

Хивель Дикс

Автофикшн, колониальные бойни и политики памяти¹

Hywel Dix

Autofiction, Colonial Massacres and The Politics of Memory

Хивель Дикс

Борнмутский университет, факультет гуманитарных наук и права, профессор английского языка; PhD
hdix@bournemouth.ac.uk.

Hywel Dix

PhD; Professor of English, Department of Humanities and Law, Bournemouth University, UK
hdix@bournemouth.ac.uk.

Ключевые слова: постколониальная литература, история, колониальная бойня, Фред д'Агюяр, Камила Шамси, Джеки Кей, автофикшн

Keywords: postcolonial literature, history, colonial massacres, Fred D'Aguiar, Kamila Shamsie, Jackie Kay, autofiction

УДК: 82.0+82-1/-9+ 821.111

DOI: 10.53953/08696365_2025_195_5_223

UDC: 82.0+82-1/-9+ 821.111

DOI: 10.53953/08696365_2025_195_5_223

Автофикшн как жанр имеет в распоряжении ряд техник, с помощью которых постколониальные авторы изображают забытые зверства, совершенные метрополиями. Особый интерес представляют два свойства автофикциональной практики: она способна связывать индивидуальные и коллективные формы памяти и подрывать представления об абсолютной истине. В статье анализируется связь между письмом и публичной коммеморацией на примере изображения убийства рабов на корабле «Зонг» (1781) Фредом д'Агюяром в книге «Кормление призраков» (1997), описания массового убийства демонстрантов в британско-индийском Пешаваре (1930) в книге Камилы Шамси «Бог в каждом камне» (2014), а также работы с репрезентацией колониальной трагедии в стихотворении Джеки Кей «Плач по пассажирам Мэнди» (2011), посвященном потоплению судна «СС Мэнди» во время Первой мировой войны. Автофикшн привлекает внимание к хрупкой природе процесса воспоминания и, подтверждая культурную и моральную значимость памяти об указанных событиях в прошлом, предоставляет инструменты для мемориальной политики в настоящем.

Autofiction provides techniques by which postcolonial writers depict some largely forgotten brutalities committed by imperial powers. The capacity of autofictional practice to mediate between individual and collective forms of memory while also destabilizing notions of absolute truth presents particular interest in the matter. Considering the relationship between writing and forms of public commemoration, the paper analyses Fred D'Aguiar's portrayal of the killing of African slaves on the Zong ship in 1781 in *Feeding the Ghosts* (1997); Kamila Shamsie's depiction of the massacre of demonstrators in Peshawar in 1930 in *A God in Every Stone* (2014); and Jackie Kay's homage to the sinking of the SS *Mendi* in World War One in *Lament for the Mendi Men* (2011). By establishing these events as being culturally and morally important to remember, autofiction highlights the fragile nature of the process of remembering and enables engagement with the politics of public memory and commemorative events in the present.

О памяти и мемориализации

Статья посвящена коллективным травмам и тем средствам, при помощи которых мы помним о них или подвергаем забвению. Речь идет о некоторых травматичных событиях в колониальном прошлом и о том, как память о них

1 Перевод выполнен по изданию: Dix H. Autofiction, Colonial Massacres and the Politics of Memory // University of Bucharest Review. Literary and Cultural Studies Series. 2019. Vol. 9. № 1. P. 10–22.

отражается на нашем мышлении, когда мы придумываем и выстраиваем модели космополитического, расово чувствительного и эгалитарного общества в настоящем. Изображая эти события в художественной литературе, авторы могут бросить вызов ситуации культурной амнезии, при которой определенные моменты истории могут закрепляться в коллективном сознании как достойные того, чтобы помнить о них и даже праздновать их годовщины, в то время как другие вынуждены оставаться на втором плане. Часть статьи опирается на сложившиеся положения постколониальной теории и науки. Время от времени мы будем обращать внимание на паратексты обсуждаемых романов — эти паратексты играют важную роль в обрамлении и внетекстовом позиционировании рассматриваемых историй, хотя теоретического осмысления паратекстов в постколониальных исследованиях еще не производилось. Наконец, относительно новый жанр, известный под именем «автофикшн», в статье будет рассмотрен с точки зрения того, как именно мы вспоминаем о колониальных ужасах (и вспоминаем ли вообще). Автофикшн привлекает внимание к хрупкой природе процесса воспоминания и, следовательно, представляет интерес в рамках обсуждения коллективной памяти о травматических событиях, которые игнорировались если не столетиями, то десятилетиями.

Коммодификация коллективной культурной памяти — процесс, который за последние пятьдесят лет проявился в стремительном росте институтов, связанных с празднованием юбилеев, проведением фестивалей и другими коммеморативными практиками, посвященными различным событиям, людям или их значимым поступкам в прошлом. По идее, такие юбилеи требуют не только наличия самого события, человека или поступка, к которому можно было бы обратиться, но и культурного конструирования того, что именно в этом событии, человеке или поступке должно быть подчеркнуто. Конечно, прошло уже немало лет с тех пор, как Хейден Уайт установил, что подобная селекция подразумевается при написании любого исторического нарратива, что делает претензии на абсолютную истину несостоятельными; а Бенедикт Андерсон показал, что коллективное решение подчеркивать в качестве памятной даты конкретный день помогало ставить исторические нарративы на службу государственному строительству: унификация праздника способствовала конструированию воображаемой общей истории в XIX веке². Позиции, занятые Уайтом и Андерсоном в отношении нарративизации коллективной памяти, получают новый импульс благодаря наметившейся в последнее время тенденции к современным историческим инсценировкам и другим формам публичной мемориализации.

Например, Уильям Джонстон в своем обзоре различных видов мемориальных мероприятий утверждает, что они все чаще организуются и распространяются образовательными, художественными и культурными учреждениями так, чтобы соответствовать формам публичной культуры и коллективного самовосприятия, преобладающим в разных странах. В этом смысле мемориальные события, которые организуются, чтобы отметить годовщины известных людей, событий или изобретений, становятся частью того, что Роберт Хьюисон обозначил общим термином «индустрия наследия», и, следовательно-

2 Андерсон Б. Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма / Пер. с англ. В. Николаева. М.: Кучково поле, 2016. С. 87.

но, — частью коммерциализации культуры³. Действительно, кажется, что Джонстон намеренно обращается к «индустрии наследия» Хьюисона в своем описании «индустрии памяти» и культурного капитала, который эта индустрия приносит конкретным организациям и признанным культурным лидерам⁴. Стоит также обратить внимание на связь между мемориализацией и процессом канонизации литературы и искусства. Чтобы кому-нибудь пришла мысль отметить столетний юбилей автора, тот должен считаться крупной художественной или интеллектуальной фигурой. И наоборот, факт празднования столетнего юбилея усиливает статус автора. Таким образом, аргументация быстро становится закольцованной: столетние или сопоставимые юбилеи определенных авторов отмечаются потому, что они известны как гении; а они известны как гении потому, что их чествуют.

То же самое происходит и в случае исторического канона. В процессе канонизации определенные события занимают в коллективном сознании более заметное место, чем другие: такое положение складывается в результате сложного культурного процесса, часто связанного с доминирующими идеологиями отдельных государств и сообществ. За последние пять лет было проведено огромное количество мероприятий в память о двух мировых войнах, которые и сегодня остаются краеугольными камнями имперской идеологии в Великобритании. То, насколько естественным и само собой разумеющимся кажется людям празднование этих событий, демонстрирует, что эта идеология еще сильна. Но, конечно, как мы увидим, для эффективного функционирования идеологии необходимо, чтобы избирательное запоминание исторических событий сопровождалось соответствующим забвением некоторых более амбивалентных с моральной точки зрения аспектов этих событий. В свою очередь, Екатерина Хаскинс, анализируя американские мемориальные мероприятия, организованные после событий 11 сентября, вторжения в Афганистан и Ирак, а также урагана «Катрина», утверждает, что если к ним подходить деликатно, диалогично и с готовностью к различным интерпретациям и смыслам, то такие памятные мероприятия могут помочь проложить «путь к партиципаторной мемориальной культуре»⁵. Между порывом к увековечиванию памяти и вызовами, которые истории бросает имперская идеология, существует потенциальная связь — она разрешится в том случае, если удастся создать новую форму мемориальной культуры.

Бойня на «Зонге» и «Кормление призраков»

Первый пример, о котором пойдет речь, — так называемая бойня на «Зонге» 1781 года. Парусник «Зонг», приписанный к порту Ливерпуля и перевозивший рабов из Западной Африки на Ямайку, сбился с курса, плавание заняло больше времени, чем предполагалось, и на судне закончилась вода. Экипаж «Зонга»

-
- 3 *Hewison R. The heritage industry: Britain in a climate of decline. London: Methuen, 1987. P. 12.*
 - 4 *Johnston W. Celebrations: The Cult of Anniversaries in Europe and the United States Today. Abingdon: Routledge, 2017. P. 63*
 - 5 *Haskins E. Popular memories: commemoration, participatory culture, and democratic citizenship. Columbia, SC: University of South Carolina Press, 2015. P. 117.*

выбросил рабов за борт и оставил их тонуть, чтобы сохранить воду для других пассажиров и получить страховку, которая была бы потеряна, если бы рабы просто погибли на борту. Когда страховщики отказались платить владевшему судном синдикату Грегсона, состоялось важное судебное разбирательство. Изначально суд постановил, что рабы — это просто груз, и поэтому синдикат рабовладельцев вполне законно мог претендовать на страховые выплаты. Впоследствии лорд Мэнсфилд вынес решение против синдиката на том основании, что причиной первоначальных трудностей стали навигационные ошибки экипажа. Бойня на «Зонге» и последовавшее судебное разбирательство в свое время были очень известны и до сих пор считаются важными шагами на пути к отмене рабства, хотя вопрос о моральности рабства как такового в ходе судебного разбирательства практически не поднимался. Сегодня бойня на «Зонге» известна не так хорошо, как, например, битва при Гастингсе, битва при Ватерлоо, битва за Британию или другие события, которые обычно включаются в героическое повествование об истории Британии. Несомненно, это связано с тем, что даже самые ярые исторические ревизионисты с трудом могли бы сделать из нее что-то хотя бы смутно героическое, — поэтому ее просто игнорируют, исключая из общей истории. То же можно сказать и о других травмах колониального периода, случаях массовых убийств и насилия, связанных с ним.

История Зонга стала темой романа Фреда д'Агюяра «Кормление призраков» (1997), крайне мощного и впечатляющего произведения об убийстве и судебном процессе. Роман работает как контрмонумент, памятник в художественной литературе, отклоняющийся от того идеологического конструирования имперского прошлого, которое доминирует в мемориальной культуре, все еще распространенной в Великобритании. В первой части капитан корабля «Зонг» Каннингем принимает решение выбросить рабов за борт (и получить страховку), чтобы сохранить запасы и завершить плавание. В ней также описана вымышленная история отношений между первым помощником Келсалом, который неохотно выполняет приказ, и женщиной-рабыней Минтой, которая до своего пленения знала Келсала и ухаживала за ним во время болезни в датской христианской миссии. Не выдержав дерзости Минты, называющей его по имени, Келсал бросает ее в море, но она снова поднимается на борт. Затем Минте помогает сочувствующий ей помощник повара Саймон, который объединяет других рабов и пытается предотвратить массовое убийство. За это их в конце концов наказывают, но не выбрасыванием за борт — поскольку это означало бы отказ от высокой цены, за которую их могли бы продать в Америке, — а другими формами насилия и жестокости.

Взаимодействия персонажей Минты, Келсала и Саймона делают исторический нарратив ярче, чем все последующие юридические отчеты. Изображение их отношений помогает поставить этический вопрос: кто имеет право рассказывать эту историю, — а также практический вопрос: как это сделать, если большая часть исторических событий известна только по юридическим записям, в которых очень немногие рабы даже названы по имени. Как же тогда (с точки зрения и морали, и практики) показать точку зрения рабов в художественной литературе? Д'Агюяр через Минту, можно сказать, конструирует альтернативный голос, «голос другого» по Фоме Аквинскому. Иными словами, хотя отношения между Минтой и Келсалом вымышлены, роман создает пространство для такого изображения субъектности и жизненного опыта подобных Минте людей, какой был бы невозможен в любой другой форме просто

потому, что истории их жизнью утеряны. Более того, во время судебного слушания во второй части романа Саймон удивляет капитана Каннингема и Келсала тем, что приносит в суд дневник, где Минта фиксировала происходившие на борту «Зонга» зверства. Лорд Мэнсфилд не принимает его во внимание, считая, что капитан был прав, выбросив испорченный «груз». То есть записи Минты вообще не принимаются во внимание: тот факт, что она умеет читать и писать, для властей совершенно неприемлем, так как мешает им отрицать их общую с ней человечность — а именно на этом отрицании основывается требование страховой компенсации за человека как за товар.

Третья часть романа «Кормление призраков» переносит нас в 1833 год — год окончания рабства на Ямайке — и, в рамках процесса создания пространства для голоса другого, принимает форму монолога Минты. За это время, как мы узнаем, она была продана в рабство в Мэриленде, однако ее хозяева, узнав, что она умеет читать и писать, заставили ее учить их детей. После того как Минта несколько лет помогала рабам бежать в Северные штаты, о ней стало известно властям, поэтому она скопила денег, купила себе свободу и сбежала в Кингстон на Ямайке, где посадила по дереву в память о каждой из 131 жертвы «Зонга». Побои, которым женщина подверглась на «Зонге» много лет назад, привели к тому, что она не может иметь детей. Но Минта руководит воскресной школой и в день отмены рабства чувствует себя как героиня борьбы против него. Она мечтает о том, чтобы Саймон, который помогал ей на корабле, пришел на праздничный парад. Но история редко балует людей такими простыми хэппи-эндами. Вместо этого на следующий день после парада загорается ее деревянный дом, и она погибает в пламени, освобождающем души жертв, запечатленные в вырезанных ею деревянных фигурках.

Изображение Минты у д'Агюяра демонстрирует несколько важных особенностей того, как художественная литература реконструирует исторические события, связанные с насильственным и травматическим характером колониального прошлого. В этом изображении присутствует двойной импульс: с одной стороны, Минтой движет желание знать о происходящем и записывать свидетельства для будущего, с другой — она понимает, что знание может быть бременем. «Я ложусь спать, зная, что должна записать все, что происходит со мной и всеми вокруг»⁶. Порыв вспомнить сопряжен с трудностями, присутствующими процессу вспоминания, а для того, чтобы сказать правду, необходимо знать, что она собой представляет, — это не так-то просто: «У меня есть список имен. Я знаю, кто и что кому сделал. Но мои подробные знания ни на йоту не изменили ни историю, ни море. Все, что сделали эти знания, — отяготили меня»⁷. На протяжении всего повествования эти двойственные и порой противоречивые стремления поднимаются над уровнем индивидуального сознания Минты, становясь предметом коллективного культурного переосмысления.

Как мы уже убедились, бойня на «Зонге» не так известна, как другие эпизоды колониальной истории, более подходящие для включения в благостный нарратив национального развития и самосозидания. А значит, даже при наличии искреннего желания помнить и чтить память не всегда просто проникнуть в глубинную суть того, что поминается. В качестве мощного символа этого противоречия д'Агюяр использует метафору резьбы по дереву, посредством кото-

6 D'Aguiar F. *Feeding the Ghosts*. London: Chatto & Windus, 1997. P. 191.

7 Ibid. P. 229.

рой Минта рассказывает историю утонувших рабов. Она хранит вытащенные из моря куски дерева, превращенные в фигурки, олицетворяющие каждую из жертв, — призраки прошлого голодны и будут забыты, если не приложить усилий для поддержания памяти о них. Но эти фигурки по своей природе абстрактны и лишь косвенно выражают событие, которое призваны выражать. Случайные наблюдатели склонны не замечать их символического значения:

Мои посетители не знают, на что обращать внимание, когда я прошу их выбрать заготовку, которая им нравится, чтобы я могла сделать из нее фигурку, которой они будут восхищаться. Они берут кусок дерева, лежащий рядом, а когда я спрашиваю, почему вы выбрали именно его,жимают плечами или признаются, что он был ближе всего. Однако при дальнейших расспросах они упоминают рисунок древесины, оттенок или даже размер бруска. Если бы только они могли понять, что то, к чему они прикасаются, — это сокровище, которое хранит в себе прошлое, в нем обитают души умерших и в нем заключены многие тайны земли⁸.

Описание усилий Минты по изготовлению «народных» объектов в память о погибших показывает, насколько непросто процесс запечатления события в коллективном сознании. Подобно воде, он протекает по пути наименьшего сопротивления. Там, где мы не понимаем, что именно увековечивается, мы не знаем и то, каким образом чтить память об этом, и вместо памятника загубленным душам видим лишь голые деревянные бруски. Иными словами, в кино, изобразительном искусстве и литературе существует огромное количество изображений тех эпизодов колониальной истории, которые удостоились широкого культурного освещения благодаря своему предполагаемому месту в историческом повествовании. Поскольку существуют узнаваемые и широко распространенные образцы таких репрезентаций, вариациям на уже существующие темы легче закрепиться, чем формам памяти, отсылающим к качественно иным видам опыта. Мы узнаем изображения Дня Победы, Дюнкерка или битвы на Сомме гораздо легче, чем изображение бойни на «Зонге», отчасти потому, что уже видели их много раз, — тогда как новое, как правило, тревожит нас и нарушает наше представление о себе. Такая новизна не является исторической случайностью — она логично следует из того факта, что конкретное историческое событие оказалось задвинуто на второй план по сравнению с другими, более известными. Это результат сознательного выбора, с которым имеет смысл не менее сознательно бороться.

Понимая, что исторические нарративы кажутся более эффектными, если показывать их через уже знакомую линзу, д'Агюяр делает это с историей Минты. Ее имя, ее жизнь, сама ее личность — все выдуманно. Однако эта выдумка поддерживается не одним лишь воображением и даже не данными исторического архива — за ней маячит неявная связь с самым известным в культуре рабом — Спартаксом:

Мое имя больше не было моим. Оно принадлежало морю. Я спрашивала у больных их имена и слышала вместо них свое. «Минта», — казалось, говорили они. Смерть. И мое имя распространилось среди мужчин, женщин и детей <...> Капитан проклял их и приказал своей команде очистить палубу, и команда сбросила их за борт. И лишь десять человек остались. Нескованные. Минта. Несброшен-

8 Ibid. P. 208.

ные. Минта. Прыгай. Минта. Приди и заberi нас. Минта. Вот мы и здесь. Минта. Приготовь для нас место. Минта...⁹.

Это повторение имени Минты, обозначающего каждого раба, сопротивляющегося бойне, каждую жертву насилия и каждого борца против него, напоминает культовую сцену «Я — Спартак» из одноименного фильма Стэнли Кубрика 1960 года. Дело не просто в том, что изображение одного восстания рабов (против римских легионов) показано в определенной степени совпадающим с изображением другого восстания (против британских работорговцев). Важно также, что при всей своей голливудской мелодраматичности первое изображение служит своего рода матрицей, следуя которой второе может войти в художественный и исторический канон, из которого оно и соответствующее ему событие были так болезненно исключены.

Чтобы противостоять этому исключению, д'Агюяр вставляет в роман паратекстовый эпилог, который, по-видимому, произносит Минта, — но ее персонажа следует теперь рассматривать как собирательный образ, олицетворяющий бесчисленные несправедливости, человеческие судьбы и голоса, которые были заглушены историей. «Мужчины, женщины и дети выброшены за борт капитаном и его командой. Одна из них — я. Один из них — ты. Кто-то выбрасывает, кого-то — выбрасывают. Я не уверена, кто есть кто»¹⁰. Этот эпилог политизирует повествование, одновременно переводя его в экзистенциальную плоскость, переносит все трудности, связанные с заложенным в нарративе имплицитным стремлением к установлению справедливости, в настоящее. С противопоставления «тогда и сейчас» акцент смещается на «тебя и меня». Благодаря этому игнорируемый эпизод из далекого прошлого становится частью настоящего, и поднимаются мучительные вопросы о том, как устроена наша память о нем.

Пешаварская резня в романе «Бог в каждом камне»

Отсылка к Спартаку наводит на мысль о параллели между рабством в Древнем Риме и в Британии XVIII века. Камила Шамси в своем романе 2014 года «Бог в каждом камне» активнее пользуется этим же приемом сравнения двух империализмов. Используя метафору археологии, Шамси сопоставляет период Персидской империи, границы которой соединяли современную Европу с Индийским субконтинентом, с периодом британского владычества.

Действие романа «Бог в каждом камне» начинается в 1914 году, когда Вивиан Роуз Спенсер работает на археологических раскопках в городе Лабранда (территория современной Турции), который когда-то был частью региона Кария, завоеванного персидским императором Дарием примерно в 500 году до н.э. Ведущий турецкий эксперт на раскопках — Тахсин-бей, друг отца Вив — мечтает найти мифический циркуль Скилакса — сокровище, которым кариец Скилакс был награжден за то, что отправился по поручению Дария определить русло реки Инд. Вив разделяет эту мечту, что символизирует ее неразделенную

9 Ibid. P. 213.

10 Ibid. P. 229–230.

любовь к Тахсин-бею, — роман таким образом показывает невозможность равных отношений между мужчинами и женщинами разных рас в колониальный период. Когда мать Вив, чтобы спасти ее от Первой мировой войны, отправляет ее в Индию в качестве компаньонки другого джентльмена, Тахсин присылает ей статью из археологического журнала и указывает на место раскопок в Пешаваре как на возможное местонахождение циркуля. Вив прибывает в Пешавар в одном поезде с Каюмом Гулем, который вместе со своим партнером Каламом Ханом был комиссован из индийских подразделений, сражавшихся на стороне британцев под Ипром.

Если метод сопоставления двух разных империй является общим для романов «Кормление призраков» и «Бог в каждом камне», то в подходе их авторов есть и ключевое различие. Д'Агюяр использует свой роман, чтобы привлечь внимание читателей на травматическое событие из колониального прошлого, которому уделяется слишком мало внимания. Первую мировую войну, которую Шамси использует в качестве фона для своего романа, трудно назвать недостаточно представленной в исторических или художественных источниках. Если на то пошло — она занимает уж слишком важное место в коллективном воображении Британии. С другой стороны, Шамси определенно интересуется, какой именно изображается эта война, — так, она считает, что вклад индийских войск признается недостаточно. И, создавая вымышленных персонажей, таких как Каюм Гул и Калам Хан, она описывает важную грань Первой мировой, которая не занимает места в нашем представлении о войне в целом.

Это пренебрежение в романе особенно заметно в сценах несправедливого обращения с Каюмом и Каламом. Каюму даже не разрешают войти в больницу в Брайтоне, где лечится Калам. Каюм высоко ценит доброту английских медсестер — но в конце концов выходит приказ, согласно которому ни одна английская женщина не может лечить индийских мужчин, и все английские медсестры отстраняются от работы. Паранойя Британской империи по поводу кровосмешения и гомоэротизма является важной темой романа — хотя у британских офицеров много детей от проституток с улицы Куртизанок в Лахоре. Часто мужчины-пешаварцы описываются как слишком интимно касающиеся друг друга, с сексуальным подтекстом или без. Британские мужчины этого не одобряют, считают незаконным и неправильным. Каюм и Калам воплощают собой индийских подданных Британской империи с девиантным статусом, навязанным им не их поступками, а дискурсивным конструированием девиантности. Так Шамси демонстрирует, какую важную роль формы репрезентации играют в становлении нашего мировоззрения. Когда формы репрезентации оказываются в непропорционально большой степени связаны с конкретными историческими событиями или, напротив, отстранены от них, возникают мощные исторические нарративы, которые влияют на то, что именно мы ценим в настоящем. Оспаривать такие нарративы сложно именно потому, что они сильны и в них заложен определенный исторический импульс.

Во второй части книги Шамси направляет свои усилия на ревизию одного конкретного события — Пешаварской резни 1930 года, которая, как и «Зонг» в «Кормлении призраков», недостаточно отражена в культуре. Профессия главных героев Шамси, археологов, является ключевой метафорой, символизирующей необходимость раскопать исторические записи, заново взглянуть на прошлое и переосмыслить его. К тому времени, когда Вив возвращается в Пешавар, чтобы найти циркуль, Тахсин-бей уже погибает в Первой мировой

войне. Вместо него циркуль находит друг Вив Наджиб, начинающий археолог, которого заинтересовали ее знания древней истории, особенно кушанского периода, когда земля Гандхара (современный Пешавар) входила в состав Персидской империи. Когда карийцы восстали против Персии, Скилакс, несмотря на то что ранее служил императору Дарию, встал на их сторону. На чью сторону встать — имперских хозяев или собственного народа — становится главной дилеммой и для Наджиба с Каюмом. Наджиб оказывается втянутым в мирную демонстрацию против британского правления, которая в обнесённом стеной городе Пешаваре оборачивается жестокой расправой над протестующими со стороны армии. Возлюбленная Наджиба Дива попадает под перекрестный огонь британских войск, а ее тюрбан хоронят с приколотым к нему недавно найденным циркулем.

В этом жесте есть нечто символическое: он указывает на механизм, с помощью которого одни события переходят в коллективную культурную память, а другие игнорируются, отбрасываются или забываются. В романе д'Агюяра драматический жест рабыни Минты, вырабатывающей общую идентичность со всеми остальными рабами, вызывает в памяти аналогичный момент в другом художественном произведении о восстании рабов — «Спартаке». Вероятно, так происходит потому, что д'Агюяр хочет, чтобы история «Зонга» стала более известной, а вытесненные события такого рода охотнее возвращаются в культурную память, если для них имеется некий образец, подготавливающий почву. Возможно, именно поэтому в конце романа «Бог в каждом камне» Шамси следует примеру, предложенному другим фильмом о катастрофе — «Титаником», который заканчивается тем, что пожилая героиня Роуз выбирает в море украшение, в поисках которого был вскрыт потерпевший крушение корабль. Поиски и последующее перезахоронение циркуля Скилакса следуют этой траектории. Более ранняя история представляет собой потенциальную модель того, как резня в Пешаваре, почти забытая в обычном историческом воображении, может быть возвращена в культурный оборот, бросая вызов идеологическому процессу и порождая форму реконструированного воспоминания. Послесловие попутно сообщает нам, что в официальном отчете о резне в Пешаваре число убитых было сильно занижено. В романе над Пешаваром нависает статуя Гастингса — реальный и осязаемый памятник первому губернатору Индии и, следовательно, политическому и идеологическому контролю империализма. Оспаривая средствами художественной литературы официальный отчет о резне, роман служит альтернативной формой памяти. Это контрмонумент, который в процессе отхода от идеологизированных отчетов, написанных представителями государства, деконструирует их и свидетельствует о погибших жертвах империализма.

Автофикшн и поэзия в сборнике «Fiere» и в тексте «Плач по пассажирам Менди» Джеки Кей

Привлекая внимание к ряду пробелов и лакун в памяти, поднимаясь от индивидуального к коллективному культурному пространству, «Бог в каждом камне» использует некоторые приемы, которые обычно ассоциируются с жанром автофикшна. Хотя в критике нет единого мнения о том, как определить этот жанр, его можно охарактеризовать как форму биографического или авто-

биографического письма, в котором отсутствует жесткая приверженность фактам, а вместо этого текст пишется с использованием приемов романа, в частности модернистского экспериментального романа. Эти техники ставят под вопрос понятия абсолютной истины и критической объективности, а вместе с ними исчезает и представление о линейном и генерализованном нарративе, исходящем от суверенного «я». Иными словами, память важна для автофикшна, однако роль и надежность памяти ставятся под сомнение и эксплицитно критикуются в нем. Автофикшн предлагает иное толкование понятия памяти, чем то, которое мы находим в мемориальной индустрии. В ней произвольно выбранные моменты прошлого рассматриваются так, будто они являются логическим поводом для некоего вмешательства в настоящее. То, что основополагающее событие произошло именно так, как описано, обычно не подвергается критическому анализу, его истинное содержание никогда не ставится под сомнение. Автофикшн, напротив, подчеркивает присущую памяти ненадежность как на индивидуальном, так и на коллективном уровне. Автофикшн не предлагает передать полную аутентичную правду о событии как таковом — он стремится исследовать границы памяти и эмоций, которые встают между любым событием и его пересказом. Таким образом, автофикшн смещает рамки репрезентации: вместо параметров правды и точности на первый план выходят параметры значимости и ценности. Особенно это относится к событиям коллективного прошлого: в их случае автофикциональные нарративы предлагают нам узнать не «что произошло?», а «что это событие значит для людей, его переживших, и для тех, кто придет после них?»

Строго говоря, «Бог в каждом камне» не является автофикшном в том смысле, как его понимал изобретатель термина — французский романист Серж Дубровски: по его мысли, автофикшн должен быть таким романом, персонажем которого является сам писатель, выступающий под своим именем¹¹. При этом, как показали нарратологические исследования Моника Флудерник, мы склонны воспринимать любое повествование «как спонтанно рассказываемую нам кем-то историю (*as told*)», если только оно не сигнализирует об обратном¹². Это заставляет Флудерник пересмотреть различия между повествованием от первого и от третьего лица, но в другом контексте это наблюдение можно с пользой применить для расширения определения автофикшна. Если литературный текст, написанный от третьего лица, такой как «Бог в каждом камне», все еще в некотором смысле является рассказываемой кем-то историей, то у него должен быть рассказчик, однако в таком типе повествования трудно точно определить, кто это. Лорна Мартенс отмечает, что существует «целый ряд способов», помимо имени, с помощью которых автор может поддерживать символическую идентификацию с тем или иным персонажем¹³, и одним из таких способов является утверждение прямой личной заинтересо-

11 См.: *Doubrovsky S. Autofiction // Auto/Fiction. 2013. Vol. 1. № 1. P. 1–3; Jones E.H. Autofiction: A Brief History of a Neologism // Life Writing: Essays on Autobiography, Biography and Literature / Ed. by R. Bradford. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009. P. 174–184; Grell I. L'autofiction. Paris: Armand Colin, 2014.*

12 *Fludernik M. The Fictions of Language and the Languages of Fiction. London: Routledge, 1993. P. 61.*

13 *Martens L. Autofiction in the Third Person, with a Reading of Christine Brooke-Rose's Remake // Autofiction in English / Ed. by H. Dix. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2018. P. 51.*

ванности в предмете повествования. Послесловие к «Богу в каждом камне» не ассоциируется ни с одним персонажем романа, поэтому оно в какой-то степени является внешним по отношению к тексту. Но если отбросить версию о безличном голосе третьего лица, то остается только одна возможность — считать, что послесловие предполагает голос самого автора. Шамси явно считает необходимым устранить исторические ошибки, из-за которых мы не знаем многого о Пешаварской резне, и таким скромным способом вставляет себя в повествование, которое тем не менее к ней как таковой отношения не имеет. В этом случае происходит потенциально плодотворная конвергенция между автофикшном и антиимперскими формами письма.

Именно такую конвергенцию мы находим в написанных в 2010 году мемуарах шотландской писательницы Джеки Кей «Дорога красной пыли» («Red Dust Road»), в которых рассказывается о попытках Кей, удочеренной в младенчестве, найти свою биологическую мать и биологического отца-нигерийца. Это не хронологическое повествование: оно начинается со встречи с ее отцом Джонатаном в отеле в Абудже в 2003 году — к тому времени она уже пыталась встретиться со своей матерью Элизабет в 1990-х годах. Эти события перемежаются воспоминаниями о том, как Кей росла со своими приемными родителями Хелен и Джоном в Шотландии в 1960–1980-х годах и неоднократно сталкивалась с проявлениями расизма. Пыльная дорога, о которой пишет Кей, — это не столько физическая дорога, сколько метафора того, как, по ее мнению, будет выглядеть нигерийская деревня ее отца, когда она туда придет, как все могло бы выглядеть, если бы было иначе, и, следовательно, как могла сложиться ее собственная жизнь, если бы она пошла по непроторенной дороге. Она отходит от простой линейной структуры и насыщает повествование импрессионистскими образами, создающими при этом эффект подлинности, даже если их невозможно верифицировать в биографии Кей.

В вышедшем в следующем году поэтическом сборнике «Fiere» (2011) Кей вернулась к теме своего африканского происхождения. Стихотворение «Похороны моего африканского отца» («Burying my African Father») не только образует интертекст с «Дорогой красной пыли» и путешествием автофикциональной героини Кей к своим родовым истокам, но также показывает: добраться до деревни предков можно только без отца, потому что жестокая реальность в том, что он от нее отрекся. Она вынуждена похоронить его в своем воображении и может узнать правду о его жизни, лишь реконструируя свои краткие фрагментарные воспоминания и поэтически расширяя их до приблизительного представления о нем. Смирившись с тем, что отец не признает их связи друг с другом, она одновременно чувствует связь со своим африканским происхождением. Другими словами, хотя ей необходимо отпустить свои отношения с отцом, это не означает, что она отрывается ото всей африканской культуры и всех своих предков. Чем больше она отпускает одно, тем больше погружается в другое. Кей использует поэзию для перемещения между индивидуальными и коллективными формами памяти и идентичности. Поскольку она никогда не знала конкретных людей, с которыми обнаруживает запоздалую связь, техника приближения к их жизни, то есть ретроспективное воссоздание их историй и культур в образной форме, очень важна для нее: это единственный способ для нее утвердить свое родство с ними.

Такое использование поэтической аппроксимации в «Fiere» наиболее очевидно в стихотворении «Плач по пассажирам Мэнди» — поэтическом по-

священии тем, кто погиб на борту судна «СС Мэнди», перевозившего более 800 преимущественно чернокожих некомбатантов из Южной Африки для вспомогательных (небоевых) работ в траншеях союзников во время Первой мировой войны. Корабль затонул после столкновения с судном «Дарроу» у побережья острова Уайт в феврале 1917 года, погибло 646 человек, из которых 607 были чернокожими. Подобно тому, как д'Агюяр силой воображения реконструировал события на борту «Зонга», Кей в сжатой форме передает атмосферу и настроение на «СС Мэнди» в момент катастрофы:

Тьма здесь отличалась от африканской.
Туман нес на себе плащ призрака смерти,
окаменелый призрак, дух, ночной кошмар;
она не была похожа ни на что ранее виденное¹⁴.

Хотя потопление судна «СС Мэнди» считается самой страшной морской катастрофой в истории как Великобритании, так и Африки, судьба утонувших на его борту неизвестна широкому кругу людей. Шарлотта Уильямс обратила внимание на то, что при возвращении в историческую летопись маргинализированных людей, которые были из нее изъяты, принято использовать язык преувеличений: «бесконечный обмен ярлыками “первых в истории” и “попытавшихся в самых невероятных ситуациях”, которыми мы разбрасываемся друг перед другом»¹⁵. Такие приукрашивания часто используются в публичных поминальных церемониях в контексте коммодификации памяти и мемориальных индустрий, о которых говорилось выше. Однако в целом они оказываются скорее маркерами поверхностности. Для Кей важно не то, было ли кораблекрушение «СС Мэнди» крупнейшей морской катастрофой в истории, а человеческий опыт трагедии, который невозможно обобщить подобным образом:

Каждый, кто опустился на дно морское, —
чтоб быть объатым толщей донного тела —
был сыном матери своей, братом сестры своей, возлюбленным любимой своей¹⁶.

Стихотворение Кей явно избегает любого упоминания войны в Европе, во время которой произошла катастрофа, вместо этого вызывая эмоциональный, тактильный отклик на случившееся. Кей также не использует преувеличенных или гиперболических формулировок, отсылающих к особой значимости этого события, таких как «первое, ужаснейшее, крупнейшее в истории». Единственная сравнительная формула, которую она использует, сообщает нам, что тьма, поглотившая африканских мужчин, «не была похожа ни на что ранее виденное» и, вероятно, ужасала своей непривычностью.

Хотя Кей и не хочет прибегать к языку превосходных степеней, она стремится к тому, чтобы о людях на борту «СС Мэнди» сохранилась память. В этом смысле стихотворение «Плач по пассажирам Мэнди» — ее способ почтить память о трагедии, хотя лично у нее нет прямых воспоминаний о ней. Жанр автофикшна позволяет ей это сделать, поскольку предлагает инструменты для пе-

¹⁴ Kay J. Fiere. London: Picador, 2011.

¹⁵ Williams C. Sugar and Slate. Aberystwyth: Planet, 2002. P. 47.

¹⁶ Ibid.

ревода индивидуального опыта в пространство коллективного. Благодаря выбранному языку стихотворение становится формой мемориализации, которая, однако, отличается от тех, что ассоциируются с мемориальными индустриями. Язык автофикшна отходит от эмоциональной риторики, связанной с гегемонными формами общественной памяти, и тем самым активно ставит под сомнение смысл и значение как таковые. Примечательно, что, хотя памятники и мемориалы, посвященные морскому делу, встречаются по всей Британии и Европе (в основном они отсылают к имперской истории), о трагедии «СС Мэнди» известно гораздо меньше. В заключении Кей призывает к действию: «Теперь, теперь; / *настало время помнить мертвых*»¹⁷. Она осуществляет временной скачок от момента трагедии к настоящему, к моменту «вспоминания» о ней. Причина, по которой Кей придает этой катастрофе большое значение, заключается не только в том, что это мрачный эпизод истории и его жертвы были несправедливо обойдены вниманием, но и в том, что, недавно воссоединившись с собственными африканскими корнями, она чувствует, что это в каком-то смысле ее история. Выделение курсивом последних строк — еще один сдвиг, не только временной, но и образный, это переход от всезнающего повествования от третьего лица к речи от лица самой Джеки Кей. К концу стихотворения она эксплицитно включает себя в пространство/время события. Автофикшн, таким образом, порождает серию антигегемонных нарративов по отношению к прошлому и оспаривает господствующую идеологию, придающую одним событиям и жизням большее значение, чем другим. «Плач по пассажирам Мэнди» открывает новый взгляд на коллективную природу культурной памяти и заново вписывает забытое и вытесненное событие в коллективное сознание, предлагая читателям обращаться к этому событию в настоящем, вместо того чтобы настаивать на превосходстве аутентичного исторического момента.

Выводы: конструирование памяти

Эта статья преследовала три цели: во-первых, привлечь внимание к ряду совершенных в колониальный период жестоких злодеяний, о которых сейчас мало кто помнит; во-вторых, исследовать, как эти события представлены в современных художественных произведениях, которые нарушают сложившийся литературный и исторический порядок путем введения антигегемонных нарративов; и в-третьих, обратить внимание на то, как некоторые теоретические работы, связанные с изучением паратекстов, с одной стороны, и автофикшна — с другой, могут быть использованы для углубления нашего критического понимания подобного рода письма за пределами уже существующих в рамках постколониальных исследований представлений. Техники, при помощи которых д'Агюяр, Шамси и Кей рушат границы художественного текста, явно паратекстуальны, но паратекст как форма письма мало изучен в постколониальных штудиях. Кроме того, с помощью паратекстов писатели включают в повествования самих себя, делаясь если не непосредственными участниками, то заинтересованными сторонами и критическими свидетелями — можно сказать, что они используют формы и техники автофикшна. Эту связь стоит уста-

17 Ibid., курсив оригинала.

новить, потому что одна из целей автофикционального письма — подчеркнуть не только ненадежность памяти, но и процессуальность ее конструирования, а также обозначить средства, с помощью которых воспоминания попадают в коллективное культурное сознание или отфильтровываются из него. Так, три рассмотренных писателя используют приемы автофикшна, чтобы противостоять факту исключения описанных ими трагедий из истории.

*Перевод с англ. Михаила Постникова
и Екатерины Вахрамеевой*

Библиография / References

- Андерсон Б.* Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма / Пер. с англ. В. Николаева. М.: Кучково поле, 2016.
(*Anderson B.* Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism. Moscow, 2016. — In Russ.)
- Doubrovsky S.* Autofiction // *Auto/Fiction*. 2013. Vol. 1. № 1. P. 1–3.
- Fludernik M.* The Fictions of Language and the Languages of Fiction. London: Routledge, 1993.
- Grell I.* L'autofiction. Paris: Armand Colin, 2014.
- Haskins E.* Popular memories: commemoration, participatory culture, and democratic citizenship. Columbia, SC: University of South Carolina Press, 2015.
- Hewison R.* The heritage industry: Britain in a climate of decline. London: Methuen, 1987.
- Johnston W.* Celebrations: The Cult of Anniversaries in Europe and the United States Today. Abingdon: Routledge, 2017.
- Jones E. H.* Autofiction: A Brief History of a Neologism // *Life Writing: Essays on Autobiography, Biography and Literature* / Ed. by R. Bradford. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009. P. 174–184.
- Martens L.* Autofiction in the Third Person, with a Reading of Christine Brooke-Rose's *Remake* // *Autofiction in English* / Ed. by H. Dix. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2018. P. 49–65.
- White H.* Tropics of Discourse: Essays on Cultural Criticism. Baltimore, MA: The Johns Hopkins University Press, 1985.