

VII. История литературы

Виктория Шмидт

От виктимизированного свидетеля к свидетельствующей жертве: Арношт Лустиг и Богумил Грабал – два полюса чешской литературы о войне

Вступление

Разнообразие и множество историй о войне, рассказанных чешскими писателями и режиссерами, располагает рассматривать чешскую литературу и кино как целостное пространство, на котором легко отличить два полюса, Арношта Лустига (1926-2011) и Богумила Грабала (1914-1997). Их книги были пересказаны режиссерами в десятках фильмов, а последующие поколения писателей и сценаристов неизбежно находились в поле, заданном резонансом подходов Лустига и Грабала.

Современная чешская литература предоставляет читателю достаточно возможностей поучаствовать в ревизии недавнего прошлого, в первую очередь, направленной на поиск общего и отличного в двух авторитарных режимах, пришедшихся на долю Чехии в 20-м веке (Звук солнечных часов, Гана Андроникова, 2001; Гануля Йозова, Квета Легатова, 2002; За наказание и за награду, Анна Зоннова, 2005; Сельское барокко, Иржи Гайчек, 2005; Изгнание Герты Снирх, Катерина Тучкова, 2009). Непосредственным стимулом к переосмыслению истории можно считать столь актуальный для чешской (и, наверное, центральной европейской) публики поиск доводов за и против пугающей неопределенности демократии с неотъемлемым от нее плюрализмом и предписанием позиционировать себя. «Мы вступили в границы империи неожиданных компромиссов и ситуационной морали, где каждый сам себе законодатель», – определяет Лустиг послевоенный мир¹. В этом мире способность художника «чесать против шерсти» (Грабал) приобретает решающее значение – для побуждения читателей к рефлексии. Именно в новейшей истории и предполагается искать основания не только и не

¹ В тексте представлен авторский перевод текстов Арношта Лустига, который не был переведен на русский язык, цитаты из романа «Я обслуживал английского короля» даны по переводу Делары Прошуниной, издательство иностранная литература, 2002, цитаты из других произведений Грабала переведены автором статьи.

столько для выработки позиции, но поддержки отваги жить в условиях неопределенности.

Люстиг, узник трех концлагерей, счастливо спасшийся беглец, всем своим творчеством втягивал читателей в понимание войны с позиции жертвы, тогда как Грабал, который в годы войны работал на железнодорожной станции как герой его самой знаменитой книги «Поезда под пристальным наблюдением», рассказывал о войне как свидетель. Именно эти авторы сделали чешское искусство о войне всемирно известным, что если и не стало источником доверия самих чехов этим книгам и фильмам, то ввело в публичный дискурс тему дифференциации травмы жертвы и свидетеля.

Травмы случаются не только потому, что ТЕБЯ унижают, уничтожают, обнажают и вместе с тем делают невидимым, но и от того, что эти события становятся постоянным фоном ТВОЕЙ ЖИЗНИ. Доходчивое описание травмы свидетеля, которое вместе с тем весьма метафорично, обнаруживается, например, в повести «Поезда под пристальным наблюдением» Богумила Грабала:

«Из вагона торчали рога скота, несколько голов поднялось и обратило глаза на перон, это были большие глаза коров, полные любопытства и грусти. Почти в каждом вагоне был пробит пол, а из дыры торчала коровья нога, ободранная, негнущаяся, посиневшая... я не любил это...! И те вагоны с козлятами, которых связывали мясники, те ножки, провязанные так, что отмирали, я не переносил, ох, не переносил, и зимой, когда в самый мороз в открытых вагонах возили на пражскую скотобойню поросят, поросят с прижатыми к себе головками, которые боялись и чуть двинуться, одним движением бы от них ушло тепло, поросятки с промерзлыми ножками, фарфоровыми копытцами! Ох, никогда не любил я это! И когда летом, в самые жаркие дни везли поросят аж с Венгрии, без воды, с открытыми ртами от жажды так, будто умирающий от жажды птенчик...»².

Исследователи последствий военных конфликтов утвердились в необходимости различать и терапевтировать травму свидетеля и жертвы, потому что и жертвы имели опыт травмы свидетеля: постоянно наблюдая за унижением и уничтожением других³. Различение травмы жертвы и свидетеля имеет непосредственное значение для преодоления кризиса свидетельствующей жертвы – которую так часто не хотят слышать, и которой навязывают если не полное забвение, то значительную цензуру воспоминаний⁴. Только свидетель, проработавший свою ответственность – не за участие, но за неучастие в сопротивлении палачам и помощи жертвам, окажется готов воспринимать повествование жертвы и стать неотъемлемым звеном терапии травмы войны⁵.

² Hrabal B. *Ostře sledované vlaky*. Československý spisovatel. 1966.

³ Jacobs J. *Gender and collective memory: Women and representation at Auschwitz* // *Memory Studies*. 2008. Vol. 1. No 2. P. 211-225.

⁴ Ryan L. *Memory, power and resistance: The anatomy of a tripartite relationship* // *Memory Studies*. 2011. Vol. 4. No. 2. P. 154-169.

⁵ Mackinnon J. *Speaking the unspeakable: War trauma in six Contemporary novels*, Thesis presented for the degree of doctor of philosophy, University of Adelaide, South Australia, 2000.

Фокус на травме жертвы и свидетеля детерминирован самой историей Второй мировой войны в Чехии – недостаточное сопротивление нацистам (например, в сравнении с поляками или венграми), соучастие в Холокосте, послевоенное изгнание немцев из Судет, которое все чаще приравнивают к геноциду. Героизация войны перестала быть доминирующим направлением искусства уже в 60-е годы, да и в первое послевоенное десятилетие одновременно с отштамповкой советского дискурса победителя чешская литература предприняла первые попытки осмысления травмы войны (Ладислав Гросман, Эрик Коларж). Стремление выжить, и даже любой ценой, не подвергалось табуизированию в отличие, например, от литературы о войне в СССР или Польше.

Несомненно, сосредоточенность чешской поствоенной литературы на травме жертвы и свидетеля также обусловлено стремлением недоверчиво относиться к героизации любого исторического события. Развенчание мифа о Яне Непомуцком, католическом покровителе Чехии, разоблачение легенды легионеров и белочехов, непосредственное увязывание успеха коммунистического путча 1948 года с изъянами политического устройства Чехословакии межвоенного периода – авторы текстов о травме свидетеля и жертвы, Ярослав Кратохвил, Вацлав Каплички, Франтишек Лангер и другие, участвовали и во всеобщей критической ревизии истории своей страны в короткий, но столь значимый период Пражской весны. Даже самые героические литературные и кинотексты о войне полны сомнений относительно того, насколько карающей должна быть справедливость и когда наказание становится мстью, уравнивающей жертву и палача (Ян Дрда, Высший принцип).

Расцвет чешской литературы о войне, пришедшийся на конец 50-х и первую половину 70-х гг., задокументировал различные проявления травмы свидетеля и жертвы, а их успешная экранизация выполнила функцию общественной кампании в пользу популяризации не самого простого подхода к коллективной памяти о войне. Ромео, Джулия и тьма (Ян Отченашек, 1958) представляет историю влюбленного, который не мог защитить любимую девушку – не от нацистов, а в первую очередь соседей, не желающих рисковать своей жизнью из-за спрятанной в доме еврейки, и вынудивших Эстер уйти – прямоком в руки гестапо. Смерть прекрасных косуль (Ота Павел, 1971) повествует о рутине чешско-еврейской семьи в период Протектората, в том числе, о моменте, когда муж и сыновья должны уехать в Терезинское гетто, а мать и ее родственники собирают их в путь. Сжигатель мертвецов (Ладислава Фукс, 1967) стал одной из самых популярных фантазмагорий чешского искусства, в которой отец семейства, заигрывающий с идеями расового превосходства, оправдывает совершенное им убийство своей жены-еврейки и сына. Но именно Грабал и Лустиг, по отдельности, и тем более, как авторы одного поколения сумели сместить акцент с уникальности травмы на уникальность способов совладания с ней. Лустиг втягивает в историю Холокоста – подчинение всего корпуса нарратива истории геноцида уравнивается гомофонической панорамой судеб, которые с точки зрения статистики ка-

жутся одинаковыми – мучения и смерти, но которые рассказываются разными голосами. Тогда как Грабал, наоборот, встраивает историю войны и Холокоста – в историю 20-го столетия, ровесником которого он был.

Прежде камерное, очень личное повествование трансформировалось в хронику травмы и ее переживание. Лустиг рассказал столько историй совладания, что его читателям пришлось отказаться от универсального рецепта, а Грабал, который еще до рождения испытал риск преждевременной смерти (незамужняя мать Грабала отказалась сделать аборт даже под давлением отца, и писателя всю жизнь преследовала история случайности его появления на свет), из повседневности травмы беспомощного человека и совладания как с ней, так и с соблазном приобщения к власти, извлек суть чешского менталитета.

Оба обладали весьма широким набором сенсоров против любых штампов относительно травмы войны, что стало отчасти причиной их маргинализации – получившие признание в первой половине 60-х, они оказались под запретом в 70-е и 80-е гг., Лустиг эмигрировал в США, где опубликовал большинство своих текстов, Грабал разрывался между официозной цензурой и самиздатом. После 1989 г. тексты обоих писателей оказались в центре внимания чешской публики, а прежний запрет только усилил интерес читателей, который и до этого был поддержан тем, что авторы – очевидцы и участники событий. Не только жизнь, но и смерть обусловили восприятие их текстов. Лустиг, долго болеющий, не раз отмечал, что ему пришлось прожить свою жизнь, чтобы написать о травме жертвы и совладании с ней. Жизнь затворника и таинственная смерть Грабала (осталось неясным, было ли это самоубийство, или писатель умер так, как боялся – выпав из пятого этажа...) навсегда приписали его текстам сомнение относительно того, а можно ли (и нужно) справляться с травмой свидетеля, не становится ли эта травма неотъемлемой частью жизни.

Основным методом сопоставления текстов Лустига и Грабала как конструирующих травму жертвы и свидетеля становится герменевтический анализ соотношения пространства и времени в реконструкции травмы; авторской интерпретации зла как источника травмы; культурных кодов как основы встраивания их текстов в широкий социальный контекст.

Измерение травмы в пространстве и времени

Соотношение пространства и времени становится ключевым для понимания как специфики травмы жертвы и свидетеля, так и трансформации личной обособленной травмы в коллективное долговременное переживание, которое истребует разнообразные практики совладания. Невозможность убежать и спрятаться «в сей-час», как и неспособность забыть и изменить прошлое «потом», задают общие для жертвы и свидетеля рамки травматического опыта. Вместе с тем, сопоставление текстов Лустига и Грабала указывают на то, что травма жертвы обусловлена

темпоральным измерением, которое подавляет пространство, тогда как свидетель «застревает» в настоящем, которое не становится прошлым, и в определенном месте, к которому пристегнут своим свидетельством.

Лустиг помещает травму Холокоста в широкую транспективу, с одной стороны, он без устали доказывает прямую обусловленность Холокоста тем, что происходило в Европе на протяжении 19-го и 20-го веков, и один из персонажей Прекрасных зеленых глаз, равин, дает событиям войны название «Похищение Европы». С другой стороны, Холокост, по мнению автора, имеет самые далеко идущие последствия для будущего: «За каждого, кто выжил, убили кого-то другого. Те счастливейшие не знали, кто это был. Менее счастливые должны были себе в памяти сделать зарубку – из имен, лиц, глаз. Но не так, как убийцы. Спланированное количество было делом немцев. Хотели этого. Счастье каждого, кто вернулся, было вымощено несчастьем других. Это было наследство, которое оставили немцы на все время»⁶. Масштаб трагедии, по Лустигу, позволяет приравнять период Холокоста ледниковому периоду, каменному веку и сказать о 20-м веке как эре концлагерей.

Топология Лустига остается предельно простой: его герои могут быть только в двух местах, «там, откуда не возвращаются» и «по пути оттуда», он весьма вольно обходится с размещением и перемещением своих персонажей в пространстве. Если следить только за меняющимся расположением его персонажей, например, Диты Саксовой, то складывается почти ощущение сказки – персонаж переезжает, например, из Праги в Альпы мгновенно по авторской прихоти. Типичные для Лустига истории побегов также остаются чем-то магическим и невероятным. Невозможность объяснить перемещение в пространстве можно считать одним из проявлений вечного удивления автора перед спасением, уходом оттуда, откуда уйти – невозможно, именно поэтому беглецы из Алмазов ночи, просто просыпаются в лесу, после побега, не помня, как им удалось убежать. Незначимость места подчеркнута в Еврейской трилогии, которая рассказывает истории трех молодых женщин из разных стран, оказавшихся в концлагере. Условность пространства для травмы жертвы наиболее полно проявляется в Молитве о Катаржине Горовитцовой, в которой поезд с еврейскими заложниками ездит по кольцу вокруг Освенцима так долго, сколько нужно майору Брненскому времени, чтобы изъять ценности попавших в его руки евреев-богачей. Не имея возможности следить за передвижением поезда, заложники теряют чувство места и обретают его только в предбаннике газовой камеры Освенцима...

Минимализм пространственного измерения текстов отражает явное недоверие Лустига к идее, что можно убежать от зла. Повсеместность зла коннотирует с центральной идеей о встроенности нацизма в то обыденное зло, против которого бессмысленно объявлять поход или искать более благие места, очищенные от зла. Дита Саксова, которая мечется в поисках смысла, совершает самоубийство в

⁶ Lustig A. Krásné zelené oči. Nakladatelství Andrej Štastný. Praha, 2003.

Швейцарии – где чрезмерное благополучие превышает предел готовности идти на компромисс с алчным и эгоистичным миром. Кустка (Прекрасные зеленые глаза), которая возвращается в послевоенную Прагу и наблюдает за жестокой расправой над немцами, как мирным населением, так и бывшими военными, в какой-то момент теряет ощущение разницы между освобожденным городом и лагерем.

Небрежность обращения с «большим» пространством за пределами несвободной жизни, свойственная Лустигу, сочетается с подробнейшим картографированием ограниченного пространства гетто, лагеря, укрытия беглецов. Последовательное воссоздание пространства терезинского гетто, перехода от гетто к лагерю смерти и самого лагеря в Еврейской трилогии как совокупности коридоров и заборов визуализирует империю селекции, непосредственно связывает ее архитектуру с поведенческими паттернами ее подданных и господ. Невозможность измерить свободу пространством проявляется в постоянном сопоставлении своего внутреннего устройства с лагерным: «ей казалось, будто она сама была лагерем, каждый, кто был там, чувствовал то же – держали нас вместе, но так, чтобы мы были отрезаны друг от друга. Чувствовала себя окруженной проводами с высоким напряжением, будто последний человек на земле»⁷.

К темпоральному измерению своего повествования Лустиг подходит придиричливо – он расширяет и сужает коридоры времени, использует разнообразные способы усложнить темпоральность, которая вытесняет из повествования пространство. Читателю надлежит забыть, где он, чтобы острее чувствовать эпоху, непрерывность связи между прошлым и настоящим. Собственно, попытка безвременьем – один из главных симптомов травмы в текстах Лустига, именно с ним и надлежит героям справиться (или хотя бы предпринять отважную попытку): «Желала себе невозможного – быть старой, иметь прожитую безопасную жизнь, что-то точное, крепко сбитое, одновременно удаленное и связанное с каждым кусочком колеи поезда...»⁸.

Жертвы, пережившие концлагерь, продолжают жить во внутреннем безвременьи, когда прошлое потеряно и далеко, а настоящее бесконечно и непонятно: «Только человек с надеждой может быть свободным. Без надежды свобода умирает», – утверждает Лустиг, но продолжает с сомнением: «Но что делать человеку, надежды которого превратились в иллюзию, а иллюзия в ложь?».

К услугам Лустига, который практиковал и публицистическую, и сценаристскую деятельность, много средств как для передачи пытки безвременьем, так и способов ее преодоления. Писатель использует весьма широкий набор приемов структурирования текста, чтобы втянуть читателя в гонку за временем – что становится одним из главных посылов текстов писателя: «жить, чтобы помнить, забывать, вспоминать». Обретение времени – тот знак совладания с травмой, который можно обнаружить в финалах нескольких романах Лустига: «На самом деле бы-

⁷ Idem.

⁸ Idem.

ла ветераном войны. В глазах были тюрьма и освобождение. Одновременно была снаружи и внутри себя. ... Научилась смотреть быстро и коротко... Была далеко и близко» (Прекрасные зеленые глаза).

Возможно, Алмазы ночи, одно из первых произведений, были написаны и для того, чтобы закрепить темпоральную основу текстового полотна Лустига – ведь именно в этой повести автор впервые строит свое повествование на отождествлении утраты ориентации во времени с ориентацией в нормах морали. Почти во всех произведениях Лустиг использует как минимум две линии повествования: последовательный нарратив и многократно прерывающийся поток воспоминаний. Последовательный нарратив задает рутину зла, которая лишает человека уникальности, тогда как дискретность воспоминаний непосредственно указывает на то, что вытесняется, запрещается, и извлекается из памяти только при стечении обстоятельств. Лустиг противопоставляет предельно формальную последовательность повествования, отражение навязанного порядка, свободному потоку воспоминаний. Так, ужасающую непрерывность и однообразие дневниковых записей Перлы, юной проститутки Терезина, которая каждый день фиксирует, что она получила от своих клиентов, свечи, расческу, сахар, муку...⁹, или журнала учета клиентов прилагерного борделя (Прекрасные зеленые глаза) разрывают воспоминания, которые не поддаются упорядочиванию во времени, но проникают в те закоулки памяти, которые обходились стороной.

Композиция последнего романа Прекрасные зеленые глаза строится на трех частях, с одной стороны, каждая из частей описывает одну из трех недель Кустки в прилагерном борделе, с другой стороны, представлены три круга воспоминаний Кустки, от самого первого, который воспроизводится легче всего, до того, о чем вспоминать нестерпимо больно. Первая часть содержит предысторию попадания в лагерь, встречу с гауптманном Хентшелом, одним из немногих, кто обходится с ней по человечески, и по своему – защищает ее от тягот лагерной жизни. Вторая часть повествует о второй недели и о том, как вспоминается это время в разговорах с будапештским раввином, который принимает Кустку сразу после побега, и общение с которым выводит ее из апатии, располагает к рационализации произошедшего – в процессе последовательного отказа раввином от всех возможных объяснений трагедии Холокоста посредством прежде существовавших социальных учений. В заключительной части Кустка решает вспомнить самое страшное из своего трехнедельного пребывания в борделе: встречу с майором Сарaziном, командиром зондеркоманды, одним из тех, кто воплощает персонифицированное зло, смерть других обитательниц, побег, возврат в Прагу, столкновение с соседями, которые ведут себя как ни в чем не бывало, спрашивая о родителях и младшем брате Кустки так, будто та вернулась из санатория, а не лагеря смерти, где потеряла всех родных... Роман завершается первыми протестами Кустки и ее друзей против такого принуждения к забыванию.

⁹ Lustig A. Nemilovaná Z deníku sedmnáctiletí Perla Sch. Odeon Praha, 1991.

Грабал, наоборот, топологичен – если его и можно считать наследником Гашека, то исключительно в силу достоверной географичности его творчества, привязанности действия к месту, обусловленности истории самим местом. То, что происходит на станции, в городке, не может произойти больше нигде. Вместе с тем, темпоральность творчества Грабала весьма условна: название Городок, в котором остановилось время, лучше, чем что-либо указывает на череду принуждения, насилия, ограничения, которые заполнили собой время и определили жизнь человека. Вместе с тем, Грабал последовательно развивает противопоставление центра, столицы как места притяжения зла и периферии как возможного, пусть и не гарантированного убежища от соблазнов власти и богатства... Свой манифест против зла как сосредоточия власти и денег в столице Грабал наиболее последовательно представил в рассказе Нежный варвар, протагонист которого любит провинцию, ненавидит деньги и не стремится к карьерному росту.

Травма свидетеля в первую очередь и состоит в разрушении привычного, освоенного пространства, которое и есть та малая родина (для многих чехов – единственно возможная), втягивание в ту эйфорическую борьбу за место под солнцем. И Грабал пишет о такой эрозии гнезда – в финале повести Поезда под пристальным наблюдением, когда умирающий герой держит за руку немецкого солдата, которого убил он, и который убил его, и вспоминает слова начальника санитарного немецкого поезда: «Следовало сидеть дома, в Дрездене, на заднице...». Сопротивление злу, по Грабалу, состоит в его недопущении к себе – трогательное описание попытки дедушки Милоша Грмы остановить немецкую танковую дивизию силой мысли завершается описанием дилеммы: «С тех пор во всем крае люди спорили. Одни кричали, что наш дедушка сумасшедший, а другие вместе с тем говорили, что не то чтобы совсем все, но если бы все-таки встали как наш дедушка против немцев, да с оружием в руках, кто знает, как бы то вышло с немцами-то...»¹⁰.

Временное измерение, которое вводит Грабал, усиливает переживание утраты прежнего убежища – поскольку лишаясь его, человек вынужден перестать быть ребенком, вернее, подальше запрятать свою детскую сущность. Детство, отождествленное Грабалом не с негативно коннотируемой инфантильностью (как, например, в значительной части корпуса западноевропейской литературы, предписывающей зрелость и ответственность), но с ребячеством (что отсылает к метафоре ребенка как финального воплощения свободного духа Заратустры Ницше) – та темпоральная категория, которая прошивает полотно повествования всех текстов Грабала. Игривость, спонтанность, однозначность желаний и стремление безотлагательно удовлетворить их отличают людей межвоенной генерации. «Не в этом ли одна из причин той катастрофы, которая случилась с нами?», – задается вопросом Грабал и продолжает: «И если в этом, то что следует предпринять?». И если однозначность травмы войны, по Грабалу, состоит в принуждении к взрос-

¹⁰ Hrabal. *Ostře sledované vlaky*.

лению, то как справиться с этой травмой уцелевшим?! Неоднозначность выбора была задана судьбой Милоша Грмы, протагониста Поездов под пристальным наблюдением, который жил до тех пор, пока не мог стать настоящим мужчиной – однако он сразу же гибнет, преодолев досадную сексуальную проблему, по-детски радуясь за обретенное мужество.

Кому-то удастся найти дорогу назад, а кому-то приходится остаться на ролях тех важных, живущих разрегламентированной жизнью, лишенных возможности стихийного движения. Контрастирующие истории двух официантов, Дите и Зденка (Я обслуживал английского короля), один из которых по пути к прошлому приходит к откровению, что возвращение в состояние ребенка – в процессе переосмысления прошлого, а другой, который по бесшабашной молодости проматывал заработанное на сельских праздниках, одаривая людей разными вещами, становится партийной шишкой. В финале романа облеченный властью, но одинокий Зденек приезжает в приграничное поселение, где отбывает наказание его приятель Дите, чтобы хотя бы на расстоянии повидаться с тем, кто нечаянно спас его от гестапо, и кого он спас – уже от репрессий социалистического режима настолько, насколько мог...

Зло: неизбежное или непобедимое?

И Лустиг, и Грабал писали книги с высокой концентрацией зла – но если зло Лустига персонифицировано, встроено в ранообразные контексты, то Грабал подает зло в ощущениях своих главных персонажей – от вещей и злодеев, которые выглядят как манекены. Зло остается реквизитом – на котором приходится сидеть, которым ставятся печати, которое носят в смертоносных чемоданчиках с взрывчаткой. Диктату вещей можно противопоставить только стихию, которая разрушает и уносит обносившееся зло ураганом или взрывно волной. Оба уверены в том, фашизм – резонанс того повсеместного обыденного зла, которое присуще каждому человеку и эпохе.

Творчество Лустига убеждает в том, что совладание с травмой жертвы требует понимания зла, однако вопрос, что есть зло и как с ним справиться, остается открытым:

«Станет ли тот, кто не понимает зло, его частью? Достаточно не понимать зла, чтобы лишиться совести и потерять душу... Это болезнь, неспособность, глупость посмотреть злу в глаза и отвести взгляд? Это тихое преступление ... скрытое в потемках человеческого разума, которое не увидеть снаружи, преступление равнодушия, для которого никакое наказание не будет чрезмерным – потому что осуждает не закон, а совесть...»¹¹.

¹¹ Lustig A. *Krásné zelené oči*. Nakladatelství Andrej Štastný. Praha, 2003.

Невозможность охватить разумом происходящее зло становится одним из барьеров совладания с травмой войны: «Впервые она столкнулась с силой, для которой не нашлось имя. Сильнее любого человека. Ничего не понимающая. До этого момента зло было словно отравленный сахар от незнакомца. Ощущала себя на границе, между мертвыми, или еще живыми. Скоро счастьем стало быть рабом. Курвой. Крематорий был словно кофеобжарочный цех, кирпичный завод или пекарня...»¹².

Лустиг показывает зло сразу в нескольких перспективах: персонификацию зла в герое-нацисте, который отличается предельным проявлением уверенности в своем праве творить насилие; в понимании нацизма как разновидности зла общественного устройства (в первую очередь, за счет последовательного сопоставления уничтожения евреев и системного насилия над женщинами); зло как империя селекции и Холокост как верхний и самый заметный этаж этой огромной пирамиды; зло как проявление дьявольской силы в каждом из людей, то, что оправдывает отчуждение от других и сводит на нет солидарность.

В ранних текстах, например, Молитва о Катаржине Горовитцовой, Нелюбимая, персонификация зла непосредственно связана с бунтом жертвы, которая творит справедливость, уничтожая зло – убивая его носителя. Так, Катаржина и в газовой камере оказывается способна к сопротивлению и убивает одного из своих мучителей, а Перла – закалывает офицера Люфтвафе, давнего клиента, к которому она равнодушна, который специально приходит к ней в ночь ее отправки в Освенцим, со смешанным любопытством и стремлением использовать смятение юной проститутки в свою пользу¹³. Однако в поздних текстах персонификация зла работает на увязку представления о неистребимости зла как неотъемлемой части человеческой природы и зла как обустроенной машинерии власти.

Злая сила власти резонирует с испорченной натурой Саразина, который под страхом смерти заставляет Кустку играть с ним в русскую рулетку, чтобы доказать ей неспособность управлять ни своей, ни чужой жизнью. Вместе с тем, служение машине зла деформирует и чувствительного, вдумчивого Хентшела, который несмотря на признание того, что тот, кто покупает проститутку, сам – проститутка, не может не мучить Кустку – двойственностью отношений и неспособностью фильтровать то, что исходит от него. Оставаясь зависимым от травм детства, Хентшел находится в постоянной погоне за совершенными отношениями, мучаясь противоречием между предписанной мужественностью и присущей ему сензитивностью. И уход в войну, принятие идеи, что война – естественная селекция и процесс оздоровления населения, становится основой совладания со своим сомнением. Вместе с тем, Лустиг не отказывает себе в удовольствии позвать относительно бессмысленности рефлексии Хентшела, который трахая безответную пятнадцатилетнюю девочку, отдавая отчет в прямой зависимости ее жизни от принуждения быть проституткой, не может перестать думать о том, что он –

¹² Idem.

¹³ Lustig. Nemilovaná Z deníku sedmnáctiletí Perla Sch.

плод насилия отца над матерью. Язвительность перерастает в праведный гнев, когда писатель описывает расщепление сознания Кустки, которое наступает после ухода Хентшелла. Если грубому насилию от Саразина Кустка противопоставляет страх («воплотился в нем кусок той Германии, которую она не знала до этого»), перед Хентшелем, его открытостью и уязвимостью она оказывается безоружна. Сон, который преследует Кустку, о том, что ее ловят и убивают из-за подозрения в краже вещей Хентшела, которые он ей подарил, но не успел сказать об этом, не требует изощренной интерпретации. Образовавшаяся пустота душевного устройства Хентшела кажется Лустигу более страшной, чем бескомпромиссная жестокость Саразина.

Персонификация зла тесно связана с его обесмысливанием – служба злу, по Лустигу, исключает любовь. Посыл «Мы умираем и живем, потому что любим, они убивают и властвуют, потому что лишены любви» развивается в многообразии персонифицированного зла – Лустиг создал более тридцати образов злодеев, которые не повторяются, и за каждым из персонажей стоит своя история отвержения, озлобления, насилия. Строя свои сюжеты на отношениях нациста и шлюхи (потому что ничем другим по меркам зла любая женщина, обладающая сексуальной привлекательностью, быть не может...), Лустиг утверждает суррогатность жизни злодея, который использует суррогат секса, поскольку оказывается отчужден от полноценных отношений: «Гауптман Хентшел спрашивал, почему родилась женщиной – чтобы поддаваться? Но тогда зачем родились мужчины – чтобы принуждали женщин?»¹⁴. Автор бескомпромиссен, отказывая злу в праве любить: тема отчуждения от подлинной жизни наиболее последовательно развита в линии отношений Кустки и Хентшела, того, кто был способен любить, но утратил этот дар, уйдя на войну.

Если в ранних текстах Лустига в центре изложения – служители зла, в зрелых текстах в центре – империя селекции, от ее самых нижних этажей до уровня политики. Лустиг связывает селекцию с особым пониманием профессионализма, представляя нацистских медиков и ученых, которые творят селекцию: «Девушек исследовал военный психолог оберфюрер Микаел Блаттер-Спирит. Защитил диссертацию об Освальде Шпенглере. О финале жизни, обязанности умереть. Блаттер-Спирит провел ряд признанных исследований. Изучил психологические качества светловолосых и голубоглазых, с ростом выше 170 см, из деревни Лидице в Чехии и Орадуре, недалеко от Лиможа... Блаттер-Спирит изучал и онемечивание иностранцев. Чем, например, для них привлекательна служба в СС. Почему словно магнит манит эстонских, латвийских, украинских, словенских, румынских или французских солдат. Он носил маленькие круглые очки, отчего глаза поблескивали как опаловое стекло. Лицо было в рытвинах от ветрянки и шрамах от драк со времени учебы в пражском университете. Среди предков был итальянский прадед, Массима Канелла Спирита. Оливковый цвет лица получил от него.

¹⁴ Idem.

Относился к своей работе серьезно. Например, убеждал в необходимости заставить прифронтовых проституток улыбаться в процессе осуществления своего задания...»¹⁵.

Лустиг не устает связывать зло войны и обыденное зло. У монеты зла две стороны, утверждает он, насилие и равнодушие, поэтому валюта зла универсальна, просто у нацистов оказался контрольный пакет акций фабрики по производству неравенства. Последовательное увязывание Холокоста и обыденного зла нужно Лустигу и для того, чтобы углубиться в тему вторичной травмы жертвы – того болезненного, иногда смертельного (как для Диты Саксовой) опыта, который приобретается выжившей жертвой в коммуникации с теми, кто не только не хочет знать, но накладывает запрет жертве говорить об этом: «В прифронтовом борделе должна была скрывать, что еврейка, а теперь должна будет скрывать, что была фронтовой курвой?! Без труда представила, как много всего выплеснут ей в лицо люди, если узнают. Путалась с немцами? Неужели не было другого выхода? А в чем отличие от пана Сламы из ее дома, брадобреем, который так гордился тем, что бреет немецкие подбородки? Где те, кому ничего не пришлось пережить, чтобы могли осудить ее и сказать: лучше бы ты дала себя убить»¹⁶.

Преодоление этой вторичной травмы Лустиг описывает и как атаку памяти на забвение, как принятие кажущегося невозможным, но столь частого сожительства правды и лжи, принуждения человека жить в противоречии страха и желания поделиться и скрыть, когда усилие запрятать воспоминание может стать источником еще большего травматического расстройства или, наоборот, исцеляющей основой – если рядом окажутся те, кто помогут понять, что и зачем прячется. Преодоление ваимного отчуждения, концлагеря в себе требует балансирования между уникальностью своего опыта и признанием его неисклочительности. Зло, по Лустигу, неизмеримо, потому что отличие преобладает над сходством, а соперничество – над поддержкой. Если зло присуще человеку и обществу, присуща ли им и интенция содействовать друг другу? «Были в одном и том же лагере, только каждый выносил свой опыт, не подлежащий обмену с другим», – пишет Лустиг, и всем своим творчеством опровергает это утверждение, создавая гомофонический хор столь разных и столь похожих историй.

Вместе с увязыванием Холокоста с устройством социума в целом Лустиг стремится отделить Холокост от войны: «Для Германии это не была война как для остальных. Это была невидимая война внутри той зримой. Тайная война под той объявленной, начатой с гордостью и развевающимися флагами. То другое поприще, на котором преуспели, были массовые убийства. Нельзя считать это войной»¹⁷. Если для Лустига, который активно участвовал в войне за независимость Израиля, вооруженный конфликт кажется приемлемым злом, то Грабал, который признавая социально обусловленную готовность человека убивать, отказывается

¹⁵ Idem.

¹⁶ Idem.

¹⁷ Idem.

мириться с этим. В отличие от Лустига, который показал склонность к насилию как неотъемлемую часть природы человека, Грабал говорит о убийце как одной из ролей, предписанных социумом, от которой нельзя зарекаться и которую человек сыграет привычнее, чем многие другие. Встреча двух Убийц, штумбафюрера СС, руководившего уничтожением Лидиц, и единственного уцелевшего жителя Лидиц, который отсидел за убийство отца, доказывает запрос зла на нормализацию: тот, кто добился благополучия благодаря убийствам по приказу и собственному выбору, но навсегда лишился сочувственного понимания, счастлив встретить обыкновенного убийцу, чье деяние невозможно оправдать, но можно понять¹⁸.

По Грабалу, убийство – следствие уже запущенного маховика зла, который движется под влиянием стремления к власти. Поскольку искушение властью переживает почти каждый, то и носителем зла становится тот, кто множит ее соблазны. В Поездах под пристальным наблюдением только начальник железнодорожного узла Зедничек, который говорит газетными заголовками и раздает нагоняни служащим, плотоядно поглядывая на телеграфистку Зденечку, разрывается между очарованностью остатками имперской аристократии, воплощенной в графине, то и дело приезжающей верхом на станцию, и машинерией нацизма, воплощенного в бутафорских поездах и дрезинах, на которых передвигаются немецкие солдаты. В Я обслуживал английского короля уже каждый герой переживает очарование и разочарование соблазна властвовать.

Саркастическое отношение к злу – та разновидность мужества, которая кажется Грабалу единственно приемлемой в сопротивлении насилию. Основу сарказма, несомненно, составляет сомнение в авторитете любой власти, идет ли речь о доминировании в любовных отношениях или власти денег, политического влияния или физической силе. Ироническое описание сексуальных игр Дите и Лизы, когда жена берет в руки рычаги супружеских отношений; издевательский тон в описании тайных механизмов движения по служебной лестнице официантов, сборщиков макулатуры и страховых агентов; грозный сарказм в отношении тех, кто подпевает тоталитарной власти, образуют ту картинку зла, которую чувствует каждый, но от которой может дистанцироваться, по Грабалу, только творец. Не поэтому ли он из соображений авторского гостепреимства щедро наделяет даром писать большинство своих персонажей? Позиция того, «кто всегда остается в статус-кво, для которого важен его модус вивенди – в любых обстоятельствах, тот, кто навсегда на стороне партии умеренного движения»¹⁹, располагает автора оставить ответ на вопрос о том, как предупреждать зло, на усмотрение читателя. Будет ли это пестование метафизического веселья, которое практикуют многие образованные герои Грабала, или деноминация наград и отличий, как это делают персонажи попроще, выбор в пользу товарищества, пусть даже с козой, кошкой и лошаденкой, а не богатства, ни один из способов не гарантирует спасения, а тем

¹⁸ Hrabal B. *Obsluhoval jsem anglického krále*. Prostor, Praha, 2006.

¹⁹ Hrabal B. *Dopisy Dubence V Sebrané spisy Bohumila Hrabala*, svazek 13, Pražská imaginace, 1995.

более счастья. Тем важнее для Грабала оставить за читателем выбор в пользу «счастья детей и пьяных», резвящихся на полях жизни, или прекрасногрустное сосуществование с собственной тоской: «я точно знал, что эта девушка не будет счастливой, что ее жизнь будет печально-прекрасной, что для мужа жизнь с ней будет мучительной, но и полной...»²⁰, пишет Грабал о Марцеле, бывшей бесшабашной «барышне из ресторана», которую любовь профессора по французской литературе переплавляет в прекрасную, но навсегда погрустневшую молодую женщину.

Одним из часто используемых приемов демистификации зла становится придание ему эффекта бутафории. Реквизитная природа зла проявляется и в том, как Грабал описывает самих нацистов: «Локомотив остановился, а с него спустились два стройных эсесовца, с парабеллами в тонких пальцах. Мгновение смотрели на мою красную фуражку... я стукнул каблуками и отсалютовал, а они каждый со своей стороны наставили дула слева и справа, и я был принужден забраться вверх по лестнице, поезд поехал... Мне было странно, оба эсесовца были красивы. Скорее, будто писали стихи или играли в теннис, а не стояли около меня в локомотиве...»²¹. Одну из глав Я обслуживал английского короля Грабал посвящает последовательной деперсонификации зла, начиная с безличности гестаповцев, избивающих по ошибке арестованного Дите, продолжая краткой, но емкой отсылкой на историю Лидиц, которые были выбраны практически случайно для устрашения чешского населения, и завершая главу сведением под одной крышей двух Убийц, облеченного властью и лишившегося всего, кроме своих воспоминаний и любви к матери. Вместе с тем, кукольно-бездушным служителям зла он противопоставляет обычных немцев, «с которыми бы водили дружбу и ходили на пиво, если бы встретились в мирное время». Следует отметить, что на такую нормализацию немцев Лустиг решается только в последнем романе – описывая встречу Кустки с начальницей немецкого санитарного поезда, который идет под откос, и для спасения пассажиров которого выталкивают в морозную ночь и девушек из полевого борделя, которые разгребают завалы и сдают кровь.

Вещность зла нужна Грабалу и для того, чтобы увязать власть с материальным благополучием – неслучайно квинтэссенцией зла становится чемоданчик с редкими марками, которые собирает Лиза, жена Дите, и которые прежде принадлежали евреям. Вещи сами по себе вызывают у Грабала почти суеверный ужас как кажущиеся безобидными, но оказывающимися настолько поработочающими, что требуют, по мысли автора, уничтожения.

Грабал не один раз переиначивает гуманистический посыл не оценивать человека по полезности в утверждение, что иногда никчемность – единственная гарантия того, что человек не сотворит зла. История сына Дите, который производится в соответствие со всеми канонами воспроизведения Нового человека, но рождается идиотом, испытывающим интерес только к забиванию гвоздей, завер-

²⁰ Hrabal. *Obsluhoval jsem anglického krále*.

²¹ Hrabal. *Ostře sledované vlaky*.

шается немудреной моралью о том, что за своего сына Дите спокоен, потому что никакого ущерба от этого нового человека не случится, коль он забивает гвозди, а не бомбы в города...

Словно в ответ на вопрос Лустига «Почему существует селекция?» Грабал отвечает словами Дите, протагониста романа Я обслуживал английского короля: «потому что мне надо быть кем-то исключительным». И чтобы принять не самый легкий, но не разрушающий способ достижения исключительности, которому Грабал дал особое наименование «*rábení*» – свободное и безграничное во времени и пространстве творческое движение, – человеку придется справиться с соблазном принадлежать к тем, кто властвует – а значит, творит зло.

Лустиговское зло, которое состоит из разнообразия типажей злодеев, изощренного манипулятивного зла, brutальной машины селекции непобедимо, деперсонифицированное, вечное зло по Грабалу – неизбежно. И вместе с тем оба писателя, признав ту или иную вечность зла, весьма последовательно борются с ним, используя разные средства.

Культурный код жертвы и свидетеля

Оба автора рассказывали истории – отдельных людей, семей, мест. Лустиг строит текст как нарратив в нарративе – если не тайна, то сокровенный смысл раскрывается после прочтения нескольких историй, тогда как Грабал рассказывает историю о истории – о том, как получилась история: «я даже не писатель, а записыватель, скорее этакий литературный репортер, люблю мистификации и то мое свободное движение *rábení*, моя оборона против политики, собственно, моя политика, мой способ писательства»²². Корпус текстов Лустига образует своеобразную хронику – ключевые персонажи, сам писатель, его ближайший друг и бунтарь Вили Фелд, первая любовь автора, Танга, вечная любовь и жена Кустка, Коллет, потерявшаяся любовь друга Вили... В значительной части текстов протагонистом становится поочередно не каждый из персонажей, но влюбленная пара, и читатель воспринимает далеко не однозначную историю борьбы за выживание глазами того, кто безусловно принимает жертву, которой приходится не только платить телом за свое спасение, но и подчиняться машинерии уничтожения и становиться ее частью...

Каждый делился своей личной драмой, которая выходила далеко за пределы войны – оба отделили в своих повествованиях глаголы жить и уцелеть (остаться целостным). Выжить далеко не всегда означает уцелеть. Возвращение целостности становится возможным в процессе восстановления связей – часто любовных, для обоих обращение к любимой женщине становится ключевой формой терапевтирующего повествования. Так, в своих последних текстах Лустиг обращает-

²² Hrabal. *Dopisy Dubence*

ся к своей жене, с которой его свели лагерь и война за независимость Израиля, Грабал – к молодой богемистке Эприл Клиффорд, которой он написал восемь писем, вошедших в сборник Ноябрьский ураган (1991).

Каждый на свой лад стремился освободить читателя от однозначного и категоричного отношения к войне. Грабал утверждает своими книгами культ гоминизма – обычного человека, который он противопоставляет любым другим измам, включая и такие как гуманизм. В книгах Лустига уравнивание таких разных культурных кодов как порнографическое описание подоплеки отношений жертвы и палача, вольный пересказ Ветхого Завета, карикатурное изложение столпов европейского гуманизма, разрушает не только рамки представлений о войне, но и вовсе уверенность в необходимости рамок художественного текста.

Поставив в центр своего повествования женщин, Лустиг добивался раздражения, столь нужного для творческого процесса – гонка за идентичностью с героиней, сомнение и обретение уверенности в ее понимании, процесс написания как процесс понимания – в том числе, чтобы книги не писались с самого начала как устоявшаяся точка зрения. Лустиг описывает отношения со своими текстами как игру с непредсказуемым результатом, как общение взрослого с растущим ребенком, который вот-вот станет взрослым. Он писал быстро и почти без заготовок (неслучайно после 1989 года он переписал многие ранние вещи, учтя и опыт их экранизации, и применив новые стандарты к изложению истории) – поэтому ему нужен был такой стимул как погоня за собственным пониманием. Альтернативный пафос героизма – выбор в пользу героинь-женщин стал одним из основных средств избавления от риска воспроизвести штамп жертвы как безгрешного барашка. Наоборот, очевидная нарастающая физиологизация в представлении героинь указывает на безусловную значимость для автора сексуальной составляющей отношений. Автор воспроизводит позицию, столь близкую Вильгельму Райху: чрезмерная морализация становится инструментом нарушения приватности и ведет к все тому же авторитарному контролю.

Лустиг развивает тему от свистящего шепота «курва» за спиной Диты Саксовой, первой героини, травма которой показана через призму невозможности гармоничных интимных отношений, до Прекрасной зеленоглазки, облик которой передан в детальных и весьма физиологичных описаниях бесчисленных принудительных сношений. И тем не менее, множество героинь-женщин в первую очередь воспроизводит фреймы Ветхого Завета по преимуществу, персонажи Лустига – ветхозаветные героини, карающие, жертвующие, одаряющие, следующие своей судьбе. Используя этот культурный код, Лустиг рассказал историю Холокоста почти как библейскую – о сотворении мира из хаоса, о возможности спастись от мира полного жестокости и эгоизма в солидарности, взаимном понимании, сомнении в собственной правоте и чистоте, принятии других. Код ветхого завета усиливает противопоставление авторского отношения к женщине тому потребительскому подходу, который объединяет нацизм и обыденные паттерны, продуцирующие насилие. «Писать о судьбе евреев значит писать о судьбе людей, и не

стоит делать наоборот», – утверждает Арношт Люстиг. Эти рамки, заданные Лустигом, можно распознать в современной чешской женской прозе, в которой, как и у Лустига, героини-женщины, справляясь со своей травмой войны, созидают пространство для терапевтирующей коллективной памяти.

Ветхозаветная гомофония историй лустиговской прозы оказывается созвучна стилистике авторской речи, изобливающей парафразом и назывными предложениями. В одной из частей Еврейской трилогии, о Коллет, работающей на разборе бывшей собственности заключенных, принужденной удовлетворять фантазии охранников и влюбленной в другого заключенного, такой фразой становится: «Верхняя и нижняя ступеньки правды, нижняя и верхняя ступеньки лжи». Эта фраза повторяется на протяжении всех диалогов влюбленных, когда им приходится говорить о рутине лагерной жизни²³.

В Прекрасных зеленых глазах Лустиг описывает динамику состояния Кустки посредством ассоциативных рядов, которые транслируют изменения внутреннего мира героини: «Каждое понятие было как зазвучавшее в театре – как только поднимется занавес, как если бы поставили на пластинку грамофона иголку. Из под нее со скрипом выплывет мелодия. Это была сигнальная система, которую понимает тот, кто прошел тем же опытом. Слова боль, тишина, голод. Холод, сила, невинность. Зверь, смерть. Носила в памяти ту самую сигнальную систему, для которой искала знаки, слова, понятия. На что-то хватало того, что уже знала: послушность, рабство, идентичность. Вопросы, ответы. Нагота. Подлость. Предательство. Отвага, сон. Чистота. Хитрость. Свобода. Пустошь, волки, смерть. Крысы, преданность, ненасытность. Вина, сон, безнадежность. Неспособность верить. Огонь, дым и пепел»²⁴.

Пафос текста Лустига стал бы серьезным испытанием для читателя, если бы автор последовательно не чередовал юмор висельников и лирику: «Мы ехали три дня и четыре ночи. Уборной не было. Для людей под нами это было мало приятно. Думал о марафонских бегунах, которые по время бега писают в штаны, чтобы не потерять время. Смешной это был бег, когда победитель добежит до цели, чтобы погибнуть...»²⁵.

Основными персонажами Грабала становятся мужчины – вернее, мальчишки, которые растут, обзаводятся брюшками и плешами, но остаются все теми же детьми, открытыми впечатлениям, стремящиеся к игре. Мудреть – не значит мужать, тем более, взрослеть. Милош Грма приступает к работе после лечения в психиатрической клинике (мучаясь сексуальными проблемами, он пытается покончить с собой). Дите мал ростом и неказист, он нигде не становится своим, наоборот, умудряется настроить против себя и немцев, и чехов, и богатых, и бедных, всех тех, кому он хочет уподобиться... Однако именно эти персонажи обладают даром свидетельствовать – если «Суть жизни – в расспрашивании самого

²³ Lustig A. Colette: *Dívka z Antverp, Židovská trilogie II. díl* Mladá fronta. Praha, 2006.

²⁴ Lustig. *Krásné zelené oči ...*

²⁵ Lustig A. Lea: *Dívka z Leeuwardenu, Židovská trilogie I. díl* Eminent. Praha, 2000.

себя о смерти»²⁶, то вопросы без обвиняемых и ответы без цензуры доступны только тем, кто свободен от предрассудков, хотя такая свобода далека от идеалов мужественного поведения.

Чтобы расположить читателя сомневаться в маскулинности как неотъемлемой черте правильного поведения мужчины, Грабал в качестве альтер эго своих протагонистов представляет «настоящих мужчин», таких как участник сопротивления Губичка (Поезда под пристальным наблюдением) или отважный властный Зденек (Я обслуживал английского короля), они – предмет восхищения и подражания, однако эмансипация от предписаний быть мужчиной оказывается, по Грабалу, неизбежным движением в освоении роли свидетеля. Тот, кто действует, нужен на мгновение, тот, кто осмысляет – незаменим. Повествование от лица уже умершего Милоша в Поездах под пристальным наблюдением и Дите, который живет, потому что должен исполнить свое предназначение и рассказать, убеждают в том, что маскулинность – одно из препятствий, которое следует преодолеть, чтобы занять позицию свидетеля.

Присущие грабаловскому языку словотворчество, рискованные сравнения, провокативные оценки событий и людей аутентичны его авторской позиции хулигана и *enfant terrible* чешской литературы. Складывается впечатление, что Грабал писал таким чешским языком, который почти невозможно перевести и не потерять смысл. Значит ли это, что он не стремился быть услышанным? Думается, что лучше всего на это отвечает сам писатель: «Post-modern je současně i Ost-modern» (Пост-модерн сейчас и Восток-модерн), что утверждает особую роль литературы Центральной Европы в конструировании ответственности как продукта осмысления недавнего прошлого. Подразнивающий и манящий, Грабал стал одним из самых значительных соблазнов чешской литературы. Отдавая отчет в этом, писатель не считал нужным идти на уступки читателям. Многократно определяя написание (и чтение) своих книг как шумное одиночество и пик праздности, автор ожидал, что и читатель откажется от утилитарного и разделит с автором прекрасногрустное...

Заключение

Если говорить языком терапии, то Лустигу удастся закрыть случай травмы жертвы – самыми разными способами он добивается от читателя отчетливого понимания позиции жертвы и свидетеля. Совладание с травмой жертвы, по Лустигу, и состоит в принятии жертвой роли и миссии свидетеля. «У меня был выбор», – с горечью говорят персонажи Лустига и он сам. «У тебя была надежда», – отвечает им и себе писатель. Помнить, забывать и вспоминать – это рецепт исцеления или обретения целостности, который Лустиг прописывает своим героям

²⁶ Hrabal. *Dopisy Dubence*

Если терапия травмы жертвы в движении от жертвы к свидетельствующей жертве, жертве, обретающей голос, то в чем состоит терапия травмы свидетеля, который был в тисках страха стать жертвой и ужаса перед близкой возможностью соучастия в насилии? Тексты Грабала располагают принять неутешительную мысль о невозможности «закрыть» случай свидетеля – быть свидетелем означает быть всегда обязанным работать со своей памятью, разделять то, что слилось в одну картину угнетения, насилия и равнодушия.

Совладание с травмой войны не означает результата, но предполагает длинный, если не бесконечный процесс – этот мессидж объединяет обоих писателей. Лустиг и Грабал создали то текстовое пространство, в котором читатель сам устанавливает меру своей идентификации с персонажем – будь то жертва или свидетель. Возможно, именно эта гибкая мера отождествления себя с протагонистом и становится источником рефлексивной терапии. Ни один из писателей не ставил целью привить своими книгами правильные нормы – индекс сомнения в том, что хорошо, оказывается по Грабалу и Лустигу прямо пропорционален способности человека не делать плохо.