

Photo © Krasnodar Pevsin



Дубравка Угрешич (1949) – хорватська письменниця, найвідоміша у світі авторка з теренів колишньої Югославії. Вивчала, а згодом і викладала російську літературу та теорію літератури в Загребському університеті. Написала кілька романів, гучних збірок есеїв, книжок для дітей, за її кіносценаріями знято фільми й серіали. За свій роман «Форсування роману-ріки» отримала найважливішу літературну премію на Балканах – нагороду часопису «НІН» (стала першою жінкою в історії цієї

премії), згодом здобула цілу низку світових відзнак (Щорічну премію за найкращу книжку есеїв у Швейцарії, Державну літературну премію Австрії, нагороду Гайнріха Манна в Німеччині, Нойштадську премію в США, Віленицю в Словенії, була номінованою до Міжнародної Букерівської премії у Британії). Через свою принципову антивоєнну позицію й критику шовіністичного націоналізму проти неї на початку 90-х розгорнули кампанію цькування в Хорватії, і письменниця була змушена покинути країну. Книжки Дубравки Угрешич перекладено двома десятками мов, вона викладає в європейських і американських університетах. Живе в Амстердамі.

Робота над цією книжкою була для мене особливою: мені вперше довелося перекладати настільки пронизливий жіночий голос, адже героїня книжки – не просто біженка з екс-Югославії, а насамперед жінка і донька. Думаю, кожен, хто читатиме цю книжку, захоче подзвонити своїй мамі. Це частка магії письма Дубравки Угрешич – воно не тільки інтелектуальне, а спонукальне: аналізувати, думати, згадувати, шукати, діяти, рухатися вперед. Це дуже вишукана книжка, вона точно припаде до смаку гурманам літератури.

Андрій Любка



ISBN 978-617-614-307-9



9 786176 143079



ДУБРАВКА

УГРЕШИЧ

ДУБРАВКА УГРЕШИЧ

МУЗЕЙ
БЕЗУМОВНОЇ КАПІТУЛЯЦІЇ



Дубравка Угрешич

Музей безумовної капітуляції

З хорватської переклав Андрій Любка



УДК 82-94+93/94
У 27

Угрешич, Дубравка

Музей безумовної капітуляції / Дубравка Угрешич ; пер. з хорв.
Андрія Любки. – Чернівці : Книги – XXI, 2020. – 320 с.

ISBN 978-617-614-307-9

«Музей безумовної капітуляції» – один із найвідоміших романів Дубравки Угрешич, пронизлива розповідь про еміграцію, в якій екзиль стає зручною лінзою для погляду на власну біографію та країну. Інтелектуалка найвищої проби, Дубравка Угрешич конструює роман-колаж, що починається в берлінському зоопарку й закінчується в берлінському фітнес-центрі. Але поміж цими точками – наче в сімейному фотоальбомі – з'являються і зникають обличчя, проростає болісна туга за батьківщиною, розриваються бомби нової війни, а в автовідповідачі звучить сумний голос старенької мами, чії риси з роками лірична героїня все частіше впізнає в собі. А разом з нею й читач починає віднаходити і згадувати у своїй біографії схожі паралелі й сюжети, раптово сам стає героєм власного автобіографічного роману. На такий ефект здатна тільки по-справжньому велика література.

Дубравка Угрешич

Музей безумовної капітуляції



Видання здійснене за підтримки
Міністерства культури та медіа Республіки Хорватія, м. Загреб
Knjiga je objavljena uz financijsku potporu Ministarstva kulture
i medija Republike Hrvatske



Переклад та публікацію цієї книги підтримує
Європейський Союз за програмою «Дім Європи»

ПРЯМУЄМО
РАЗОМ

Жодну частину цього видання не можна копіювати або відтворювати в будь-якій формі
без письмового дозволу видавництва.

ISBN 978-617-614-307-9

© Dubravka Ugrešić
© Книги – XXI, 2020, видання українською мовою
© Андрій Любка, 2020, переклад
© Анна Стьопіна, 2020, обкладинка

Усі права застережено

Моїй мамі, Веті Угрешич

У Берлінському зоопарку, поряд з басейном із живим морським слоном, стоїть незвична вітрина. Під склом експонуються предмети, що їх знайшли у череві морського слона Роланда, який помер 21 серпня 1961 року, а точніше:

запальничка рожевого кольору, чотири палички для морозива (дерев'яні), металева брошка у формі пуделя, відкривач для пивних пляшок, жіночий браслет (вірогідно, срібний), шпилька для волосся, дерев'яний олівець, пластиковий водний пістолет для дітей, пластиковий ніж, сонцезахисні окуляри, ланцюжок, пружина (маленька), гумове кільце, парашут (дитяча іграшка), залізний ланцюг довжиною 40 см, чотири цвяхи (великі), пластикова машинка зеленого кольору, металевий гребінець, пластиковий бейдж, лялька, пивна бляшанка (*Pilsner*, 0,33 л), сірникова коробка, дитячий черевичок, компас, ключ від автомобіля, чотири монети, ніж із дерев'яним руків'ям, дитячий смочок, в'язка ключів (5 шт.), навісний замок, пластикова торбинка з голками і клубком.

Більше зачарований, ніж вражений, відвідувач стоїть перед незвичними експонатами, наче перед археологічними знахідками. Відвідувач знає, що їхню музейно-виставкову цінність визначив випадок (примхливий Роландів апетит), але все ж не здатен відігнати поетичну думку, що з часом предмети встановили між собою витонченіші зв'язки. Захоплений цією думкою, відвідувач і далі намагається встановити якісь значеннєві координати, реконструювати

певні історичні нюанси (йому, наприклад, спадає на гадку, що Роланд помер через вісім днів після встановлення Берлінської стіни), і таке подібне.

У схожий спосіб читачеві варто читати роман, що лежить перед ним. Якщо йому здасться, що між розділами немає смислових або прямих зв'язків, хай буде терплячим: ці зв'язки поступово встановляться самі. І ще дещо: питання, чи є цей роман автобіографічним, могло б в один гіпотетичний момент належати до юрисдикції поліції, а не читача.

Частина перша
ICH BIN MÜDE

1

Ich bin müde, кажу я Фреду. Його бліде, занепокоєне обличчя розтягується в усмішці. *Ich bin müde* – єдине речення німецькою, яке я знаю на цей момент. Цієї миті я й не хочу вчити більше. Навчитися більше – значить відкритися. А я ще деякий час бажаю залишатися закритою.

2

Фредове лице нагадує мені стару фотографію. Фред схожий на молодого офіцера, який через нещасливе кохання готовий зіграти в російську рулетку. Який коротає ночі по будапештських кнайпах. Тужливі схлипування циганських скрипок не викликають жодного поруху на його блідому обличчі. Погляд Фреда лише зрідка зблискує полиском металевих гудзиків на його уніформі.

3

Вигляд із моєї кімнати, мого тимчасового притулку в екзилі, затьмарений високими соснами. Вранці я розтягую штори і відкриваю вигляд на романтичні декорації. Сосни спочатку втонулі, наче примари, в імлі, згодом імла розсіюється променями, зблискує сонце. Часом накрапає дрібна мжичка. Наприкінці дня сосни темні. У лівому кутку вікна видніється краєчок озера. Ввечері затягую штори. Декорації щодня ті самі, інколи їхню однаковість порушить птаха, змінюється переважно тільки освітлення.

Моя кімната наповнена тишею, наче ватою. Якщо я відчиняю вікно, тишу розбиває цвірінкання птахів. Ввечері, якщо я виходжу з кімнати в передпокій, чую шум телевізора (із кімнати пані Кіри на моєму поверсі) і звук друкарської машинки (російський письменник поверхом нижче). Трохи пізніше можна почути нерівномірне стукання костура й скрипи дрібних кроків невидимого німецького письменника. Художників – румунську пару (поверхом нижче) – я бачу часто, вони ходять нечутно, як тіні. Тишу часом порушує Фред, наш завгосп. Фред шумною електричною косаркою косить траву в парку вілли, проганяє свою любовну муку. Нещодавно його покинула дружина. *My wife is crazy*, пояснив мені Фред. Це єдине речення англійською, яке він знає.

У поблизькому Мурнау розташований музей – будинок Габрієли Мюнтер і Васілія Кандинського. Від слідів чужого життя мені завжди трохи ніяково, такі вони особисті й неособисті водночас. Я купила там листівку, на якій репродукція зображення цього будинку, *Das Russen-Haus*. Я часто роздивляюся цю листівку. Інколи мені здається, що маленький людський силует у вікні, така яскраво-червона крапочка, – це я.

На моєму письмовому столі лежить пожовкла фотографія. На ній три невідомі купальниці. Про фотографію я не знаю багато, тільки те, що її було знято на початку цього століття на річці Пакра. Річечка тече неподалік

маленького міста, в якому я народилася й провела дитинство.

Я помічаю, що цю фотографію завжди ношу з собою, наче якийсь фетишистський предмет, справжнє значення якого мені не відоме. Тьмяно-жовта поверхня гіпноотично притягує мою увагу. Часом я довго вдивляюся у неї й не думаю ні про що. Часом я уважно заглиблююся у дзеркальні відображення трьох купальниць у воді, в їхні обличчя, що дивляться просто в моє. Занурююся в них, наче хочу розгадати таємницю, відкрити якусь щілину, схований прохід.

Найчастіше я спираю фотографію на лівий куток вікна, туди, де видніється краєчок озера. Фотографія мене заспокоює, наче вода.

З пані Кірою, киянкою, професоркою літератури на пенсії, ми інколи п'ємо каву. *Я каменщица*, каже пані Кіра. Пані Кіра має пристрасть до різноманітного каміння. Розповідає мені, як кожне літо відпочиває в Криму, де море викидає на берег напівдорогоцінне каміння. Пані Кіра годинами блукає узбережжям і вишукує камінчики. Вона не сама, каже, туди приходять й інші люди, *каменщики*. Часом вони всі збираються, розкладають багаття, варять борщ і показують одне одному свої «скарби». Тут, на віллі, пані Кіра гайнує час, перемальовуючи різні мотиви. Зробила копію архангола Михаїла, хоча, каже, більше вона любить нанизувати. Запитує мене, чи маю якесь розірване намисто, вона могла б, каже, полагодити його, знову нанизати перлинки. Знаєте, каже пані Кіра, *я люблю нанизувати*. Каже це, наче виправдовується.

У тому ж Мурнау розташований музей Одона фон Горвата. Одон фон Горват народився 10 грудня 1901 року в Рієці о 16:45 (за іншими свідченнями – о 16:30). Коли він виріс до ваги 16 кілограмів, переселився з Рієки і жив з батьками трохи у Венеції, трохи на Балканах. Коли досягнув висоти 1 м 20 см, переїхав у Будапешт і жив у тому місті до висоти зросту 1 м 21 см. Ерос в Одоні фон Горваті, на його власну думку, пробудився, коли його зріст сягнув 1 м 52 см. Інтерес фон Горвата до мистецтва, а особливо до літератури, з'явився при зрості в 1 м 70 см. Коли розпочалася Перша світова війна, Одон фон Горват перестав рости, досягнувши зросту в 184 см. Горватову біографію, міряну кілограмами, сантиметрами і географічними точками, рясно підтверджують музейні фотографії.

Про воєнного злочинця генерала Младича, який місяцями з навколишніх пагорбів обстрілював Сараєво, кружляє погоска, що одного разу в прицілі він побачив будинок свого знайомого. Історія розповідає, що генерал зателефонував знайомому і сповістив того, що дає йому п'ять хвилин на збирання «альбомів», бо, каже, вже навів приціл, аби висадити його дім у повітря. Сказавши «альбоми», генерал мав на увазі альбоми із сімейними фотографіями. Злочинець, який місяцями знищував місто, бібліотеки, пам'ятники, церкви, вулиці й мости, знав, що знищує пам'ять. Тому своєму знайомому «великодушно» подарував життя з правом на пам'ятання. Голе життя і кілька сімейних фотографій.

Біженці діляться на два типи: на тих, що мають фотографії, і тих, у кого фотографій немає, сказав один боснієць, біженець.

Те, що жінці потрібне найбільше, – повітря, каже моя приятелька Ганнелор, поки ми йдемо до поблизького монастиря Андекс.

Те, що жінці потрібне найбільше, – лакей, відповідаю Ганнелор, поки в сувенірній крамничці в Андексі купую дешеву пластикову кулю з янголом-охоронцем. Ганнелор сміється. Коли кулею трохи потрясти, на янгола-охоронця падає сніг. Сміх Ганнелори шарудить, як сніг із пінопласту.

Перш ніж сюди приїхати, я провела кілька днів на Адріатиці, в одному домі біля моря. На маленький пляж приходили нечисленні купальники. Їх можна було бачити й чути з тераси. Одного дня мою увагу привернув занадто голосний жіночий сміх. У морі я побачила трьох підстаркуватих купальниць. Вони плавали з оголеними грудьми, біля самого берега, в маленькому колі, наче сиділи за округлим столиком і попивали каву. Це були боснійки (за акцентом), вірогідно біженки й медсестри. Звідки я знаю? Бо вони згадували давні шкільні дні й обговорювали четверту, яка на випускному іспиті переплутала слова *анамнез* і *амнезія*. Слово *амнезія* й історія про екзамен повторювалися кілька разів і щоразу викликали розкотистий сміх. При цьому всі троє махали руками, наче змітають крихти з неіснуючого столу. Зненацька

впала злива, одна з тих літніх, раптових, короткотривалих. Купальниці залишилися у воді. З тераси я споглядала блискучі краплі дощу й трьох жінок. Сміх ставав усе голоснішим, з усе короткими паузами, тепер вони вже корчилися від сміху. У перервах я могла чути слово *падає*, яке вони наполегливо повторювали, маючи на увазі, мабуть, дощ. Вони розкидали руки, бризкалися водою, тепер їхні голоси нагадували пташине цвірінкання, наче вони змагалися, яка ж буде гортаннішою й голоснішою, та й дощ немов збожеволів, ставав усе крупнішим і теплішим. Між терасою й морем виросла туманна, солонява завіса. Якоїсь миті завіса ввібрала всі звуки, і в осяйній тиші можна було бачити величне лопотіння трьох пар крил.

Я зробила внутрішній «клац» і зняла той вигляд назавжди, хоч і не знаю навіщо.

13

Те, що жінці потрібне найбільше, – вода, каже Ганнелор, поки ми після плавання відпочиваємо у розкішному інтер'єрі сецесійної Мюллерової народної купальні.

14

Моїй знайомій С. життя якось не укладалося із самого початку. Та все ж їй вдалося закінчити школу для медичних сестер і влаштуватися на роботу в приміській лікарні для душевнохворих дітей. *Добрим це не закінчиться. Я всмоктую чужі нещастя, мов промокальний папір*, сказала вона. В лікарні вона зустріла своє щастя, медбрата, молодшого за себе, дрібненького чоловіка (коли я з ним познайомилася, не могла відвести погляду від його маленьких лакованих черевиків), який навіть прізвище мав у зменшувальній формі. У пізньому віці вона завагітніла, вирішила

народжувати всупереч своїй і його цукровій хворобі, витримала вагітність (близнюки!) до самих пологів, а тоді, за день до планованої дати, ненароджені діти задушилися. Моя знайома розлізлася на шматки, як промокальний папір. Певний час була у психіатричному відділенні, а тоді видужала і зі своїм маленьким чоловіком переїхала.

Одного дня зненацька вона з'явилася у моєму домі. Все було «нормально», ми поговорили про роботу, про чоловіка, про се і те, а потім моя знайома вийняла з торбинки пластиковий пакет і розклала переді мною свій «скарб». Ішлося про два-три блискучі предмети, настільки беззмістовні, що я їх навіть не пам'ятаю. Вона довго переді мною розкладала, переставляла і розглядала свої абищиці. А потім, побачивши мініатюрну китицю висушених квітів на моїй полиці, сказала, що вона їй дуже подобається, що вона *чарівна, ну просто чарівна*, і попросила, щоб я їй цей букетик подарувала. Склала його собі в пакет, а тоді зі своїм убогим скарбом пішла.

15

Поки п'ємо каву, від пані Кіри я довідаюся дещо про інших жителів нашої вілли. *Знаєте, тут ми у певний спосіб усі схожі, всі щось шукаємо, наче ми щось загубили...*, каже вона мені.

16

Екзилантові здається, що стан екзилю – це якась постійна, особлива чутливість до звуку, до певної мелодії; часом йому здається, що екзиль – це не що інше, як стан несвідомого пригадування музики.

Вирушивши в Мюнхен, щоб зустрітися з Ігорем, я зупинилася неподалік Марієн-плац, бо мою увагу привернула

музика. Літній циган грав на скрипці мадярські циганські пісні. Він зловив мій погляд на льоту, всміхнувся поблажливо й виклично водночас, упізнав мене як «свою». Щось стиснулося мені в горлі, на якусь мить я залишилася без повітря, а тоді швидко опустила очі й поквапилася вперед, усвідомивши вже наступної секунди, що йду в неправильному напрямку. За два кроки від себе я побачила рятівну телефонну будку й стала в чергу, вдаючи, що маю комусь подзвонити.

Переді мною стояв молодий чоловік. Чорна шкіряна куртка в обтяжку, джинси в обтяжку, модні мілітаристські черевики, якийсь різновид невпевненості й викличності на обличчі, все водночас, наче одне тої ж миті провокує друге. Вже наступної секунди я знала, що він «мій», «земляк». Спосіб, у який він довго і вперто – не дивлячись вліво чи вправо, як офіціант у поганому ресторані – набирав номер, сповнив мене сумішшю злості й співчуття. А тоді молодик нарешті зміг додзвонитися (*та мій*, звісно ж!). Ця манера моїх земляків говорити довго, говорити ні про що, наче всіма цими зайвими словами одне одного пестять, гладять, взаємно ніжаться і голубляться, – ця манера знову сповнила мене сумішшю злості й співчуття. Скрипка і далі тужно скімлила, молодик телефонував якійсь Мілиці, а я собі в голові, наче на монтажному столі, клеїла сюжет сумного скімлення з бурмотінням молодого чоловіка. Чорноокий скрипаль наполегливо дивився в моєму напрямку, ніби бачив мене наскрізь. В якийсь момент я хотіла вийти із черги, але не зробила цього: це б мене лише видало, думала я. Тому я, коли молодик завершив розмову, поклав слухавку й рукою пригладив волосся (жестом, який через свою передбачуваність знову сповнив мене тією ж сумішшю), подзвонила до Ганнелор, єдиної, до кого я могла телефонувати, вигадавши на ходу термінове, практичне питання.

На зустріч із Ігорем я запізнилася. Ми сіли в китайському ресторані, жваво базікаючи в очікуванні на замовлені страви, а тоді я помітила, що весь час не знаходжу собі місця, що я чомусь відсутня, що блукаю поглядом, мені здалося, що навколо зимовий день, я в окулярах, що запітніли, вкрившись ніжною млою. А тоді до моєї свідомості долинув звуковий фон, який спочатку я не зареєструвала. Грала китайська чи корейська естрадна музика, чи бозна-чия, у кожному разі десь із того кінця світу. Чулося тихе, елегантне, солодке гугніння, любовне, мабуть, гугніння, яке могло би бути моїм або Ігоровим, російським, байдуже яким. У цей час назовні вибухнула тепла злива, стікаючи вниз по шибці за Ігоровою спиною, і я врешті зламалася, відреагувала правильно, за давнім, багаторазово тренованим рефлексом. Словом, я розрюмсалася від цього дзвону, від цього спільного солодкавого скімлення, завжди однакового, без різниці, звідки воно. Я внутрішньо опиралася цьому, боролася, комизилася, майже радісна від того, що я нарешті під його владою, майже тілесно задоволена. Ослаблена, розм'якла, я плескалася в теплій внутрішній калюжі сліз.

– Що це, Ігорю, – спитала я, ніби виправдовуючись.

– Ваш погляд сяє блиском гудзика на вашій блузі, – сказав мій друг, російський єврей із Чернівців, екзилянт.

Я тупо опустила погляд на гудзик. Гудзик був каламутного, пластмасово-золотистого кольору.

17

У мене немає бажання бути дотепним. Я не хочу будувати сюжет. Писатиму про речі й думки. Наче збірку цитат, записав колись давно один тимчасовий екзилянт. Його звали Віктор Шкловський.

Ich bin müde, кажу я Фреду. Його бліде, занепокоєне обличчя розтягується в усмішці. *Ich bin müde* – єдине речення німецькою, яке я знаю на цей момент. Цієї миті я й не хочу вчити більше. Навчитися більше – значить відкритися. А я ще деякий час бажаю залишатися закритою.

У тиші своєї кімнати, з романтичними декораціями у вікнах, я розкладаю дрібнички, ті, які я взяла з собою, але насправді невідомо чому, ті, які я знайшла тут, усі випадкові й беззмістовні. Переді мною – маленьке перо, яке я підбрала, гуляючи парком, у моїй голові дзвенить чиясь речення, жовтіє переді мною стара фотографія, червоний маленький людський силует із дешевої листівки, мене супроводжує чийсь жест, а я не розумію його значення, не знаю, кому він належить, пластиком сьйвом виблискує переді мною куля з янголом-охоронцем. Коли я нею трясу, на янгола падає сніг. Я не можу збагнути сенсу всього цього, я розпанахана, я просто втомлена людська подоба, *каменщица*, і ось випадок, на тобі, викинув мене на інший, безпечніший берег.

Те, що жінці потрібне найбільше, – повітря й вода, каже повчально Ганнелор, поки ми сидимо в пивниці й здуваемо з кухлів пивну піну.

Екзилянту здається, що стан екзилю має структуру сну. Зненацька, наче уві сні, з'являються якісь обличчя, які ти забув або, може, яких ніколи й не зустрів, якісь місця, що їх він точно вперше бачить, але йому здається, що

звідкілясь їх знає. Сон є магнітним полем, що притягує образи з минулого, теперішнього і майбутнього. Екзилянту раптом наяву з'являються обличчя, події й образи, притягнені магнітним полем сну; раптом йому здається, що його біографія написана задовго до того, як має втілитися, і з огляду на це екзиль не є результатом зовнішніх обставин чи його вибором, а координатами, що їх уже давно накреслила для нього доля. Захоплений цією солодкою і жагучою думкою, екзилянт починає розгадувати беззмістовні знаки, хрестики і вузлики, і зненацька йому здається, що у всьому тому він вичитує потаємну гармонію, округлу логіку символів.

Нанізувати, я люблю нанізувати, каже пані Кіра, мовби виправдовується, і притому всміхається блідою усмішкою людини, що одужує.

У скляному ательє в глибині нашого парку румунська пара готує виставку. Молода жінка топірцем обчищає шматки дерева, які вона багато днів збирала по парку. Тим часом чоловік пришпилює голками тонкі, майже прозорі аркуші паперу до великого білого панно. На кожному з них ніжним, світло-сірим акварельним кольором намальовано голівку пташки. Молода жінка ритмічно б'є топірцем по дереву. Аркуші спочатку непорушні, а потім їх легенько підхоплює якась невидима течія. Голівки пташок тремтять, наче зараз упадуть.

Частина друга
ДОМАШНІЙ МУЗЕЙ

Поетика сімейного альбому

У цей момент час є ностальгійним, а фотографії активно підходять ностальгю. Фотографія – це елегійне мистецтво, мистецтво сутінків... Самі фотографії є temento mori. Зняти фотографію – означає взяти участь у смертності, вразливості, змінюваності якоїсь іншої особи (чи речі). Самим фактом знімання цієї миті і її замерзання всі фотографії свідчать про невблаганне танення часу.

Сьюзен Зонтаг, «Про фотографію»

– Що тут роблять Славіца й Бранко? – каже вона здивовано, забирає альбом у мене з рук і ретельно вдивляється у фотографії молодої усміхненої пари.

– Хто такі Славіца й Бранко?

– Ти їх не знаєш. Ти була ще малою... – відмахується рукою. – Якби ще я пам'ятала, чому вставила їх у альбом... – бурмотить сама до себе, наголошуючи на їх, і уважно розглядає світлину, наче це якийсь рідкісний вид у гербарії.

Раптово, рухом руки, що знімає пластир, вона відклеює пластиковий покрив, виймає фотографію і рве її на шматочки. Сухі звуки паперової екзекуції розпанахують повітря.

– Так, – каже. – Все одно вони вже давно мертві, – додає вона примирливо-коментаторським тоном і повертає мені альбом.

Початок історії ховається у дамській торбинці зі свинячої шкіри, яку вона з валізою скромного вмісту привезла з собою далекого сорок шостого року. Щойно за першої нагоди було куплено нову дамську торбинку, стара переселилася у закуток шафи і відтоді служила як домашній склад спогадів.

Пізніше з'явилися нові дамські торбинки, але та, перша, й надалі залишалася в закутку шафи. Пізніше з'являться і нові меблі, нові шафи, комоди, скрині, з'являться ще зручніші валізи й валізки, але та коричнева торбинка зі свинячої шкіри займе постійне місце в закутку шафи й служитиме скарбничкою спогадів.

У моєму бідному, позбавленому предметів повоєнному дитинстві та торбинка зі свинячої шкіри служитиме заміном неіснуючого підвалу чи горища, будиночка для ляльки й іграшок. Я натхненно перебирала її скромний вміст і почувалася співучасницею якоїсь Таїни. І навіть не знала, що насправді я й була співучасницею. Співучасницею в простій таємниці життя.

Спочатку в торбі тримали фотографії (здебільшого мамині), кілька листів (батькових), золоту монету, золотий крейцер, срібну табакерку, шаль із чистого шовку і завиток волосся.

Мамині фотографії збивали з пантелику: на одних вона була в незвичайних капелюшках, на других – у моряцьких і учнівських картузах, на третіх – у купальнику (мама

на човні, позаду поблискує невідоме море, те, яке я побачу тільки в майбутньому). На всіх світлинах мама була незвичайно красивою. Були тут і фотографії старшої подружньої пари, це мали бути мої бабуся й дідусь; молодих жінок, це мали бути моя тітка і її донька, моя кузинка. Ті фотографії не значили для мене багато, бо нікого з них я не знала.

Крім маминих, акуратно зв'язаних мотузочкою, були тут і кілька батькових фотографій; а потім і моїх (щойно я народилася); і спільних: мама, тато і я в ідилічних моментах ігор у сніжки.

Листи були написані у сорок восьмому році, рукою мого батька, із санаторію для туберкульозників (*Тоді ти ще була в моєму животі, ще не народилася, каже мама*). Щойно навчилася читати, я потайки прочитала ті листи. У них ішлося про абсолютно незрозумілі речі: про повоєнні талони на товари (*чи достатньо в тебе талонів?*); про стрептоміцин (комусь вдалося роздобути рятувальний стрептоміцин); про сало (*хтось купив шматок сала і тепер з їжею вже значно краще*); і про любов (*твій образ весь час виринає перед моїми очима*).

Золотий крейцер належав маминій сім'ї, і вона берегла його протягом усього життя. Пізніше до домашньої скарбнички додадуться золота каблучка у формі мигдалю і пластина зубного золота. Це були єдині коштовності, якими вона володіла.

Табакерка була срібною й належала моєму дідові, маминому батькові. На її кришці була гравюра коня, що мчить риссю (*це кінь, що мчить риссю, говорила мама*). Пальчиками я обмацувала коня, що мчить риссю, відкривала табакерку і вдихала запах тютюну невідомого мені діда.

Маленьку шаль із чистого шовку (мама завжди наголошувала на слові чистого) бабуся надіслала в листі. Цей шовковий подих, таємно висланий у звичайному листі, відчиняв двері захопливого незнамого. Слова чистий шовк

притягували, наче магніт, й інші слова неясних значень: хутро, перли, коштовності і – смарагд. На незвичному слові *смарагд* я радо ламала язик і пізніше ніби перекидала в роті, замість слова, тверду зелену цукерку зі смаком ментолу.

Був тут і шовковий хвостик, зловлений у целофанову обгортку, як мушка: завиток мого волосся. Я виставляла целофан до світла, ловлячи так сонячні промені.

Торбинка з часом постаріла, зблякла, розійшлася по швах. Її вже не вдавалося закрити, фотографії випадали, витікали з торбинки, гуляли шафою. Ми їх складали, зв'язували мотузочкою і повертали в торбинку, намагаючись навести лад. Поруч із торбинкою в закутку шафи з'явилися й картонні коробки для взуття. Фотографії ми скидали в ті коробки або ж засували їх у книжки чи шухляди. Торбинка й надалі залишалася центральним складом спогадів.

Вона часто бурмотіла, що треба навести лад, що одного дня вона всі ті фотографії візьме й викине у смітник, що всі нормальні люди для фотографій мають альбоми, що це соромно, коли все сміття скидане в шафу, що шафа, зрештою, є місцем для одягу, а зовсім не для фотографій, але всупереч її бурчанню не змінювався ані закуток шафи, ані торбинка у закутку, ані тієї торбинки функція.

Сімдесят третього року помер мій батько. Я любила його, але саму смерть сприйняла якось спокійно, звинувачуючи саму себе через власну нечулість.

Через місяць після його смерті звідкись вислизнула і впала мені під ноги його фотографія, маленька, з тих, які клеять у паспорт. Погляд на цю знімку, на цей малий і мовчазний предмет, звів у мені до купи якісь кінці, і зненацька я, задихаючись, зайшлась нестримним плачем. Я замкнулася в кімнаті й довго ревіла, здавалося, що я ніколи не зупинюся.

Коли я врешті заспокоїлася, в кімнату зайшла мама й сказала фразу, справжній сенс якої я зрозумію лише пізніше.

– Нам треба купити альбоми, – сказала вона.

Ми їх купили. Коричневу торбинку зі свинячої шкіри, ту, яку з валізою скромного вмісту привезла з собою далекого сорок шостого, було викинуто із шафи. Із торбинки на денне світло висипалася неоковирна, недоладна купа життів. Я роздивлялася обличчя, усмішки, тіла, ті жовто-коричневі, чорно-білі й сірі силуети, ті плями світла на квадратах паперу, й почувалася ніяково, наче від погляду на якусь непристойну сцену.

Одного дня я застала її з виразом трагічної безпорадності на обличчі за купою фотографій.

– Хочеш, щоб я тобі допомогла? – запитала я.

– Ні. – сказала вона. – Це мої альбоми.

Торбинка тихо зникла. Зникли картонні коробки, фотографії вже не розсипалися із шухляд і не визирали

з книжок, тепер вони були в безпеці, сховані поміж полотняних обкладинок альбомів. Десяток акуратно складених альбомів лежали на столику біля маминого ліжка, своїм виглядом і кількістю наштовхуючи на думку про справжнє досє життя.

– А де торбинка? – запитала я.

– Її більше немає. Викинула в сміття, – сказала вона.

Я погортала альбоми. Вони нагадували мені про торбинку: тепер ці знімки були складені, але сліди абиякої «організації матеріалу» не вдалося затерти. Навіть її фотографії, до цього моменту ревно відмежовані від інших мотузочкою, тепер змішалися з рештою.

Або альбомів було замало, або ж фотографій було за багато. Вона ніяк не могла (та й не знала як) правильно вирішити. У битві з жанром вона здалася ще на самому початку.

Одного дня вона ще раз заходилася укладати альбоми, намагаючись забезпечити хронологію подій, але цей принцип з незрозумілих причин не спрацював. У результаті моя фотографія зі студентських років опинилася поруч із Славцею й Бранком, молодю невідомою парою.

Вона силкувалася встановити певну ієрархію всередині тієї химерної хронології, але якби вирішила зі свого життєвого досє видалити неважливих Славцю й Бранка, усе ж із невідомих причин там залишалися усміхнені обличчя так само неважливих Бранка й Славка.

Принцип хронології та їхньої важливості в її житті порушувало її внутрішнє відчуття речей. Так, наприклад, незвично багато місця вона віддала фотографіям з весілля своїх далеких племінників, хоча з тими племінниками

майже не підтримувала контактів. Здається, вона просто любила весільні фотографії.

Одного разу я помітила в альбомі маленький триптих: три її фотографії, одна обіч іншої. На першій їй могло бути двадцять, на другій тридцять, на третій – чотири десятки років. Поза триптихом, чомусь відділена, лежала її найновіша фотографія.

– Я страшенно постаріла, правда?

– Не постаріла, – відповіла я і втупилася у фотографії.

Проходячи віддаль у щоразу десять років, її обличчя й справді мінялося. Округлість перетворювалася в овал; великі карі очі зменшилися і чомусь скошилися; повні губи втрачали свою спокусливу набухлість і ставали пласкішими; дві смужки біля губів за тридцятим роком почали спускатися додолу, на сороковому році вже видно малі, хоч і ще ледь помітні, мішки з обох боків її обличчя. На найновішій фотографії було ясно видно провислі сумні щоки.

– Не постаріла, – повторила я й згорнула альбом.

Коли я вдруге взяла альбом до рук, триптиха вже не було, фотографії перескладені, а та найновіша, з обвислими щоками, зникла назавжди.

Сімдесят шостого року з групою студентів я мандрувала Вірменією. Ми подорожували тьмяно-червоними вірменськими теренами, над якими ширяла примарна тінь засніженого Арарату, з'являючись і зникаючи, як Чеширський кіт Керола. У монастирі Гегард, захованій між скелями чудесній будівлі, старішій за тисячу років, ми

познайомилися з ченцем. Роздавши з безглуздою діловитістю свою візитну картку з таким же безглуздим родом занять, він повів нас до себе в келію. Крім ліжка, стола й комода в келії не було більше нічого. На комоді, на симетричній відстані одна від іншої, стояли фотографії в рамках.

– Це моя фотографія, коли мені було двадцять років, на цій мені тридцять, а на цій мені виповнилося сорок, – сказав монах голосом музейного екскурсовода.

Біля підніжжя підставки, на якій стояли фотографії, був букетик сухих квітів, перев'язаний шнурком.

З часом мама таки спромоглася «навести лад» в альбомах. Найбільше мені подобався альбом з фотографіями, які вона далекого сорок шостого привезла з собою. Потягнувши мотузочку на себе, скирта жовто-сірих фотографій тепер розсипалася по альбому в усій красі своєї патини. Молоді бабця й дід, їхні друзі з виразними обличчями (*друзі сім'ї, вірмени*, каже мама) скупчені навколо грамофона з трубою у формі гігантського лотоса; ось вони на пікніку, порозсідалися на траві, перед ними біла скатерка, на скатерці – кошики з виноградом; тут і мамині дівчачі миленькі фотографії на пляжі, в човні, під час прогулянок з подругами, у затінку дерева, у формі гімназистки, на відпочинку. Дівчатка в шовкових сукнях, поміж ними Елі, моя мама, і хлопці в білих штанях і темних піджаках.

– Бачиш, – каже, показуючи пальцем на обличчя усміхненого хлопця, схожого на молодого хорта, – це була моя перша любов...

Обличчя я впізнаю: вона часто вказувала пальцем на цю фотографію, вимовляючи завжди ту саму фразу, *моя перша любов...*

– Хтозна, чи він узагалі живий... – каже й кінчиками пальців замислено погладжує целофанову обгортку, наче кришталеву кулю.

Подорожуючи Америкою, я навідалася до своєї загребської знайомої, яка п'ятнадцять років тому переїхала в Штати з чоловіком, лікарем. Вони жили в гарному будинку, мали двох дітей, у неї були картки й чекові книжки, раз на тиждень вона ходила на йогу, раз на тиждень – у фітнес-клуб, відвідувала курси японської мови (*Запам'ятай, у 21 столітті тут буде Японія!*), вешталася місцевими антикварними крамницями, шукаючи меблі для свого «по-європейськи» обставленого дому, запікала індичку на День подяки, зневажала чорних, бо це «гольтіпа, яка не хоче працювати», возила дітей у школу, на заняття з тенісу, встромляла в торт на День народження американські прапорці й раз на тиждень збирала подруг на «жіночі посиденьки».

Ми потягували охолоджене мартіні біля басейну й просторікували про все на світі. Якоїсь миті моя знайома глянула на мене поглядом, блискучим від мартіні або ж від раптового осяння, й сказала:

– Ей, а розкажи мені, яким був Мирослав!

Я збентежилася. Ніяк не могла згадати, хто такий Мирослав.

– Знаєш, – підбадьорювала мене знайома, – я їм уже все розказала тисячу разів, вони вже все знають...

– Ага... – відповіла я багатозначно. Я все ще не могла зрозуміти, про що йде мова. А тоді мені якось тьмяно пригадалося, що й справді перед заміжжям і виїздом в Америку вона «ходила» з якимсь Мірком...

– Ага... – почала я, але знайома мене перебила.

– Боже, як згадаю, який він був високий! Метр дев'яносто, не менше!

Тієї миті я абсолютно ясно пригадала того Мирослава, який мав заледве метр сімдесят.

– Боже, а ті небесно-блакитні очі! Розкажи їм, давай...

Фотографія Мірка, якого б я не згадала ніколи в житті, раптом зблиснула переді мною максимально чітко. У нього були маленькі карі очиці й віспувате обличчя.

– Він страшно мене любив... А як пригадаю, як я вислизнула йому з рук і вийшла заміж без сенсу, абсолютно без сенсу... Він же ніколи не одружився, правда?

– Ні, не одружився. Ніколи, – сказала я співчутливо.

У вербальному альбомі, складеному для подруг, фотографія Мирослава, здолавши шлях із Загреба до американської провінції, зазнала ґрунтового ретушування. Мірко з неповних метра сімдесяти виріс до метра дев'яносто; колір очей змінився з карого на блакитний; а зі звичайного загребського фраера він став незабутнім коханцем і уявною власністю учасниць жіночих посиденьок. Наче комета, давно згаслий Мірек тут, на іншому краю неба, все ще зорів у всьому своєму сьайві.

Пізніше, поки на кухні ми перемивали посуд, я подружньому підморгнула й спробувала сказати щось на кшталт «гарно ти з ним вигадала», але знайома зупинила мене.

– Я завжди його любила і завжди любитиму, мого Мирослава...

Я усвідомила, що історія про Мирослава не є фантазією, вигаданою для подруг, чим вона на початку, можливо, й була. З часом моя знайома покращувала фотографію Мирослава і згодом сама в неї повірила, ретуш стала реальністю.

Я надкусила шматок тістечка і, бажаючи змінити тему, сказала:

– Смачна в тебе випічка...

– Звичайна, американська. Їх називають *brownies*, – сказала моя знайома тоном, яким щойно мить тому говорила про Мирослава.

Після виписки з лікарні у липні вісімдесят дев'ятого, змучена сумнівами, чи виживе взагалі, вона попросила мене сфотографувати її. Через маленьке вічко автоматичного фотоапарата «Canon» я бачила, як вона безуспішно намагається надати своєму переляканому обличчю виразу, який нам, своїм дітям, хоче залишити як останній. Я вірю, що тої миті вона була в цьому впевнена. Я спостерігала за тим страшним внутрішнім зусиллям, з яким вона своє сумне, байдуже обличчя підняла нагору й одягла його в усмішку, але її зусилля (чого вона не могла ані бачити, ані знати) вперто закінчувалося на одному-єдиному недвозначному виразі – в голому вияві страху.

Зі стиснутим горлом, схована за фотоапаратом, я боролася між бажанням догодити їй і переляком, що якщо таки догоджу, то це й справді буде остання її фотографія.

– Готово! – сказала я, натиснувши на кнопку.

Усе вирішив випадок. З плівкою щось було не так. І мама видужала.

У середині лютого вісімдесят восьмого я поїхала на три дні в Мюнхен. Він зустрів мене у лобі готелю «Орега» (малий готельчик на вулиці св. Анни), сидячи у плетеному кріслі між буянням білих і фіолетових орхідей, що росли з розставлених навколо величезних ваз. Він підвівся, коли побачив мене у дверях, ми рушили одне одному назустріч,

наче на якійсь сцені, долаючи відстань, значно більшу за тих кілька кроків.

Ми проведемо два дні, зачинені в готельній кімнаті, ми не будемо торкатися, не будемо говорити нічого, крім найпотрібнішого. Він, наче в німому фільмі, буде тупо витріщатися в телевизор, я буду час від часу виходити на балкон і терти своїми нервовими пальцями маленьку металеву табличку на огорожі, на якій чомусь буде вибито номер тринадцять (таємний сценограф життя влаштує ще й такий кічуватий збіг). Ходитиму в душ часто й надовго, щоб він не чув мій плач. Під теплим душем я відчуватиму приємну млявість усуміш із сильним відчуттям втрати. Кілька разів я твердо вирішуватиму, що зараз встану, викличу таксі, візьму свою дорожню торбу, хрясну дверима й покину його назавжди, але я все ж залишуся, прикована нездоланим гірко-солодким відчуттям нещастя. Мені здаватиметься, що ми ув'язнені у кічуватій скляній кулі, наче впалі Адам і Єва, яких повернули під райське дерево, мені здаватиметься, що хтось крутить ту кулю, що на нас падає сніг, що зовсім неважливо, живі ми чи мертві. Вночі мене будитимуть його схлипування, настільки жіночі, такі схожі на мої. Та сама дивакувата скутість не дасть мені простягнути руку й обійняти його.

На третій день ми, актори німого фільму, встали й вийшли назовні. Сонце сяяло, наче прожектор. Повітря пахнуло глінтвейном, гвоздикою й корицею, був *Fasching*, середина лютого, і ми на вулиці, ніби в дешевій оперетці, знову оточені відповідними декораціями. Біле сонце, наче збільшувальне скло, відкривало кожну зморшку на обличчі, й ми інстинктивно шукали захисту в морозному затінку.

На лєтовищі ми щось випили, очікуючи на мій рейс, а потім поволі рушили в бік виходу. Дорогою натрапили на миттєвий фотоавтомат – і шугнули в кабіну. Там ми

сиділи, притиснуті на округлому стільчику, заховані брудною завіскою, й чекали, поки загориться червона лампочка. Коли загорілася остання, четверта, він зненацька мене поцілував. Тривалість поцілунку диктувало клацання невидимої камери.

Через динаміки вже втретє оголошували про посадку на мій рейс, а я стояла перед маленьким металевим отвором апарата й чекала, поки з'являться фотографії. Напружено вдивлялася в отвір, наче звідти мало з'явиться якесь кінцеве пояснення. Полароїдний видрук ліниво поліз із отвору, я вхопила його, розірвала порівну (дві йому, дві мені). Він ледь відчутно поцілував мене, стискаючи в руці свою полароїдну половину, і я рушила в бік черги на паспортний контроль. Я йшла, повторюючи собі, що не буду обертатися, але все ж обернулася. Він стояв з руками в кишенях, його лице, вперше якось розгублене й перелякане, зблиснуло переді мною, наче спалах, і зникло. Я зіжмакала фотографії, викинула їх і пішла.

Пізніше я запитувала себе, чому таємний сценограф життя для такого реального болю вигадав таку нереалістичну сценографію розставання. Справжній кінець нашої історії позначив «клацом» фотоапарата, а наш полароїдний поцілунок, що виражав незаперечну любов, означив також її незаперечну смерть.

Мамині альбоми, принцип, за яким вона укладала «факти життя», оживлять перед моїми очима щоденне життя, яке я встигла забути. Те повсякдення буде наперед зрежисованим (вже самим фактом позування), а згодом зрежисованим ще раз (вибором фотографій), але – можливо, якраз завдяки аматорському мистецькому пориву *гарно*

скласти (вже заздалегідь складені) факти життя – воно все ж виринали (бодай у тріщинах, помилках, у самому принципі), зворушливо автентичне й живе.

Одна фотографія зрадницьки викриє мої черевички з відрізаними носочками й відкриє світ повоєнних злиднів (коли пальці росли швидше за можливість купити нове взуття), добу робітничих кооперативних поїздок на море, промов і прапорів, приймання в піонери, мініатюрних соціалістичних спектаклів, зведених до міри і можливостей провінційного міста, в якому ми жили, святкування Першого травня, дитячих костюмованих процесій, що називалися «квіткове корсо» (фотографія показує, що я була маком!), захопливих пірамід дружби, естафет, кросів, перших суконь, туфель, мандрівок у перші закордони. Оживе ненаписана історія одного щоденного життя, яка, судячи з таких невинних і жанрово універсальних фотографій, могла відбутися будь-де, але все ж відбулася саме *тут*.

Дев'яносто першого року – коли вже напевно зламалася ідея, яку мій батько (не дочекавшись зламу, про що дбайливо попідкувалася смерть) вважав реалістичною, коли розпалася країна, яку вкупі тримала та ідея – *мама збирала старі батькові ордени (за хоробрість, за працю, за братство і єдність, за передовий труд у побудові соціалізму)*, склала їх у прозорий пакет, наче йшлося про якісь посмертні останки, і сумно сказала:

- Не знаю, що з цим робити...
 - Та залиш їх там, де й були...
 - А що буде, якщо їх хтось знайде?!
- Я мовчала.
- Візьми їх ти... – сказала вона благально.

Та, попри це, ще того ж року – коли змінилися назви вулиць, коли змінилася мова й країна, і прапори, і символи; коли змінилися назви установ, шкіл, поїздів і літаків; коли *хибна* сторона стала *правильною*, а правильна зненацька зробилася *хибною*; коли одні люди вперше почали боятися власних імен, а інші водночас уперше перестали боятися своїх; коли одні різали одне одного, а одні різали інших; коли повиринали армії з різноманітними шевронами, коли виринула найсильніша армія, щоб стерти все з лиця *своєї* землі; коли землю спустошувала нестерпна спека; коли брехня стала законом, а закон брехнею; коли газети про одне й те саме писали по-різному; коли люди про одне й те саме говорили по-різному; коли з рота вихоплювалися тільки односкладові слова: *кров, ніж, бій, страх*; коли маленькі балканські країни трясли Європою, з повним правом стверджуючи, що є її законними дітьми; коли звідкись з'явилися мурахи, щоб з'їсти і відтягти шкіру останнього нащадка проклятих племен; коли розпадалися старі міфи і гарячково створювалися нові; коли розпадалася країна, яку вона визнавала своєю, а стару вона вже давно загубила й забула; коли її у квартирі в новому районі Загреба, виділяючись із розпеченого бетону й бетонного неба, розпікала спека; коли вдень і вночі блимало панічне світло телевізора; коли її трясло від крижаної гарячки страху, – моя мама, всупереч усьому, вперто дотримувалася нікому не потрібного ритуалу походів на могилу батька. Я вірю, що тоді вона вперше подивилася на гарячу нагробну плиту і раптом побачила на ній п'ятикутну зірку (хоча вона із самого початку і саме з її бажання там була), і, можливо, її вперше осінила думка, слаба й млява, як і вона сама, що можна ту вибиту в камені зірку якось звідти стерти, а тоді, засоромившись, вона ту думку відігнала і залишила батькову фотографію у партизанській уніформі

на тому ж місці в альбомі, де вона й була, як залишила й пакет із нікому не потрібними орденами – як свої. Наче тоді, зненацька опинившись перед малою зіркою над батьковим іменем, вона вперше й по-справжньому прийняла і власну біографію.

Повернувшись додому, вона сиділа на самоті у своїй розпеченій квартирі, наче в поїзді, сиділа так без захисників і прапора, без батьківщини, майже безіменна, без своїх внутрішнього й закордонного паспортів, час від часу підводилася і приглядалася через вікно, чекаючи, що побачить сцени знищеної війною країни, бо такі сцени вона вже одного разу бачила. Сиділа так у своїй квартирі, наче в поїзді, нікуди не їдучи, бо й не мала куди, і тримала на колінах своє єдине майно, свої альбоми, скромне досє свого життя.

Один мій друг народився, але ніколи не знав свого батька. Батько, як розповіла мама, *зник у вихорі війни*. Тим, що *пережило вихор війни*, була пожовкла батькова фотографія. Так слово *батько* для мого друга назавжди залишилося закарбованим у фразу: *зник у вихорі війни*.

Пізніше померла й мати, пізніше він і сам створив сім'ю. Одного дня, майже випадково, він довідався, що батька вбили після закінчення війни; він належав до тих, що були на «хибному боці». Він віднайшов малу батькову фотографію і вперше помітив, що знімка не просто стара, а й ретельно відретушована (це, судячи з усього, була маминих рук справа). Там риска, тут плямка – і батькова воєнна уніформа поволі перетворилася в якийсь незрозумілий одяг.

Через сорок п'ять років після війни, коли «хибний бік» пережив ретушування своєї історичної ролі і коли

фотографічне світло нового часу перевело її на «правильний бік», мій друг на запитання свого сина про діда сміливо відповів:

– Він зник у вихорі війни.

І показав йому маленьку пожовклу фотографію.

Я ніколи не любила фотографування. Туристи, озброєні фотоапаратами, були мені огидними, розглядання чужих альбомів – нудним, а перегляд чужих слайдів – мукою. (*Я завжди думала про фотографію як про щось ніяке, і коли зняла свою першу фотографію, відчула себе дуже дивно, написала американська фотографка Діана Арбус.*)

Під час одної закордонної поїздки я купила дешевий фотоапарат і склацала кілька плівок. Після якогось часу я переглядала фотографії і усвідомила, що з тієї мандрівки пам'ятаю тільки ті сцени, які зняла. Я намагалася згадати щось інше, але пам'ять вперто залишалася сфокусованою саме на тих фотографіях.

Я запитала себе, що і скільки я б запам'ятала, якби не фотографувала.

Поїхавши на похорон бабусі, мама повернулася з купою наших сімейних фотографій, які вона роками висилала бабці. Між ними була й одна моя, знята на пляжі. Мені на ній могло бути десь тринадцять років. З тильного боку фотографії я знайшла напис болгарською мовою, написаний невмілою рукою моєї далекої кузинки: *Це я, сфотографована на пляжі, у своєму новому купальнику*. Під текстом був її так само невмілий підпис.

Тепер ця фотографія належить мені. Чому моя далека кузинка вчинила так, я вже ніколи не дізнаюся. Мене бентежить ця деталь, інколи думаю, що це могла зробити і я, та й, зрештою, що важко довести, буцімто то була не я, бо на фотографії цілком очевидно – я. А потім мене раптово пройняло кошмарне тремтіння від думки, що це я на своїй власній фотографії її мовою, абеткою й почерком написала її ім'я.

Фотографії з маминих альбомів – після хаосу, наведення ладу згідно з принципом хронології подій та їхньої важливості, після ретушування (відсіювання негарних фотографій), після викидання непотрібних Славіци й Бранка – вже довгий час мають свій, здається, постійний порядок.

Та все ж я помічаю, що в строго укладені альбоми проникають течії нового життя: відірваний папірчик з назвою крему для обличчя, чийсь номер телефону, вирізка з газети про те, де можна купити спеціальні замки й сигналізацію, або ж замітка про шкідливість помідорів, листівка від когось із відпустки.

Час від часу вона наводить лад, викидає «сміття», яке вислизає з-під її контролю, просочується в її альбоми й порушує порядок.

Інколи я застаю її за тим, як вона гортає свої альбоми. Вона захоплює альбом, знімає окуляри, відкладає їх набік і каже:

– Часом мені здається, що я й не жила взагалі...

– Життя – це не що інше, як альбом з фотографіями. Тільки те, що є в альбомі, насправді існує. Те, чого в альбомі немає, ніколи й не існувало, – каже мій друг.

Одного разу в Москві я познайомилася з певним Іваном Дорогавцевим із села Фрязіно, перекладачем Шекспіра, місцевим божевільним. Дорогавцев на голові носив потріпану жіночу перуку, вочевидь тому, щоб своїм фізичним образом наблизитися до того, кого обожнював, до свого недосяжного бога Шекспіра. Зношений костюм Дорогавцева було прикрашено власноруч зробленим великим бейджем, на якому (кирилицею) було написано: Вільям Шекспір.

Дорогавцев продукував гори макулатури. То були кічуваті листівки (переважно чеські, болгарські, польські, які йому легше було дістати, й, звісно, домашні, советські), на тильний бік яких він клеїв свої переклади. Таким чином вірш *My mistress' eyes are nothing like the sun* міг сусідити із храмом у Вифлеємі, фрагменти з *Othello* – з привітаннями *С днём рождения*, відтиснутими на листівці. Він сам створював і книжечки, замість палітурок яких ставив листівки, тому під обкладинкою з фотографією знаного пам'ятника *Работник и колхозница* могли опинитися Дорогавцеві переклади монологу Гамлета, надруковані на поганій друкарській машинці. Дорогавцев час від часу у свої переклади вставляв і власні вірші, думки й коментарі, а славетна темна муза Шекспіра мала собі за суперницю світловолоосу Олечку, жительку села Фрязіно.

Дорогавцев невтомно писав листи генсеку Брежневу, вимагаючи підтримки від советської держави. В листах він пояснював важливість своєї культурної місії, стверджуючи, що він має *таємний ключ* для відкриття *фактів життя, особистих думок і захопливої технології Шекспірової творчості*. Все, що *Людство* (Дорогавцев охоче писав деякі слова з великої літери) знає про Шекспіра, можна вільно й одразу (!) викинути на *смітник Історії*, бо коли він, Іван Дорогавцев із села Фрязіно, видасть свої *Відкриття*, Росія для всіх культурних країн *стане першим і єдиним Авторитетом у царині найгеніальнішої людини Всесвіту* (тут, зрозуміло, йдеться про Шекспіра).

У своїх книжечках Дорогавцев нещадно критикував своїх попередників, перекладачів, подаючи дані про правильність їхніх перекладів у точно вирахованих відсотках. У такий спосіб найвідоміший із них, Борис Пастернак, за точність перекладу *Гамлета* згідно з розрахунками Дорогавцева отримав *нуль*! Після нуля, поставленого Пастернаку, Дорогавцев вписав безапеляційний знак оклику.

Якщо у кожному божевіллі, як і в брехні, є зерно правди, тоді у випадку Дорогавцева та правда зблиснула на фотографії. Дорогавцев мені урочисто, як найбільшу таємницю, показав ту фотографію. Фотографія була фотомонтажем, витвором якогось фотоаматора, котрий якраз завдяки своїй поганій техніці й вірусу Дорогавцевого божевілля (ах, блаженне аматорство!) прикривав те, що треба прикрити, а відкривав те, що й варто було відкрити.

Словом, на фотографії плече до плеча, з поглядами, задивленими у вічність, наче двоє найкращих друзяк, стояли Вільям Шекспір й Іван Дорогавцев особисто. Стояли так, наче це найприродніша річ у світі, наче вони споконвіку тут і були, Віл і Ваня. Саме ця фотографія підтверджувала

те, що божевілля спростовувало: Іван Дорогавцев із села Фрязіно й справді має «ключ» таємниці Шекспіра.

У ранньому дитинстві я прикривала долонями очі й промовляла *мене немає*, а тоді, розтуливши долоні, казала: *я є*. Останнє викликало радісне й бурхливе схвалення присутніх. *Ти єєєє!*

Ця найелементарніша дитяча гра, що формувала у свідомості поняття – *я є, існую* (тобто бачу), і *мене немає, я не існую* (тобто не бачу), – мала й свою де-що дорослішу версію. Пригадую, що дітьми ми, бувало, складали долоні в бінокль, прикладали його до ока і з жартівливо-лякливою інтонацією казали партнеру: *бачу тебе!* Пізніше ми замінили долоні на трубки з паперу. Така трубка безкрайній і непідвладний світ зводила до обмеженого й осяжного – на шматочок світу, кружальце, кадр. Трубка передбачала *вибір* (можу дивитися на те або це). Розбитий на кружальця, світ через білий паперовий тунель досягав ока в дивовижно загостреній красі. Той жартівливо-лякливий вигук – *бачу тебе!* – мав своє повне значення. Через трубку справді *бачилося*, без трубки ж просто *дивилося*. За допомогою простої трубки з паперу отримувалася бажана міра світу, «фотографія».

Під час моєї першої поїздки в Нью-Йорк, заздалегідь збуджена, бо нарешті його побачу, я збентежилася через відсутність бодай якихось емоцій, пов'язаних із фактом, що я ходжу його вулицями. Подумки я сама себе щипала за щоки, масувала власне серце, але, крім вперто тупої

байдужості, я не змогла викликати жодного, взагалі жодного відчуття.

А тоді, сівши в таксі (в якій голосно грало радіо), в автомобільному склі перед собою впізнала екран, і мені забило подих від навали світлин. Завдяки, виходить, *кіну*, яке створила звичайна поїздка на таксі (рух, музика, автомобільне скло, схоже на екран), я врешті впізнала це місто і себе в ньому. Я мала трубку (*бачу тебе!*). Через магічний тунель Нью-Йорк полинув у всій своїй красі до мого ока.

Фотографія є зведенням безкрайнього і непідвладного світу до квадрата. Фотографія є нашою мірою світу. Фотографія є і пам'яткою. Пам'ятання є зведенням світу до квадратиків. Складання квадратиків в альбом є автобіографією.

Між цими двома жанрами, сімейним альбомом і автобіографією, зв'язок безсумнівний: альбом є матеріальною автобіографією, автобіографія є вербальним альбомом.

Складання сімейного альбому є глибоко *аматорською* діяльністю, аматорською, хоч і не позбавленою *мистецьких* претензій. І писання автобіографії, без огляду на *мистецькі* цілі, належить якраз до такої ж *аматорської* діяльності.

Перевага «аматорства» над «професіоналізмом» (назвімо це так через відсутність точнішого слова), чи на інший лад – різниця між ними, міститься в якійсь неясній точці такого ж неясного болю – болю, в який аматорська робота, наче завдяки екстрасенсу, може влучити і відтак викликати таке ж відчуття у глядачі або читачі. Розкішні стратегії так званого мистецького твору в цю точку рідко

влучають. Точка болю є випадковою ціллю, доступною лише аматорам, ціллю, в яку можуть влучити, навіть не усвідомлюючи, про що взагалі йдеться, тільки вони.

Пам'ятаю ранкову світлину, яку мій погляд випадково зняв з трамвая. Із якоїсь будівлі вийшла маленька пара; він у брудній уніформі листоноші, з поштовим картузом на голові; вона маленька, непоказна жіночка. Міська будівля виплюнула на вулицю убогу пару, освітлену сірим ранковим сяйвом.

Те, як вона стала навшпиньки у своїх стоптаних черевичках, вигнула шию й закинула голову; те, як він ніжно обійняв її за стан, нагнувши трішки назад, як ляльку; те, як пристрасно він її поцілував, задерши під час цього свій поштовий картуз; те, як вона, віддавшись поцілунку, закинула одну ніжку; це, я впевнена, навряд чи змогли б зіграти професійні кіноактори (пара цілувалася «поаматорськи», вочевидь, імітуючи їх, кіноакторів). Та ранкова фотографія, яку я, усміхаючись, знімала поглядом, ну і ось, запам'ятала, викликала в мені глибокий, непомильний, неясний біль, біль різниці.

І альбом, і автобіографія вже за самою лишень своєю природою – *аматорські* діяльності, приречені вже від самого початку на неуспішність і другорядність. Адже сам чин складання фотографій в альбоми підпорядкований нашому несвідомому бажанню показати життя у всій його різноманітності, а в результаті життя зводиться (бодай в альбомі) до низки мертвих фрагментів. Автобіографія також має ідентичну проблему, в технології

запам'ятовування: вона займається тим, що колись було, а те, що колись було, записується тим, який є *тепер*.

Єдине, на що обидва жанри можуть розраховувати (хоча вони ніколи ні на що не розраховують, бо «розрахунок» не притаманний їхній природі), це сліпий випадок, що намацає точку болю. Коли таке трапляється, а трапляється воно рідко, тоді звичайне *аматорське* творіння, на якомусь іншому, позаестетичному рівні, перемагає й перетворює в прах блискучий *мистецький* твір.

У літературі такий твір є предметом заздрощів, що виростає з відчуття поразки, для справжніх письменників. Бо такий твір з божественною легкістю досягнув того, що вони, попри всі свої силкування, так ніколи й не досягнуть.

Я познайомилася з одним чоловіком, який у часи раннього комунізму працював у важливій інституції на посаді «редактора», точніше кажучи, він готував короткі автобіографії. То були автобіографії людей, яких їхні установи чи робітничі об'єднання пропонували до нагород. «Редактор» мав свого зверхника, «головного редактора», або ж того, хто передавав автобіографії нагору. Це там вирішувалося, кому вручати ордени.

Хоча самі автори автобіографій більш-менш зналися на цьому жанрі, «редактор» мав за обов'язок ці тексти трохи «причесати». Існували не лише обов'язкові жанрові й мовні кліше, але й особисті відомості мали бути зібраними в кліше.

– Але цей не народився у бідній, робітничій сім'ї! Ну, а все решта більш-менш... – бунтував «редактор».

– Напишіть так, як я сказав, – відповідав його зверхник.

– Але так усі автобіографії стають однаковими! Як вони тоді знатимуть, кому дати орден?!

– Це те, чого від нас чекають. Дозволено тільки два рядки різниці. Тільки два рядки різниці, – суворо казав зверхник.

І альбом, і автобіографія поважають предмет, яким займаються. Альбом і автобіографія – це діяльність, керована рукою невидимого янгола ностальгії. Своім важким, траурним крилом янгол ностальгії відпихає діявола іронії набік. Через це майже не існує *комічних* альбомів, *негарних* фотографій, *смішних* автобіографій. У цьому найщирішому і найбільш особистому зі всіх жанрів – альбомі й автобіографії – ножиці цензури найстаранніші. Якщо *смішне*, *комічне*, *іронічне* проникне в автобіографічний текст, тоді читач перемістить такий текст у категорію «несправжнього» (*професійного*, *літературного*), у другий ряд і рід.

Автобіографія є серйозним і сумним жанром. Наче десь глибоко в нас наперед зашифроване передбачення про жанр. Автор і читач йому підкоряються: гармонізують ритм пульсу, удари серця, сповільнюють дихання, разом знижують тиск.

Тобто автобіографія і альбом – це перші жанри, яких ми разом *навчилися*, єдині, що їх ми разом *повторювали*. Альбом є тільки варіантом дошкільного альбому з усілякими картинками, варіантом шкільних технік: гербарію, колажу, мапи.

Тому автобіографія безпомилково викликає в пам'яті школу і жанр *шкільного твору на п'ятірку*.

У мої часи на уроках рідної мови та літератури були твори на *задану* або *вільну* тему. Під *вільними* малося на увазі

вміння гарно висловлюватися, а під заданими – переважно знання. Жанр *твір на п'ятірку* був на свій лад простішим, у ньому легше було отримати зелену «п'ятірку».

Те вільне завдання у дивовижний спосіб вимагало суворих кліше: оповідати в першій особі однини і мати стереотипний початок. Тобто *шкільний твір на п'ятірку* з незрозумілих причин починався би з дощу (*Я сиджу біля віконної шибки, об яку б'ються перші краплі осіннього дощу...*) і закінчувався теж опадами. Осінній дощ цінувався особливо. Високий мистецький ефект мали дієслова *сіється й моросить* (*Дощик сіється, моросить...*), а еліптичні речення мали нагадувати ритм серця і моросіння дощових крапель об віконну шибку. Все це разом забезпечувало бажаний ефект і результат, виражений в оцінці у п'ять балів. У тих творах, як ниючий зубний біль, наполегливо дзвенів контемплативно-ностальгійний тон, створений незрілою замисленістю над опаданням листя з поблизького дерева, іншими словами – над проминанням життя.

Загалом же ті вологі твори, наче мокрі печатки, ставили більшості читацької публіки горизонт естетичних уподобань. Колись давно першу печатку поставила якась романтична вчителька, зі школи учні вийшли зі сформованим літературним смаком, точно знаючи, що таке гарно, і це знання їм авторитетно підтверджувала «п'ятірка». Деякі з тих учнів і самі стали вчителями, самі ставили своїм учням мокрі печатки, деякі з їхніх учнів і самі стали вчителями...

І коли відома критикиня, полум'яна промоторка Маргеріт Дюрас, почала свій текст про відвідини знаменитої письменниці реченням, що того дня падав дощ, що,

іншими словами, того дня, коли вона, критикиня, стояла перед домом Маргеріт Дюрас, збуджено натискаючи на дзвінок, лився дощ – у мені задзвонив давно вивчений тон *шкільного твору на п'ятірку*. А сторінки знаменитої письменниці з тієї миті зазвучали таким же наполегливим тоном зубного болю і запахли дощем.

І альбом, і автобіографія як аматорські заняття, як певний різновид домашньої діяльності намагаються бути *гарними*. Альбом і автобіографія схожі на шкільний твір, що тягнеться до своєї п'ятірки (і альбом ми комусь покажемо, і автобіографію хтось одного дня прочитає). І жанр, і його споживач мають спільне передчуття прекрасного. Чи ти читав книжку Х? Так, увесь час вибудовує стилістичні вибрики, нічого особливого. А книгу У читав? Так, гарно й правдиво.

Гарно й правдиво – це два естетичні критерії, постійно присутні у свідомості найширшого кола читачів. І письменник, і читач солодко підкоряються ритму жанру, гармонізують ритм пульсу, ударів серця, знижують тиск, разом дихають.

Моя англійська подруга написала мені листа. Хорватську вона знала цілком пристойно. Листа писала в бурхливий, нервовий момент. Зміст листа щиро мене зачепив, але, читаючи його, я не могла стримати сміху. Моя подруга написала листа хорватською на англійській друкарській машинці. Перед моїми очима розповзалися зворушливі речення, які нестримно штовхали одне одного, щоб якомога швидше виписати свій біль: *мені страшно, не мозес*

і уявити вешь той зах, черес який я прохошу, дуже я не-
часна... Всю серйозність повідомлення було знищила
відсутність діакритичних знаків (*With those little guys
above?* – запитала мене одного разу американська бю-
рократка, намагаючись записати мої ім'я та прізвище).
Картина болю, наче вивернута рукавичка, перетворила-
ся на свою протилежність.

Під час навчання в університеті в дім, у якому я жила,
підселилася нова сусідка. Вона приїхала з провінційного
міста, вступила на англійську мову і наполегливо взялася
за студювання. Ми ділили кухню й ванну і трохи розмов-
ляли. Вона була тихою й стриманою.

Повернувшись одного дня додому, я застала в її кімнаті
лікаря. Вона лежала на ліжку мертвотно бліда. Випила за-
багато снодійних пігулок. Цілу ніч ми робили все, щоб во-
на не заснула.

Вона поправилася, ту подію ми не коментували. А тоді
одного вечора вона тихо ввійшла в мою кімнату, сіла,
із силою натягнула свою нічну сорочку на коліна і з не-
абиякими муками, шукаючи слова, англійською мовою
розповіла, чому вона хотіла накласти на себе руки. Історія
була банальна: зв'язок з одруженим чоловіком. Коли вона
закінчила, тихо попленталася у свою кімнату, і ми більше
ніколи не згадували той випадок.

Та дівчина мене вразила: болісну особисту історію во-
на могла розповісти тільки так, як і зробила це, лише
іноземною мовою. Іноземна мова допомогла їй викинути
грудку болю, що застрягла в горлі. Внутрішнє відчуття доб-
рого смаку не дозволило їй розказати історію рідною мо-
вою. Вона була банальною (для інших, для слухача), а, крім
того, розповіданням дівчина знищила причину свого

болю. Ось так, роблячи складний мовний і психологічний
оборот, вона виговорила свій біль іноземною мовою (на-
важилася) і водночас зберегла біль, не знищивши його
ядро.

Здається, що біль, як і лайку, ми з легкістю здатні ви-
говорити тільки мовою, що не є нашою. Ту саму причину,
що й моя тиха знайома, мав, припускаю, і російський по-
ет Іосіф Бродській, виписуючи автобіографічні сторінки
про своїх батьків англійською мовою. Причина частко-
во продиктована добрим смаком: жанрово непереможна
ностальгія, пройшовши через фільтри чужої мови, отри-
мала замість *мокрої* гарну, *суху* якість.

Якийсь час тому я й сама купила альбом. Елегантний,
з гарною обкладинкою зі свинячої шкіри, я такий довго
шукала.

Нещодавно я взяла його до рук. Гортаючи, зупини-
лася на одній своїй фотографії. Придивилася уважно
й помітила дві малі лінії біля губ. Вони опускалися вниз,
створюючи з обох сторін обличчя зовсім маленький, ледь
помітний мішечок. Рішучим рухом, наче зриваю пластир,
я відклеїла целофанову обгортку, вийняла фотографію,
порвала її на шматочки й викинула в безкінечні сутінки
забуття.

У нижній, найглибшій шухлядці мого письмового сто-
лу безладно скидані фотографії. Коли я висуюю шухля-
ду, обличчя, усмішки, тіла, ці плямки світла на квадратах
паперу визирають назовні. Одну купку фотографій я по-
ставила в конверт, зав'язала шнурком і кинула на дно шух-
ляди. Час від часу я витягую той конверт, торкаюся його,
під кінчиками пальців відчуваю біль і знаю, що все ще не
настав час відкрити конверт. Але одного дня, коли біль

зникне, я відкрию його, передивлюся фотографії й розкладу їх в альбом. Переберу їх уважно, розставлю мудро, стежачи, щоб не закралася жодна помилка. Під час цієї роботи сидітиму біля віконної шибки, об яку битимуться перші краплі осіннього дощу...

Записник у квітчастій палітурці

I

І вже сам розріже, збере насіння в окремих папірець та й почне їсти. Потім звелить Гапці принести чорнильницю і сам, власною рукою, напише на папірці з насінням: оцю диню спожито такого ось дня. Якщо при тому був який-небудь гість, то: брав участь ось такий.

Гоголь, «Повість про те, як посварився Іван Іванович з Іваном Никифоровичем»

Коли у 1986 році, продираючись по дошках через темне й запилене горище, я зайшла в освітлене й просторе ательє московського художника Ільї Кабакова, внутрішньо я присіла в «реверансі». Я перебувала у володіннях невідомого короля сміття, наслідника по лінії Курта Швітерса, лінії, що розвинула своє таємне плем'я «археологів сучасності» – Роберта Раушенберга, Фернандеса Армана, Джона Чемберлена, Енді Воргола, Леоніда Шейку, «філософа сміттевої купи», і багатьох інших.

Російська лінія цього племені провадить від Гоголя до митців авангарду. Найчудернацькішою постаттю цього плем'я є забутий авангардний письменник Константін Вагінов. Його романами швендяють герої, що мріють про заснування Музею повсякденності, *быта*, засновники Товариства збирачів непотребу старого й нового *быта*, колекціонери відходів, нігтів, сірників і обгорток від цукерок, «великі систематизатори» тривіального,

класифікатори недопалків, як неперевершений Жулонбін з роману «Гарпагоніада»:

Класифікація є одним із найбільш творчих занять, – сказав, коли всі недопалки, що лежали на столі, були внесені до інвентарної книги, – класифікація є, по суті, формою світу. Без класифікації не було б і пам'яті. Без класифікації було б неможливо уявити реальність.

Відчувши, що советська епоха прямує до свого кінця, за цю ж справу через тридцять років узялися нащадки російського авангарду, російські альтернативні митці. Московський художник Ілья Кабаков розпочав свій проект «осмислення реальності», малюючи спочатку сцени зі щоденного життя, але такі, що вже давно були зафіксовані на газетних фотографіях, у фотоальбомах про Советський Союз, кіножурналах; тобто сцени, які іконографічно вже були артикульовані у свідомості споживача як *типові*.

Гіперреалізм і соцреалізм на картинах Кабакова переплітаються в дивовижну, іронічну єдність. Советські будні на цих картинках здаються «реалістичними», але водночас вони є і метаописом буднів, що постали в мистецтві соціалістичного режиму. Будні на картинах Кабакова наче з часом підлаштувалися і злилися воедино зі своїм раніше «сформульованим» соцреалістичним обличчям. Так на одній картині Кабаков перемальовує соцреалістичну репродукцію із якогось альбому, присвяченого виставці творів соцреалізму з 1937 року. «Археолог» Кабаков використав (фактичний) матеріал советського щоденного життя, бо советський альбом є повноправною частиною того матеріалу.

Текстуальне на картинах Кабакова часом майже повністю стирає образне, і на величезних полотнах Кабаков ретельно переписує й збільшує документи советського щоденного

життя: розклад поїздів, рішення будинкових комітетів, повідомлення на дошках оголошень, різноманітні документи й формуляри. При цьому мистецька інтервенція Кабакова – мінімальна. Він із советського щоденного життя бере все: і форму комунікації (панно, дошка оголошень) і зміст повідомлення (наприклад, рішення будинкових комітетів). Таке збільшене повідомлення відчитується багатозначніше: як бюрократична промова, що позбавлена сенсу, але осягає декоративну функцію; як текст, що закликає до повторного прочитання; як виклик офіційному мистецтву (і рішення будинкового комітету може мати мистецький зміст). Сам Кабаков не підказує жодного із запропонованих прочитань. Матеріал бюрократичного повсякдення, переселений на збільшене панно, дозволяє глядачеві / читачу самому прочитувати його значення.

Кабаков переносить на художні полотна теми, на які до нього виключні права мала література. Своєю «кухонною серією» Кабаков актуалізує будні на кухні у «спільній квартирі» (*коммунальная квартира*). На цих «кухонних» полотнах зазвичай зафіксовано один (справжній) предмет із кухонного начиння – ніж, терку, джезву – і написано діалог мешканців (*Чия це терка? Анни Михайлівни. Диви, хтось залишив ніж! Це ніж Петровича*).

У проєкті під назвою *Ольга Георгиевна, у вас кипит!* Кабаков займається мовою повсякдення і створює чужою транскрипцією соціалістичну прозу. Проект складається з велетенської мапи з паперу для шпалер, яка розкручується в параван довжиною в 45 метрів, а на кожній її сторінці – рядки тексту, написані своєрідною бюрократичною каліграфією. Текст складається з реплік анонімних мешканців одного багатоповерхового будинку, учасників марафонської розмови. Мешканці пліткують одні про одних, критикують одні одних, розмовляють про майбутнє виселення, але при цьому наче не комунікують,

Кінець безкоштовного уривку. Щоби читати далі, придбайте, будь ласка, повну версію
книги.