

Литература повседневности в русской и хорватской современной прозе

В истории литературы бывают периоды, когда в художественном мышлении происходит сдвиг в сторону усиления документального начала. Оно присутствует всегда, но его роль существенно меняется, главным образом в периоды больших испытаний и общественных катаклизмов (войны, революции, общественные взрывы, а также во времена террора), когда оно становится едва ли не единственной возможностью писать о происходящем честно. Волны такого возвращения документализма происходили не раз в истории и русской, и западноевропейских, в том числе славянских, литератур. Но и при этом, как правило, в литературе сохранялась важная особенность, на которую еще в 1970-е гг. обратила внимание Лидия Гинзбург. Она тогда писала: «Документальная литература, переводя жизнь на свой язык, в то же время как бы берет обязательство сохранить природу жизненных фактов. Если таким образом жизненное творчество строит жизнь по законам искусства, то здесь принцип обратный: документальная литература стремится показать связи жизни, не опосредованные фабульным вымыслом художника. Но отсутствие вымысла не означает отсутствия организации. Построение личности в документальной прозе подчинено эпохальным представлениям о человеке и закономерностям господствующих стилей. В самой зависимости сохраняется, однако, специфика документального отношения между действительностью и словесным искусством»¹.

Художественная значимость документальной литературы — результат типизации, отбора, обобщения авторской

оценки. Определенный эмоциональный настрой, без которого нет образного воплощения действительности, создается систематизацией подлинных фактов, документов, человеческих свидетельств, они подчиняются авторской концепции именно в ходе нарративного упорядочения. Это способствует возникновению гибридных жанров, в которых размываются границы между обоими началами, что часто фиксируется в самих названиях произведений или подзаголовках к ним, соединяя фикцию и документализм с помощью уточняющих эпитетов: роман-хроника, правдивая летопись, роман-дневник. Например, «Блокадная книга» А. Адамовича и Д. Гранина имеет подзаголовок «документальная повесть», А. Чудаков свою книгу «Ложится мгла на старые ступени» назвал романом-идиллией, а хорватская писательница Д. Дрндич свой роман «Sonnenschein» определила как документальный. Так складывается новая жанровая художественно-документальная система, утверждающая возможность соединения фикции и документализма. Эта система после Второй мировой войны все более укрепляет свои позиции в прозе, меняя при этом и ракурс обобщения. Все более важное место в ней начинают занимать не исторические события, то есть «большая история», а человек, погруженный в эту историю: человек на войне (одной из первых таких книг стала повесть «В окопах Сталинграда» В. Некрасова, она открывала послевоенную «лейтенантскую прозу»), жизнь людей в годы блокады Ленинграда, на оккупированной территории, и, наконец, в послевоенные годы. Между тем, возможности для честного, правдивого освещения этих, долгое время практически запрещенных или замалчиваемых сюжетов возникли далеко не сразу. С конца 1980-х, а затем уже в 1990 и 2000-е гг. они выходят из тени, переключение внимания на повседневную жизнь в прошлом и настоящем становится все заметнее, картина времени все чаще складывается из личных историй, из свидетельств очевидцев о том, как и чем тогда люди жили. Именно на свидетельских рассказах строит практически все свои произведения С. Алексиевич, по-

ставив в их центр, как она говорит, маленького «красного человека» и рассматривая его в самых разных ракурсах, в самых разных обстоятельствах («У войны не женское лицо», 1985; «Последние свидетели», 1985; «Цинковые мальчишки», 1989; «Чернобыльская молитва», 1997; «Время секунд хэнд», 2013). Ее внимание приковывает к себе «история души. Быт души, то, что большая история пропускает»². Отвечая на часто возникающий вопрос «являются ли ее произведения художественной литературой», она пишет в своем дневнике: «Жанр, которым я занимаюсь, это искусство, которое валяется на улице, искусство голосов и романы голосов; когда я начинаю слушать улицу, то я слышу очень резкую разницу между старшим поколением и младшим. Младшие совершенно не говорят о политике. Для них Путин — какая-то мифическая фигура, но они не ставят свою жизнь от нее в зависимость, они заняты совершенно другими вопросами, какими-то метафизическими проблемами, прагматическими проблемами выживания. И я думаю, что вырабатывается новое мировоззрение, новая ценностная ориентация... идет другая наработка. Она идет к другой эстетике в других формах»³.

Последовали и новые книги. Недавно вышел сборник Д. Рубиной «Медная шкатулка» (2015), представляющий галерею судеб людей XX в. Он составлен из монологов попутчиков в вагоне поезда с их рассказами о себе и своих близких. Повседневные и тоже тесно связанные с историческим временем сюжеты Т. Толстая запечатлевают в бытовых зарисовках, отмечая многие черты «глухой совковой эпохи» Хрущева и Брежнева и называя ее «войлочным веком» (сборник рассказов и эссе «Войлочный век», 2015). Л. Улицкая, стремясь восстановить память о жизни предшествующих поколений на протяжении всего XX в., особое внимание обращает на более далекое прошлое, сосредоточившись, главным образом, на обстоятельствах жизни людей, восприятию ими окружающего мира, их быте, окружающих их предметах, на участии или неучастии в происходящих событиях, на взаимоотношениях людей разных

социальными групп («Лестница Якова», 2015). Основой ее повествования часто служат письма, дневники, воспоминания героев, рассказы еще живых свидетелей. В аннотации к сборнику биографий и мемуаров «Детство 45–53: а завтра будет счастье» (2013) Улицкая, являясь его автором и составителем, пишет, что ни история, ни география не имеют нравственного измерения. Его вносит человек. Поэтому эту книгу и составляют воспоминания разных людей. «С тех пор, — замечает Улицкая, — прошло много лет. Вышли из употребления керосинка, колонка, печка. Все больше забыто, и все мы беднее от этого забвения. Кроме большой истории, которая сохраняет даты и события, важные для страны, есть и “маленькая” история каждой семьи. Если мы не расскажем своим детям, они не будут знать, что значили слова Сталин, победа, коммуналка, этап, свидание, партсобрание. Не поймут, что значит “довесок” (к буханке хлеба), новые ботинки и военная форма отца»⁴. Воспоминания показывают изнанку советского мифа, правду жизни маленького человека, одну-единственную во времени, «которого не выбирают»⁵. Согласно этому замыслу, книга разделена на части с говорящими названиями, как например, «День победы», «Ели», «Пили», «Мылись», «Одевались», «Играли», «Коммуналка и соседи», «Жизнь города», «Жизнь деревни», «Животные», «Школа», «Детдом», «Инвалиды», «Военнопленные», «Заключенные», «Освобожденные», «Про страх», «Сталин», «Биографии в письмах».

Обозначенная тенденция, став сквозной, жанрово-тематической, проникает и в художественную и документальную литературу, получая воплощение в разных формах. Основной ее посыл заключался в утверждении, что память не существует без ее носителей, сохранение памяти — это сохранение свидетельств очевидцев или их близких, а не актуальная их интерпретация. В современной русской литературе эта тенденция (кроме романа Улицкой «Лестница Якова», в котором автор опирается на переписку собственных дедушки и бабушки) обозначилась, к примеру, в романе Е. Водолазкина «Авиатор» (2015). Его герой, худож-

ник, родившийся в 1900 г., в 1920-е гг. был отправлен на Соловки и там погиб, вмерзши в лед. Его разморозили в наши дни, чтобы восстановить его память, врач дает ему карандаш и бумагу и просит записывать все, что он вспомнит. Уже войдя в современную жизнь и сопоставляя прошлое и настоящее, герой приходит к выводу, что самым главным для современности являются не события, свидетелем которых он стал в 1900–1923 гг., а пережившие их люди, их отношения, то, как и чем они жили, какая была тогда погода, что они ели, о чем говорили и т. д. Очень важно, оказывается, «описать тысячу разных подробностей, иначе нельзя»⁶. «Я ведь только тем и занимаюсь, — записывает герой, — что ищу дорогу к прошлому то через свидетелей [...], то через воспоминания, то через кладбище, куда переместились все мои современники. Для одних, событие Ватерлоо, а для других вечерняя беседа на кухне [...]. Беседа — то событие личной истории, для которой мировая — всего лишь небольшая часть, прелюдия, что ли. Поэтому, нет событий важных и неважных, — заключает он, — все важно, и все в дело идет — будь оно хорошим или плохим»⁷.

С другой стороны подходит к этой проблеме та же Улицкая. В предисловии к сборнику, символически названному «Священный мусор» (2012), она замечает: «Сильнейшая привязанность к вещам — к их биографии, географии, рождению и смерти, привели к тому, что в скороходовскую* коробку из-под ботинок я складывала то, с чем трудно было расстаться [...]»⁸. Эти черепки и осколки невидимыми нитями были связаны с нематериальными вещами: «Они символизировали прекрасные принципы и положительные установки, заимствованные идеи и остроумные концепции»⁹. Оказалось, что важны воспоминания, не только относящиеся к личной судьбе, но и рассказывающие о судьбе больших городов, их улиц, домов и, естественно, живших там людях. Так в 2016 г. возник новый сборник «Москва. Место встречи. Городская проза». Его отличает одна существенная

* Имеется в виду обувная фабрика «Скорход» в Санкт-Петербурге, а затем в Ленинграде.

особенность: свидетелями-рассказчиками здесь выступают 32 писателя, критика, литературоведа, художника, музыканта (Л. Улицкая, Е. Бунимович, Д. Быков, Д. Глуховский, А. Архангельский, С. Шаргунов, А. Макаревич и др.). Они вспоминают о своих семьях, о том, где и когда они жили, на какой улице, в каком доме, в какую школу ходили, кто были их соседями. Между тем, все это была их Москва, в которой родились теперь новые люди, на месте окраин выросли спальные районы, а та Москва во многом осталась только в их памяти. Поэтому так важно рассказать о том, как жили их дедушки и бабушки, папы и мамы, что стало с домами, в которых они жили и росли. Эта книга может служить образцом документально-художественной литературы, так как в ней наиболее полно воплотился сплав обеих литературных форм: и художественной, и документальной.

Приведу рассказ об одном доме, история которого весьма характерна. Он известен в Москве как дом Нирнзее, по имени построившего его в 1912–1914 гг. архитектора Эрнста Карловича Нирнзее¹⁰. Это десятиэтажное, для того времени самое высокое в городе здание, собственно, первый небоскреб, расположено в Большом Гнездиновском переулке, в самом центре Москвы. Автор этого рассказа, детский писатель Марина Москвина, родившаяся в нем в 1954 г., пишет, что это фантастическое сооружение вместило в себя обилие событий, живую жизнь — богемную, театральную, киношную, музыкальную, литературную, цыганскую, ресторанную, и, конечно, революционную, эмигрантскую, предвоенную, военную, также, время «оттепели», «застоя», «перестройки», а главное — «судьбы, судьбы его обитателей, их взлеты и низвержение, любовь и разлуки, надежды, которым не суждено было сбыться и вершины трагедий тех, чья слава не померкла с годами...»¹¹. В нем жили далеко не одни партийцы, как дедушка и бабушка самой Москвиной, его населяли интеллигенты всех мастей, и не только известные, как Д. Бурлюк или В. Хлебников. Гостями здесь бывали В. Маяковский, художник Р. Фальк. Так как в доме располагалось издательство «Советский писатель», сюда

приходили И. Ильф и Е. Петров, В. Катаев и Л. Кассиль, М. Булгаков, который познакомился тут со второй и третьей своими женами, К. Паустовский, Вс. Иванов и многие другие. А в 1937 г., когда на седьмом этаже поселился А. Вышинский, каждую ночь к подъезду дома подъезжали «черные маруси», и после этого пустели чьи-то комнаты и сменялись жильцы.

Жизнь этого дома в основном протекала на крыше, которая заменяла жильцам двор. На ней были клумбы, качели, волейбольная площадка, дети разъезжали на велосипедах, жители дома сушили на крыше белье и выбивали ковры, а ночью в клубный телескоп разглядывали звезды. С крыши своего «небоскреба» они наблюдали, как менялась Москва: сносили и передвигали дома, расширяли Тверскую, превращая ее в улицу Горького, на месте разрушенного Страстного монастыря появился кинотеатр «Россия», переехал памятник Пушкину. Потом семья Москвиной переселилась в Черемушки, но старый дом притягивал ее отца, рассказавшего дочери историю дома, притягивает до сих пор и ее, здесь она могла «встретить» своих ушедших близких, друзей и «многие родные души, которые, — как она пишет, — ждут меня на Крыше»¹². История одной семьи, на фоне истории необычного дома, соприкасаясь с большой историей, в то же время открывает страницы повседневной жизни людей 1920–30–40-х и далее годов, какой она сохранилась в памяти жильцов, или была услышана от очевидцев.

Через год, в 2017-м, петербуржцы выпускают свою аналогичную книгу «В Питере жить: От Дворцовой до Садовой, от Гангутской до Шпалерной. Личные истории», авторами ее выступают 35 представителей творческой интеллигенции, не менее маститых, чем москвичи: А. Битов, Т. Толстая, Б. Гребенщиков, Е. Водолазкин, М. Шемякин и многие другие. В своих историях авторы: Т. Толстая («Чужие сны»), Б. Гребенщиков («Песни Петербурга»), Е. Водолазкин («Ждановская набережная, между литературой и жизнью»), М. Шемякин («Унылые места — очей очарованье»), Т. Москвина («На Васильевский остров я при-

шла...») стремились выявить особенности питерского менталитета. Как пишет в своей рецензии на эту книгу Галина Юзефович, они рисуют Питер «не туристически парадным, а бытовым, сереньким, повседневным, бедновато заштопаным и неожиданно уютным — примерно таким, каким, должно быть, видят его петербуржцы»¹³.

В хорватской литературе сложилась своя традиция восстановления и сохранения национальной и личной памяти. Она связана, прежде всего, с автобиографической прозой, получающей распространение с 1970-х гг., когда после массового национального движения в стране установился жесткий репрессивный режим. В последующие десятилетия она только закрепилась¹⁴. Обращение к автобиографическим материалам и мемуарам П. Павличича, Г. Трибусона, И. Вркляна, Д. Угрешич, С. Дракулич и других авторов, активное использование личных воспоминаний и свидетельских показаний в других жанрах создавало возможность сочетать в литературе общественно значимую проблематику (насилие над личностью, ограничение свободы, попрание справедливости, положение национальных меньшинств) с повседневной жизнью обычных людей в тяжелые, переломные, как мирные, так и военные времена 1990-х гг. С годами в прозе изменялся ракурс освещения роли индивида: основным объектом изображения становился обычный человек, обыватель, вытесняя образы героев или великих людей. Полноправное место в литературе занимают быт семьи, условия существования людей в том или ином городе (П. Павличич «Шапудл», «Вуковарские открытки»), взаимоотношения поколений, их отношения с властью. С проникновением в ранее закрытое общество новой музыки, литературы, театральных постановок, кинофильмов происходило разрушение стереотипов эпохи социализма (Г. Трибусон «Ранние дни. Как мы росли на фильмах и телевидении», «Трава и плевел»; Ю. Матанович «Зачем я вам лгала?»; И. Врклян «Наши влюбленности и наши болезни» и др.). Художественный и документальный планы переплетаются теснейшим образом, но их соотношение меняется в зависимости от времени и жанрово-стилевых

особенностей произведения. Автобиографизм в 2000-е гг. играет уже роль своеобразной традиции, становясь одним из составляющих начал в разразившемся во второй половине 1990-х гг. в Хорватии «буме невымышленных форм»¹⁵. Важным пластом он остается и в романах 2010-х гг., вобравших в себя черты социального, семейного и документального романских жанров (С. Дракулич, М. Ергович, С. Шнайдер, Д. Дрндич, Т. Громача).

Еще в 2009 г. в статье «Она вновь пробуждается...» Я. Погачник заводит разговор о зарождении в хорватской прозе новой тенденции, хотя эта тенденция пока проявляется как индивидуальная авторская особенность. « У нас появились произведения [...], для которых характерно деконструирование так называемых больших повествовательных структур и переключение фокуса повествования с глобальных жизненных тем на малые, на личные истории отдельного человека. Это в последнее время в наибольшей мере обнаруживает себя в любовном романе, в прозе же в целом сохраняются две горячие темы — война и переходный период»¹⁶. Этот процесс происходит и в больших прозаических структурах, которые Погачник пока не рассматривает. Это доказывают произведения Милко Валента, писателя, который вырос на существующих традициях и, опираясь на них, одновременно их нарушает. Этот прозаик, драматург, театральный критик и эссеист родился в 1948 г., окончил отделение компаративистики философского факультета Загребского университета, в литературу вступил в конце 1960-х, сотрудничал в самых разных журналах. Не примыкая ни к одному из тогдашних художественных течений, он активно использовал все новомодные художественные приемы. Был представлен во многих антологиях, переведен более чем на 20 языков, получил несколько национальных литературных премий¹⁷, однако при этом не входил в число ведущих хорватских писателей. Между тем, после публикации в 2013 г. обширного (1400 стр.) романа «Искусственные слезы» («Umjetne suze») Валент был назван критикой самым странным и спорным писателем Хорватии.

В отличие от своих предшественников, воссоздававших прошлое — свое и своего времени, Валент задается целью обрисовать облик человека XXI в. По словам критика Э. Поповича, он написал «“роман эпохи“ о хорватской и европейской повседневной хаотичной жизни»¹⁸. Другой рецензент романа, В. Арсенич подчеркивает, что в этом произведении «не говорится о так называемых больших темах, хотя и они возникают. Напротив, его темой становится то, что подпадает под понятие повседневности (распад брака героев романа Марко и Тины и события ему сопутствующие)»¹⁹. Сам писатель уточняет, что как основную направленность романа он выделяет «изображение банальности современного мира»²⁰, которую масс-медиа превратили в культ. По его мнению, банальность «пронизала все сферы жизни и захватила все слои общества, в том числе и интеллектуалов» (1399). Неслучайно первоначально роман был назван «Паутина», и это название сохранилось в Интернет-публикации. Название «Искусственные слезы», по словам Г. Духачек, становится «одним из символических знаков воинствующей банальности, провоцирующей показную сентиментальность и вызывающей слезы притворных эмоций, показную симпатию и отзывчивость [...]»²¹.

Повествование в романе Валента ведется то от первого лица (Марко, Тины и других персонажей), то от третьего, авторского, нейтрального, возвращающего действие в прошлое, к семейным историям, к общим философским и эстетическим вопросам. Нельзя забывать, что книгу пишет человек, родившийся и сложившийся в XX в., и он не может избежать искушения сравнить образ жизни прошедшей и настоящей эпохи. Писатель ведет свой рассказ, анализируя поведение, образ мысли и чувства человека нового века, дает ему микрофон, но при этом, не перестает сопоставлять его слова и поступки с представлениями и нравственными нормами предшествующего поколения. Основой для этого постоянного соотнесения, в первую очередь, служат главные персонажи произведения — молодая пара журналистов Марко и Тина Глобан. Они же выступают своеобразными соавторами пи-

сателя. Валент сознательно подчеркивает обыкновенность, даже заурядность своего героя: «Меня зовут Марко. Я обычный человек и не стыжусь этого» (294), — характеризует себя он сам. Неслучайно, однако, автор делает его одновременно одним из «главных создателей романа» (7) — и тем выводит за рамки «обычности».

Необычна и семья героя. Его отец, талантливый скульптор, бывший хиппи, художник-авангардист, продолжающий убежденно отстаивать свою самобытность, свою миссию свободно служить искусству, руководствуясь собственными выработанными правилами общественного и личного поведения, названными им «или-или». Вот некоторые из них: нигде не работать, выполнять только свое дело; быть вне политических партий, не голосовать, не входить ни в какие сообщества, кроме профессиональных, ни в какие редколлегии или жюри; не писать учебников, рецензий; принимать критику, похвалы, премии, но без эмоций; быть вне суеты, жить в созданном для себя пространстве. Все это не означает, по его мнению, отсутствия взглядов. Он называет себя «анархистским пацифистом» (644). И хотя вторая его жена, переводчица (мать Марко умерла) придерживается совершенно других эстетических и общественных взглядов, между ними царит взаимоуважение и понимание, как и уважение к окружающим людям, даже тем, у кого совсем иные взгляды. Вот почему, отец какое-то время остается для сына примером нравственности и порядочности.

Тина выросла в семье учителя, в атмосфере любви и тепла, все закончилось с уходом матери к любовнику, что привело к самоубийству отца и нанесло серьезную травму девочке. Как и Марко, она учится на философском факультете Загребского университета; как и он, бросает учебу ради журналистики. Но если Марко, будучи поначалу рекламщиком в газете и считая эту работу «альфой и омегой бесстыдного маркетинга» (43), все же сохраняет пристрастие к классической философии и искусству, то Тина вскоре изменяет своим былым эстетическим пристрастиям и отдает предпочтение тривиальной литературе, музыке и кино,

они становятся отдушиной в ее журналистской аналитической работе, содержание которой — критика современных общественных нравов. К тому же, она совершенно равнодушна к домашнему быту, что и приводит к краху ее семилетний и, казалось бы, счастливый брак с Марко. Муж уходит от нее и возвращается в родные пенаты, где ему хорошо. Отсюда Марко, став репортером, с напутствиями отца-хиппи, молодость которого прошла в европейских городах, отправляется выполнять задание редакции. После вступления Хорватии в Европейский союз главный редактор газеты задумал проект «Европа на ладони». Посылая своих репортеров с микрофоном в руках в хорватские и западноевропейские города, он хочет, чтобы журналисты сосредоточились на жизни разных слоев населения, особенно на так называемых «маленьких людях», и нашли ответ на основной вопрос: «Что же по-настоящему, действительно в полной мере объединяет Европу?» (77). По замыслу главного редактора, репортеры, вошедшие в группу, и среди них Марко, должны сами выбрать восемь хорватских и восемь европейских городов для опроса. В процессе работы все они оказались лицом к лицу с тем, что, как им кажется, и объединяет Европу в житейском смысле, — это «немилосердная сила банальности с ее повседневными болезненными проявлениями» (1399): алкоголем, наркотиками, проституцией, кризисом моногамного брака, отсутствием длительных любовных отношений, личной и социальной черствостью. Их репортажи о поездках составили вторую часть книги, при этом в ней присутствуют постоянные ретроспекции на разные темы. Кстати, в этой части Марко и начинает писать свою книгу «Искусственные слезы».

Стремление писателя и его героя, передать хаос жизни и положение в ней современного человека приводит, где вольно, а где и невольно, к хаосу и в изложении. Свой метод Марко характеризует «как цепь бессмысленных фрагментов, иногда скрепленных ассоциативными связями с обломками собственной жизни, а также с другими обломками. Их, этих обломков, полно в других обломках, и это не пус-

тая игра слов, ни в коем случае, это отражение состояния моего сознания» (651). Восприятие жизни как вселенского хаоса ведет к сознательному смешению важного и неважного практически во всех главах: политика, общественная проблематика, табуированные темы соседствуют с сексом, разводы — с разговорами об искусстве (серьезном, чтиве, порнографии), этнографические зарисовки — с эротическими сценами, цитирование многочисленных авторов разного времени и из разных стран (кроме Хорватии) — с оценкой собственных литературных опытов. Названия глав становятся их своеобразным конспектом. Например: «Апельсины, кровь, туалетные листки»; «Послеполуденные интонации, вино, лента Мёбиуса, линейная жизнь»; «Бомбардировки, Загреб, New York, порнография, аборт»; «Курва, похороны, пепел, джинсы, мастурбация»; «Проклятый бог Марокко, фатально привлекательное мясо»; и т. д. Очевидно стремление автора зафиксировать совершенно разные, часто случайно совпадающие события окружающего мира. Этому служат и заключительные главки разделов, так называемые «Туалетные листки», которые призваны скрепить разбросанные в них те самые ассоциативные фрагменты и обломки, которые перемешаны в обыденной жизни. Как поясняет Марко, эти наброски — заметки (как говорится, на коленке) обо всем: о жизни, работе, окружающих вещах, животных и людях, настроениях и пережитом за день. Они могут быть забавными, смешными, но при этом одновременно и многозначными, обладать глубоким смыслом, затрагивать вопросы политкорректности, которая все больше становится «лукавой тактикой в достижении определенной цели» (176), касаться распада Европы и ее части — Хорватии, гибели настоящей художественной литературы. Как правило, «туалетные листки» сопровождаются однотипными уточняющими пояснениями: «Европейский распад отложен на среду (фрагменты знакомства с видом homo, каким мы видим его в начале XXI века)» (136). В то же время «туалетные листки», и это самое главное для автора, согласно своему ежедневному употреблению, мимолетны и являют-

ся прямым проявлением самой будничной повседневности. Свою основную мысль он так и формулирует: «мои “туалетные листки” — характерные знаки преходящего времени» (там же).

Марко полагает, что когда его книга увидит свет, критика будет называть его метод «активистским, фантастическим, новым, критическим, сюрреалистическим, грубым реализмом» (там же), но сам он считает наиболее подходящим медицинский термин «психотический» (psihotičan) реализм, который, по его мнению, «правдив, не содержит украшательства, гламура, лжи, литературных претензий, неопределенных эпитетов» (там же) и затрагивает психическое состояние одного человека, которое непонятно другим. «Отражая авторское видение мира в целом или фрагменты мира, — комментирует Марко, — этот метод создает возможность потенциальной бесконечности для фрагментарной ассоциативной структуры, которая типична для современного повествования с продолжением» (137). Сам Валент в сноске выражает свою солидарность с методом «психотического реализма», т. е. со своим героем, так как тому удастся показать шокирующую бессмысленность современного существования, всеобщую неистовую погоню за банальностью, многие ее варианты — как «в больших городах», так и в затаившихся «малых городках» (99).

На самом деле в книге Валента, писавшейся более десяти лет, и в содержащейся внутри нее книги Марко присутствуют черты всех этих «реализмов» и других стилей, использовавшихся писателем в своей предыдущей литературной практике, чего он и сам не отрицает. В данном случае стоит вспомнить наблюдение Л. Гинзбург о том, что документально-художественная проза следует закономерностям «господствующих стилей» времени, тогда станет ясно, что автор «Искусственных слез» придерживается постмодернизма, а все перечисленные «реализмы» являются в той или иной мере составляющими его метода. Натуралистическое описание быта, секса, безграничное потребление алкоголя и наркотиков — все это комбинируется

с портретами персонажей, при создании которых писатель опирался на их биографии, истории семей, отношения с родителями и детские переживания. О продолжении пост-модернистской традиции свидетельствует также используемый Валентом принцип коллажа «обломков», как и бесконечное упоминание и цитирование, практически на каждой странице, авторов всех времен и народов, известных и мало известных за исключением, как уже говорилось, своих родных, хорватских, а также самореферирование личных литературных пристрастий и методов письма, сочетание разных жанрово-стилевых структур: автобиографической, семейной, бытовой, общественно-политической, исторической, документальной прозы. Ближе всего повествование Валента к колумнистике, насыщенной чертами «высокой» и «низкой», тривиальной литературы, а также художественной и документальной прозы.

Валент не скрывает своего отрицательного отношения к глобализации, воспринимаемой им как уравниловка, причем, примитивная, стирающая не только географические, но и культурные границы. Он также открыто выступает против любых мифов: религиозных, эстетических, культурологических. Писатель предрекает распад Европы и гибель европейской культуры, в том числе и хорватской как ее части. «Хорватия, — пишет он, — содрогается в паралитических судорогах [...]. Загреб — центр этого паралича [...]. На радио метастазы неолиберального капиталистического циклона, мы [журналисты. — Г. Я.] называем их цунами. Вопрос национальной принадлежности волнует всех членов редакции» (13).

Однако Валент, как и его основные герои, считает, что, несмотря на распад цивилизации, нравственных и социальных устоев, пока сохраняются любовь, ревность, дружеские отношения, надо жить здесь и сейчас, дышать полной грудью и стремиться к «бесконечному наслаждению жизнью». Несмотря на бессмысленность человеческих усилий, альтернативу банальности он видит во всякой «креативной деятельности (в том числе во всех видах искусства, кроме

“искусства“ бесплодного концептуализма, который выглядит как уличный и выставочный бунт, но ни в коем случае не является искусством)» (14). Свой роман «Искусственные слезы» писатель считает «экзистенциальным диагнозом начала XXI века, своеобразной романной психотической фреской злополучного процесса банальности» (1399) и одновременно протестом против этого диагноза. В то же время это произведение, по его мнению, является «выражением ностальгии о времени, когда этот процесс только зарождался как вредный пакостный гиперактивный ребенок, который лишь в зрелости приобретет свою зловредную силу и покорит мир» (там же).

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Гинзбург Л. О документальной литературе // Вопросы литературы. 1970. № 7. С. 63.
- 2 Алексиевич С. Всем мужества и идеализма // Новая газета 25.12.2015. № 143–144.
- 3 Алексиевич С. Мне интересен маленький человек. URL: <https://www.svoboda.org/a/27295143.html> (дата обращения: 19.03.2018).
- 4 Улицкая Л. Детство 45–53: а завтра будет счастье. М., 2013. Электронная версия. С. 2. URL: <https://mybook.ru/author/lyudmila-ulickaya/detstvo-45-53-a-zavtra-budet-schaste/> (дата обращения: 19.03.2018).
- 5 Там же. С. 8.
- 6 Водозазкин Е. Авиатор. М., 2015. Электронная версия. С. 876. URL: <https://www.e-reading.club/book.php?book=1044921> (дата обращения: 19.03.2018).
- 7 Там же. С. 877.
- 8 Улицкая Л. Священный мусор. М., 2012. С. 9
- 9 Там же. С. 10.
- 10 См. монографию В. Бессонова и Р. Янгирова «Дом Нирнзее». М., 2015.
- 11 Москвина М. Мой тучерез. Дом 10 в Большом Гнезниковском переулке // Москва: место встречим., 2016. С. 111.
- 12 Там же. С. 133.
- 13 Юзефович Г. Что читать этой весной. URL: <https://meduza.io/feature/2017/04/15/kakie-rasskazy-chitat-etoj-vesnoy> (дата обращения: 19.03.2018).
- 14 См. подробнее: Ильина Г.Я. Автобиографизм в хорватской литературе // Художественный ландшафт «нулевых». Литературы Центральной и Юго-Восточной Европы в начале XXI века. М., Институт славяноведения РАН, 2014. С. 139–176.
- 15 Nemetec K. Povijest hrvatskog romana od 1945 do 2000 godine. Zagreb, 2003. S. 412.

- 16 *Pogačnik J.* Ona (ponovo) budi... Nove snage hrvatske proze // Sarajevske sveske. Sarajevo, 2009. № 25–26. S. 47.
- 17 В 2014 г. роман «Искусственные слезы» получил премию В. Назора.
- 18 *Popović E. M.* Valent objavio treći najduži roman u povijesti hrvatske književnosti. URL:www.jutarni.hr/kultura/književnost/1408 (дата обращения: 19.03.2018).
- 19 *Arsenić V.* Kreativni roman izvan epohe. URL:www.books.hr/kolumne/ (дата обращения: 19.03.2018).
- 20 *Valent M.* Umetne suze. Zagreb, 2013. С. 1399. Здесь и далее перевод цитат сделан автором статьи, номера страниц указаны в тексте.
- 21 *Duhaček G.* “Umjetne suze” su roman radikalnog discipliniranja kaosa epohe banalnosti. URL: <https://www.tportal.hr/kultura/clanak/umjetne-suze-su-roman-radikalnog-discipliniranja-kaosa-epohe-banalnosti-20141023/print> (дата обращения: 19.03.2018).