

Ольга Балла

И знаю лишь теперь, что это за судьба

DOI: 10.53953/08696365_2026_198_2_289

Мартынова О. Разговор о трауре /
Пер. с нем. Т.А. Баскаковой.

СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2024. — 408 с.

Дневник Ольги Мартыновой, поэта и прозаика, вдовы поэта Олега Юрьева (1959–2018), начатый спустя почти месяц после его смерти, — литература в ситуации невозможности литературы.

С ситуацией невозможности и утраты связано и то, что текст написан на неродном для автора, но присвоенном ему немецком языке.

Почему я пишу это по-немецки. Мышление на языке, которого ты, будучи ребенком, не знал, в определенном смысле происходит в потусторонности; или, скорее, — между здесь и там. / Писать и думать на совершенно незнакомом языке — такая же абстракция, как смерть или время, предшествовавшее твоему рождению. / Общее для меня и Олега пространство остается русским. Я говорю изнутри этого пространства наружу. При пересечении границы язык становится другим (с. 60).



ольга мартынова
разговор о трауре

«...сложные мысли блокируются. Но я пишу обещанный маленький текст, я хочу выполнить все обязательства, которые на себя взяла», — говорит автор на десятый день ведения записей и цитирует Тютчева, писавшего через два года после смерти Денисьевой: «С той поры не было ни одного дня, который бы я начинал без некоторого изумления, как человек продолжает еще жить, хотя ему вырвали сердце и отрубили голову» (с. 8).

Обещанный — так ли важно, кому? — маленький текст превратился в большую книгу.

Это все-таки именно литература, а не просто речь (и уж тем более никоим образом не крик, хотя, казалось бы, в ситуации автора, только что потерявшей любимого человека, только он один и мыслим), уже хотя бы потому, что — с самого начала дисциплинированная, выстроенная, чувствующая и удерживающая свою форму (да, это помогает, даже когда не помогает). И не просто для самой себя (не только для себя и писалось): здесь — с самого начала выход на общезначимое.

«Самая безответная любовь — это любовь к умершему» (с. 8).

Как только проходит период первоначальной немоты, Мартынова — прямо называя происходящее — начинает говорить сразу формулами, большими обобщениями: «Перед лицом смерти: отсутствие настоящего. Одновременное протекание прошлого и будущего. Между ними вакуум. Темпоральная аномалия, связанная с пограничным опытом» (с. 7).

На протяжении нескольких записей — не то что никакого «я», а никаких местоимений вообще: одни только безличные, надличные обстоятельства. Первое место-

имение появится только девять дней спустя, и это будет не «я», а сначала «он», потом уже «мы»: «Здесь присутствие Олега еще ощутимее, чем во Франкфурте», — пишет Мартынова о долине Эденкобен, где она в то время была вместе с сыном. — «Как если бы он ждал нас в “нашей” комнате “Господского дома”, пока мы с Даней бродим среди виноградников» (с. 8). И только потом, почти поневоле произносится «я» — в связи как раз с теми самыми взятыми на себя обязательствами, мыслимыми только от первого лица.

Важная часть текста — самоперечитывание, возвращение к его истокам спустя время на новых основаниях. Времени тут два: первое — с августа 2018-го по январь 2021-го, когда он писался. «Сегодня мне кажется невероятным, — скажет Мартынова в 2019-м, оглядываясь на путь, пройденный за год, — что я, когда не прошло еще и месяца после смерти Олега, уже была в состоянии что-то записывать. Первый абзац этой дневниковой записи я вычеркнула, потому что он показался мне слишком беззащитным; он звучал так: “Жизнь и счастье закончились. Что остается? И для чего?” Как и всякий аутентичный вскрик, это есть нечто беспомощное и стыдное» (с. 224). Больше она такого не допустит. Никаких аутентичных вскриков (все-таки — почти: «Моя горячо любимая оставшаяся в прошлом жизнь» (с. 20)). Чистая аналитическая позиция, удерживание жесткой исследовательской дистанции между собой как точкой наблюдения и собственными наблюдаемыми состояниями (включая сопротивление этому анализу, публичности его: «Я стою на сцене и выступаю в качестве эксцентрика боли. / Как если бы я продавала свой траур. Но не делай я этого, это было бы, как если бы я предала Олега и себя» (с. 21)).

Второе время — 2022-й, когда дневник еще раз перечитывался и комментировался автором (помимо *внутренних возвращений* собственно дневникового времени); заметки 2022-го вставлены прямо в те места, которые они комментируют. Верхняя временная граница тут условна: ни работа траура, ни текст, ее описывающий, не окончены. Текст просто оборван волевым усилием автора — работа траура продолжается за его пределами.

В случае дневника Мартыновой есть все основания говорить именно о работе траура, о смысловой проработке его, — и нет, автор не ищет ни утешения, ни преодоления собственной боли — хотя бы уже потому, что боль связывает ее с утраченным любимым. «Я отклонила опцию самоубийства по той же причине, по какой воздерживаюсь от алкоголя, успокоительных средств и т.п. Я хочу проживать мой траур. / И да, траур — это хоть какая-то связь с умершим. Может, самая последняя — именно поэтому...» (с. 42) На слове «траур» она настаивает — «потому что оно прямо обозначает чрезвычайное состояние человеческой души <...>, не прибегаю к таким неудовлетворительно-неточным словам, как “боль”, “отчаяние” или “скорбь”» (с. 26).

Текст никоим образом не спонтанный поток сознания: он отчетливо структурирован; каждый из составляющих его фрагментов — законченное целое, и ясно выделяются несколько — взаимодействующих между собою — тематических пластов, они же — уровни созревания смысла.

Прежде всего, это чистая фактография происходящего: «Сегодня я почти не поднималась с постели» (с. 10), «...я ни минуты не могу думать о чем-то другом, меня обескураживает любое действие, связанное со смертью Олега (например, открыть папку “Наследие”, — и ввергает в апатичное состояние, в котором я ни к чему не способна, которого я стыжусь» (с. 11); «Опять один из таких дней: встаю поздно, спать ложусь рано, сплю по большей части и днем, слушаю реквиемы: Моцарта, Лигети» (с. 12). «Когда я нахожусь в обществе, начинается “гнет земного”. То, что отвлекает меня от моего траура, мне мешает» (с. 17). Хронология прожива-

ния горя — нераздельно душевного и телесного; описание того, как горе — захватывая человека целиком, без проведения границ — разрушает весь психосоматический организм, сбивает настройки, дезориентирует в самом прямом смысле. Без оценок, без жалоб — бесстрастная внешне феноменология. «Мне случалось, — вспоминает Мартынова ранние стадии горя уже в 2019 году, — заблудиться в ближайших окрестностях. Во время пятиминутной поездки в метро — по хорошо знакомому, уже не одно десятилетие, маршруту — я в панике спрашивала других пассажиров, куда идет этот поезд» (с. 223). И там же: «[о]дышка и дыхательная недостаточность»; «[я] не могла есть» (с. 223).

Далее, это диагностика проживаемых состояний, некоторый первичный их анализ: «[б]оль и оцепенение (“паралич чувствительности”) — попеременно. Точно дозированные, чтобы человек все же оставался в живых» (с. 10); «[о]немение всех чувств и, несмотря на это, невыносимая боль (слово, которое раздражающе мало-выразительно, но никакой замены ему все еще нет)» (с. 223); анализ изменений в восприятии: «Картины стали для меня пресными. Как если бы я смотрела на них, утратив обонятельные и вкусовые ощущения» (с. 11), «Время стало ощутимым: оно ощущалось как физическая субстанция, которая сошла с ума. Временной туннель без настоящего» (с. 223).

Важнейший пласт — память об Олеге. Вначале это чистые вспышки боли — «Первое, с утра: сейчас мы бы раздвинули шторы <...>. Позже: сейчас мы пили бы кофе <...>. Мы пошли бы в виноградники...» (с. 8–9) — и включение в дневник его текстов, и стихов, и прозы, фрагментами или целиком.

Так долго прожил я щека к щеке с тобою,
Что просто позабыл, что стал тебе судьбою,
И знаю лишь теперь, что это за судьба
И что это за тьма у глаз твоих и лба.

Воспоминаниям как таковым сознание еще долго противится: «...у меня не получается вспомнить “тогда”. Я помню лишь время от объявления диагноза до смерти» (с. 15). Постепенно память становится все возможнее, и воспоминания начинают потихоньку разворачиваться: что Олег в начале 1980-х рассказывал о Бродском, как они вместе ехали в Амстердам и что при этом видели, как слушали вместе музыку... Потом делаются возможными и разговоры с ним: «Мне не хватает твоего дыхания в этом мире» (с. 164).

Еще один пласт: историческая рефлексия, неотделимая от анализа собственной человеческой ситуации автора, — сама мировая история оказывается здесь увиденной сквозь призму утраты, или — собственную утрату автор ставит в очень большие контексты. «Весна 2022-го. Война в Украине. Я не могу поехать в Россию. Не могу — к его могиле¹. И если я сейчас умру, мой прах должен будет ждать где-то, пока его смогут доставить к праху Олега. Большие катастрофы влекут за собой много незримых для мира последствий» (с. 40).

И еще: размышления о природе самого траура — «чрезвычайного состояния человеческой души» (с. 26). Глазами аналитика («Я питаю иллюзию, что сумею разложить боль на составляющие и исследовать ее структуру» (с. 63)) Мартынова рассматривает, как устроена боль утраты, как эта боль размещается в жизни, что и как она делает с человеком, помимо того, что разрушает его. «Траур с неопровержимой остротой дает почувствовать, что имеется нечто за пределами собственного

1 По желанию Олега Юрьева он был похоронен в Петербурге на еврейском кладбище, в семейной могиле.

сознания: он не только открытая рана, он — открытый вопрос, выводящий за границы чувственно воспринимаемого мира» (с. 23); «Траур овладевает человеком так же, как влюбленность. Траур — это другое его агрегатное состояние» (с. 27). «Смерть освобождает людей от всего, что, пока они живы, отталкивает их друг от друга. Это делает траур чистой субстанцией; каждый, пребывающий в трауре, переживает особого рода просветление, которое прикрито болью траура и остается незамеченным» (с. 58). Страстно требующая полноты слияния («презираемая Лукрецием») любовь и траур «имеют между собой много общего. В том и в другом состоянии человек желает невозможного» (с. 45).

По мере развития текста пространство рефлексии расширяется. В нем увеличивается пласт апелляций к чужому опыту, анализа его; в каком-то смысле — прочитывание своей единственной ситуации через матрицы этого опыта: «Меня интересуют следы бунта против приятия смерти (Другого)» (с. 68). Чем дальше, тем больше это чувствуется возможным. (Все-таки видно, как человек — не утешаясь — понемногу учится дышать снова.) Такая линия намечается уже в самом начале, там, где в первые дни ведения этих записей автор — сперва без комментариев — цитирует Тютчева и Новалиса и чуть позже говорит: «Потребность узнать, как другие пребывающие в трауре справляются с тем, с чем справиться нельзя. / Одна из причин, почему я решила все это записывать» (с. 13). Далее сюда вовлекается все новый материал — связанные с переживанием утраты (и бунтом против нее) тексты того же Новалиса — его, похоронившего свою Софи, Мартынова вспоминает все чаще, — Клайва Стейнплаза Льюиса, Джоан Дидион, Ролана Барта, Джулиана Барнса, Фридриха Гёльдерлина, Уильяма Голдинга, Данте, Монтеня, Фрейда, Лидии Гинзбург, Елены Шварц, миф об Орфее и восприятие его сюжета в европейской и американской истории, а также «Турдейскую Манон Леско» Всеволода Петрова, немецкое издание которой было, как говорит Мартынова, их «семейным проектом»: «Даня перевел книгу, Олег написал послесловие к ней, а я — комментарии» (с. 225). Повесть Петрова вовлекается сюда не только в том вполне очевидном смысле, что чувства ее героя после смерти Веры автор находит очень похожими на ее собственные, хотя и это тоже, она говорит об этом прямо. Но, кроме того, сопоставимой с тем, что делает в своем тексте она сама, похоже, видится ей сама работа Петрова, создавшего свою «Манон» на основе собственных настоящих дневниковых записей. Из дневников Петрова, опубликованных несколько позже повести (изданной в 2006-м), стало ясно,

что его «Манон», которая, как казалось, вся создана «из вещества того же, что наши сны», — подлинная любовная история; смерть, о которой там идет речь, — действительная смерть, а состояние траура, похоже, описывалось в состоянии транса, сопровождавшего действительный траур. Сам Петров тем не менее рассматривал этот текст, который очень близок к его дневнику, как литературное произведение. И был прав — единственное надежное правило искусства состоит в том, что никаких правил для искусства не существует. Новелла Петрова нарушает все законы, она — аутентичное сообщение и вместе с тем дистанцированное и отчужденное повествование (с. 227).

Кажется, сама Мартынова в такой же безнадежной ситуации делает именно это — и даже нечто еще более сложное: выстраивает аутентичное сообщение и дистанцированное и отчужденное повествование не последовательно, а одновременно. Не нарушая притом никаких законов и правил: на дневник, свободнейший из жанров, они не распространяются.