

Никита Быстров

## «В памяти нет прошедшего времени»

ПОЭЗИЯ СВИДЕТЕЛЬСТВА ТУВИИ РЮБНЕРА

Nikita Bystrov

«There Is No Past Tense»: Tuvia Rübner's Poetry of Testimony

### Никита Быстров

Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина, доцент; кандидат философских наук  
nikita-bystrov@yandex.ru.

### Nikita Bystrov

Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin, associate professor; CSc in Philosophy  
nikita-bystrov@yandex.ru.

**Ключевые слова:** израильская поэзия, поэзия холокоста, поэзия свидетельства, поэзия Тувии Рюбнера, индивидуальная и коллективная память, стихотворения о фотографиях, фотоэкфрасис, «стихотворения-открытки»

**Keywords:** Israeli poetry, Holocaust poetry, poetry of testimony, poetry of Tuvia Rübner, individual and collective memory, poems about photographs, photo ekphrasis, «postcard poems»

УДК: 82-1:821.492:940.5317

DOI: 10.53953/08696365\_2026\_199\_3\_63

UDC: 82-1:821.492:940.5317

DOI: 10.53953/08696365\_2026\_199\_3\_63

В статье представлен ряд наблюдений, касающихся поэтики свидетельства о холокосте израильского поэта Тувии Рюбнера. Дается краткая характеристика трех этапов эволюции этой поэтики: от изображения погибшей в Освенциме семьи как сопричастной лирическому «я» во внешнем (природном) пространстве к диалогу, опосредованному семейными фотографиями, а оттуда — к свидетельству в форме «стихотворений-открыток», в которых личная память смыкается с коллективной, а частные утраты вписываются в контекст общеевропейской Катастрофы.

This article presents a series of observations regarding the Israeli poet Tuvia Rübner and his poetics of Holocaust testimony. It briefly describes three stages in the evolution of this poetics: from the depiction of a family who perished in Auschwitz as co-present with the lyrical «I» in an external (natural) space, to a dialogue mediated by family photographs, and concluding with testimony in the form of «postcard poems», in which personal memory merges with collective memory, and individual losses are situated within the context of the pan-European Holocaust.

В литературно-критических и исследовательских текстах, посвященных поэзии Тувии Рюбнера (1924–2019), как правило, подчеркивается, что ее главным движущим импульсом является память о холокосте. Так, например, Рахель Цвия Бэк, переводчица стихотворений Рюбнера на английский, полагает, что «неустрашимый постулат рюбнеровской поэтики — не по его выбору, а в силу неизбежности — это влияние холокоста на все, что пишется после Второй мировой войны»<sup>1</sup>. Она же называет Рюбнера «одним из последних поэтов холокоста»<sup>2</sup>. Историк литературы Шахар Брэм в предисловии к своей книге о поэ-

1 Back R.T. Introduction // Ruebner T. In the Illuminated Dark: Selected Poems of Tuvia Rübner / Trans. and intro. by R.T. Back. Pittsburg: University of Pittsburg Press, 2014. P. XXII.

2 Back R.T. Translating Poetry: An Act and Art of Preserving the Essential // The Marginalia Review. 2014. May 20 (URL: <https://themarginaliareview.com/translating-poetry-act-art-preserving-essential-rachel-tzvia-back/>).

тических экфрасисах Рюбнера отмечает, что «холокост и утраты — это опыт, за счет которого мир поэта приобретает свою форму»<sup>3</sup>. Также в одной из статей литературоведа Шошаны Олидорт мы читаем, что, несмотря на нежелание Рюбнера называться «поэтом холокоста», все его творчество может быть понято как «попытка осмыслить эту невыносимую реальность»<sup>4</sup>.

Насколько можно судить, отношение Рюбнера к холокосту как такому прошлому, которое всегда присутствует в настоящем, связано, прежде всего, с обстоятельствами биографического порядка. Рюбнер родился и вырос в Братиславе (в ранние его годы — Пресбурге), в немецкоязычной еврейской семье. В апреле 1941 года эмигрировал в Палестину по линии молодежной алии (это был едва ли не последний за все время войны случай официальной репатриации из Словакии, в которой тогда уже действовали антиеврейские законы). Поселился в кибуце Мерхавия, на севере нынешнего Израиля, где прожил без малого восемьдесят лет, до самой своей кончины в 2019 году. Все члены его семьи — мать, отец, младшая сестра, дед и бабушка по материнской линии — летом 1942-го были депортированы в Освенцим, никто из них не выжил. Это событие и стало ключевым для поэзии Рюбнера — поэзии *свидетельства*, в которой все, так или иначе, связано с переживанием холокоста как личной трагедии<sup>5</sup>.

Сам поэт, касаясь этой темы (а она неизбежно возникала в разных его выступлениях и интервью), утверждает: «Во мне Шoa жива до сих пор, и поэтому я должен видеть все через нее. <...> Вся моя поэзия говорит сквозь темное стекло Шoa — и радость, и все прочие вещи»<sup>6</sup>. Существенно, что здесь же он почти впроброс, мимоходом проводит биографическую параллель между собой и Паулем Целаном, в некотором смысле «легитимируя» свою причастность к поэзии холокоста: «Верно, в период Шoa я не был в лагере. Собственно говоря, Пауль Целан тоже не был. Его родителей отправили [в лагерь], как и моих. О Целане у меня — свои соображения»<sup>7</sup>. Очевидно, этот пример должен

3 *Брэм III*. Шагририм ильмим. Аль га-яхасим бейн шира лециюр бихлаль веаль ширато га-экфрастит шель Тувия Рюбнер бифрат [Немые послы. Об отношении между поэзией и живописью в целом и об экфрастической поэзии Тувии Рюбнера в частности]. Тель-Авив: Гопаат Кешев, 2014. С. 16.

4 *Olidort S. I'm still here* // Jewish Review of Books. Summer 2014 (URL: <https://jewishreviewofbooks.com/articles/1023/im-still-here/#>).

5 В числе потерь, не позволявших ослабить трагедию звучанию этой поэзии, — гибель первой жены Рюбнера в автомобильной аварии в 1950-м году и утрата младшего сына, бесследно исчезнувшего во время путешествия по Южной Америке в 1983-м. «От прощания на вокзале в Братиславе-Пресбурге до прощания в аэропорту Бостона (последняя встреча с сыном. — *Н.Б.*). От тревожных писем, которые он посылал в Европу в 1943 году (12/5/1943: “Мои дорогие, ни слова от вас, пишите! Кто-нибудь слышал о моих родителях? И о Литци, Литци? (домашнее имя сестры. — *Н.Б.*)”), к отчаянным и безуспешным поискам в 1983-м следов пропавшего сына. <...> Потерянный сын и в большей мере потерянная сестра непрерывно блуждают в рубиновых стихах» (*Back R.T. Introduction* // Ruebner T. In the Illuminated Dark: Selected Poems of Tuvia Ruebner. P. XX).

6 Мибаад лезхухит га-афела: рэайон им Тувия Рюбнер / Мерааеним: Хана Сокер-Швагер, Ифтах Ашкенази, Тифат Бик-Гакоэн, веод [Сквозь темное стекло: интервью с Тувией Рюбнером / Интервьюеры...] // Микан. 2019. № 119. С. 514. Ср. в другом интервью: «Я видел все через призму Освенцима» (*Freilich T.P. Tuvia Ruebner Never Stops Mourning the Lost* // Tablet. 2014. May 12. (URL: <https://www.tabletmag.com/sections/arts-letters/articles/tuvia-ruebner-never-stops-mourning-the-lost>).

7 Мибаад лезхухит га-афела: рэайон им Тувия Рюбнер. С. 516.

напомнить, что свидетельство об умерших, когда их гибель осознается как исходная точка всей дальнейшей истории — не только личной, но и коллективной, — равноправно свидетельству о непосредственно (чаще всего именно «в лагере») увиденном и пережитом. Что значит для Рюбнера свидетельство (говорить «сквозь темное стекло Шоа»), мы узнаем уже из относительно раннего стихотворения, которое так и называется — «Свидетельство» (*Teuda*):

Я существую, чтобы сказать

этот дом — не дом,  
проклятое место, бесплодная скала, страх,  
там, возле площади, я сказал: площадь?  
Мощеная пустыня.

<...>

Я существую, чтобы сказать

история моих предков — уголь,  
пепел, ветер  
(то сестра моя) в моих волосах, что дует  
назад, назад, ветер ночной

в дне моем я существую, чтобы сказать  
да их ночным голосам, да их плачу, да  
блужданию в доме их небытия, падению из тени его стен  
в страх перед голосом своим, говорящим да  
в пустоте<sup>8</sup>.

Кажется, что ближе всего к цели и сути свидетельства стоит здесь слово «да», обращенное к «ночным голосам» погибших. Оно не просто удостоверяет реальность существования этих «голосов», но и — через «падение» говорящего из теневых стен «дома их небытия» (возможно, пространства воспоминаний или просто мира без близких) в «пустоту», откуда они доносятся, — побуждает их к отклику, не позволяет умолкнуть, исчезнуть. Они живут (правильнее было бы: оживают) лишь до тех пор, пока поэт из соприродной им «пустоты» говорит свое «да»<sup>9</sup>. В идеале каждое поэтическое высказывание должно совместить в себе и это «да», и ответ на него «ночных голосов», а стихотворение, чему бы оно ни было посвящено, — стать разговором с умершими и об умерших, пусть

---

8 Рюбнер Т. Веэль макомо шоэф: мивхар ширим [И спешит к месту своему: избранные стихотворения]. Мерхавия: Сифриат поалим, 1990. С. 43. Подстрочный перевод стихотворений здесь и далее наш.

9 Михаль Бен-Хорин так интерпретирует отношение между этими «голосами» и субъектом речи: «Метафора “страха перед голосом” передает ужас того, кто вызывает к голосу ближнего, но при этом знает, что только его собственный голос вернется к нему, как эхо из пустоты. <...> Стихотворение Рюбнера — это поэтическое место памяти, где через голос “я” поэта звучит, как его эхо, голос другого» (Бен-Хорин М. «Гу ба венотель эт лешони»: аль таргум [Гл]ацми кездут эцель Тувия Рюбнер [«Он приходит и забирает мой язык»: об автопереводе/переводе себя самого как свидетельство у Тувии Рюбнера] // Микан. 2019. № 119. С. 534). Краткий анализ этого стихотворения см. также в: Eshel A. Eternal Present: Poetic Figuration and Cultural Memory in the Poetry of Yehuda Amichai, Dan Pagis and Tuvia Ruebner // Jewish Social Studies. 2000. Vol. 7. № 1. P. 159–160.

даже неявным, не выходящим из «подтекста». Таков программный ориентир, которому Рюбнер пытается следовать, начиная с первых текстов, написанных еще на немецком<sup>10</sup>, до самых последних (всего с 1957-го по 2017-й он выпустил шестнадцать поэтических книг).

1

В ранних стихах (в частности, из первого сборника «Огонь в камне» (*Эш баэ-вен*)) утраченные близкие присутствуют во всем, что окружает лирического субъекта, как бы сливаясь с физическим пространством, с воздухом, небесными телами, растениями, птицами и т.п. Вот, например, как говорится об отце:

Каждую ночь отец мой сиял,  
словно окошко в ковчеге.  
<...>  
Нынешней ночью отец мой склоняется  
надо мной, как тьма над свечой<sup>11</sup>.

И о матери:

Ночью, в темноте,  
моя мама возвращается  
падающей звездой,  
опалая мне сердце<sup>12</sup>.

В той же манере изображается младшая сестра, чей образ для Рюбнера и в этот период, и позже — своего рода эмблема Катастрофы. Если в стихотворении «Моя сестра» (*Ахоти*) ее единственная стихия — воздух: «В воздухе, что больше не течет, / в воздухе, сжатом, как кулак, / в воздухе, рассыпающемся в прах, / <...> / моя младшая сестра проживает вечность / последнего мгновения», — то в небольшом цикле «Моя младшая сестра» (*Ахоти ѓа-ктана*)<sup>13</sup> она в буквальном смысле повсеместна:

Среди олив облаком взлетает  
ввысь моя сестра,  
не могу ее отыскать.

Обманула меня — дымом явилась мне  
моя младшая сестра...

---

10 Рюбнер-поэт окончательно перешел на иврит в начале 1950-х. Впоследствии много переводил и на немецкий (в частности, собственные ивритские стихи), и с немецкого.

11 Рюбнер Т. Микан ад: мивхар ширим [Отсюда и до...: избранные стихотворения]. Иерусалим: Гоцаат га-кибуц га-мейухад, 2018. С. 10.

12 Там же. С. 11.

13 Рюбнер опубликовал этот цикл на десять лет раньше знаменитой поэмы Аббы Ковнера с тем же названием. Об этом и о значении образа младшей сестры для израильской поэзии холокоста см.: *Weinfeld H. Dark Illuminations // Notre Dame Review. 2015. № 40. P. 283–284.*

<...>

Вошла в мое тело и молча поплыла  
по рекам крови моей.

<...>

Деревом проросла маленькая моя сестра  
и вложила речь мне в горло.

<...>

Черная птица стала облаком,  
моя младшая сестра стала облаком.  
И облако окутало мою жизнь<sup>14</sup>.

В дальнейшем контакт между «я» и погибшими приобретает форму более стройного и внешне уравновешенного диалога, в котором роль посредника нередко отводится фотографии — подобию реальных фотографий, сохраненных в архиве поэта. Здесь образы родственников, соединившиеся с собственными фотоизображениями, возвращают себе свой прижизненный облик, а их «ночные голоса» звучат уже не только во внешнем пространстве, но и как бы «ретранслируются» взглядом с фотографии. Взгляд — идущий извне и отвечающий ему изнутри — становится для рюбнеровского героя основным «медиумом» диалога. Так, отец во втором, позднем, стихотворении «Мой отец» (*Ави*) (первое процитировано выше)

...смотрит на меня со стены и глаза его спрашивают,  
узнаю ли я когда-нибудь, действительно ли узнаю, что нет разделения  
между жизнью и смертью и что язык порой — не что иное,  
как скорбь по утраченной нежности<sup>15</sup>.

Взгляд бабушки, матери отца, не дожившей до рождения внука, на фото, сделанном еще в начале века, направлен мимо смотрящего (и этим как будто подчеркивается, что они никогда не видели друг друга и ничего не смогут друг другу сказать):

Ее мышинные, пронизательные, чуть насмешливые глаза  
совсем не смотрят на меня, а ведь я ее внук,  
даже спустя три года после ее смерти, —

но примечательно, что и ее образ, вопреки здравому смыслу и логике времени (как кажется, время здесь — последнее, что имеет значение<sup>16</sup>), влетает в узел центральной темы Рюбнера — гибели близких, мира без них, длящейся Катастрофы:

---

14 Рюбнер Т. Микан ад: мивхар ширим [Отсюда и до...: избранные стихотворения]. С. 12–15.

15 Там же. С. 78.

16 В другом позднем стихотворении, «О времени» (*Аль эа-зман*), Рюбнер объясняет, что для него значит время: «Сын, сын, что спрашивает “почему это вдруг?” после / прощального объятия, как тогда, в иностранном аэропорту, — / это, это время. / Это время, которое стоит и не двигается. / Это время без времени» (Рюбнер Т. Йофи меу-хар [Поздняя красота]. Тель-Авив: Кешев лешира, 2009. С. 21).

...Если бы  
мать моего отца убедила свою смерть дожидаться изобретения цифровой фотографии,  
я сделал бы для нее дюжину снимков — голова, полфигуры, фигура целиком —  
за десять секунд. И прямым отправлением — подарок ее смерти за терпение.  
Она не принесла его и не молилась ни за жизнь своего сына,  
ни за жизнь его жены, не умоляла пощадить их дочь, венец красоты и добра.  
Что мне с ней делать?<sup>17</sup>

«Их дочь», сестра поэта, тоже представлена в стихах о фотографиях и, как  
обычно, возведена на такую высоту, где граница между интимно личным,  
«биографическим», и принадлежащим коллективной истории (как в ранней  
поэзии — всему природному миру) становится почти неощутимой. Именно так  
прочитывается «Фотография моей сестры в классе для еврейских детей раз-  
ного возраста в Шаштине<sup>18</sup>, апрель 1942» (*Тацлум ахоти бекита ёа-йеёудит  
ёа-рав гилит беШаштин, апрель 1942*):

Аушвиц, Треблинка, Собибор, Майданек, Маутхаузен  
и все остальные —  
скорлупы, что раскрошены в пыль,  
прах, развеянный ветром.

Мы хотим жить.  
Ты хочешь.  
Я хочу.  
А кто не хочет?

Моя маленькая сестра,  
моя навечно тринадцатилетняя сестра,  
тело твое птичье,  
лицо твое, покинутое надеждой,  
лицо глубокой печали, лицо немоты, лицо твое,  
таящееся за моим лицом,  
когда возвращаюсь домой и отправляюсь в дорогу, когда ложусь и встаю, —  
оно окажется в пустоте,  
как только я уйду в пустоту<sup>19</sup>.

На этой фотографии мы не видим лица, точнее, видим лицо-символ — лицо  
«печали» и «немоты», оставшееся живым на фоне обращенных в «пыль» и  
«прах» «скорлуп» (*клипот*) холокоста. Любопытно, что здесь лишь одна де-  
таль напоминает об изменчивом облике героини цикла «Моя младшая сест-  
ра» — выражение «тело твое птичье», перекликающееся с «моя младшая сест-  
ра — черная птица, / <...> / черное крыло на глазах моих»<sup>20</sup>. Этой деталью, по

17 Рюбнер Т. Ахароним [Последнее]: 2011–2012. Тель-Авив: Кешев лешира, 2013. С. 36.

18 Шаштин (или Шаштин-Страже) — город в Словакии, где жили родители матери Рюбнера. В Шаштин его родные переехали в начале 1942-го, после введения квоты на проживание евреев в Братиславе, и оттуда 12 июня того же года были депортированы в Освенцим.

19 Рюбнер Т. Ширим сотрим [Противоречивые стихи]. Раанана: Эвен хошен, 2010. С. 29.

20 Рюбнер Т. Микан ад: мивхар ширим [Отсюда и до...: избранные стихотворения]. С. 14.

существо, и ограничивается минимально близкое к «портретному» (собственно экфрастическое) описание фотообраза сестры. В остальном она лишена внешних черт — потому, очевидно, что ракурс ее словесного изображения задан не столько снимком как таковым, сколько памятью, которая видит ее в свете произошедшего уже *после* того, как снимок был сделан<sup>21</sup>. Можно полагать, что отсутствие надежды, «печаль», «немота» — это состояния памяти, сообщаемые ее лицу на фотографии, в каком-то смысле «подменяющие» это лицо, но в то же время (и именно таким способом) удерживающие его в по-смертной жизни.

Комментируя последние строки этого стихотворения («...лицо твое, / <...> / оно окажется в пустоте, / как только я уйду в пустоту»), Шахар Брэм пишет: «Вместе со смертью поэта придет вторая смерть его близких, живущих в нем, и фотография не спасет их от уничтожения, потому что они живут за счет памяти того, кто продолжает их любить, за счет взгляда того, кто знает их и пробуждает их к жизни из статичной фотографии, — взгляда брата, который — совсем не то, что взгляд постороннего»<sup>22</sup>. Предотвратить эту «вторую смерть» невозможно, но все же, по мнению Брэма, некоторой, пусть даже очень условной, почти иллюзорной, альтернативой ей может стать «переход от лица, запечатленного на фотографии и в памяти, к слову стихотворения» — такого, как «Фотография моей сестры...»: «Абстрактная природа слов <...> изымает индивидуальное из его герметичного пространства, когда поэт отказывается от упоминания имени сестры, имени собственного, являющего собой целый мир, который невозможно передать [вовне], описать и объяснить, и выбирает нарицательное “сестра”, указывающее на отношения, близкие и понятные каждому читателю»<sup>23</sup>.

По-видимому, для Рюбнера (по крайней мере, «позднего») действительно важен вопрос о размыкании границ собственной памяти, об адаптации свидетельства о личных утратах к коллективному опыту<sup>24</sup>. Об этом, помимо приведенного выше стихотворения, свидетельствуют некоторые другие тексты, среди которых особенно интересен цикл «стихотворений-открыток», включенный в книгу 1999 года «Поздние стихи» (*Ширим меухарим*).

---

21 Отчасти это напоминает ситуацию с обнаружением детского снимка матери, описанную Роланом Бартом: «...я терял ее дважды: в ее уходе из жизни и в ее первом фото, ставшем для меня последним: однако в последнем случае все менялось местами, и я, наконец, обретал ее *такой, какая она есть в себе* (курсив автора. — Н.Б.)» (*Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии* / Пер. с фр. М. Рыклина. М.: Ад Маргинем пресс, 2016. С. 90).

22 Брэм Ш. Га-мазкерет: шира, цилум везикарон. Аль Дан Пагис, Авот Йешурун, Тувия Рюбнер веГарольд Шимель [Сувенир: поэзия, фотография и память. О Дане Пагисе, Авоте Йешуруне, Тувии Рюбнере и Гарольде Шиммеле]. Иерусалим: Мосад Бялик, 2017. С. 133.

23 Там же. С. 132–133.

24 В статьях о поэте можно встретить и другое мнение. Так, по словам Давида Эрена, «в его (Рюбнера. — Н.Б.) поэзии речь идет не о смерти как коллективной участи, связанной с Шоа или войной, а о личной судьбе, о потерях его собственных, не “общих”» (*Эрен Д. «Гаагуа велашон велаиль га-метим»: ширато шель Тувия Рюбнер [«Тоска, язык и ночь мертвых»: поэзия Тувии Рюбнера] // Итон-77. 1997. № 206. С. 28*).

Это пятнадцать стихотворений, названия которых начинаются со слов «Открытка из...», а дальше следует название города или региона, из которого открытка «отправлена». По большей части речь идет о европейских городах, включая Рейкьявик, в одном случае — о Нью-Йорке, в трех — о городах в Израиле. Примыкает к циклу стихотворение «Черновик невозможной открытки» (*Тьюта шель глуя бильти эфшарит*), где место напрямую не обозначено, но его характерные приметы нетрудно узнать — это территория бывшего нацистского концлагеря.

Стихотворения отсылают к типичному образу туристической открытки, на лицевой стороне которой — фотография городской или какой-то иной «достопримечательности», а на обратной — место для словесного сообщения. Поскольку обе стороны включаются здесь в границы одного текста, то воспроизведение подробностей условного фотоизображения и личные комментарии субъекта речи (аналог записи на обратной стороне) постоянно перемежаются, наслаиваются друг на друга, сквозят друг через друга, а порой просто сливаются. Создается эффект стирания границы между сферами визуального и вербального, общественно значимого и частного (связанного, прежде всего, с индивидуальной памятью) — эффект, в принципе свойственный открытке как жанру<sup>25</sup>.

«Открытка из Пресбурга-Братиславы» (*Глуя миПресбург-Братислава*) начинается речью от лица лирического субъекта и почти сразу становится подобием репортажа, в котором на передний план постепенно выходит обобщенный «портрет» города в послевоенную эпоху:

Братислава — это Пресбург, это Пожонь.  
 Для меня — Пресбург.  
 Мой учитель из начальной школы, г-н Вурм,  
 достал из ящика стола фотографию класса и водит по ней пальцем:  
 этот был нацистом, и этот, и вот этот. Он  
 был особенно жесток. Этот погиб в России,  
 этого депортировали. Кто из учеников-евреев  
 спасся и остался в живых — не знаю.  
 Пресбург был трехязычным городом. Четвертый язык —  
 молчание.  
 Были когда-нибудь границы у зла?

---

25 Ср. остроумное наблюдение Брэдли Клиссолда по поводу характерной для открытки взаимной неотграниченности публичного от частного: «...сообщения пишутся “в” письмах или отправляются “в” телеграммах ... предлог “в” подчеркивает их скрытый и конфиденциальный характер, — тогда как на открытке пишут “на”, тем самым подчеркивая ее открыто публичную материальность и ожидаемую вероятность доступа третьих лиц» (*Clissold B.D. Rereading Modernist Postcards: Critical Studies in Materialist Recovery*. New York: Routledge, 2023. P. XIX). Можно привести знаменитое высказывание Жака Деррида, в котором открытка представлена как объект, выходящий за пределы всего, что мыслится в терминах бинарных оппозиций: «Что меня привлекает в этой открытке, так это то, что не определишь, что впереди, а что позади, здесь или там, ближе или дальше, Платон или Сократ, на лицевой или обратной стороне» (*Деррида Ж. О почтовой открытке от Сократа до Фрейда и не только / Пер. с фр. Г.А. Михалкович. Минск: Современный литератор, 1999. С. 23*).

Пресбург стоит на Дунае, у отрогов Карпат.  
Рядом с кафедральным собором находилась неологическая синагога  
в некоем мавританском стиле. Ниже раскинулась Рыбная площадь,  
а выше начиналась Еврейская улица. Дунай течет, как и прежде.  
Я старик. Двигаться вперед могу лишь потихоньку.  
Я родился в Пресбурге. У меня были мать, отец и сестра.  
И, кажется, было у меня в Пресбурге недолгое счастливое детство.  
Однажды весь Дунай замерз.  
Кельты построили здесь крепость, как и князья  
Великой Моравии. Римляне называли это место  
Поссониум. Очень старый город.  
Настолько старый, что я его уже не узнаю.  
Прощай, любимый мой, это непредставимо<sup>26</sup>.

Нетрудно заметить, что в описании города упоминаются объекты, которых, вероятно, уже нет (во всяком случае, под прежними названиями): неологическая синагога<sup>27</sup> «находилась» (буквально: «стояла», *амад*), а не «находится» возле кафедрального собора, Еврейская улица «начиналась» (*итхиль*), а не «начинается» от Рыбной площади (ср. об этой площади в уже цитированном «Свидетельстве»: «Я сказал: площадь? / Мощеная пустыня»). Ни то ни другое невозможно заснять и перенести на туристическую открытку, но на открытке Рюбнера они показаны, мы их некоторым образом «видим». Кроме того, если предположить, что молчание как «четвертый язык» Братиславы — это язык мертвых (погибших одноклассников, семьи, большей части еврейской общины) или язык, на котором с ними говорит память, то окажется, что и они, наряду с отсутствующими зданиями и улицами, как-то включены в общую картину города и что мертвые здесь столь же равноправны живым, как невидимое видимому, прошлое настоящему<sup>28</sup> и значимое для одного — памятному для всех. «Так, — пишет об этом Шахар Брэм, — разрушаются преграды между внешним и внутренним, между настоящим и памятью, между вербальным и визуальным. Смерть и жизнь смыкаются в круг. Города и прочие места — это память, даже если они открываются взгляду поэта в настоящем времени. Поэт смотрит “сквозь” зримый облик места, но видит и сам этот облик: взгляд удерживает в единстве разные уровни»<sup>29</sup>.

По такой же модели построено еще одно стихотворение о Словакии — «Открытка из Шаштина: осенние костры» (*Глуя миШаштин: медурот став*):

---

26 Рюбнер Т. Ширим меухарим [Поздние стихи]. Тель-Авив: Ёоаат кешев лешира, 1999. С. 11. Далее все ссылки на этот сборник даются в тексте статьи с указанием номера страницы в скобках.

27 Эту синагогу посещал отец Рюбнера, принадлежавший к братиславской общине иудеев-неологов.

28 Здесь прошлое просвечивает сквозь настоящее, не отрицая и не упраздняя его, а в более раннем стихотворении «Там, сказал я» (*Шам, амарти*) оно представлено как единственное измерение времени послевоенной Братиславы: «В закатном свете прибыли в мой родной город. / Почему здесь воздух сладкий? — спросили мои сыновья. / Почему штукатурка падает со стен? // Это ничего, сказала старуха в окне. / *Здесь и будущее — прошлое*. И закрыла сухие свои глаза, / как птица, что, взлетев, складывает крылья и пикирует в воду» (*Ruebner T. In the Illuminated Dark: Selected Poems of Tuvia Ruebner*. Р. 36. Курсив наш. — Н.Б.).

29 Брэм Ш. Ёа-мазкерет: шира, цилум везикарон. С. 123.

Шаштин, то ли городок, то ли деревня у границы Моравии. Место паломничества христиан, с большой красивой церковью, каштанами близ нее, силезским монастырем, киосками, где полно статуэток святых, а в дни праздников и ярмарок — сладостей. В памяти нет прошедшего времени. Рыночная площадь уже покрыта бетоном. Барабанщик стучит в жестяной барабан, громко оглашая новости 34-го или 36-го года, во всяком случае, тех времен, когда Шаштин еще не изменился. До июня 1942-го.

Шаштин тогда умолк, не проронил ни звука, пока поезд ждал, — слева от дороги, рядом с домом доктора Новомеского, если идти от Рыночной площади, стоит дом моих деда и бабушки, родители мои и сестра как раз у них (идут ли они со своими чемоданами на станцию или все оборачиваются, чтобы увидеть охристый глаз дома? — сегодня уже не узнать), — а потом уходил на север. Маленький городок, скромный, несмотря на великолепие церкви. Скучный, в общем-то. В нем невозможно дышать. Все в дыму. Не на что посмотреть. Не с кем завязать разговор. И написать о нем нечего (12).

Сдержанно отстраненный, вполне пригодный для туристического путеводителя рассказ о городе неожиданно прерывается напоминанием о том, что «в памяти нет прошедшего времени»; далее следует уже личное свидетельство субъекта речи, в котором ключевую роль играют бегло упомянутые события «июня 1942-го» и, главное, своего рода вставная картина, как бы фотография с неясно различимыми деталями, которая изображает семью, идущую на вокзал (идущую в настоящем времени, как если бы ее последнее путешествие, только начавшись, до сих пор не закончилось). На эту картину смещается общий фокус стихотворения, и город теперь видится исключительно через нее, причем так, что в красоте местных видов, описанной ранее, открывается что-то вроде второго плана, мрачной трагедийной изнанки, отчетливо проступающей под ее поверхностью. Ничто из относящегося к первому плану не уходит из поля зрения: Шаштин как был, так и остается живописным, хотя и «скучным», его знаменитая церковь по-прежнему сохраняет свое «великолепие», а причина того, что «В нем невозможно / дышать. Все в дыму», заранее объяснена названием стихотворения: «осенние костры». Но именно в последнем пункте оба плана — реальный город и память — сближаются до неразличимости: дым костров и дым горя (или дым холокоста, как в ранних стихах о сестре: «Дымом явилась мне / моя младшая сестра») — это один и тот же дым.

Кажется, здесь одерживает верх ощущение города, диктуемое памятью. Последние слова стихотворения — «И написать о нем нечего» — прочитываются как свидетельство о том, что после произошедшего в «июне 1942-го» Шаштин для рюбнеровского повествователя существует не «сам по себе», а лишь как место, связанное с гибелью его семьи. Другие европейские города (в том числе и родную Братиславу) он воспринимает несколько иначе. В рецензии на книгу «Поздние стихи» Юваль Гилад отмечает, что «Европа в контексте Шоа естественна для поэзии Рюбнера» не менее, чем в контексте евро-

пейского искусства, прежде всего, живописи<sup>30</sup>, «потому что такова Европа: красота и ужас»<sup>31</sup>. Шахар Брэм тоже утверждает, что для поэта красота европейских городов «не отменяется “безобразным” прошлым» и что его взгляд на Европу репрезентирует «сложность, в которой высокое и низкое существуют в единстве, а противоположности сопутствуют друг другу»<sup>32</sup>. Это хорошо видно на примере нескольких «стихотворений-открыток», в частности «Открытки из Будапешта» (Глуя миБудапешт). Вот ее начало:

В Будапеште я читаю о Будапеште. Имитация имитации,  
как говорит Клаудио Магрис, подражание Вене,  
подражающей Парижу. Человек радуется (не всегда), читая  
о том, что он сам ощущает. Город цыганских мелодий  
в кафе. Город, совместивший неоготику и неоренессанс.  
Когда здесь говорят то, что чувствуют, а когда  
то, что нужно сказать? В какую форму облачается здесь душа и в какой мере  
слова скрывают слезы?

Далее мотив подражательности-притворства сохраняется, но, может быть, более отчетливо акцентированным оказывается своеобразное обаяние города:

Величественная Дуна (Дануба, Дунай) делит город надвое,  
в саду возле замка — юные пары (как красивы  
здесь девушки!), череда лиц.  
Улицы Буды — дремлющая память.  
И тут, и там — ресторанчик, зелень, тишина.  
Здания Пешта делают вид, что  
рука времени не облупляет их фасады.  
Воды реки всегда одни и те же и всегда разные.  
Двуликий город.

И затем, как бы в противовес этой приятной глазу изменчивости, забывчивости (улицы как «дремлющая память»), двойственности-двуликости, произносится имя Имре Кертеса:

В одной из его (города. — *Н.Б.*) комнат  
Имре Кертес подбирает слова,  
чтобы найти то, что оживет в них и через них,  
чтобы сказать всю правду (26).

Существенно, что в финальной строке имеется в виду не какая угодно «правда» («правда, открываемая художником» и т.п.), а та, которую пытается «сказать» Кертес, один из классиков литературы о холокосте. В стихотворении не объясняется, в чем состоит эта «правда», но единственного упоминания о ней (и о самом писателе, чье имя выступает здесь как выразительная метонимия

30 Здесь понятная для читателей Рюбнера отсылка к его сборнику «Статуя и маска» (*Песель вемасеха*), 1983, целиком посвященному европейской живописи и скульптуре.

31 *Гилад Ю. Эйропа бемабат меухар* [Европа в ретроспективе] // Итон-77. 2018. № 403. С. 28.

32 *Брэм Ш. Га-мазкерет: шира, цилум везикарон*. С. 127.

Катастрофы) достаточно, чтобы понять, с каким опытом и какой памятью соседствуют красота и благополучие современного Будапешта.

Другой пример актуализации такого соседства (на сей раз — менее близко-го) — «Открытка из Цюриха» (*Глуя миЦюрих*). Начинается она с перечисления нарочито стереотипных определений Цюриха как делового, рационального, «трезвого» города: «Цюрих трется о Цюрихберг. / Цюрих не любит щекотания под шерстью. / Цюрих ценит порядок, он трудолюбив, не слишком приветлив / <...> / Он трезв и не любит строить гипотез, / разгадывать загадки. Цюрих любит факты». Затем приводится краткий перечень достопримечательностей: «Бангофштрассе / и Фрауэнмюнстер, Цум Шторхен, еще больше гостей, / не всегда поэтов, дом, в котором умер Бюхнер и жил Ленин. Кунстхаус» (24). По наблюдению Шахара Брэма, два пункта из этого перечня — название гостиницы «Цум Шторхен» и фамилия Бюхнера — косвенно связывают рюбнеровский Цюрих с темой холокоста, несмотря на то, что исторически она, казалось бы, не очень важна для этого города: «“Цум Шторхен” — эти слова являются не только названием отеля, но и названием стихотворения “Zurich, Zum Storch”, которое Пауль Целан посвятил Нелли Закс после их встречи в этом отеле в конце мая 1960 года. Название [стихотворения] отсылает к этому месту, к встрече двух выживших (*ницолим*) поэтов и к их разговору, который состоялся здесь и был запечатлен в коллективной памяти благодаря стихотворению»<sup>33</sup>. Как считает Брэм (и это кажется вполне убедительным), фраза «еще больше гостей, / не всегда поэтов» указывает именно на Целана и Нелли Закс. К Целану же, вероятно, ведет и упоминание Георга Бюхнера, поскольку с его именем и его произведениями связан «Меридиан», поэтологический манифест Целана<sup>34</sup>.

Так одна произвольная ассоциация пробуждает память, «кружным путем» вносящую в образ нынешнего Цюриха отзвуки Катастрофы и, как это было в стихотворении о Братиславе, соединяющую в одном пространстве живых и мертвых (в частности, нынешних постояльцев знаменитой цюрихской гостиницы и двух «выживших» поэтов, которые встретились в ней много лет назад). «Непросто поддерживать порядок в этом упорядоченном городе, когда он уже / память. Память, которая неизбежно / появляется, прячется, прорывается снова. Трудно ее сдержать. / В памяти замолкает смерть, нет у нее права на речь». Интересно, что в развернутый памятью контекст *общевропейского* прошлого Рюбнер столь же косвенно, почти мимолетно вписывает намек на пропавшего сына, как бы венчающего собой ряд прочих потерь, как собственных, так и чужих: «Едва не забыл: здесь, в Цюрихе, мы еще были / вместе, сидели за одним столом, ужинали, / каждый из нас, все мы» (24).

Стихотворение, которое можно было бы назвать логическим завершением цикла «открыток», хотя «открыткой» в точном смысле оно не является, — это «Черновик невозможной открытки»:

33 Брэм Ш. Га-мазкерет: шира, цилум везикарон. С. 109. Кратко о встрече этих поэтов в Цюрихе см.: Целан П. Стихотворения. Проза. Письма / Под общ. ред. М. Белорусца. М.: Ад Маргинем пресс, 2013. С. 300–301.

34 См.: Брэм Ш. Га-мазкерет: шира, цилум везикарон. С. 109–110. О значении для Рюбнера «Меридиана» и главным образом понимания поэзии как «поворота дыхания», а также о переключках между поэтологией Целана и рюбнеровской концепцией «не-стихотворения» (*альшир*), в котором, по мысли поэта, свидетельство о холокосте должно приобрести максимально точную форму, см.: Бен-Хорин М. «Гу ба венотель эт лешони»: аль таргум [га]ацми кеэдут эцель Тувия Рюбнер. С. 530–532.

Писать тебе из этого места — почти смешно.  
Из этого места не пишут. Ничто не выходит отсюда.  
Я смешон. Я пишу.  
Это место пустое и плоское, хотя  
и неровное, и здесь тоже есть тропы — от одной точки  
к другой. На краю его ржут лошади, а на другой стороне —  
еще и коровы, говорят, хозяйство молочника. Но  
больше всего собак — бегают, валяются на земле,  
жизнерадостно лают. Люди тоже  
здесь ходят, по крайней мере, так кажется. Из-за кустов  
появляется лицо-маска. Усталое тело.  
Вся боль внутри. Не будем говорить о том,  
о чем нет нужды говорить. То, что было — было, и вспоминать  
не нужно. Это место заботится о здешних обитателях,  
насколько это ему доступно. А птицам не о чем заботиться:  
они прилетают и улетают, когда хотят. Есть среди них  
и те, что поют. Если бы ты побывала здесь, то услышала бы,  
как красива их песня (38).

«Разумеется, нет нужды говорить, что место, которое посещает поэт, — это один из лагерей», — пишет Генри Уинфилд<sup>35</sup>. Предположим, что речь идет о бывшем концлагере, превращенном в музей или мемориал. Он не назван по имени — то ли потому, что похож на все остальные лагеря, то ли потому, что на фоне других городов с рюбнеровских «открыток» любое подобное место выглядит именно как «пустое», как пробел в человеческой истории<sup>36</sup> (показательно, что в рассмотренном выше стихотворении о фотографии сестры упоминаются лагеря с их названиями, но при этом говорится, что они лишь «скорлупы», обращенные в пыль, «прах, развеянный ветром»). В Братиславе, Будапеште, Вене, Праге герой Рюбнера еще удерживается на границе между гармоничным настоящим и ужасающим прошлым, однако здесь это прошлое оживает, выходит на поверхность, и он, перенесенный в реальность действующего лагеря, описывает ее как очевидец, в настоящем времени. Он остается гостем из другого мира, свободным путешественником, «туристом» (о том, что как будто бы происходит на его глазах, он говорит: «то, что было — было»), хотя, подобно тогдашним узникам, вынужден соотносить с обычными лагерными (не музейными) правилами свое желание написать очередную открытку: «Из этого места не пишут. Ничто не выходит отсюда».

Во всем цикле «стихотворений-открыток» и, может быть, во всей поэзии Рюбнера это — самая яркая метафора присутствия сразу в двух временных модусах, когда можно всегда быть в прошлом, не покидая почву настоящего, т.е. жить одновременно и в памяти, где длится непрерывный разговор с умершими, и в мире повседневном, где этот разговор принимает форму свидетельства.

35 *Weinfield H.* Dark Illuminations. P. 285.

36 В связи с этим вспоминается стихотворение «Эпилог Робинзона Крузо» Дана Пагиса, еще одного «выжившего» поэта, близкого друга Рюбнера, где герой, Робинзон, а в сущности просто названный этим именем бывший узник концлагеря, вернувшись домой, непрерывно говорит о своем острове, «который никогда не войдет в историю» (см.: *Пагис Д.* Коль га-ширим [Все стихотворения]. Иерусалим: Га-кибуц га-мейухад веМосад Бялик, 2009. С. 73).

## Библиография / References

- Барт П.* Camera lucida. Комментарий к фотографии / Пер. с фр. М. Рыклина. М.: Ад Маргинем пресс, 2016.
- (Barthes R.* Camera lucida. Note sur la photographie. Moscow, 2016 — In Russ.)
- Деррида Ж.* О почтовой открытке от Сократа до Фрейда и не только / Пер. с фр. Г.А. Михалкович. Минск: Современный литератор, 1999.
- (Derrida J.* La carte postale: de Socrate à Freud et au-delà. Minsk, 1999 — In Russ.)
- Бен-Хорин М.* «Гу ба венотель эт лешони»: аль таргум [га]ацми кездут эцель Тувия Рюбнер [«Он приходит и забирает мой язык»: об автопереводе/переводе себя самого как свидетельстве у Тувии Рюбнера] // Микан. 2019. № 119. С. 530–551.
- (Ben-Horin M.* Self-Translation and Translation of the Self as Testimony in Tuvia Rübner's Oeuvre // Mikan. 2019. № 119. P. 530–551 — In Hebrew)
- Брэм III.* Шагирим ильмим. Аль га-яхасим бейн шира лециур бихлаль веаль ширато га-экфрастит шель Тувия Рюбнер бифрат [Немые послы. Об отношении между поэзией и живописью в целом и об экфрастической поэзии Тувии Рюбнера в частности]. Тель-Авив: Гоцаат Кешев, 2014.
- (Bram S.* The Ambassadors of Death: About the Relationship between Poetry and Painting in General and about the Ecphrastic Poetry of Tuvia Rubner in Particular. Tel Aviv, 2014 — In Hebrew)
- Брэм III.* Га-мазкерет: шира, цилум везикарон. Аль Дан Пагис, Авот Йешурун, Тувия Рюбнер веГарольд Шимель [Сувенир: поэзия, фотография и память. О Дане Пагисе, Авоте Йешуруне, Тувии Рюбнере и Гарольде Шиммеле]. Иерусалим: Мосад Бялик, 2017.
- (Bram S.* A Memento: Poetry, Photography, and Memory. About Dan Pagis, Avot Yesurun, Tuvia Rubner and Harold Schimmel. Jerusalem, 2017 — In Hebrew)
- Гилад Ю.* Эйропа бемабат меухар [Европа в ретроспективе] // Итон-77. 2018. № 403. С. 28–29.
- (Gilad Yu.* Europe in Retrospect // Iton-77. 2018. № 403. P. 28–29 — In Hebrew)
- Эрен Д.* «Гаагуа велашон велаиль га-метим»: ширато шель Тувия Рюбнер [«Тоска, язык и ночь мертвых»: поэзия Тувии Рюбнера] // Итон-77. 1997. № 206. С. 26–30.
- (Eren D.* «Longing, Language and the Night of the Dead»: Poetry by Tuvia Rübner // Iton-77. 1997. № 206. P. 26–30 — In Hebrew)
- Back R.T.* Introduction // Ruebner T. In the Illuminated Dark: Selected Poems of Tuvia Ruebner / Trans. and intro. by R.T. Back. Pittsburg: University of Pittsburg Press, 2014. P. XVII–XXIX.
- Back R.T.* Translating Poetry: An Act and Art of Preserving the Essential // The Marginalia Review. 2014. May 20 (URL: <https://themarginaliareview.com/translating-poetry-act-art-preserving-essential-rachel-tzvia-back/>).
- Clissold B.D.* Rereading Modernist Postcards: Critical Studies in Materialist Recovery. New York: Routledge, 2023.
- Eshel A.* Eternal Present: Poetic Figuration and Cultural Memory in the Poetry of Yehuda Amichai, Dan Pagis and Tuvia Ruebner // Jewish Social Studies. 2000. Vol. 7. № 1. P. 141–166.
- Olidort S.* I'm still here // Jewish Review of Books. Summer 2014 (URL: <https://jewishreviewofbooks.com/articles/1023/im-still-here/#>).
- Weinfield H.* Dark Illuminations // Notre Dame Review. 2015. № 40. P. 283–286.