и театры, т. е. институты, в которых собираются, фальсифицируются и умножаются фонды чужой памяти. Утрата памяти позволяет играть в игру, называемую «травмой», которая с точки зрения создателей спектакля превращается, впрочем, в спектакль «глупости». В альтернативной версии истории, предложенной Демирским, войну выиграли нацисты. Победа нацистов означает в спектакле Стшемпки и Демирского триумф парадигмы вины, охватывающей всех – безотносительно их места в треугольнике, предложенном Хильбергом.

Собранная из обломков, новая версия европейской истории в «Пьесе для ребенка» втягивает зрителей – вполне непристойным образом – в переживание памяти сфальсифицированной, памяти чужой, памяти подмененной. Тот факт, что реакции зрителей соскальзывают в сферу непристойности, характеризует политическое измерение спектакля, позволяет осмеять привязанность к такой версии исторических событий, в которой роль, которая тебе достанется, будет возвышенной; а самой же возвышенной оказывается роль экзекутора, испытывающего безутешное чувство вины. Никто не хочет выступать в роли «глупцов», т. е. bystanders.

В центре находится каменный катафалк, надгробие, жертвенник, заляпанный кровью, краской или малиновым соком. Ниже – свечи, какие ставят на кладбищах. Черная стена рядом с дверью может в той же степени ассоциироваться с античной «скене», как и с кабинами дворцов онанизма сегодняшних больших городов. На заднем плане светится неоновая надпись: Never again, как бы искушая и приглашая в сферу полулегальных удовольствий. Гротескные фигуры собираются тут только ради одной цели – «в память о той муке». Участники торжественного пира сидят тут не за столом, а у каменного катафалка-обелиска. Жирные куриные окорочка они едят пальцами с пластиковых тарелок, в которые стряхивается пепел с беспрестанно выкуриваемых сигарет. Этот отвратительный пир является, в сущности, экстремальным ритуалом памяти – праздником «дзядов». Архаической тризной на гробах предков и одновременно, конечно же, ее вульгарной пародией. Профанируется тут, однако, не столько сам траурный обряд, сколько его возвышенные, постсовременные дистиллированные формы. Память тут не сводится к ее меланхолическому следу, а открывает свою тайную, постыдную, порнографическую живучесть.

Сегодня драма постпамяти не разыгрывается в интимных рамках семьи (как это было у Марианны Хирш), а скорее – в том пространстве публичной памяти, которое описал Хартман. Техники постпамяти стали образовательными стратегиями общества, они используются, например, в вашингтонском Музее Холокоста, где каждый посетитель должен отождествить себя с конкретным человеком, узнать его судьбу, вчувствоваться в его переживания. Цель ясна: возвращение имен жертвам Катастрофы – это то, чем можно противостоять языку цифр, который тотализирует и обезличивает страдание индивидуума. В тот же самый момент, впрочем, встает вопрос о психологических, а также, в итоге, и общественных последствиях, которые могут иметь эти наступательные стратегии постпамяти.

Одним из патронов спектакля мог бы стать Фридрих Ницше, благодаря его отчаянной защите детей перед тем, чтобы их слишком рано вырывали из состояния беспометства,

чтобы «проникнуть взором в пределы чужого»⁵⁹. Спектакль Стшемпки и Демирского вращается вокруг фигуры ребенка, которого нашли на дереве висящим на парашюте после одной из игр, реконструирующих военные события, и который «в самом центре нацистской Европы» не имеет, как оказывается, своего покровителя. Покровитель, конечно, будет найден, и ни к чему не приведут попытки уберечь ребенка от насильственной инициации. Стратегия, известная по вашингтонскому Музею Холокоста, предстает тут как социальный ритуал постнацистской Европы. В силу именно этой стратегии каждый ребенок должен иметь своего покровителя, знать на память его биографию и ужасающие обстоятельства его смерти. Это несомненно самый спорный мотив спектакля, однако трудно не признать, что его создатели ссылаются на реальные факты и впечатления. Прежде всего, они пытаются осмеять дискурс чувства вины (вместе с его инструментами убеждения), который сформировался в Польше во время дискуссий по поводу событий в Едвабне. Например, знаменитую инсталляцию Зофии Липецкой «После Едвабне»⁶⁰ можно интерпретировать как образцовую инструкцию, как использовать агрессивные техники постпамяти (даже если такое прочтение идет вразрез с намерениями автора). На умноженных зеркальными отражениями проекциях мы видим лица людей, которым зачитывается (Анджеем Северином) шокирующий рассказ Шмуля Васерштайна, свидетеля уничтожения евреев в Едвабне. Лица слушающих сосредоточены, серьезны; по ним видно, что люди переживают потрясение, что рассказ сильно их затрагивает, что они не хотят ему верить: т. е. таким образом, мы видим именно клише той эмоциональной реакции, которую и следует ожидать. Хотя автор инсталляции сделала все, чтобы тронуть нас видом вот так побергмановски обнаженных человеческих лиц, это ничего не меняет в том факте, что «критическим» моментом инсталляции являются вызываемые с помощью стратегии шока и даже, скорее, миметического требования реакции эмпатии (опоздавшей на полвека), тиражируемые без конца, приобретающие статус – на наших глазах безо всякого стыда прививаемой – новой памяти, коллективной и индивидуальной. В этой памяти уже нет места столь неудобному для поляков опыту bystanders. Безусловное требование эмпатии может, таким образом, привести к тому, что позиция равнодушного свидетеля чужого страдания будет вытеснена в бессознательное.

Явление постпамяти, которое анализирует и определяет Марианна Хирш, опирается на три феномена: непосредственное общение с людьми, обремененными памятью о травматических событиях (при том, что более важным тут оказывается аффективное воздействие, нежели передача самих воспоминаний; Хирш сосредоточивается прежде всего на семейных ситуациях и том трансфере эмоций, который совершается между поколениями), наличие в доступных архивах или общественном пространстве знаков индексирующего характера (являющихся следами прошлого, а не только его образами или символами), а также способность вызвать в воображении потрясение, взрывающее сложившуюся в культуре к данному моменту символическую систему (часто с помощью приемов, которые считаются неуместными, скандальными, трансгрессивными)⁶¹. Можно сказать, хоть и с некоторым риском, что явление постпамяти или родственные ей механизмы формировали польскую культуру в течение всего ее послевоенного периода, а не только после 1989 года. Как я многократно подчеркивал, польская культура развивалась в сообществе свидетелей (наблюдателей, жертв, экзекуторов), в пространстве, насыщенном индексными знаками Катастрофы, в рамках идеологического контракта беспамятства, которое порой допускало шокирующую апроприацию прошлого в сфере художественной жизни. Все факторы, обуславливающие явление постпамяти, тут, таким образом, принадлежали чуть ли не обыденной общественной и художественной практике, особенно если при-

⁵⁹ Ницше Ф. О пользе и вреде истории для жизни // Ницше Ф. Сочинения в 2 т. / Пер. с нем. Т. 1. М.: Мысль, 1990. С. 163.

⁶⁰ Инсталляцию можно было увидеть в галерее «Захента» с 8 марта по 18 мая 2008 года.

⁶¹ Hirsch M. The Generation of Postmemory // Poetics Today. 2008. Nr 29 (1). P. 103–128.

знать, что каждый, а не только межпоколенческий, трансфер «чужой» памяти является необходимым условием ее существования. В театре эта модель циркуляции опыта, рискованный момент аффективной отдачи «собственного» опыта во власть «чужого» воображения, использовалась часто и во все новых актуализирующих версиях, возобновлялась в разных политических ситуациях и сменяющихся культурных контекстах.

Кого не было в Аушвице?

1

Клод Шумахер в предисловии к своей книге *Staging the Holocaust* пишет: «Давать свидетельские показания – это одно, но „разыгрывать“ свидетельства [на сцене] – нечто другое. Постановка театрального текста требует телесного присутствия актера, – того „иного“, того „обманщика“, кого не было в Аушвице»⁶². Удивляет, что исключительно за автором драматического текста признается тут право быть непосредственным свидетелем и участником истории, только он может свидетельствовать, как если бы только он мог быть в Аушвице. Все другие: актеры, режиссеры, зрители – остаются узниками платоновской пещеры, они могут только с образа тени воссоздавать чужой опыт, при случае пытаясь превозмочь этически подзрительный статус «обманщика», который крадет чужие переживания, чужую идентичность или же занимается вуайеризмом. Единственное число, связанное с ситуацией свидетельствования, воспринимаемого в качестве «источника», противопоставляется числу множественному, характеризующему множественность театральных репрезентаций. Клод Шумахер пытается эту «слабость» преподнести как «силу» театра, скорей всего не отдавая себе отчета, насколько ограниченную модель театральности он нам предлагает. Тело актера, в силу этой концепции, по словам Шумахера, может указывать исключительно на «не-присутствие», а зрителю остается лишь воссоздавать в воображении «отсутствующую» действительность. За таким мышлением стоит идеология коллективного оплакивания, которой театр всегда охотно служит. То, что есть в театре самого материального и самого непредвиденного (реальный актер, реальный зритель, реальный аффект), подвергается репрессии, оказывается подчинено конкретным задачам и ожидаемым реакциям. Раз театр, как медиум, столь ущербен, ему остается лишь подтверждать догматический тезис: Катастрофа не поддается «репрезентации». Или же иначе: театр получает охранную грамоту на ущербный характер доступной в нем «репрезентации» по причине своего маргинального места в культуре и онтологической ущербности его как медиума. Театр тут предстает исключительно в перспективе его очень ограниченных возможностей в смысле репрезентации конкретного исторического опыта – а другие пути, которыми он мог бы опыт передавать, вообще не рассматриваются.

При таком подходе оказывается бесповоротно разорвана связь между актом театральной репрезентации и ситуацией свидетельствования – хотя ведь эта последняя обладает отчетливо театральным измерением (есть «актер» и есть «зритель»). Именно театральный дискурс позволяет уловить всю сложность процесса свидетельствования о пережитом травматическом опыте, в котором категории «присутствия» и «не-присутствия» не укладываются в столь однозначные бинарные схемы («присутствие» —на стороне того, кто дает свидетельство, а «не-присутствие» – приписано театральной ситуации представления свидетельства).

Для Шумахера театральная репрезентация всегда берет свое начало где-то за пределами физического, интересубъективного и либидинального пространства театра – поэтому «источник» этой репрезентации чуть ли не автоматически отождествляется с фигурой автора, обладающего тем опытом, который театру непосредственно недоступен, и благодаря этому занимает позицию авторитета, внешнего по отношению к театральной ситуации.

Клод Шумахер видит театр исключительно в перспективе стратегии репрезентации, не принимая во внимание хотя бы характерного для театра как медиума разрыва между synopsis

⁶² *Staging the Holocaust. The Shoah in Drama and Performance*. Ed. Claude Schumacher. Cambridge, MA; New York: Cambridge University Press, 1998. P. 4.

и *opsis*⁶³; между тем, о чем можно рассказать и что можно представить, и тем, что обнаруживается в поле видения как конкретное событие, в которое вовлечены актеры и зрители и которое можно было бы назвать «регистром повторения». То, что принадлежит первому регистру, можно прочитать, понять, вписать в рамки того, что относится к культуре и исторической памяти. То, что разыгрывается во втором, остается чаще всего не прочитано. Хотя именно тут таится самый сильный потенциал аффектов. Расхождение этих двух регистров указывает на то, что в культуре существует фундаментальный механизм вытеснения, инициирующим моментом которого всегда является расхождение репрезентации и аффекта. Именно с этого расхождения начинается любой поиск смысла и любые попытки связать его заново со зрительным и телесным опытом.

Избыточное экспонирование первого регистра – а за этим стоит такой авторитет всей нашей культуры, как Аристотель и его размышления о трагедии, – приводит к тому, что специфика театра как медиума оказывается стерта и театр легко путают с другими медиумами, например с эпической поэзией. Медиум театра, согласно определению Самуэля Вебера⁶⁴, характеризуется материальностью, неопределенностью значений и фрагментарностью. Стихия повторения – это забвение, а его условие – это потеря референциальности. (Повторение и воспоминание, как учил Фрейд, – это две исключаящие друг друга модальности возвращения опыта прошлого; припоминая что-либо, мы кладем конец повторениям, разыгрываемым в действии.) В регистре повторения восприятие зрителя становится фрагментарным и индивидуальным, оно не в состоянии приобрести стабильность ни в одной из коллективных рамок повествования, не доверяет самому себе, а с другой стороны, готово пойти на риск. Такое восприятие может высвобождать импульсивные реакции, поскольку задействует бессознательное и вытесненный опыт. Но может также и выявлять рискованные проекты реконфигурации болезненных и вытесненных переживаний⁶⁵. Жиль Делез так писал о повторении: «повторение является мышлением будущего: оно противостоит древней категории припоминания и современной категории *habitus*. Именно в повторении и через него Забвение становится позитивной силой...»⁶⁶.

В понимании Вивьен М. Патраки, автора книги *Spectacular Suffering*⁶⁷, театр – это медиум, который, осознавая невозможность вызвать к жизни события прошлого, генерирует избыток дискурсов, стремящихся эти события реконструировать (театр вновь оказывается вписан в регистр множественного числа, его культурная ценность зависит от множественности предпринимаемых им усилий). В пространстве театра Холокост, с этой точки зрения, предстает как нечто прошедшее (*goneness*) – то есть вновь как нечто единичное. Именно осознание «прошедшести» высвобождает, по мнению Патраки, критический потенциал театра, позволяет заново переосмыслить Холокост путем возобновляемых попыток его репрезентации. Категория повторения появляется тут под эгидой понятия «реитерации», перформативных ритуализаций опыта, принадлежащего прошлому – однако в качестве попыток проработать травму.

⁶³ На эти категории ссылается Самуэль Вебер, когда пишет о характерном для аристотелевской синоптической концепции театра явлении маргинализации всего, что связано с *opsis*, со зрелищной натурой театра и с тем фактом, что «показ присутствия» может осуществляться только в определенном хронотопе. Weber S. *Theatricality As Medium*. New York: Fordham University Press, 2004.

⁶⁴ Так понимаемый медиум служит тому, чтобы вызывать ускользающее от описания воздействие, позволяя зрителю пойти на риск «отсутствия знания и контроля». Weber S. *Op. cit.* P. 220.

⁶⁵ Категорией повторения, противопоставленной принципу репрезентации действительности, пользуется Петр Пётровский, представляя ситуацию польского искусства после Второй мировой войны на примере творчества Тадеуша Кантора и Анджея Врублевского. Пётровский ссылается на концепцию повторения Жака Лакана из *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. См. Piotrowski P. *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*. Poznań: Dom Wydawniczy REBIS, 1999.

⁶⁶ Делез Ж. *Различие и повторение*. СПб.: Петрополис, 1998. С. 19.

⁶⁷ Patra V. M. *Spectacular Suffering. Theatre, Fascism, and the Holocaust*. Bloomington: Indiana University Press, 1999.

Пусть автор весьма охотно указывает на материальный и физический аспект театра, предметом ее анализа являются прежде всего драмы о Холокосте или другие институционализированные его репрезентации (как, например, Музей Холокоста в Вашингтоне). А под словом «опыт» скрывается тут, скорей, идеологически упорядоченное знание о Холокосте, чем то, как проявляется – в действии – отринутая память. И при этом подходе, так же как в тексте Шумахера, театр как медиум оказывается безвозвратно оторван от предмета своей репрезентации (и в то же время подчинен ему идеологически и онтологически), а понятие Холокоста, стабилизирующее общественную память, появляется в качестве рамок, в которые должно быть заключено каждое театральное действие и которые должны вносить в это действие свои поправки. Желаемый элемент субверсивности, связанный с перформативным аспектом театра, оказывается, таким образом, в принципе категорией сильно идеологизированной, а любые формы критической позиции подчиняются не подлежащему обсуждению постулату сохранения ответственности (accountability). Аутентичный процесс повторения не может наступить без явления амнезии, а это явление в дискурсе, предложенном Патракой, может быть оправдано только механизмом травмы.

О том, чтобы так понимаемая референциальность была эффективна, в дискурсе о границах репрезентации заботится мощный *signifier* под названием «Холокост». Он легитимизирует дискурсы патетичности и травмы, контролируя тем самым все, что относится к воображению. А ведь нетрудно заметить, что именно воображение легче всего описать в категориях традиционно понимаемой театральной медиальности. Дилан Эванс дает такое определение театральной воображения в лакановском психоанализе: «С самого начала этот термин был связан с иллюзией, очарованием и соблазнением и применялся к дуальным отношениям между „я“ и зеркальным отражением. [...] Главными иллюзиями воображаемого являются понятия целостности, синтеза, автономии, дуализма и, прежде всего, подобия»⁶⁸. Тут господствуют механизмы идентификации, отчуждения и агрессии. Сцена воображаемого становится опасна, когда не подчиняется контролю символического, когда символическое не может им завладеть. Известно, что психоанализ Лакана оказал огромное влияние на формирование дискурса, связанного с Холокостом⁶⁹. А попытка переосмыслить эту традицию оказалась в центре спора между Жоржем Диди-Юберманом и Клодом Ланцманом. Диди-Юберман настаивает на том, что лакановская концепция воображаемого должна быть переосмыслена, поскольку именно воображаемое лежит у основ процессов памяти, жизненных решений, взаимоотношений, возможности эмпатии.

Хотя в дискурсе о границах репрезентации Катастрофы существование такого рода работы воображения признается возможным, на нее накладывается запрет (такую работу всегда надо совершить заранее; мы не должны позволить, чтобы нас тут застали врасплох). Область смысла контролируется исключительно через монументальный *signifier*, всегда пишущийся с большой буквы: Холокост, Катастрофа, Шоа. Даже если определенные исторические факты подвергаются сознательным художественным деформациям или оказываются в фиктивном нарративе пропущены, в акте восприятия они будут подкорректированы и дополнены. Любые явления *misreading* оказываются исключены или заклеены с этической точки зрения. Под защитой – только принцип возвышенного. Именно таким образом Берел Ланг читает роман Аарона Аппельфельда «Баденхейм 1939», в котором исторические факты остаются недоговоренными, появляются в онирической трансформации: этот акт чтения, постулирует Ланг, должен в таком случае ввести произведение литературного вымысла в русло

⁶⁸ Dylan Evans. *Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. London; New York: Routledge. P. 82.

⁶⁹ С концепцией невозможности локализации травмы в лакановском подходе не раз полемизировал Доминик ЛаКапра. См.: LaCapra D. *Trauma, Absence, Loss // Critical Inquiry*. Vol. 25. Summer, 1999. P. 696–727.

исторического нарратива⁷⁰. Неправильная репрезентация Холокоста является в концепции Ланга всего лишь условием вызвать репрезентацию правильную: только в таком диалектическом противопоставлении можно ее принять⁷¹. Это на читателя возложена обязанность исторической корректировки предложенной ему картины⁷². Историческое свидетельство выполняет в рамках этой концепции функцию контролирования правдоподобия художественной репрезентации Катастрофы (столкновение текстов «вымышленных» и исторических документов входит в правила этого дискурса). Так происходит, поскольку об искусстве тут мыслится исключительно в категориях репрезентации, а не повторения – акцентируется переживание отсутствия, утраты, провоцируются акты скорби; напротив, аффективная логика эстетического переживания вообще не заслуживает тут никакого внимания. Художественная репрезентация Катастрофы видится всегда как потенциальная угроза для исторически подтвержденных свидетельств и для постулированных рамок *полной* общественной памяти. При таком подходе искусство становится потенциальным врагом, которого следует держать под постоянным наблюдением. Но потому ли, что искусство деформирует исторические факты в регистре репрезентации или как раз наоборот: потому, что оно обнаруживает реальные аффекты в регистре повторения? Следует, конечно, задать вопрос, насколько узаконен столь рестриктивно понимаемый этический дискурс, который очевидным образом претендует на право говорить от имени жертв, даже если открытым текстом формулирует запрет на то, чтобы принимать такую позицию (особенно по отношению к художникам, которых «не было в Аушвице»).

Такого рода определения абсолютно не подходят для того, чтобы представить польский театр в качестве медиума памяти о Катастрофе. Этот подход сверх меры экспонирует «расхождение» между переживанием-источником и репрезентацией, а в то же самое время постулирует преимущество морально контролируемого дискурса над любыми симптоматическими, аффективными и либидинальными формами. Польский же театр почти полвека (1945–1989) существовал вне этого дискурса, в социальном и географическом пространстве, которое было эпицентром Катастрофы. Даже если принять предложенную Патракой категорию *goneness*, следует помнить о всех материальных, аффективных и этических следах огромного преступления, которые оказались записаны тут в памяти людей, в языке, в художественных текстах, материальной действительности. Как сохранение их, так и затушевывание были так глубоко укоренены в ежедневных социальных практиках, что возвышенное *goneness* не в состоянии описать все эти сложные процессы.

Попытка более полно охватить формы памяти о Катастрофе через медиум театра (и через практики послевоенного польского театра) заставляет также заново сформулировать многие исследовательские стратегии, которые были выработаны в области других искусств (особенно в литературе, кино, изобразительных искусствах), а также на почве других культур, другого социального опыта и других идеологий. Театр всегда был маргинализирован в исследованиях Холокоста, а его специфика как медиума почти никогда не принималась во внимание, так же

⁷⁰ Berel Lang. *Holocaust Representation. Art within the Limits of History and Ethics*. Baltimore; London: The Johns Hopkins University Press, 2000. P. 36–37.

⁷¹ Ibid. P. 92.

⁷² Этой позиции противопоставлена интерпретация поэзии Целана, которую предложил Деррида (Деррида Ж. Шиббо-лет. СПб.: Машина, 2012). Нигде в своем анализе Деррида не связывает непосредственно стихотворения Целана с Катастрофой, последовательно блокирует любые механизмы референциальности. Предметом его внимания становятся «призрачное блуждание слов», повторение «без первого раза», а не стратегии поэтической репрезентации: дата стихотворения, а не дата, о которой говорит стихотворение. Не только «у ведомого нам холокоста [...] есть дата», но и «есть холокост для каждой даты» (с. 112), поэтому она и возвращается, как привидение. Однако как раз поэтому появление образа сторожевых башен представляется неожиданным актом насилия по отношению к читателю (и самого Деррида по отношению к поэзии Целана). Ответственность за появление этого образа ложится не на поэта, но на автора комментария, а далее – на читателя текста Деррида. Образ сторожевой башни, однако, не имеет ничего общего с постулированным Берелем Лангом актом корректного позиционирования литературного текста в рамках исторического нарратива, как раз наоборот: оказывается суровой критикой такого рода корректирующего чтения.

как исторический контекст, в котором возникали определенные театральные явления. А ведь невозможно выработать никакой последовательной и универсальной модели для описания посттравматических реакций и перформативных стратегий в польском и, скажем, американском театрах, без того, чтобы не пришлось проигнорировать специфические традиции сценической практики, идеологические культурные дискурсы (связанные хотя бы со Второй мировой войной и уничтожением европейских евреев), а также без того, чтобы не пришлось оставить вне внимания коллективный опыт, который влияет не только на формы художественной репрезентации, но также и на экономию аффектов, формирующих отношения между сценой и зрительным залом, актерами и публикой. Особенно если принять тезис – скорее всего, трудно опровержимый, – что польский театр долгое время существовал в обществе непосредственных свидетелей Катастрофы. Так, «Дневник Анны Франк» (драма, написанная на основе дневника Анны Франк двумя американскими киносценаристами Фрэнсис Гудрич и Альбертом Хэкетом) мыслился его создателями – и был именно таким образом прочитан публикой Бродвея – как акт проработки военной травмы и утверждения присущих Америке оптимистических идеологий повседневности. Та же самая пьеса, сыгранная в Польше в 1957 году (в театре «Драматычны» в Варшаве, построенном на месте, где когда-то проходила граница гетто), произвела шокирующие впечатление, как будто мертвые ожили и вернулись⁷³. Тот факт, что авторы драмы и создатели нью-йоркского спектакля сознательно пытались не делать акцента на еврейском происхождении героев (ради универсализации месседжа спектакля), для варшавской публики стал вдруг шокирующим образом различим – и с перспективы памяти об уничтожении евреев, и с перспективы вновь проявляющихся в атмосфере политической оттепели антисемитских выступлений.

Может, как раз по причине своей «слабости», неспособности создавать «полные» репрезентации (а только такие, которые всегда обнаруживают свою условность и фрагментарность), театр не оказался в поле более глубоких исследований; он был маргинализован, что о многом говорит хотя бы в рамках обширного и влиятельного диспута о границах репрезентации. Причина кажется простой: в театре не было заметно опасности излишней видимости, которая подвергалась этическому контролю в других областях – фотографии, кино, литературе. Как объясняет Берел Ланг (и он категоричен в своем высказывании): «тематика нацистского геноцида сопротивляется драматической репрезентации»⁷⁴. Это во-первых. Во-вторых, философские, этические и эстетические категории, выработанные на почве дискурса о границах репрезентации Холокоста, не скрывают, как правило, своих универсалистских претензий, даже если предметом исследования становятся переживания индивида, а индивидуальное определяется как фундаментальная этическая парадигма этих исследований. Задача исследования театра в качестве инструмента памяти требует, однако, методологий, которые применяются в рамках культурной поэтики и чувствительны к конкретности объектов, контекстов и следов, в которых обнаруживает себя прошлое. Поэтому нельзя игнорировать или преуменьшать значение того факта, что польский театр существовал и действовал в пространстве, в котором произошла Катастрофа. В связи с этим следует поставить вопрос о том, что театральное изменение проявляется при возвращении не только травматического опыта, но также, что еще более важно, позиций равнодушия по отношению к этому опыту. Театр оказался особенно пригодным и открытым медиумом для связанных с этим феноменом компульсий – он впитывал их и перерабатывал, разыгрывал их во множестве вариантов. Хотя, возможно и само слово «ком-

⁷³ «Настоящий дневник – это всегда вызов смерти. Но одно дело – читать дневник, другое дело – видеть его на сцене. Во время всего этого спектакля у меня сжималось сердце. Мне казалось, что мы выходим за некие естественные границы искусства» (Kott J. Prawda i zmyślenie // Przegląd Kulturalny. Nr 12. 21–27.03.1957). См. также главу «Лучше, чем мамзель Саган».

⁷⁴ Lang B. The Representation of Evil: Ethical Content as Literary Form // Berel Lang. Act and Idea in the Nazi Genocide. Syracuse, NY: Syracuse University Press, 2003. P. 132.

пульсия» является тут слишком жестким термином, предполагающим, что в основе механизма повторения должна лежать травма, в то время как польский театр настолько внедрен в общество, что во внимание необходимо принять гораздо большее многообразие позиций: включая и полное равнодушие, и страх перед чужой травмой.

В исследованиях истории польского послевоенного театра доминирует тенденция ссылаться на две модели повторения. Первая связана с повторением, в процессе которого обновляется некий важный для сообщества миф, – повторением как парадигмой коллективного опыта. Образцом такого рода повторений может служить прежде всего романтическая драма (особенно – «Дзяды» Мицкевича), а еще чаще – ритуальная структура, которая в ней заключена (обряды, связанные с культом предков, «дзяды» как модель ритуала вообще), или же, наконец, приводимая в действие в критические моменты модель коллективного поведения. Так понимаемая, идея повторения не позволяет интерпретировать польский театр вне романтической традиции, многое оказывается просто исключено или же прочитано только в сопряжении с этой традицией (т. е. как бунт по отношению к ней, провокация, а не как нечто совершенно иное)⁷⁵. Другая модель повторения связана с идеей травматического повтора, компульсивного отыгрывания болезненного опыта через театральную медиальность. Модель эта покоится на некоем представлении о коллективе людей, который пережил глубокое потрясение, на образе сообщества, объединенного страданием. А также – на образе сообщества свидетелей, вынужденных видеть страдания других людей и интерпретирующих этот опыт как собственную травму. Когда под «травмой» понимается то, что пережили наблюдатели Катастрофы, это становится, по сути, формой самозащиты. Такой жест польская культура пыталась выработать даже по отношению к памяти о событиях в Едвабне. В этом смысле травматическая модель становится, в конце концов, также вариантом нарциссической парадигмы, унаследованной от романтизма. И если я обращаюсь к концепции повторения, выработанной Делезом, то исключительно для того, чтобы это явление повторения освободить от подобного рода обобщений и детерминированности. Хотя бы для того, чтобы, во-первых, рассмотреть романтические модели польского театра не с перспективы архетипов (и связанного с ними коллективного бессознательного как фундамента идентичности), а прежде всего в контексте нарциссических проекций, которые имеют сложную, индивидуализированную и всегда историческую генеалогию. Во-вторых – чтобы высвободить субверсивный, сопряженный с риском, творческий и индивидуалистический потенциал, оказывающий сопротивление тому механизму, при помощи которого коллективная травма хочет сама себя инсценировать.

В центре внимания должна оказаться повторяемость ситуации равнодушного или же насмешливого свидетеля («бедного христианина, смотрящего на гетто»), столь хорошо определяющая те принципы, по которым сконструирована позиция зрителя как в театре Ежи Гротовского, так и Тадеуша Кантора. Речь не идет, однако, о повторении определенной модели опыта, о переживании еще раз «того же самого». А о том, чтобы ввести этот опыт – благодаря театру и принципу повторения – в область непредвиденных аффективных последствий. Переживание паралича и шока часто описывалось зрителями «Акрополя» Гротовского и «Умершего класса» Кантора как переживание осязаемо реальное и трудно объяснимое. Гротовский и Кантор относились к зрителю как к свидетелю, ввергали его в ситуацию чрезмерной видимости, доводя до глубокого расщепления реакций (шок и равнодушие, физическая конкретность наблюдаемого акта насилия и невозможность понять, что ты видишь). Между тем Гротовский с самого начала стремился диалектически преодолеть историческую травму: он упорядочивал поле разрывов и конфликтов, проводя спектакль по траектории эмоциональной дуги, в которой зритель пере-

⁷⁵ См. среди прочего: Majchrowski Z. Cella Konrada. Powracając do Mickiewicza, słowo. Gdańsk: obraz terytoria, 1998; Masłowski M. Gest, symbol i rytuały polskiego teatru romantycznego. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1998; Kolankiewicz L. Dziady. Teatr święta zmarłych. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 1999; Kosiński D. Polski teatr przemiany. Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2007; Косинский Д. Польский театр. Истории. М.: НЛО, 2018.

ходил от навязанного ему предположения о его равнодушном отношении к чужому страданию к аффектам милосердия и ужаса, идентифицируемым как религиозные переживания. Кантор, особенно до создания «Умершего класса», действовал в противоположном направлении: разбивал любые модели аффективных реакций, запутывал следы, переживание ужаса записывал в комедийных кодах, приводил в действие процессы открытия «необычайного». Гротовский создавал иллюзию акта проработки травмы благодаря силе переживаемого аффекта. Кантор впутывал зрителя в дезориентирующую его систему повторений, в которой возможность проработки опыта прошлого исчезала из поля зрения.

2

В случае польского послевоенного театра следовало бы говорить не столько о границах репрезентации, сколько о том, в какой мере могли быть прочитаны заключенные в спектаклях свидетельства, – то есть об опыте амнезии, приводящей в действие работу повторения. Механизмы, блокирующие акты правильного прочтения заключенного в них исторического опыта или мешающие этому, были невероятно сложны. Конечно, на этот факт могли повлиять уже и сами по себе те художественные стратегии, которые стремились к сильно метафорическим формам (как у Шайны) или же сознательно делали ставку на то, чтобы разрушить механизмы референциальности (как в театре Кантора). Другим источником такого рода помех в интерпретации были идеологические операции, которым подвергалась коллективная память о войне и уничтожении евреев. Действовали тут как механизмы вытеснения, связанные с ощущением вины равнодушных или враждебно настроенных свидетелей Катастрофы, так и формы аутентичной амнезии (в 1968–1980 годах тему уничтожения евреев почти полностью исключили из школьных учебников; то есть по крайней мере одно поколение было сформировано в условиях полной исторической амнезии). Поэтому невозможно предположить, что художники театра и зрители обладали одним и тем же фундаментом знания и памяти о Катастрофе. Писать о памяти Катастрофы в послевоенном польском театре – это, собственно говоря, значит впадать в явный анахронизм, который не позволит уловить сложной игры между памятью и забвением, знанием и неведением, активизированием памяти и ее выработкой, защитными механизмами и шоком от того, что они оказываются сломаны. Особенно если признать, что термин «Холокост» в той же мере относится к историческому событию уничтожения европейских евреев, сколь и составляет систему сложных, часто внутренне противоречивых правил интерпретации этого события, конструирует разнообразные стратегии позиционирования его в коллективной памяти, формулирует этические заповеди свидетельствования и поднимает вопрос о разнообразных формах репрезентации (в том числе в искусстве)⁷⁶. Польский театр, работающий в течение нескольких послевоенных десятилетий в условиях как избытка, так и дефицита памяти, оказался вне этой историко-идеологической конструкции. Исследования театра, который существует всегда ради конкретной публики в конкретном времени и месте, должны отбросить этический ригоризм такого рода. В противном случае мы рискуем утратить из поля зрения механизм повторения, который для описываемой мною формации польского послевоенного театра имел и продолжает иметь ключевое значение. Александра Убертовская писала, что с перспективы польской культуры Холокост «плохо различим». Можно, однако, этот тезис перевернуть. С перспективы Холокоста (понимаемого прежде всего как форма дискурса об исторических событиях) плохо различима послевоенная польская культура.

⁷⁶ На это обращала внимание Александра Убертовская в предисловии своей книги «Свидетельство – травма – голос», формулируя в то же самое время тезис, что польская культура – это место, откуда «плохо различим» Холокост. Можно добавить, что модальности и формы этого «плохого видения» и сформировали самые значительные явления польского послевоенного театра. Ubertowska A. Świadectwo – trauma – głos. Kraków: Literackie reprezentacje Holokaustu, Universitas, 2007. S. 22–23.

Шошанна Фелман вслед за Дори Лаубом, который изучал свидетельства Катастрофы в перспективе своей психоаналитической практики, занялась поисками структур скрытого или вытесненного свидетельства Катастрофы в текстах, которые непосредственно к ней не относились. Под этим углом зрения она проанализировала два романа Камю («Чума» и «Падение»), а также теоретические работы Поля де Мана⁷⁷. Фелман прочитывает метафору чумы у Камю исключительно в негативном смысле: она не ищет аналогии между ситуацией города, пораженного эпидемией заразы, и Катастрофой, а старается указать на изошренную технику укрытия подлинной темы романа. Ни одна метафора не в состоянии вместить в себя историческое событие Катастрофы. Чума, таким образом, выступает в романе Камю не в сильной, универсализирующей функции метафоры, а лишь в слабой позиции метонимического следа, указывающей скорее на беспомощность, невозможность найти литературный эквивалент тому событию, к которому она отсылает. Более того, Фелман утверждает, что исчезновение реальности, которое несет с собой любая аллегория (стремящаяся заменить конкретику общим смыслом), выражает некую истину о характере самого события, на которое аллегория в этом случае указывает. Аллегория делает действительность нереальной – а именно такого рода переживание и было дано наблюдателям Катастрофы.

Фелман формулирует, таким образом, тезис о «событии, лишенном референциальности», отсылая тем самым к тезису Лауба о «событии без свидетеля». Стоит отметить, что Лауб анализировал прежде всего свидетельства жертв и травматический эффект потери реальности, Фелман же занимается литературными свидетельствами наблюдателей Катастрофы, а также распадом нарративной модели истории, поэтому над ее концепцией стоит задуматься в контексте исследования послевоенного польского театра в перспективе памяти о Катастрофе. Фелман объясняет: «Я предлагаю тут исследовать, каким образом история как холокост [history as holocaust] повлияла на те субъекты истории, которые не были ни экзекуторами, ни ее жертвами, самым непосредственным образом от нее претерпевшими, но ее историческими наблюдателями, ее свидетелями»⁷⁸. Поскольку невозможно представить себе само историческое событие, свидетель призывает на помощь воображение, но также старается передать ту его – в данном случае основополагающую – черту, какой является собственно «невообразимость». На место исторического факта нужно, таким образом, подставить другой нарратив и обнаружить их взаимную несовместимость. Именно так Фелман рассматривает под увеличительным стеклом текстуальные следы исчезающего события. Например, она приводит такой фрагмент: «Пройдя войну, с трудом представляешь себе даже, что такое один мертвец. И поскольку мертвый человек приобретает в твоих глазах весомость, только если ты видел его мертвым, то сто миллионов трупов, рассеянных по всей истории человечества, в сущности, дымка, застилающая воображение»⁷⁹. Метафорическая «дымка, застилающая воображение», по мнению Фелман, указывает на реальный дым крематориев, является его текстуальным следом и в то же время – записью самого процесса исчезновения. Остатком визуального образа и результатом работы забвения.

Самый сильный тезис, представленный Фелман в анализе «Чумы», касается читателя как опоздавшего свидетеля, который в процессе чтения развивает способность своего воображения – к переживанию в собственном теле того, что случилось в теле другого. Читатель переживает акт чтения как состояние непосредственного, физического включения в реальность. Как раз по этой причине я хотел бы то, что предлагает Фелман, применить к театру, как к той сфере послевоенной польской культуры, которая привела в движение самые сильные механизмы защиты – защиты от того, чтобы принять позицию свидетеля Катастрофы, и в рамках которой одно-

⁷⁷ Felman S., Laub D. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York; London: Routledge, 1992.

⁷⁸ Ibid. P. 96.

⁷⁹ Камю А. Чума // Камю А. Избранное. М.: Радуга, 1988. С. 119.

временно позиция свидетеля оказалась воссоздана с почти что галлюционной интенсивностью непосредственного, аффективного переживания. В том числе и введенная Фелман категория «события, лишённого референциальности» представляется в этом контексте ключевой.

Попытку наиболее методического объяснения механизма аффективного включения в акт чтения представил Эрнст ван Альфен⁸⁰, отсылая к книге Элейн Скерри *Body in Pain*, в которой феномен боли оказался представлен как состояние, лишённое интенционального объекта. Боль является чистым состоянием, она всегда идет впереди мысли о его причине, она вызывает помехи в референциальных возможностях языка, а в крайних случаях даже полностью их уничтожает. На противоположном полюсе размещено воображение, работу которого можно уловить исключительно через механизм референтности: невозможно себе представить воображение в чистом состоянии, без какого бы то ни было объекта, без «предмета воображения». К воображению можно приблизиться исключительно через состояние воображения себе «чего-то». Скерри, чтобы лучше дать почувствовать описываемые ею феномены, отсылает к ситуации, когда ты дотрагиваешься до какого-либо предмета (например, до колосьев). Чем более мы ощущаем, что до чего-то дотрагиваемся, в то время как сам предмет исчезает в акте перцепции, тем ближе мы находимся к полюсу боли. А чем более наше внимание концентрируется на предмете, а наши непосредственные чувственные ощущения ослабевают, тем ближе, в свою очередь, мы оказываемся к полюсу воображения. Ван Альфен признает, что акт чтения находится, как правило, ближе к полюсу воображения; однако, по его мнению, существуют и исключения. Если читатель сильнее переживает свои собственные аффекты и перестает отдавать себе отчет, какие объекты их вызвали, тем более акт перцепции становится беспредметным, отсылающим к самому себе, и акт чтения приближается к полюсу боли.

Ван Альфен заканчивает свои размышления радикальным выводом по поводу двух способов позиционировать себя по отношению к объектам культуры: «я хотел бы отделить аффективное чтение от чтения, более направленного на объект [...]. Вместо того чтобы идентифицировать объект, уловить его, прищипить, вобрать в акте понимания, аффективное чтение устанавливает другие отношения с объектом культуры: оно до него дотрагивается. Такой акт – это вызов, бросаемый оппозиции внешнего и внутреннего, которая чаще всего определяет любые эпистемологические вопросы. Акт осязания разыгрывается на трудноуловимой границе между внутренним и внешним. И именно это, как я смею утверждать, превращает такие акты чтения в практику культурного анализа. Именно когда читатель, в буквальном и конкретном смысле слова, находится вне книги, которую он читает, он находится внутри культуры, которая позволяет ему эту книгу понимать. Дотрагиваться до объекта – это значит участвовать в культуре самым интенсивным из всех возможных способов»⁸¹. Аффективное чтение располагается, по мнению ван Альфена, там, где расположены тело, боль, осязание, потеря «я» и утрата способности понимания.

3

Роберт Иглстоун⁸² приводит рассказ Шарлот Дельбо о ее подруге по Аушвицу и о ее муже, который, желая приблизиться к тому, что пережила жена, вбирал в себя всевозможные исторические работы, рассказы свидетелей, литературные тексты, приехал в Польшу, чтобы увидеть «это место» собственными глазами. В конце концов он знал об Аушвице «больше», чем его жена, мог «поправлять» некоторые ее воспоминания, например в отношении определенных

⁸⁰ Alphen E. van. *Affective Reading. Loss of Self in Djuna Barnes's «Nightwood»* // *The Practice of Cultural Analysis. Exposing Interdisciplinary Interpretation*. Ed. Mieke Bal. Stanford, CA: Stanford University Press, 1999. P. 151–170.

⁸¹ Alphen E. van. *Affective Reading. Loss of Self in Djuna Barnes's «Nightwood»*. P. 170.

⁸² Eaglestone R. *Identification and the genre of testimony* // *Immigrants & Minorities*. 2002. 21:1-2. P. 117–140.

топографических деталей. Дельбо оказывается не в состоянии перенести этой ситуации, она отказывает мужу подруги в праве на какое бы то ни было знание по поводу Аушвица, прерывает свой визит в их доме, уезжает. Нет знания об Аушвице без того, чтобы самому пережить Аушвиц, – такова позиция Дельбо, которая через Аушвиц прошла.

Суровая этика свидетельства устанавливает границы нежелательных идентификаций, сдвигов, переработок, злоупотреблений и мистификаций, воспринимаемых как заслуживающая этического осуждения апроприация чужого переживания. Более того, театральная ситуация в определенном смысле становится моделью такой апроприации, основанной на неконтролируемом акте повторения. Роберт Иглстоун прибегает к понятию чрезмерной идентификации (*over-identification*), в процессе которой приводится в действие внутренний театр: мы видим себя в разнообразных ролях, связанных со сценой насилия, представленной в свидетельстве. Эта модель, понятное дело, заклеямена Иглстоуном как этически неправильная.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.