



ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЛАНДШАФТ “НУЛЕВЫХ”.

**ЛИТЕРАТУРЫ ЦЕНТРАЛЬНОЙ
И ЮГО-ВОСТОЧНОЙ ЕВРОПЫ
В НАЧАЛЕ XXI ВЕКА**

МОСКВА

2014

ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ РАН

Серия
«Современные литературы стран
Центральной и Юго-Восточной Европы»

**Художественный ландшафт “нулевых”.
Литературы Центральной и Юго-Восточной
Европы в начале XXI века**

Ответственный редактор
д.ф.н. Н.Н. Старикова

Москва
2014

Редколлегия:

д.ф.н. Н.Н. Старикова (ответственный редактор)

д.ф.н. И.Е. Адельгейм,

д.ф.н. Г.Я. Ильина,

к.ф.н. Л.Ф. Широкова

Рецензенты:

д.ф.н. А.Б. Базилевский,

д.ф.н. Н.М. Куренная

Художественный ландшафт “нулевых”. Литературы Центральной и Юго-Восточной Европы в начале XXI века / Отв. ред. – Н.Н. Старикова. Серия: «Современные литературы стран Центральной и Юго-Восточной Европы». М.: ИСл РАН, 2014. 358 с.

В коллективной монографии рассматривается развитие литератур стран Центральной и Юго-Восточной Европы в период 2000–2010-х гг. с учетом изменения функции искусства слова под влиянием общественно-политических и социокультурных трансформаций и глобализационных процессов. Анализируются актуальные художественные явления в литературах Болгарии, Венгрии, Польши, Румынии, Сербии, Словакии, Словении, Украины, Хорватии и Чехии, представлен ряд новых литературных имен и произведений. Особое внимание уделяется проблемам национальной идентичности, особенно в странах, ставших в конце XX в. независимыми государствами, вопросам обновления идейных и эстетических приоритетов в их художественной практике, особенностям поэтики. Издание адресовано литературоведам, культурологам, студентам и аспирантам филологических специальностей, всем интересующимся современными европейскими литературами.

ISBN– 978-5-7576-0330-8

© Институт славяноведения РАН, 2014

© Коллектив авторов, 2014

СОДЕРЖАНИЕ

От редколлегии	5
И.Е.Адельгейм	
«Полная свобода» в «мире, придуманном маркетологами». Молодая польская проза начала XXI века	10
Е.В.Байдалова	
«Музыка революции»? Социально-политическая поэзия современной Украины	81
Ю.П.Гусев	
Конфликт «низов» и «верхов» в венгерской литературе наших дней.....	112
Г.Я.Ильина	
Автобиографизм в хорватской литературе рубежа XX-XXI вв.	139
Н.Н.Пономарева	
Болгарский роман начала XXI века в координатах меняющегося времени.....	177
Н.Н.Старикова	
По следам «Югославской Атлантиды». Эпоха СФРЮ и последствия ее распада в словенском романе начала XXI в.	208
А.В.Усачева	
Лучшие румынские романы «нулевых» годов.....	236
С.А.Шерлаимова	
Драматургия Вацлава Гавела	260

А.Г.Шешкен

Сербская документальная проза начала
XXI в. 285

Л.Ф.Широкова

Роман в словацкой литературе XXI в.:
модификации жанра, автор, герой 316

Именной указатель

(Байдалова Е.В., Усачёва А.В.) 338

Summary 355

Коротко об авторах 356

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

Изменения, происходящие в последние десятилетия на постсоциалистическом пространстве, ставят исследователей, в том числе и литературоведов, перед необходимостью осмысления множества разнообразных явлений. Социологи констатируют, что «критическая» эпоха сменяется «органической», перед обществом встанут новые задачи, утверждаются новые ценности, практики и институты, в большей или меньшей степени несущие на себе, однако, отпечаток прошлого. Постреволюционное развитие в тех странах Центральной и Юго-Восточной Европы, где в 1990-е годы произошла смена общественно-политической системы, – Болгарии, Венгрии, Польше, Румынии, а также ставших после распада СССР, СФРЮ и Чехословакии независимыми государствами Украине, Сербии, Хорватии, Словении, Чехии и Словакии, сопровождается вхождением некоторых из них в общеевропейские структуры и приобретением нового исторического опыта, что обуславливает в том числе изменение статуса и функции литературы в общественной жизни, отказ от прежних и возникновение новых художественных концепций, модернизацию эстетического мышления. Все это, в свою очередь, ведет к смене художественных стилей, школ, направлений, соотношения регионального, национального и общеевропейского в литературном процессе рассматриваемого региона. В условиях нового экономического, политического и социокультурного контекста под влиянием глобализационных процессов, информатизации жизни общества и его культуры меняется роль литературы. В ситуации преобладания невербальной информации трансформируется сам строй художественности: соотношение в современном информационном пространстве ее «высокого» и массового компонентов, остро встает проблема «обратной связи» литературы с читателем, активизирующая авторские поиски в сфере поэтики.

Литература ищет место в новой системе координат, новые способы взаимодействия с действительностью, стремясь быть полезной и востребованной в обстановке меняющейся общественно-политической архитектоники, реализовать свою внутреннюю потребность реагировать на вызовы времени.

Главной задачей авторского коллектива настоящего научного исследования стало освещение в проблемно-типологическом и дискурсивном аспектах роли литературного фактора в сегодняшней жизни стран Центральной и Юго-Восточной Европы. Принимая во внимание национальную специфику каждой из литератур региона, авторы стремились на новом материале проследить динамику происходящих в них процессов и попытаться выявить основные тенденции их современного развития.

Данная коллективная монография продолжает цикл исследований текущей литературной ситуации в странах ЦЮВЕ, начатый Отделом современных литератур Центральной и Юго-Восточной Европы Института славяноведения РАН в 2000 г.; с 2011 г. эти исследования выходят в серии «Современные литературы Центральной и Юго-Восточной Европы» (сборники «Поэтика и политика», 2000; «Литературы Центральной и Юго-Восточной Европы: 1990-ые гг. Прерывность – непрерывность литературного процесса», 2002; «Постмодернизм в славянских литературах», 2004; «Литературоведение и критика Центральной и Юго-Восточной Европы конца XX – начала XXI века. Идеи, методы, подходы», 2011; «Гендер и литература в странах Центральной и Юго-Восточной Европы», 2013). Книга состоит из десяти статей обзорного типа, в которых представлен анализ актуальных художественных явлений в литературах Болгарии, Венгрии, Польши, Румынии, Сербии, Словакии, Словении, Украины, Хорватии и Чехии. Статьи расположены в алфавитном порядке фамилий их авторов.

В сфере исследовательского внимания в зависимости от вектора национальных художественных приоритетов оказались и проза, и поэзия, и драматургия. И.Е. Адельгейм, Ю.П. Гусев, Г.Я. Ильина, Н.Н. Пономарева, Н.Н. Старикова, А.В. Усачева, А.Г. Шешкен, Л.Ф. Широкова исследуют проблемы, связанные с развитием прозы. При этом одни литературоведы вводят в отечественный научный контекст абсолютно новые имена, другие рассматривают ранее не изученные аспекты творчества хорошо известных писателей. Так, в статьях «"Полная свобода" в "мире, придуманном маркетологами"». Молодая польская проза начала XXI века» И.Е. Адельгейм, «Болгарский роман начала XXI века в координатах меняющегося времени» Н.Н. Пономаревой, «По следам "Югославской Атлантиды". Эпоха СФРЮ и последствия ее распада в словенском романе начала XXI в.» Н.Н. Стариковой, «Лучшие румынские романы "нулевых" годов» А.В. Усачевой наряду с другими представлены писатели, дебютировавшие в 2000-е гг. Для Польши это – Д. Беньковский, К. Варга, С. Хутник, Р. Осташевский, П. Червиньский, С. Схуты, И. Карпович, для Болгарии – Т. Димова и М. Русков, для Словении – М. Маццини и Г. Войнович, для Румынии – Р. Рэдулеску. В свою очередь, в статьях Ю.П. Гусева «Конфликт "низов" и "верхов" в венгерской литературе наших дней», Г.Я. Ильиной «Автобиографизм в хорватской литературе рубежа XX–XXI вв.», А.Г. Шешкен «Сербская документальная проза начала XXI в.» и Л.Ф. Широковой «Роман в словацкой литературе XXI в.: модификации жанра, автор, герой» речь идет главным образом о новых произведениях известных на родине и за ее пределами литераторов: венгерских (Л. Иллеш и Я. Хаи), хорватских (С. Новак, В. Парун, А. Флакер), сербских (Д. Чосич, М. Павич, М. Капор) и словацких (С. Ракус и П. Виликовский). Две статьи, написанные, соответственно, Е.В. Байдаловой и С.А. Шерлаимовой, посвящены поэзии

и драме. Первая, озаглавленная «"Музыка революции"»? Социально-политическая поэзия современной Украины», знакомит читателя с украинской постсоветской поэзией социального протеста в лице С. Жадана, вторая – «Драматургия Вацлава Гавела» – представляет лидера пражской «бархатной революции», последнего президента Чехословакии и первого президента Чехии как выдающегося национального драматурга.

Комплексный подход к исследованию современного литературного процесса в странах Центральной и Юго-Восточной Европы дает возможность выявить ряд общих тенденций в развитии литератур рассматриваемого региона в начале XXI в.. В их числе – изменение эстетических ориентиров и художественных канонов, новая организация литературной жизни, смена писательских элит и поколений, усиление значения гендерной идентичности, обновление векторов национальной самоидентификации, изменение жанровых приоритетов в сторону крупномасштабных произведений. В большинстве литератур рассматриваемого региона наблюдается некоторая «усталость» от мистификаций и игры с читателем, ее сменяет интерес к реальным свидетельствам, документальной основе, личному опыту, возвращение к актуальной социальной проблематике, к универсальным вопросам взаимоотношений личности и общества. Поэтому сегодня в отдельных литературах вновь оказались востребованными автобиографические и мемуарные художественные тексты, обращенные к событиям недавнего прошлого – социалистическому времени, «бархатным» революциям, переходному периоду. В целом, несмотря на размывание ценностных критериев и возрастающую угрозу маргинализации, которые отчасти характеризуют современную литературную ситуацию в мире, литературы Центральной и Юго-Восточной Европы по-прежнему создают интеллектуальные и эстетические фор-

мы переживания жизни, тем самым продолжая выполнять одну из своих онтологических задач – защищать духовную экологию человека.

**«Полная свобода» в «мире,
придуманном маркетологами».
Молодая польская проза начала XXI века**

*Полная свобода [...] никакого долга, никакой борьбы,
впрочем, и бороться-то не за что [...]*¹
М. Нахач

Главным опытом молодых писателей 2000-х гг. оказалась стремительно пройденная граница между двумя системами: «Детство [...] прошло еще в ПНР, паспорта они получали, когда строй качало, словно пьяного рабочего-колхозника, а спустя мгновение обнаружили себя двадцатилетними гражданами III Речи Посполитой»². Время, важнейшее для формирования личности, пришлось на период распада привычных форм. «Взрослеть в момент исторического перелома – удовольствие весьма сомнительное»³, – осмысляет свой опыт герой романа И. Карповича «Жесты». Персонажи ощущают себя словно бы «подвешенными» во времени: «смутно запомнившийся коммунизм пал, капитализм разрастался, точно сорная трава [...], преемственность опыта была грубо прервана [...] в результате ты не принадлежишь ни к предыдущему поколению, ни к последующему [...] Гражданство польское, если я вдруг засомневаюсь, можно заглянуть в паспорт. Но все остальное: множества, группы, подмножества и взгляды, все это туманно. Я напоминаю уравнение с огромным количеством неизвестных; я не в состоянии себя решить»⁴. «Я – человек временный»⁵, – прямо заявляет повествователь романа К. Варги «Терразитовое надгробие».

Существуя в пространстве капитализма, авторы и их герои-повествователи еще связаны с социализмом детскими и подростковыми впечатлениями. Но этот незрелый опыт не дает им возможности, в отличие от предшественников, противопоставить постсоциалистическим будням романтизм диссидентства. Для этого поколения пафос сопротивления сводится к воспоминаниям об отмененных из-за введения военного положения детских телепередачах: «[...] теперь все, кому тогда было де-

вать лет, патриотически завывают, что коммунисты, мол, не дали им посмотреть “Телеутро”»⁶ (ср. в романе Карповича «Жесты»: «[...] потом появился [...] генерал Ярузельский, который что-то объявил. Я ничего не понимал, считал, что лысая фигурка, похожая на Мишку-ушастика и крыса Александра, просит у детей прощения за отмену “Спокойной ночи, малыши”. Мать слушала, игрушка читала, флаг висел, снег шел, мать плакала. – Не расстраивайся, мама, – сказал я. – Ну, обойдусь я как-нибудь без “Спокойной ночи, малыши”»⁷). Характерно, что герой рассказа М. Витковского «Коллаборация» (сборник «Фотообои») с иронической ностальгией вспоминает даже свой детский конформизм – как возможность активного социального выбора: «Я еще успел. О да! Любимчик системы! Ни дать ни взять Ежи Путрамент»⁸.

Военное положение запомнилось – тем, кто его застал – лишь мальчишеским интересом к танкам и бронетранспортерам. «Они с детским восторгом наблюдали за колонной танков Т-66 [...]. Их завораживала эта война понарошку [...] Военное положение пронеслось мимо, точно потерявшийся пес в поисках хозяина. Недолгое увлечение военной техникой прошло бесследно, зиму сменила весна, и первая же оттепель принесла надежду на то, что скоро станет тепло, и можно будет снова играть в мяч, ведь никакой хунте не под силу это запретить»⁹, – говорит об опыте своих сверстников герой-повествователь романа К. Варги «Перспектив независимости».

Нехватка в опыте писателей, родившихся в конце 1960-х – 1980-е гг. и начавших активно печататься в 2000-е – Давида Беньковского, Кшиштофа Варги, Игоря Остаховича, Марека Кохана, Кшиштофа Беськи, Войцеха Кучока, Роберта Осташевского, Мариуша Сеневица, Петра Червиньского, Славомира Схуты, Ярослава Маслянека, Даниэля Одийи, Михала Витковского, Томаша Пёнтека, Макса Цегельского, Игнация Карповича, Адама Качановского, Михала Ольшевского, Лукаша Орбитовского, Доминики Киверской, Сильвии Хутник, Марты Дзидо, Агнешки Дроткевич, Дороты Масловской, Мирослава Нахача, Катажины Бызи, Петра Ц., Доминики Ожаровской и др. – романтики общественного сопротивления, борьбы, неко-

его выходящего за пределы собственного «я» содержания очень заметна в самоощущении их и их героев. То, что в момент достижения «идеального повстанческого возраста» им «не пришлось умирать за Польшу» – «на этот раз хватило авто ручки, автомат не понадобился»¹⁰, – обернулось, как показывают тексты, подлинной психологической травмой.

Герои-повествователи сами – с почти мазохистским упорством – идентифицируют свое поколение как «потерянное»: «жалкое»¹¹ (Варга), «безмозглое», «первое поколение, которое не воспользовалось шансом и не взбунтовалось против предыдущего», «воспитанное на рекламных акциях [...] и клипах MTV»¹² (Червиньский); «выросшее в период, когда бороться никто не хотел, но и лизать задницу системе тоже»¹³ (Сеневич), «поколение [...] предел мечтаний которого – вечный безлимитный доступ к Интернету»¹⁴ (Петр Ц.), «поколение спазма задницы и всеобщего отвращения, отвержения и отплеывания, поколение пандемии птичьего гриппа и слепого страха[...]», поколение синтетики, вознесенной до ранга заповеди, поколение пустой рамы, дешевой лжи, слэпстика* и влажных снов, в которых выискивают концепции дао, поколение генетических изменений в клетках карпа, поколение псевдоотвращения, принимаемого за экстаз, поколение острого соуса и большого баббла [...]»¹⁵ (Схуты) и т.д.

Они осмысляют себя в роли менеджеров-потребителей, спасаясь от тоски, ощущения бессмысленности жизни при помощи алкоголя, наркотиков, агрессии. Показательно, что чем младше писатели и их герои, тем это состояние острее. Роман совсем юной Ожаровской «Гром не грянет», названный критиками «первым литературным голосом поколения, родившегося в III Речи Посполитой»¹⁶, даже привлек внимание психологов и социологов. Героиня Ожаровской – от имени своего поколения – декларирует «panibuzm» (от польского «na nibu» –

* Слэпстик – основанная на традициях цирка и американского театра комедия потасовок, пинков, падений и прочего «телесного юмора».

«понарошку»). «Наше знамя – пустота»¹⁷, – заявляет она. О пустоте говорят также герои Червиньского¹⁸ и Варги¹⁹.

В современном глянцево-м мире персонажи испытывают чувство потерянности и страха, словно бы иллюстрируя высказанную британским критиком и сатириком К. Брауном²⁰ идею «Global Warning» («глобальное предупреждение», по аналогии с «Global Warming» – «глобальное потепление»). «Смерть так близко, все ближе, она уже дышит нам прямо в лицо [...] Полное вырождение, всеобщий упадок всего на свете. Деспотизм, деморализация. [...] Один миг – и мы уже трупы. Мы можем погибнуть в любой момент. И неважно, что будет причиной: отравленное мясо, отравленная вода, полимеры какие-нибудь, правая партия или левая, русские или наши»; «везде смерть»²¹, – твердит герой Масловской. Схуты называет свое поколение «поколением слепого страха перед BCF, SARS, USA, UOP, ZUS и прочая»²², а повествователь романа Маслянека «Апокалипсис’89» признается: «я мечтал об одном: не бояться»²³. О том же мечтает героиня романа Дзидо «Устрица»²⁴. «Боюсь, аж дерьмо в портках трясется»²⁵, – заявляет повествователь рассказа «Широкий, глубокий, зачеркнуть все» из одноименного сборника Орбитовского. Герой «Терразитового надгробия» Варги хотел бы забыться сном «спокойным и неспешным», однако и он, и его соотечественники в своих снах «бродят по вонючим топям, и с каждым шагом их ноги все больше погружаются в трясину [...], и во сне они напряженно ждут, когда их тела поглотит черная магма»²⁶. «Мои монстры, которых мне удастся отгонять днем, приползают ночью [...]»²⁷; «они все боятся, не столько за свою работу, не столько своих начальников, сколько самих себя, своей жизни»²⁸, – рефлексировал герой романа Варги «Опилки». Страх преследует и героев Карповича: на протяжении романа «Не-привет» многократно повторяются слова: «Меня снова трясет»²⁹; герой «Жестов» с отчаянием признается, что «жизнь выскальзывает из рук [...]»³⁰.

Неудивительно поэтому столь характерные для этой прозы предсудиициальные состояния героев. «[...] и мы уплывем в ванне, полной крови. Заснем сладким и легким сном после тридцати таблеток “ксанакса”. Можно еще лечь на рельсы и дож-

даться поезду»³¹, – грезит героиня «Устрицы» Дзидо. «Может, я уже не хочу никакого будущего. [...] Может, мне будущее уже не нужно. Может, оно никому из нас не нужно»³², – рассуждает герой романа Червиньского «Ходум vitae»*. Повествователь другого романа Червиньского – «Поругание» – называет свой текст «надгробием»³³ поколения, а повествователь «Опилок» Варги – «завещанием»³⁴.

Показательны финалы книг молодых писателей – смерти, пожары, катаклизмы, убийства, самоубийства, автокатастрофы, авиакатастрофы и т.д. Роман Кучока «Дрянье» заканчивается словами: «Я был, меня больше нет»³⁵ (ср. подобные реплики в «Поругании» Червиньского – «Мы [наше поколение – И.А.] – уже история. Нас больше нет»³⁶ и в «Опилках» Варги – «мы принадлежим к подышающему поколению, абсолютно лишнему, будем становиться все прозрачнее, пока наконец не исчезнем вовсе, причем никто этого не заметит»³⁷); роман Витковского «Барбара Радзивилл из Явожно-Щаковой» – «С'est fini**»³⁸; «Проспект Независимости» Варги – «Конец света лениво приближался»³⁹, роман Схуты «Отходняк» – «И – наступает тьма»⁴⁰, роман Хутник «Пройдохи» – «Завтра не будет ничего»⁴¹ и пр.

В качестве альтернативы самоубийству фигурируют попытки уйти в сон (герои романов «Сонливость» Кучока и «Исповедь спящей красавицы» Сеневича то и дело погружаются в сон, а героиня «Исповеди...» к тому же каждый раз видит во сне собственное самоубийство: «[...] поскольку я от живых убегаю. [...] Я – беглянка. Я – Спящая красавица-беглец! Собрала манатки – и только меня и видели!»⁴²), а также инфантильные попытки «уйти в сказку»: «Я недавно искала этот выход в шкафу, но не смогла найти. – Я его все время ищу. Он где-то должен быть, правда? – говорит героиня «Устрицы» Дзидо. –

* Оригинальное название – «Przebiegum życia» – парафраз-калька словосочетания «curriculum vitae».

** Все кончено (фр.).

Мы закроем за собой дверь. И не вернемся. И наконец будем жить на полную катушку»⁴³; взрослые герои «Ходум vitae» Червиньского увлечены историей Маленького принца, в конце концов один из них убегает «в мультяшный город, на мультяшную улицу», где его сердце наполняется «подлинной – мультяшной – надеждой»⁴⁴, а второй бесследно исчезает, подобно герою Сент-Экзюпери. Герой «Жестов» Карповича для «другой жизни» неслучайно выбирает фамилию, созвучную сильному обезболивающему: «господин Кетанол»⁴⁵.

Повествователю словно бы некуда увести своего героя, кроме как на тот свет, поскольку на этом ему нет места. «Я наконец нашел свой путь», – говорит повествователь «Терразитового надгробия» Варги, вынимая из брюк пояс, чтобы завязать петлю. Один герой «Прспекта Независимости» гибнет в авто-, а другой – в авиакатастрофе («он не добрался до Америки, но и не остался в Польше, в конце концов застрял где-то посередине, на полпути между землей брошенной и землей обетованной, ни одна из которых не была пригодна для жизни»⁴⁶).

Неслучаен на этом откровенно депрессивном фоне всплеск интереса к военной теме. По утверждению Д. Лакапры, травма «заразна» – она распространяется не только через непосредственное общение со свидетелями, но и посредством научных исследований, художественной рефлексии, СМИ, включается в процесс самоидентификации как проекция⁴⁷. В молодой прозе 2000-х гг. воплощается опыт поколения, осознавшего, что Освенцим не заставил мир и человека принципиально измениться, поколения, которое, несмотря на девальвацию страдания и крови в современном мире, ежедневно соприкасается с ними посредством СМИ, поколения читателей ошеломляющих репортажей В. Тохмана и В. Ягельского и др. о войнах и массовых убийствах в бывшей Югославии, на Кавказе, в Африке, в Афганистане и т.д. Немаловажно наконец то, что молодые писатели оказываются свидетелями и участниками идущей в последние десятилетия в польском обществе дискуссии о Холокосте, о сложном сплетении польской «мании собственной невиновности»⁴⁸ с подсознательным чувством вины-дискуссии, важнейшими болезненными вехами которой ста-

ли эссе Я. Блоньского «Бедные поляки смотрят на гетто» (1987), автор которого делает попытку разделить понятия со-участия и со-виновности, а также посвященные еврейским погромам руками поляков документальная книга Т. Гросса «Соседи» (2000), пьеса Т. Слободзянека «Наш класс» (2010), фильм Р. Пасиковского «Остатки после жатвы» (2012).

Постпамять этого поколения оказывается столь мучительной, что, по сути, сама является травмой. Молодой герой романа Петра Пазиньского «Пансионат» ощущает *физическую* связь с поколением, пережившим Уничтожение: «Я хотел убежать, но почувствовал, что меня держит какая-то сила [...] словно ноги мои спутаны веревкой, словно я принадлежал к поколению пана Абрама и пани Мали, словно не было никакой разницы в возрасте между мной и дядей Шимоном, ни малейшей щелочки, способной разделить наши судьбы. Они держали меня в стальных объятиях»⁴⁹.

Роман и рассказы (сборник «Птичьи улицы») Пазиньского, неслучайно названного критикой «первым литературным голосом третьего поколения после Холокоста»⁵⁰, стоит особняком в достаточно однородном массиве молодой польской прозы 2000-х гг. и полностью посвящены еврейской теме, однако не только он, но и ряд других молодых авторов обращается к проблеме неправдоподобно тесного соприкосновения пространства Варшавы с чужой смертью* и проблеме «запятнанности» Польши сотворенным на ее территории и на глазах у поляков Злом: «Здесь каждый атом обгажен кровью. [...] Если мир полон руды зла, то именно здесь, у нас, стояли плавильные печи. Крупномасштабное производство чистейшего зла в печах, которые люди топили людьми»⁵¹. Варшава описывается молодыми авторами как город-кладбище, стоящий в буквальном смысле *на трупях, на крови, на костях*: «[город –

* Варшава – город, где существует уникальный район, выстроенный *на руинах и из руин* гетто, но при этом представляющий собой воплощенное забвение: ничто в этом социалистическом районе-утопии в духе Карл-Маркс-Аллее не напоминает о бывших обитателях.

И.А.] выстроенный из трупов, на трупах»⁵², «куда ни пойдешь – все трупы-трупы-трупы»⁵³, «Варшава стремится к современности, а что она идет по трупам – так это не в первый раз»⁵⁴, «Феникс из пепла. Когда-то так про город говорили, что, мол, после войны вдруг столица возродилась с нуля, из руин, из останков человеческих [...]»⁵⁵, город-«кладбище»⁵⁶, «поселяются [...] на огромном кладбище, на почве, унавоженной телами сотен тысяч людей»⁵⁷, «новые городские кварталы построили на человеческих костях, лежащих совсем неглубоко, прямо под ногами прохожих. Этот образ [...] сросся с городом, став естественным элементом повседневности. Мы были обречены на него, словно люди, которым выпало жить на руинах умершей цивилизации»⁵⁸; «Стены подвала видели такие сцены, после которых были уже не в состоянии хранить велосипеды, раскладушки и банки с вареньем»⁵⁹. Еврейское прошлое города воспринимается как непосредственно соприкасающееся с мирной жизнью подполье (евреи-зомби, выходящие из подвала современного дома в романе Остаховича «Ночь живых евреев»; «[...] слышен был тот шум – и те жалобы, все еще доносящиеся из-под земли, из-под остатков тротуаров [...]»⁶⁰ у Пазиньского) или, напротив, некий фильтр, видоизменяющий современность («Орлиная, Гусиная, Воронья и Утиная улицы звучали в воздухе и, казалось, каждая напевала собственную мелодию. Другие ложились на тротуар, подставляя свету шершавую фактуру»⁶¹), тень (Фельдвурм, герой рассказа Пазиньского «Манускрипт Исаака Фельдвурма», олицетворяющий вместе со своей якобы закопанной где-то в подвалах бывшего гетто рукописью о Варшаве память о варшавском гетто, о еврейском прошлом города в целом, – «был нашей тенью, не вполне отчетливой, но почти осязаемой, отражением той стороны, которую нам, к счастью, не дано было испытать»⁶²), зеркальное отражение («Улица вздымалась, вывернутая наизнанку, даже трамваи проезжали, нацелив пантографы вглубь незримого неба»⁶³), негатив⁶⁴, некая параллельная современной – польской – реальность («кое-где [...] по-прежнему существует Варшава, словно бы параллельная той, по которой экскурсоводы водят профанов, Варшава с неопределенным статусом, едва уловимая,

мерцающая на грани бытия и пустоты»⁶⁵; «Говорили, что город полон лакун и уступов и через них можно пробраться вглубь, где по-прежнему курсируют, весело позванивая, трамваи, и где изучают Книги. [...] надо лишь отыскать нужный ход [...]»⁶⁶). Молодая проза говорит о стирании еврейского слоя варшавского «палимпсеста»: «Порой делали вид, что его [Фельдурма – И.А.] история не имеет никакого значения и что шаги его затихли. В цене были новые дома, прекрасные сады и сверкающий асфальт, прикрывший прежние артерии»⁶⁷; «[...] сетка современных улиц оказалась проложена кое-как, словно бы на пустом месте, она не прилегала к почве, повисала в пустоте, неловко прикрывая небытие»⁶⁸; «Пустота заселенная заново»⁶⁹. Роман Остаховича открывается словами: «Я родился и живу в городе золотоискателей. В свое время они съехались сюда со всей сожженной равнины. Искатели золотых коронок и серебряных ложечек. Их привлек дым руин и зловоние сожженных тел богатых горожан [...] Мы не предаемся воспоминаниям [...]»⁷⁰. Память об уничтоженных жителях заново обжитой затем территории сознательно предана забвению – неслучайно Хутник в романе «Карманный атлас женщин» использует «косметический» образ: «Депилированы все остатки прошлого [...]»⁷¹.

Отсюда мотивы страха и возмездия – умершие напоминают о себе. В романе Остаховича «Ночь живых евреев» из подвала современного польского дома однажды появляются мертвые евреи, наводняя варшавские улицы, а польские персонажи «проваливаются» то в один, то в другой эпизод военной действительности. Характерно, что оказавшись в Освенциме, герой чувствует, что, в отличие от тех, кто находился «в прабобразе», настоящем концлагере, он «не невинен, не случаен»⁷². В романе Хутник «Малютка» несчастье, постигшее семью спустя десятилетия после войны – ребенок, родившийся с чудовищными уродствами – однозначно прочитывается всеми как божья кара, месть истории (прабабушка девочки в 1944 году обобрала, а затем выдала немцам двух варшавских беженок).

«Экологической нишей» столь депрессивно настроенного нового поколения персонажей-повествователей оказывается память о детстве на излете социализма и своем наивном вос-

хищении импортными товарами, когда «пакеты с изображением двух булок с котлетой» еще воспринимались как «святое причастие»⁷³; «Здорово было оказаться в стране [...] напоминавшей огромный валютный магазин. [...] Жаль, что сегодня лондонская улица выглядит точно так же, как наша [...] Мы сделались ужасно банальны»⁷⁴. Именно это поколение вносит в польскую литературу ценный психологический и художественный опыт – «изнанку» официальной истории, детский опыт со своей, отличной от взрослой, иерархией ценностей (жевательные резинки «Дональд Дак» или школьные оценки, а не политическое сопротивление или торжество исторической справедливости: «мир складывался из не пересекающихся плоскостей: наша, маленькая, школьная [...] – и более крупные, с выборами, ликвидацией последствий социализма и пафосом, к которому мы привыкли на бессмысленных уроках польского языка»⁷⁵), упущенными предшественниками деталями.

Показательно, что если предыдущее поколение в 1990-е гг. освобождало прозу инициации от проблем идеологии, то в 2000-е годы происходит обратный процесс. Так, Витковский рассматривает процесс взросления как утрату мальчиком из европейской провинции иллюзий относительно цивилизации потребления. Инициация уподобляется знакомству с материальными воплощениями мифического Запада (от импортной жевательной резинки в детстве до роскошного отеля в зрелом возрасте): мир, воспринимаемый поначалу с детским энтузиазмом, предстает затем адом потребительства.

Опыт детства и отрочества, пришедшихся на эпоху ПНР, оказываются для авторов и их героев ценными вдвойне: они уникальны не только как бесповоротно миновавший этап любой человеческой жизни, но и потому, что историей стала бывшая их фоном реальность социализма: «Мое время – восьмидесятые годы, выбитая в бетонной стене колодца ниша, где я устроил себе логово»⁷⁶; «Я родился в совершенно другой галактике: тридцать лет назад»⁷⁷. Герой романа Маслянека «Апокалипсис '89» замечает, что люди расспрашивают друг друга о том, что они делали раньше так, «словно это было до войны. Как в кино. Чем ты раньше занимался? Я был врачом, а ты? А я

учителем. А-а, понятно, а теперь вот мы оба на фронте. Вернусь домой и снова открою практику. А я буду учить детей. Ха-ха-ха. Не вернуться нам домой [...] и мне уже не стать тем, кем я был. Конец. До самой гребаной смерти мы останемся теми, кто мы есть сейчас, а то и хуже»⁷⁸.

Молодые авторы говорят о психологической ущербности своего поколения, утратившего детские иллюзии и получившего взамен меркантильную повседневность цивилизации потребления: «Банки из-под искрящихся заграничных напитков, бережно сохранявшиеся, украшавшие мебельные стенки – память о далеких путешествиях в благословенные края, – оказались вдруг тем, что можно купить, опустошить, смять и выбросить. Сухие загорелые тела кукол Барби, Микки-Маус и Дональд-Дак, чипсы в шуршащих пакетиках, одноразовые вилки, все, что прежде стояло за стеклом, весь красочный мир одноразовых упаковок взорвался [...] и накрыл нас волной»⁷⁹. Мир обращается в гигантский гипермаркет, а гипермаркет заменяет мир: «целый мир, замкнутый под крышей торгового центра, мир, в котором все люди были своими, чувствовали себя как дома, даже странно, что на пороге не стояли их домашние тапочки»⁸⁰. Даже наводняющие однажды современную Варшаву зомби – жертвы Холокоста – в романе Остаховича охотнее всего проводят время в торговом центре с символическим названием «Аркадия» и с энтузиазмом предаются потребительству.

Повествователь романа Червиньского «Поругание» вспоминает, как поляки «мечтали о том, что скоро они будут сходиться с ума от скуки, подобно американцам»⁸¹ (это вожаемое состояние нации описывается в его более позднем фантастическом романе «Международ»: в тридцать девятой Речи Посполитой «болезненный недостаток» приводит к такому «маразму и безделью»⁸², что лишь интимная жизнь премьера Новой Албании еще вызывает у общества хоть какой-то интерес). Американское потребительство, ставшее моделью для подражания, развивалось постепенно и пугающих масштабов достигло лишь к концу XX в., когда появился термин «гиперпотребительство» – потребительство сверх меры, напоказ, не ради удовлетворения основных потребностей, но ради соответствия

навязываемым СМИ и рекламой стандартам. В Польше процесс ускоренного освоения потребительского стиля жизни начинается в 1989 г.: «Первый глоток этой пышно расцветшей реальности был убийственен. Я чуть не умер от обжорства. Буквально. Я не шучу. Я мог, например, на протяжении пяти часов [...] безостановочно есть: есть всякую дрянь, пить всякое разноцветное дерьмо и смотреть не менее калорийные телепрограммы по кабельному телевидению или гоняться по коридорам какой-нибудь примитивной видеоигры»⁸³, – рассказывает Схуты. «Нас приучали жрать»⁸⁴, – пишет Масловская.

Идеи же *антипотребительства* появились в Польше тогда, когда стали очевидны негативные стороны нового строя – огромная безработица, диктатура СМИ, снижение уровня образования и, наконец, когда вождеденная свобода обернулась бессмысленным потребительством: «Явившаяся свобода предстала наводнением разноцветных упаковок, пластика, бумаги и железа»⁸⁵; «Пиво было австралийским. Теперь в супермаркетах продают австралийское пиво. Стало быть, портит воздух он теперь тоже по-австралийски, думает Густав. О my goodness, у нас теперь есть даже по-австралийски испорченный воздух. До чего же у нас свободная страна»⁸⁶; «Появилась вождеденная кола в банках [...] На фабриках появилась вождеденный марксистский отчужденный труд. На улицах появились вождеденные бандиты из американских фильмов. У них были вождеденные американские бейсбольные биты. На экранах телевизора появились вождеденные американские шампунь [...] Мы, наконец, были свободны»⁸⁷.

Характерны физиологические образы, при помощи которых молодые прозаики описывают эту стадию: «И наступило похмелье»⁸⁸; «копролитказинообразного капитализма»⁸⁹ (Схуты); «Город исчезал под пластиковым океаном, превращался в сплошную рекламную блевотину»⁹⁰; «большая жратва подышающего в луже собственной блевотины западного мира»⁹¹ (Варга); «Мое брюхо набито [...] годами исключительно калорийной жизни, и я вполне могу наблевать на ваши фирменные портки [...]»⁹² (Червиньский); «Отрыжка от колы, отрыжка от чипсов,

отрыжка от искусственных красителей всех цветов радуги»⁹³ (Масловская) и т.д.

Парадоксальным образом в Польше насаждение культуры гиперпотребительства шло на фоне безработицы и в целом достаточно невысокого уровня заработков (переход от общества «пустых полок» к обществу «пустых карманов»⁹⁴). Эта эмоция разочарования передается при помощи будущего в прошедшем: «Есть мнение, что уже скоро к нам придет американская свобода [...] Мы еще не знаем, что мечты исполнятся всего через год. Смятые коробки из-под американских сигарет будут валяться на каждой помойке [...] Баночное пиво будет лежать в каждом магазине рядом с бананами, апельсинами и ветчиной, которых с роду там не водилось, и тогда мы наконец поймем, что всего стало выше крыши, вот только денег ни на что не хватает»⁹⁵ («Поругание» Червиньского). Герой романа Варги «Перспектив независимости» осознал, что «единственная недвижимость, которую он может себе позволить, – это место на [...] кладбище»⁹⁶.

Первыми в польской литературе 2000-х гг. сознательно подняли тему потребительства Витковский (сб. рассказов «Sorryright») и Схуты, автор осуществляемого им художественного проекта «Схуты™, сделано в Польше», сверхзадача которого – описание современной Польши как общества потребления (иногда писатель даже подписывается «Сделано в Польше», а критики острят: «Пароль – потребление, отзыв – Схуты»⁹⁷). Первая книга писателя (сборник рассказов «Новый великолепный вкус») представляла собой пародию на новую действительность, в которой личность подвергается насилию со стороны беспардонной рекламы, назойливых «торговых акций» и псевдонаучных маркетинговых слоганов. Роман «Лепет» – своего рода путеводитель по Кракову: мрачная панорама (киоски фастфуд, тренажерные залы, солярии и пр.) диссонирует с традиционным образом этого города как европейского культурного центра (Витковский назвал тогда книгу «ударом кулаком по столу»⁹⁸, увидев в ней проявление подлинного бунта против новой польской реальности, потребительства и пр.). Сборник рассказов «Сахар в норме» закрепил за Схуты репу-

тацию автора, описывающего постсоциалистическое общество, которое пытается удержаться «в норме», на поверку оказывающейся фикцией (так, рассказ «Рождество» рисует непристойный симбиоз католицизма и потребительства). «Многоэтажка» стала первым польским гипертекстуальным романом, который также посвящен сегодняшней польской повседневности. «Отходняк» – роман о буднях банковского служащего, портрет молодого поляка в тисках капитализма.

Характерно, что проект Схуты охватывает при этом разные уровни художественности: так, например, издание романа «Лепет» было стилизовано под популярные любовные романы. Первое издание сборника рассказов «Сахар в норме» содержало аллюзию с процессом «макдональдизации», затронувшим и литературный быт: книга – также товар, который (подобно гамбургерам) надо продать максимально быстро, широко и выгодно. На обложке значилось: «Твой кот, будь он жив, купил бы “Сахар в норме”», «Не тестируется на животных», «Поздравляем, вы сделали удачный выбор!», «Благодарим за покупку “Сахара в норме”». Со своей стороны мы приложили все усилия, чтобы наша продукция удовлетворяла самые высокие ваши требования. [...] Продукция Схуты™ производится исключительно из натуральных продуктов высочайшего качества без использования рвотных средств. Благодаря этому “Сахар в норме” обладает вкусом натуральных фруктов. [...] Приятного аппетита!». «Сделано в Польше» – увлекательный и одновременно жутковатый комикс, иллюстрирующий сознание польского обывателя начала XXI века (разделы «Введение в потребительство», «Молитва перед большим шоппингом», «Молитва после удачного шоппинга» и т.д.). Схуты использует коллажи и пастиши фрагментов рекламных каталогов и газет, символов, элементов религиозных образов, телепрограмм, плакатов избирательной кампании, фотографий «звезд» мира политики и шоу-бизнеса, этикеток, тестов на водительские права, инструкций для спортсменов и спасателей и пр.

Молодые повествователи и герои чувствуют себя узниками нового тоталитаризма – «общества тоталитарного изобилия»⁹⁹. На смену фигурировавшему прежде в литературе сим-

волу тоталитарной системы – зданию Дворца культуры и науки* – приходит изображение финансово-экономического центра столицы. Герой романа Цегельского «Масала», не в силах смириться с «завладевшими городом и людьми [...] банками, супер- и гипермаркетами»¹⁰⁰, уезжает в Индию.

Шоппинг воспринимается как важнейший показатель пригодности человека как полноценного члена общества (= потребителя), причем, новая идеология уподобляется вере: «Тот, кто не исповедует веру в новые гаджеты, во все эти шмотки [...], попадает прямиком в пекло серых потребителей, жизнь которых мучительна, безвкусна, бесцельна и бессмысленна», «Апокалипсис от св. Законодателя»¹⁰¹ (Осташевский), «Харе харе супермаркет, харе харе пицца-хат»¹⁰² (Дзидо), «Молитва перед большим шоппингом», «Молитва после удачного шоппинга»¹⁰³ (Схуты).

Неотъемлемым элементом этого нового тоталитаризма оказывается и доведенная до абсурда, неразрывно спаянная с рекламой политкорректность: «в рекламе стирального порошка старались избегать упоминаний о снежной белизне, заменив белизну чистотой, а когда и это вызвало ряд протестов, стиральный порошок стали рекламировать как стиральный порошок и, кажется, впервые в истории стиральных порошков кто-то наконец назвал их своим именем»¹⁰⁴. А также – корпоративная дисциплина и психология, транслируемые прессой «кодексы поведения»: «предусмотренная договором улыбка»¹⁰⁵ (Осташевский), «служебная маска»¹⁰⁶, «Я справлюсь. Надо помнить – нельзя скрещивать руки перед собой, потому что это говорит о тревожности, нельзя чесать нос, а то собеседник может подумать, будто я лгу, во время разговора с будущим шефом нельзя расставлять ноги – это может быть расценено как сексуальная игра. Не смотреть прямо в глаза, не отводить взгляд, быть раскованной, производить впечатление сдержанной»; «Ее лицо, ее жесты, безупречные, лишённые каких бы то ни было эмоций, как из учебника: как за неделю освоить искусство переговоров? Как за один уик-энд научиться уверен-

* «Сталинская» высотка в Варшаве.

ности в себе?»¹⁰⁷ (Дзидо); «[...] корпоратив с сосисками-гриль на берегу какой-нибудь лужи. [...] Лучшие мои друзья. Фирма, семья, горчица, гриль»¹⁰⁸; «Не сдавайся. Действуй систематически. Учись на ошибках. Повысь самооценку до состояния “чибо”. Верь в удачу! Прежде чем отправиться на разговор с возможным работодателем, позаботься о своем, внешнем виде. Аккуратная одежда, чистые волосы, чистые ногти, начищенная обувь, свежее дыхание, свежее белье, белые носки способствуют положительной оценке тебя работодателем»¹⁰⁹ (Схуты); «Поверить в себя [...] Нагловатая улыбка, свежее дыхание, безупречно выбритое лицо, никаких прыщей и покраснений [...] Смотреть на собеседника, в воображаемую точку на переносице. Затем слегка повернуть голову, положить ногу на ногу [...]»¹¹⁰ (Беська) и пр. Карпович в романе «Не-привет» и Схуты в «Отходняке» используют «двухслойную» конструкцию, наглядно демонстрирующую полное несовпадение внешней благополучной оболочки существования молодого служащего современной Польши и его подлинного самоощущения.

Именно у молодых авторов возникли в 2000-е гг. и своего рода аналоги «производственных романов»: о психологе («Случай Юстины» Пёнтека), о журналисте («Несколько ночей вне дома» Пёнтека), о банковском служащем («Отходняк» Схуты), о рекламщике («Апокалипсо» Цегельского), об архитекторе («Болото» Пёнтека), о менеджерах крупных корпораций («Ничто» Беньковского, «Без конца» Качановского, «Поколение ИКЕА» Петра Ц.), о шоу-бизнесе («Плевки королевы» Масловской), провинциальном бизнесмене («Лесопилка» Одийи), о провинциале, пытающемся «зацепиться» в городе («Столица» Беськи) и т.д. Неслучайно в современной польской критике возник термин «реалкап»¹¹¹, базирующийся на соотнесении текстов соцреализма и описания будней «реального капитализма». Эта проза действительно восходит к производственному роману (вывернутому наизнанку и полностью лишенному позитивной идеи труда) и его позднейшим гибридам – польскому «директорскому» и «инженерному» романам 1970–80-х гг.

Эти тексты повествуют о банковских служащих, менеджерах корпораций, рекламных агентах и т.д. Герой Петра Ц.

описывает свое «поколение ИКЕА» как «людей [...] которые большую часть времени проводят на работе»¹¹². Пространство соцреалистической фабрики в этих «антипроизводственных» романах сменяет постиндустриальная архитектура, стеклянные офисные здания: «Семьдесят, восемьдесят, а может, и сто тысяч служащих являются сюда каждое утро – в чистые, кондиционированные отсеки, туда, куда еще четверть века назад ежедневно приезжали десятки тысяч рабочих, чтобы встать к конвейеру [...] Несколько десятков тысяч рабочих, обливаясь кровавым потом, притворялись, будто трудятся, подобно тому, как сегодня несколько десятков тысяч служащих суетятся и с деланным безумием во взоре носятся по этажам или с притворной сосредоточенностью сидят за столами»¹¹³ (Варга); «Я стоял на одной из улиц этого города, у подножия сверкающих на солнце конструкций из стекла и пыли. Интересно, где мне предстоит трудиться? [...] Я представил себя выходящим из офисного здания [...]»¹¹⁴ (Беська). Прозаики рисуют каторжную модель труда при капитализме («я был лишь сокамерником по корпорации»¹¹⁵, «Здесь нет часов от и до [...] это работа вплоть до реального результата! Вплоть до потрясающего, ошеломляющего финала [...] Ведь никто никого не заставляет. Не хочешь – не работай!»¹¹⁶; «перерывы не предусмотрены, служебная маска и памперсы, маска и памперсы»¹¹⁷; «Работа в корпорации напоминает дурацкую байку об одном римском чуваче, который трахнул три десятка девок, а когда у него не хватило сил на тридцать первую, его обозвали пидором [...] Можешь прыгать выше головы [...] – все равно рано или поздно скажут – пидор»¹¹⁸); герметически замкнутое офисное пространство с якобы «неизменно теплой атмосферой»¹¹⁹, на поверку оказывающееся «клетками для бройлеров»¹²⁰; овеществление или даже умертвление персонала (гибель героя «Столицы» Беськи в уничтожителе документов, смерть на рабочем месте героини романа Бызи «Не живу, значит существую» и т.д.); а прежде всего – отсутствие удовлетворения от труда. Так, герой «Отходняка» Схуты называет свой труд «сизифовым наоборот»: «Избавляешься от неудобного балласта, но он тут же возвращается обратно. На самом деле ты не катишь камень на вер-

шину горы. Это другой миф. Ты сбегашь вниз, но кто-то садистски снова водружает тебя на самую вершину. В отчаянии ты вновь и вновь предпринимаешь тщетные попытки спуститься [...]»¹²¹. Герой романа Ольшевского «В Амстердам» на упрек: «Ты обычный белый воротничок, а мог бы стать кем-то» отвечает, иронически дистанцируясь от героев-подвижников Стефана Жеромского: «Может, Юдимом, да? [...] А может, этой, как ее, Бозовской? Доктором Петром?»¹²² В фантазмагорическом сне герой романа Беськи «Столица» видит на воротах лагеря для безработных неоновую надпись: «WORK MAKES YOU FREE»¹²³, парадоксальным образом отсылающую одновременно к реальности нацизма и слоганам современности.

Появляясь в 2000-е гг. и романы, посвященные безработице. Повествования о «молодых безработных» – логическое следствие сложной ситуации на рынке труда, в которой оказались как раз родившиеся в 1970–80-е гг. – «дети худшей конъюнктуры»¹²⁴ (хотя безработица в конечном счете коснулась и многих из тех, кто был чуть старше и в 1990-е гг. успел воспользоваться возможностями, предоставленными первой фазой польского капитализма: «после 1989 г. каждый из его ровесников мог в один миг добиться небывалого успеха, найти прекрасную работу, даже не имея никакой особой квалификации»¹²⁵, «это была поистине *belle époque*, тогда каждый идиот имел шансы на отличную карьеру»¹²⁶).

По словам З. Баумана, безработица в постсовременном обществе потребления означает не просто конкретный факт отсутствия работы, но служит стигматом не востребоваемости¹²⁷ (герой романа Беськи «Столица», получив работу, счастлив, что стал «пускай и пешкой, но наконец востребованной»¹²⁸) и непригодности (отсутствие работы и денег делает невозможным выполнение основной в этой системе функции – быть потребителем), и тем самым приводит к депрессии и социальной деградации. Не находящие работы герои «Устрицы» Дзидо, «Ходум *vitaе*» Червиньского, «Столицы» Беськи слышат только фразу «Мы вам перезвоним» (название одной из глав и один из лейтмотивов книги Дзидо), а время начинает для них измеряться количеством высланных резюме и оставшихся денег:

«двадцать четыре резюме [...] семнадцать звонков [...] семь встреч [...] четыре факса и шесть мейлов [...]»¹²⁹; «Прошло девяносто дней, сорок семь резюме и три тысячи злотых»¹³⁰. Безработица разрушает их личную жизнь, выбивает из привычного ритма, погружает в депрессию: «Я перестал бриться, ел редко и плохо, избегал встреч [...]»¹³¹. Герой Червиньского постепенно «отключается» от мира – телефон перестает звонить, затем Густав от него избавляется, «мейлов он больше не получал и не посылал. Последний он написал сам себе и послал на свой собственный адрес в фирме, из которой его выгнали. Сообщение вернулось с информацией, что пользователь неизвестен». Он пишет мейлы дочерям и бывшей жене, однако все они возвращаются с пометкой «не доставлено», «пользователь [...] неизвестен»¹³². Герой Червиньского продолжает поиски работы в Ирландии, где, постоянно слыша, что «опыт работы в Польше – не в счет», начинает окончательно ощущать себя «[...] никем. Самым что ни на есть никем, из всех, каких только можно себе представить»¹³³.

Роман Червиньского «Ходум vitae», описывающий перипетии поляков на ирландском рынке труда, был назван критикой «картиной новейшей польской эмиграции эпохи Евросоюза»¹³⁴, что само по себе примечательно, поскольку в 1990-е гг. само слово «эмиграция» применительно к тогдашним младшим поколениям практически исчезло из употребления (в интервью 1994 года М. Гретковская на вопрос – «Вы, вероятно, уже не эмигрантка?» ответила: «А я никогда себя ею и не чувствовала. В современной Европе это понятие утратило всякий смысл еще несколько лет назад, если не раньше. Оно ассоциируется исключительно со странами “третьего мира”»¹³⁵; а литературовед М. Орский в 1997 г. заявил, что поляк сегодня чувствует себя за границей «гражданином мира среди себе подобных», а с «проблемой отчизны покончено» – она «решается за пару часов при помощи авиалайнера»¹³⁶). Червиньский же на реплику журналиста «О тебе говорят, что ты – голос последней волны польской эмиграции» отвечает: «Этот голос – более двух миллионов отчаявшихся [...]»¹³⁷.

В польской ментальности и культуре на протяжении драматической истории Польши была выработана определенная психологическая модель переживания опыта эмиграции: «Изгнание в нашей бедной отчизне имеет почетную традицию. [...] Это, в сущности, наше фирменное блюдо [...]»¹³⁸. Он осмыслялся, с одной стороны, как жизненное крушение, проклятие, отрыв от корней «польскости», с другой – как высокая духовная миссия по сохранению национальных ценностей. Многие молодые польские писатели, дебютировавшие на рубеже 1980–90-х гг., пережили и затем воплотили в слове опыт перемещения, длительного не-присутствия в Польше – жизни в Америке или Европе, существования в новой среде, повседневных контактов с иной культурой, чужим языком. Однако если прежние схемы и мотивы «польской литературы в изгнании» были ориентированы на проблемы бытия польского социума, польской нации, то интересы молодых писателей 1990-х гг. оказались обращены, прежде всего, к художественным, языковым, общественно-культурным вопросам пребывания в инокультурном пространстве, формированию стереотипов, несоразмерности и не столько принципиальной непереводаемости польского, сколько «переводимости» всегда неточной *любого* национального исторического опыта, любой национальной ментальности. Герой же Червиньского, купивший билет в один конец («Обратный билет? – [...] Обратного не надо»), пользуется именно словом «эмиграция»: «I tell you, kinda классный fun, эмиграция»; «I tell you, эмиграция – как прыжок в холодную воду. Орешь, как новорожденный младенец, леденеешь, как замороженные овощи, и рождаешься–умираешь–рождаешься–умираешь по двадцать раз кряду»; «Кто же эмигрирует под Рождество?»; «и снова плачет в толпе беженцев»¹³⁹. Польша вновь оказывается болевой точкой – хотя и не притяжения, а отталкивания: «Польша скоро станет виртуальной. Все оттуда разбежимся, последний погасит свет»; «Да, я поляк. Ну и, б..., что с того? Разве это что-то обо мне говорит? [...] А может, я передумал?»; «Это больше не моя родина», «Нет больше Польши»¹⁴⁰.

Избегая изображать польскую современность, молодые писатели 1990-х гг. предпочитали переносить действие в утопию, антиутопию, сказку, в ностальгическое прошлое и пр. В молодой же прозе 2000-х гг. события разворачиваются в новостройках, фирмах, на курсах английского, в кафе, барах, гимназиях, на дискотеках, в ставшей обыденной виртуальности т.д. Свидетельством потребности ориентации в изменившемся мире «ускоренным» путем – через концентрированный в слове опыт – оказываются упоминавшиеся «антипроизводственные» романы и бытописательская проза (прежде всего сборники рассказов), посвященная будням спальных районов или провинции.

Одний в сборнике рассказов «Улица» описывает историю небольшой улицы в маленьком нищем городишке, с ее невзрачными событиями и вяло-агрессивными жителями. «Сахар в норме» Схуты – ряд жанровых сценок, иронически рисующих повседневность жителей городской окраины. Герои сборника рассказов Кохана «Баллада о добром качке» – жители варшавской периферии. Стоящая, как и проза Пазиньского, особняком поэтическая проза Юстыны Баргельской (сборник новелл-миниатюр «Обсолетки»^{*} и также написанный в форме глав-миниатюр роман «Малые лисицы»), тем не менее, может быть прочитана также в бытописательском ключе. В характерной для себя манере – сплетая повествование из случайных как будто бы мельчайших лоскутков повседневности – писательница подробно описывает бытовой и психологический пазл существования женщины, по природе своей тесно связанной с проблемами жизни и смерти (рождение ребенка, аборт, рождение мертвого ребенка, смерть ребенка и т.д.). «Доля идола» Осташевского, согласно подзаголовку («и другие сказки из рая потребителя»), изображает быт сегодняшнего польского обывателя – посетителя распродаж и гипермаркетов, участника компьютерных игр и реалити-шоу, чатов, социальных сетей. Герой романа «Таблетка свободы» Червиньского неожиданно попадает в самую сердцевину механизмов подчинения мира

^{*} От obsolete – рудиментарный, устаревший.

виртуальности и СМИ, а повествователь подробно описывает повседневность «поколения лайков*» в «эпоху лайков» и «ютубизации фейсбукизма»¹⁴¹: «у него была очень богатая жизнь: профиль на фейсбуке, аккаунты в Бла-бла, а также Google Plus, Linked In, Twitter, Blip, Одноклассники, My Space, Flickr, Yahoo Groups, семи интернет-форумах, а также Vimeo и Youtube [...]»¹⁴²; «Он заходил в первый попавшийся торговый центр, переполнялся благородным антикапиталистическим гневом и немедленно извещал об этом фейсбук»¹⁴³; «Когда он написал об этом на фейсбуке, восемь тысяч его поклонников ответили, что [...] Одиннадцать тысяч заявили, что им нравится то, что написали восемь тысяч. В том числе три тысячи иностранцев, которые понятия не имели, о чем речь»¹⁴⁴; «Твиттер в Польше [...] использовался для сообщения городу и миру о том, кто что съел на завтрак»¹⁴⁵; «В сущности, у него не было знакомых в неvirtуальной реальности»¹⁴⁶; «У него был Nokia E, у нее – HTC xx. То есть они были не вполне совместимы. [...] Он слал ей по мейлу стихи, а она ему в ответ – картинки из бесплатной базы открыток, где имелась специальная рубрика “Для влюбленных”. Тем самым давая понять, что влюблена [...]»¹⁴⁷; «был убежден, что количество имеющихся доменов свидетельствует о статусе человека эпохи Сети, подобно тому, как количество коров свидетельствует о статусе короля папуасов»¹⁴⁸; «сами пользователи не помнят, что лайкнули»¹⁴⁹; «Больше всего им нравилось нажимать “нравится”, чтобы сообщить всему миру, что им что-то нравится. Им нравилось, когда им что-то нравилось. [...] Они жили во времена, когда даже самые высокие чувства можно было выразить при помощи одного клика»¹⁵⁰; «Когда ты умрешь, твой статус станет “не в сети”»¹⁵¹.

Прозаики рисуют жизнь не справляющихся с новой реальностью обитателей провинциального городка или района, построенного в свое время при ныне закрывшемся предприятии («Апокалипсис '89» Маслянека): «Словно карнавал перед коллективным самоубийством. Фабрика, которая породила

* «Нравится» в социальных сетях и пр.

этот бетонный гнойник посреди леса, прогорала [...] Безработица росла, выходные пособия и пособия по безработице постепенно кончались, а в городе возникал бизнес – во дворах, в пристройках, сарайчиках, чердаках, подвалах стрекотали швейные машинки, прессы, станки, производя все, что только могло прийти в голову, что можно было продать – пуговицы, туалетную бумагу, сумки, шлепки, прокладки, солнечные очки. [...] люди [...] все еще тешились иллюзиями, что они наконец свободны»¹⁵². Часто это судьбы провинциальной интеллигенции, не сумевшей перестроиться и переквалифицироваться в бизнесменов (романы «Пусть это будет не сон» Одийи, «Апокалипсис'89» Маслянека, «Поругание» Червиньского), т.е. портреты тех, кто не нашел себе места в новой Польше: «Я пытался не дать себя полностью подменить, ухватить нить, которая соединяла меня на Манхэттене [так местные жители называют площадь, на которой после 1989 г. вырос вещевой рынок – *И.А.*] со мной-работником Архива. Чтобы не исчезнуть»; «Я просто для этой новой страны не гожусь»¹⁵³; «Наверное я вообще не гожусь для двадцать первого века»¹⁵⁴. Неслучайно роман Маслянека носит символическое название «Апокалипсис'89», а исторический перелом описывается как «насилие над телом»: он врезал герою «прямо по морде, выбив зубы и сломав нос, не давая подняться, собраться с духом, зализать раны»¹⁵⁵. На протяжении всего текста обыгрывается слово «свобода» – герой противопоставляет свою индивидуальную потребность в свободе жестко навязанной ему свободе капиталистического общества: «всю жизнь после восемьдесят девятого [...] я искал именно то, что пережил [...] в заводской библиотеке. [...] почти пять лет свободы. [...] Но кто-то твердо вознамерился осчастливить меня тем, что мне было вовсе не нужно, навязать свою свободу; силой впихнуть в горло идеалы, от которых я задыхался, в которых не нуждался»¹⁵⁶; «Всю жизнь я слышал от тебя, – обращается он к покойному отцу, – до чего этот коммунизм плох, как уничтожает людей, подавляет свободу [...] Интересно, что бы ты сказал, проживи еще несколько лет и, вместо теплой пенсии, окажись на улице? Ты ведь мог бы делать все, что хочешь, верно? Так, как мечтал. У

тебя была бы эта твоя свобода»¹⁵⁷; «Вы навязали мне свободу, которой я не понимал и которая выпала из моих вялых рук»¹⁵⁸.

Однако выбирая в качестве отправной точки *здесь и сейчас*, узнаваемую современную Польшу, молодые писатели зачастую облачают затем сюжет в фантазмагорическую форму: предсказуемая поначалу повседневность ставится с ног на голову, открывая свою абсурдную и жуткую изнанку, и тем не менее подчиняется, в конечном счете, привычным законам, стереотипам, критериям сегодняшней реальности. Кроме того, демонстративно ассоциирующие героя-повествователя с автором молодые прозаики охотно эпатируют читателя, дополняя «автопортрет» какой-нибудь шокирующей деталью, вроде убийства или изнасилования (Витковский, Пёнтек, Схуты, Варга и др.).

Для 1990-х гг. была характерна фабула-следствие, опиравшаяся на поиск значений жизни–текста – на первый план выступали разнообразные повествовательные игры с детективом. «Подозреваемым» представлялся сам мир, «расследование» велось над его смыслами, а в роли «следователя» выступал герой, находившийся в постоянном поиске ответов на онтологические вопросы. Главным инструментом такого поиска оказывался язык вымысла, позволявший использовать в рамках одного текста практически бесконечный ряд интерпретаций. В 2000-е же гг. детективная канва уступает место приключенческой. За пятнадцать лет, прошедших после перелома 1989 года, т.е. как раз на глазах готовившегося вступить в литературу младшего поколения писателей жизнь менялась настолько стремительно и интенсивно (массовое распространение Интернета, сотовой связи и прочих технологий), что значимым для них опытом оказывается не столько необычность действительности, сколько обыденность этой технологической «вседозволенности» как условие жизни. Этот дефицит способности удивляться молодые авторы словно бы пытаются восполнить в своих текстах.

Введение в реалистическое повествование мистики объясняется также ощущением, что это наиболее действенный способ изображения – остранения и отстранения – абсурда постсоциа-

листической повседневности: «Реализм изображения общественных язв имеет свои пределы. Этот деградировавший, дьявольский мир, этот реализм [...] требует магии и гротеска. Позитивизм обращается в метафизику. [...] Дьявол здесь вполне уместен – для него нашлась бы работенка»¹⁵⁹ (Сеневич); «Окружающий нас абсурд, этот замкнутый круг [...] Сюрреализм здесь – единственный ответ на реальность, единственная разумная реакция»¹⁶⁰ (Червиньский).

Цегельский называет свой роман «Апокалипс»: рекламная кампания таинственного продукта под одноименным названием оказывается предвестником загадочной катастрофы. Сеневич в романе «Четвертое небо» воплощает идею страха перед «захлестывающим» Польшу западным капитализмом в фантазмагорической картине пришествия современного дьявола. Мефистофелеподобный бизнесмен открывает фирму по сборке сотовых телефонов, а в ее подземельях ведет таинственную жизнь. При помощи гротеска Сеневич демонстрирует элементы капиталистической современности: глобализацию экономики, удешевление массового производства (польской фирме, в которую набирают персонал, предстоит заниматься сборкой сотовых телефонов из китайских запчастей и американских корпусов), развитие коммуникации («Район Затожэ зазвонил всевозможными сигналами, мелодиями, музыкой [...] – одноязычное вавилонское столпотворение»¹⁶¹), опредмечивание тела в современном потребительском мире: «Это были уже не женщины. Быть может, в очереди – еще да, но на экране – уже только расчлененные тела, с порнографической поспешностью уничтожаемые, с технологической точностью обесмысливаемые [...] Женщины переставали быть людьми, головы превращались в волосатые тыквы с дырками, точно на американский Хэллоин, груди – в сиськи, ягодицы – в жопы, бедра – в тучные горы мяса, лона – в п...ды [...] Реалити-шоу! Дальше, дальше, соблюдайте очередь. Тело, тело, нога, нога, рука, п..да, сиськи [...] Инстинкт, орган, инструмент»¹⁶² (сцена приема на работу, когда каждую претендентку подробно «рассматривают» камеры). Деградирующее влияние потребительства выводится в столь же фантазмагорической сцене в

подземелье, где соблазненные рекламой жители городка возвращаются к оральной стадии развития, а затем внутриутробному состоянию: «внезапно сквозь лицо Бела-Белёвского [демонического посла капитализма в провинциальном городке – И.А.] стала проступать огромная женская грудь [...] Младенцы двинулись к ней. [...] из животиков вырастали пуповины и словно длинные побеги растений поднимались вверх, оплетали экран, приникали к женским грудям и бедрам. Искали щелей, в которые можно прорасти и соединить детей с этими телами»¹⁶³.

Фантасмагорией предстает посещение торгового центра в рассказе «Торговый центр» Нахача. Подобная идея стоит за сюжетом рассказа Осташевского «Поселиться в Реале», героиня которого, в конце концов, переселяется в гипермаркет: «Мне хотелось стать анонимной частичкой огромной общины покупателей, которых объединял гипермаркет [...] Моей родиной стал Реал – огромный, как мир. [...] Там у меня было все, что нужно [...] у меня появилось свое место в мире Реала. [...] ни кошмаров, ни страхов, ни сомнений, ни одиночества. Я живу в мире товаров и потребителей, я поселилась в Реале и мне здесь хорошо»¹⁶⁴.

В рассказе Сеневича «Евреек не обслуживаем» из одноименного сборника внезапное и необъяснимое превращение героя в женщину с желтой звездой на рукаве моментально находит применение в маркетинге – на лоб ему/ей приклеивают штриховой код и объявляют: «Внимание! Внимание! Еврейка в нашем магазине! Рекламная акция у кассы номер один! Спешите! Еврейка, касса номер один!»¹⁶⁵ (а рядом со звездой на повязке обнаруживается ® – знак охраны торговой марки). Превращенный в рекламируемый товар, а затем помещенный на склад герой/героиня наблюдает также фантасмагорическую сцену – столкновение демонстраций прокладок, тампонов («скандирует что-то о свободе, биологии, месячных, белые крылышки прокладок развеваются, словно гусарские крылья»¹⁶⁶) и презервативов – обнажающую слияние в современном польском дискурсе языка потребительства и ксенофобии.

В горькой комедии Остаховича именно такое – гротескное, буквальное, зримое, отсылающее к масс-культуре – появ-

ление жертв Холокоста в виде зомби на пороге собственной квартиры заставляет молодого героя-повествователя – имеющего достаточно туманные представления о Холокосте сына антисемита – пройти своего рода «ускоренный курс» эмпатии и сострадания.

Фантасмагория в духе Т. Конвицкого помогает продемонстрировать «польские комплексы» в романе Карповича «Непривет». Начавшись как бытописательская проза о молодом провинциальном журналисте, он обращается в гротескное повествование об удивительной прогулке по Белостоку, беседах с ожившими и совершающими весьма неожиданные поступки памятниками Юзефу Пилсудскому, ксендзу Попелушко* и др.

Подобным образом в романе Сеневича «Исповедь спящей красавицы» переданный на компостер и не возвращенный владельцу билет мгновенно заставляет пассажиров мобилизоваться на борьбу с, безусловно, «стоящими за этим русскими»: откуда-то тут же «появляются бело-красные повязки», «кто-то даже развернул флаг», пострадавшему пассажиру велят «как можно скорее обратиться в Бюро национальной безопасности», а выходящую на своей остановке безучастную героиню клеймят как «предательницу», требуют обрить наголо и т.д. («Эми не может успокоиться. Она просто ехала на работу, и вдруг оказалась русской коллаборанткой, предательницей “нашей страны!!!”»¹⁶⁷).

Молодая проза 2000-х фиксирует значимое последствие пережитого слома – изменение культурного языка, иерархии составляющих его представлений, потерю многих казавшихся «вечными» понятий, смену способов выражения переживаний, их структуры. Главным инструментом и главным объектом изображения оказываются окружающие современного человека

* Ежи Попелушко (1947–1984) – римско-католический священник, капеллан и активный сторонник профсоюза «Солидарность». Был убит сотрудниками Службы безопасности МВД ПНР. Мученик католической Церкви, причислен к лику блаженных (2010).

дискурсы – авторы стремятся создать своеобразный языковой пазл повседневной реальности.

Стержнем повествования и основой самоидентификации повествователя становятся бесконечно повторяемые «ключевые слова» современности: «трендовый», «лайфстайл» («Поругание» Червиньского), «стандарт», «таргетинг», «приоритеты», «процедура» («Ничто» Беньковского), «улыбайся, будь красивой» («Устрица» Дзидо), «воспользуйся» («Отходняк» Схуты) и пр.

В центре польских текстов оказывается пародирование и деконструкция языка рекламы и глянцевого журналов, слоганов, не призывающих, но жестко требующих – «будь красивой, будь красивой, будь красивой»¹⁶⁸ («что за потрясающая евгеника»¹⁶⁹, – размышляет герой романа Варги «Опилки»), ибо современный мир – это «мир, в котором волосы приобретают природный блеск», а очередной «лайфстайл» неизбежно уступает место очередному «ультрагиперсуперлайфстайлу»: «Что-то разъедает меня изнутри. Какой-то доместос, доместос, убивающий бактерии», «мир, словно тройное бритвенное лезвие, безупречное бритве, безупречно вонзается в мозг и в сердце»¹⁷⁰ и пр.

Рекламные кампании описываются как неотъемлемая часть жизни, поскольку жить – и означает быть потребителем: «У меня много кружек Нескафе и Чибо, так что я уж даже больше не покупаю, есть будильник Нескафе, подставки и даже сервис Липтон [...]»¹⁷¹ (Витковский); «Весь мир – рекламная плоскость. [...] Вся жизнь. Человек – это рекламная плоскость»¹⁷² (Червиньский). Вселенная персонажа «Поколения ИКЕА» Петра Ц. «полна марок, ярлычков, логотипов и телереклам»¹⁷³.

Окружающий мир может быть описан при помощи рекламных слоганов и заголовков прессы – именно так ощущают его повествователи: «Как избавиться от растяжек? Купить крем для век или крем от заусениц? Почему двухлетний Ясь не хочет есть молочную кашу? Нужно ли учить полугодичного ребенка пить из бутылочки? Вредны ли памперсы? [...] Как бороться с жиром? [...] Как эффективно бороться с собой?»¹⁷⁴; «Я каждый день думаю [...] завтра утром я проснусь новым человеком. Голова отремонтирована, мысли дезинфи-

цированы, грязь и бактерии исчезнут, домостос для мозга за полцены только до десятого июля [...]»¹⁷⁵ (Дзидо); «Что-нибудь наверняка произойдет. Какая-нибудь суперрадость. Какая-нибудь суперрекламная акция с крышечек от газированных напитков. Десант сосисок в обтягивающих шмотках с флюоресцентной меткой “я такой горячий”. Надо только подождать»¹⁷⁶ (Схуты) и т.д.

Молодые авторы описывают процесс постоянного «ресайклинга* идентичности»¹⁷⁷ в процессе погони за счастьем, превратившейся из возможности в «обязанность и высший этический императив»¹⁷⁸: «Наслаждение созиданием будущего себя. Уже обладающего. Обладающего этим пальто, этим диском, этими духами, этой книгой. Каким я стану? Какой я стану? Лучше, красивее. [...] Дорогие шмотки льнут к телу и становятся частью нас. Мы становимся дороже, превращаемся в товар! [...] Изменения происходят все чаще. Хочешь стать другим человеком – выкини на фиг эти диски, шмотки, книги, фильмы»¹⁷⁹ (Витковский); «[...] может, новый крем для век сделает тебя счастливой, может, новая блузка, новый выгодный тариф, сыр по рекламной акции, от которого ты похудеешь [...] жидкость, которая выведет все пятна, все пятна с пола, с раковины, с кафеля, из головы»¹⁸⁰ (Дзидо). Неслучайно героиня романа «Солнышко, я убила наших котов» Масловской, желая начать новую жизнь, «массу времени проводит в торговых центрах, покупая что попало, словно готовит для себя новой приданое»¹⁸¹. Современный мир предлагает множество готовых моделей идентичности, стилей жизни, автоматически «прилагающихся» к конкретным предметам или услугам, поэтому перечисления марок, цен и пр. оказываются эффективным способом описания: «И уж совсем втайне пану Вальдеку мечтается умереть в костюме от Кельвина Кляйна [...]»¹⁸² (Схуты); «На этом снимке он (летняя рубашка Springfield, 129 злотых, льняные брюки, ТЦ “Мокотов”, 199 злотых, босоножки HD, магазин “Шуз Шоп”, 299 злотых, сумка Dr. Martens, фир-

* Ресайклинг – переработка, повторное использование отходов производства или мусора.

менный магазин на Маршалковской, распродажа, 99,90 злотых) обнимает ее (топик Jackpot, 59,90 злотых, безымянная юбка из секонд-хенда на Хмельной, 35 злотых, шлепки в цветочек N&M, 19,75 злотых, лак для ногтей Max Factor, магазин “Сефора”, 30 злотых [...]»¹⁸³ (Варга), «В рубашке, купленной со скидкой в Зара, костюме от Босса, купленном в [...], в галстуке с семидесятипроцентной скидкой из Royal Collection [...] До меня донесся сильный аромат купленного год назад во время отпуска на Бали в дьюти-фри Фаренгейта от Диора»¹⁸⁴ (Петр Ц.). Таким образом может быть описана и вся судьба: «У нее есть все, чего она хотела: пластиковые окна, колготки против варикоза, крем от морщин, несмываемая тушь, одноразовые подгузники, увлажняющие салфетки, улыбка в спрее [...] йогурт обезжиренный, колбаса вавельская, абонемент “я плюс три”, накладные ногти всего за сто злотых, рекламная акция, подруги просто лопнут от зависти, лето – время для того, чтобы заняться собой»¹⁸⁵ (Дзидо); «Знаете, почему Бася сияет с утра до вечера? Во-первых, придание матовости. Во-вторых, увлажнение. В-третьих, долговременный эффект. Perfect balans. Floral fiesta. Суперотпуск с деликатесами в сладком кленовом сиропе. До чего же прекрасно быть Басей»¹⁸⁶ (Схуты).

Герои думают и говорят слоганами, ведут мысленные диалоги с идеальными персонажами реклам: «Я втягиваю перед зеркалом живот, разглядываю витрины, гадаю, как им это удастся, почему у них всегда безупречно белые брюки, на блузках ни одной морщинки, маникюр с красивыми картинками, идеальная депиляция, ни грамма жира на животе, даже когда они садятся, ни одной складочки. А я вру, что у меня нет складочек, а они смеются надо мной с обложек и газетных полос, потому что мой живот вовсе не идеально плоский и твердый. Потому что у меня ногти обгрызены и волосы неровно подстрижены перед зеркалом в ванной, а они мне: похудей этим летом, ты этого достойна [...] У них идеальная кожа. Сны чистые, все пятна выведены. Предварительно замочены в порошке с микрогранулами [...] У них мужчины с сотовыми нового поколения [...] в роскошных авто, купленных в кредит и со скидкой [...] Они смотрят на меня, эти суки. Эти безупречные порож-

дения фотошопа. [...] смотрят с цветных обложек, с рекламных плакатов, смотрят с улыбкой, белозубой, будь красивой, будь красивой, будь красивой»¹⁸⁷ (Дзидо).

Деконструируется как один из дискурсов современности также бизнес-сленг – язык быта компаний и корпораций, слоганов фирм («в этой капиталистически новорожденной стране военные и партизанские песни превратились в корпоративные гимны»¹⁸⁸, – замечает герой-повествователь романа Варги «Опилки»), речь менеджеров: «Каждый новый “Позитив” – это больше здоровья и нормы»; «Давая полякам позитивную кухню, позитивный подход к клиенту и позитивные отношения внутри фирмы, мы возрождаем похороненную предшествующим режимом систему ценностей»¹⁸⁹ (Беньковский); «Руки прочь от репутации знаменитой торговой марки! От уважения клиента, завоеванного таким трудом! Глобальных ценностей!»¹⁹⁰; «Я поднимаюсь со стула, чтобы предложить клиенту профессиональное и доброжелательное обслуживание согласно европейским стандартам», «[...] чтобы иметь офигенно профессиональный вид, а то представьте себе, что может получиться, если внезапно войдет наш господин клиент и увидит тебя в другой позе – субъективно голой и непривлекательной [...] ведь он может раздумать и не воспользоваться нашей великолепной рекламной акцией, приятным обслуживанием, комфортом привлекательного кондиционированного помещения, выдержанного в пастельных тонах, исключительно выгодными кредитами, а также чрезвычайно заманчивыми депозитами», «Наша цель – удовлетворить клиента»¹⁹¹ (Схуты), «Клиент должен выйти из магазина счастливым»¹⁹² (Осташевский); «Улыбаемся. На Западе все всегда улыбаются. На Западе все приветливы. Мы тоже такие. Мы к вашим услугам, клиент – наш хозяин. Именно для вас мы положим колбаску в жидкости для мытья посуды “Людвиг”, чтобы не позеленела»¹⁹³ (Дзидо). В романе Беньковского «Ничто» ключевые слова языка фирмы – «позитив», «стандарты», «процедуры», «таргет», «планируемый элемент» и пр. – постепенно, по мере работы в корпорации становятся основой речи и мышления всех персонажей, от имени которых ведется повествование, – вне зависимости от проис-

хождения и индивидуальности. Своего рода художественное исследование языка и ментальности служащих банка – «Отходняк» Схуты. Языки собеседования при приеме на работу, резюме, корпоративных мероприятий – дискурс романов «Апокалипсис» Цегельского, «Домофон» Милошевского, «Отходняк» Схуты, «Ничто» Беньковского, «Устрица» Дзидо и пр. Ключевыми словами романов о безработице оказываются «CV» и фрагменты их и ответов потенциальных работодателей. Фрагменты резюме обыгрываются, также демонстрируя опредмечивание человека в современном мире: «Я мобильна. Я к вашим услугам, готова к использованию снаружи и внутри»¹⁹⁴ (Дзидо).

Обыгрываются и англицизмы как знак времени, подчиненного бизнесу и всевозможным технологиям – «[...] этот ритм, неослабевающая ежедневная лихорадка маркетинга, лизинга, консалтинга, моббинга [...]?»¹⁹⁵ (Беська), «и кликают в мауспед, и сейвуют копи, и снифуют кул стаф»¹⁹⁶; «[...] в сети фартинг становился все более популярен, чем планкинг. Он был отвратительнее фист-факинга и точно так же нереально идиотичен, как мульти-таскинг»¹⁹⁷ (Червиньский), «Во всем оупен спейсе ни души»¹⁹⁸ (Беньковский), «позвони в хелп», «освободите спейс для клиентов»¹⁹⁹ (Схуты) и т.д. Роман Червиньского «Ходум vitae» о поисках работы поляками в Ирландии написан на «понглише» – смеси польского, английского и ирландского. «Они даже говорят, как люди, а не спикают»²⁰⁰, – с надеждой отмечает в одной из фирм герой «Столицы» Беськи.

Символом тревожных ритмов эпохи становятся всевозможные аббревиатуры: «PIT-ов, NIP-ов, WAT-ов, ZUS-ов, PIC-ов, TIP-ов, VIP-ов, трюков и нервных тиков [...] ЭКГ, УЗИ, ABC, SOS»²⁰¹ (Дзидо); «слепой страх перед BCF, SARS, USA, UOP, ZUS и др»²⁰² (Схуты).

Даже технические, сугубо функциональные элементы современного быта оказываются метафорой катастрофического самоощущения: «Нажми цифру один, чтобы прослушать сознание. Чтобы удалить сознание, нажми цифру два [...] www.otzovites.com www.ne-otzovutsia.com www.spasite.pl»²⁰³ (Червиньский); «Мне наплевать, у меня разрядилась батарейка. Те-

лефон разрядился. Голова разрядилась»²⁰⁴ (Дзидо); «абонент временно недоступен, пожалуйста, позвоните позже»²⁰⁵ (лейт-мотив одной из глав «Устрицы» Дзидо); «дилейт прошлое»²⁰⁶ (Сеневич); «Ты возвращаешься в страну нереализованных полуфабрикатов. AltF4»²⁰⁷ (Схуты); «[...] расширение файла (doc) [...] ассоциируется у меня скорее с доктором, чем с документом»²⁰⁸, «нужно перезагрузить мир»²⁰⁹ (Карпович); «[...] днем боль и тревога архивируются, подобно компьютерным файлам, и лишь когда наступает благоприятный для страхов час, распаковываются и записываются в мою нервную систему»²¹⁰ (Варга) и т.д. Знаком опредмечивания человека в современном мире становится фраза «перед употреблением ознакомьтесь с инструкцией»^{211 212} (Дзидо, Масловская).

Таким образом, в основе мироощущения этого поколения – полное отсутствие иллюзий относительно постсоциалистической действительности. Западная реалистическая проза путь описания и критики реального капитализма проходила в свое время постепенно, молодые же польские авторы рубежа XX–XXI вв. из мира, которому История на самом деле отсрочила момент разочарования в современной цивилизации и потенциале человечества, попали в мир, обеими ногами «стоящий по ту сторону кладбища погранных надежд»²¹³.

Герои осознают, что таковы законы реальности (пост) современного мира и деваться от них некуда: «Так должно быть. Никто не говорит, что должно быть иначе. А как, интересно, могло бы быть иначе, если иначе быть не может?»²¹⁴ (Схуты). Это порождает (осуществляемые некоторыми героями) мечты о мести миру, о террористических актах («Отходняк» Схуты, «Четвертое небо» Сеневича, роман Дроткевич «Париж Лондон Дахау» и др.): «Нарисовать бомбу и сбросить на мир, потому что он загородил нам дверь из шкафа в сад [символ инфантильной мечты о сказочной безопасной стране – И.А.]. Взорвать все имена и фамилии, все товары, продающиеся со скидкой [...], всех работодателей в выглаженных галстуках и улыбках [...] все телепрограммы, где выигрывает тот, кто лжет, и срывает банк тот, кто лжет, и уничтожить банки, банкоматы, чеки и кредитные карты, снотворные и антидепрес-

санты, любоваться тем, как горят пан президент с пани президентшей, депутаты, член комиссии, террористы и антитеррористы, ксендзы и архиепископ со своими малолетними любовниками, а вместе с ними все прекрасные девушки с идеальными фигурами, чудо-диеты, терапии омолаживания, пластические операции и рекламные паузы»²¹⁵ (Дзидо). Закономерно также появление своего рода «нет-повествований», «нет-монологов»: «Поругание» Червиньского с его обилием отрицательных конструкций, начиная с не-посвящения («Не посвящаю это никому»²¹⁶), «Устрица» Дзидо, «Польско-русская война под бело-красным флагом» Масловской. Роман Беньковского демонстративно назван «Ничто», в заглавии романа Карповича вынесено повторяемое на протяжении всего текста слово «Не-привет» («Алло, привет [...] – Не привет, – хочется мне ответить [...]»²¹⁷).

«Переполненный вакуум, вакуум, все пополняемый, улучшаемый и полируемый. Больше вещей и информации, лучше связь. Вакуум обжорства»²¹⁸; «Мы – поколение отсутствия, неправдоподобной пустоты, которую, должно быть, переживает больной булимией после экстатического поглощения содержимого холодильника. Мы поколение заталкиваемого в эту пустоту протеза, эрзаца»²¹⁹, – такой диагноз ставила, описывая в разные годы опыт своего поколения, Масловская.

Однако не меньшее ощущение безнадежности вызывают у молодых героев национальные мифы, которые, казалось бы, могли быть противопоставлены этой «негативной глобализации»²²⁰ (герой «Жестов» Карповича говорит о «филетизации»²²¹ – превращении человека в «качественное, витаминизированное» филе). «Полный ассортимент национального этоса» ощущается ими как голая «риторика», которой можно разве что «захлебнуться»²²² (Сеневич).

Романтического дискурса «в реальном действии», как эффективного инструмента сопротивления младшим поколениям «не досталось», что, как уже говорилось, воспринимается ими как травма: «у них не было своего исторического опыта. Настоящей травмы, войны, восстания, разделов Польши, ничего. Разве что обвал на бирже да массовые увольнения». Герой

«Проспекта Независимости» Варги «чувствовал, что поколение Ломницкого и Цыбульского* имело хоть какую-то биографию, какой-то опыт, наложивший отпечаток на их личность – взять хотя бы войну, которую они запомнили детьми, и жизнь в разрушенной Варшаве. У поколения Кристиана не было никакого общего опыта, не было повода поджигать рюмки со спиртом [аллюзия с фильмом А. Вайды «Пепел и алмаз» – И.А.], как, впрочем, и делать что-либо другое. Его поколение уцелело, никто не обрекал его на гибель. Оно не было ни окружено, ни расстреляно, [...] ни от чего не бежало и никуда не стремилось»²²³. Это замечает и одна из героинь «Карманного атласа женщин» Хутник, участница войны: «Похоже, они нам завидуют. О-о-о, вы пережили войну? Супер [...] Какая у вас была классная, интересная молодость! А нам остается лишь по дискотекам бегать да по торговым центрам шататься, по распродажам всяким – тоска смертная. Никто у нас ничего не отнимает. [...] Нам бы хоть маленькую войну[...] уланы [...] автоматы, тра-та-та, ложись, сдавайся»²²⁴. «Мы первое поколение, которому купили путевку в рай. Нам достался не мир, а огромная глобальная столовая. Нас учили и приучили протягивать руку, брать, есть и поглаживать себя по животику. Ни врагов, ни диких животных, ни малейшего сопротивления. Война, Холокост и смерть – названия компьютерных игр, надписи на футболках, иноязычные фанаберии телеведущих. [...] Порой мы сидим и вздыхаем: Боже, хоть бы уж какая-нибудь война разразилась, хоть бы все это взлетело в воздух. Чтобы нам наконец стало ради чего жить»²²⁵, – говорит о своем поколении Масловская. Герой «Поколения ИКЕА» Петра Ц, завидует «нынешним сорокапятiletним», у которых «что-то было в жизни. Какие-то идеалы [...]. Они знали, за что борются: за сво-

* Тадеуш Ломницкий (1927–1992) – один из крупнейших польских актеров своего времени. Збигнев Цыбульский (1927–1967) – польский актер театра и кино, легенда своего поколения. Оба играли в легендарном фильме А. Вайды «Пепел и алмаз».

боду, деньги и большее количество продовольственных товаров. У них была цель в жизни»²²⁶.

В нынешней же своей версии и роли национальный этос – при этом активно используемый властью и, очевидно, по-прежнему оказывающий определенное влияние на массовое сознание – ощущается молодежью как карикатурный (согласно опросу среди студентов, он занимает 78-е место в иерархии ценностей). Эти парадоксы находят отражение в текстах молодых авторов. Так, например, безработный герой «Ходум вітае» Червиньского, по дороге в Ирландию, где он надеется устроиться на работу, обижается на Польшу, где ему не нашлось применения, но затем вспоминает «книжки по истории и про Варшавское восстание, и стихи, которые учил в детстве, о том, как он должен любить эту страну. И ту сцену из “Крестоносцев” Сенкевича, когда рыцари перед боем поют “Богородицу”. Он вздрогнул, горло сжалось, потому что если ты не вздрагиваешь и у тебя не сжимается горло, ты shit, а не поляк. И целую минуту Густав считал себя величайшим из патриотов, чуть слезу даже не пустил от собственного патриотизма»²²⁷. Подобным образом герой «Ночи живых евреев» Остаховича, на мгновение забывшись и начав проклинать себя за то, что «родился в этом месте [...] где каждый атом обагрён кровью», «приходит в себя – и вот он уже снова убежден в исключительности своей польской доли: фатум, рок и умиление самим собой»²²⁸.

Предшествующее поколение, вступавшее в литературу в первой половине 1990-х гг., пользовалось «полным ассортиментом польского этоса» еще достаточно серьезно. Так, в аллюзиях повествователя повести П. Хюлле «Мерседес-бенц. Из писем к Грабалу» с польской риторикой периода обретения независимости в 1918 г. (со ставшими крылатыми выражениями «обретенная помойка»²²⁹ из романа «Генерал Барч», 1923, Ю. Кадена-Бандровского; и «ветер с моря», вынесенный в заглавие романа С. Жеромского 1922 г.) звучали искренняя ностальгия и печаль, поскольку на смену «ветру с моря» пришли «политическое болото, мука повседневности, поэзия афер, эпика обманов, ярмарка тщеславия, словом, нормальная жизнь»²³⁰.

В 2000-е гг. повзрослевшие в пространстве именно этой «нормальной жизни» более молодые повествователи воспринимают саркастически уже буквально каждый элемент отечественного этоса, словно бы наконец следуя за Гомбровичем, призывавшем в предисловии к «Трансатлантику»: «Расшатать эту нашу зависимость от Польши! Оторваться хоть немного! Встать с колен! Открыть, легализовать этот другой полюс чувствования, который заставляет субъект защищаться от народа, как от любого коллективного насилия. Получить – это самое главное – свободу от польской формы, будучи поляком, быть одновременно шире и выше, чем поляк!»²³¹.

Они бесконечно иронизируют над польским свободолобием, патриотизмом, стремлением к независимости любой ценой, мариологией и пр. Герой «Проспекта Независимости» Варги в ранней юности пишет стихотворение «Нас...ть на тебя, Польша»²³², герой «Опилок» утверждает, что «Польша – страна вздутая [...], потому что все происходит в нутре, не в сердцах и мозге, а в кишках, там рождается национальное вздутие»²³³, а герой «Поколения ИКЕА» Петра Ц. – что «это страна – смесь деревни и мелкобуржуазности, политая комплексами»²³⁴. В романе Хутник «Малютка» радиоведущая призывает: «Добавьте Польшу во фрэнды, подпишитесь на ее новости. Дайте ей шанс, и вы сможете принять участие в розыгрыше отличных призов, как, например [...] отъезд отсюда в п...у, к чертям собачьим и навсегда, участие – бесплатно! – в очередной войне [...] и неограниченный доступ к плакатам с портретами наших национальных героев. Эй, звоните, голосуйте, развлекайтесь, что вам еще остается»²³⁵. Героиня «Исповеди спящей красавицы» Сеневица иронически называет Польшу исключительно «наша страна!!!» (с тремя восклицательными знаками). В «Барбаре-Радзивилл из Явожна-Щаковой» Витковского парафразируется патриотическая ария из оперы Монюшко «Страшный двор», рисующая образ поляка – идеального патриота: вместо «за землю родную [должен – *И.А.*] пролить кровь» звучит «за землю *заеб...ю* пролить кровь»²³⁶. «У поляков была дырка от бублика, свекла, ну и, разумеется, независимость»²³⁷, – иронизирует повествователь романа Червиньского «Международ».

«[...] и станет нести свой крест – Польшу [...] впрочем, вес-то невелик, ведь Польша – точь-в-точь новое платье короля»²³⁸, – саркастически уточняет герой «Терразитового надгробия» Варги. Герой романа Пёнтека «Змей в часовне» называет польский национальный этос «чумой»²³⁹, опустошающей каждое поколение (ср. у Масловской – «бело-красная зараза, распространяющаяся по городу, точно оспа»²⁴⁰). Повествователи Червиньского, Варги и Сеневича иронизируют: «Испокон веку поляки страдают этим нервным тиком – подпольная деятельность [...]»²⁴¹; «Восстание подавили через шестьдесят три часа [аллюзия с 63 днями Варшавского восстания 1944 г. – *И.А.*], ибо конспирация достигла таких масштабов, что неизвестно было, кто же его возглавляет»²⁴²; «Как назвать варшавских повстанцев? Пожалуй, идиотами, скажете – нет?»²⁴³, «[...] Польша [...], дочь этой земли, поливаемой кровью и унавоживаемой гниющими телами убитых повстанцев»²⁴⁴; «[...] неважно, что на дворе – ранняя весна или середина жаркого лета, первое апреля или Рождество, неизменно ощущается атмосфера Дня всех святых. Словно первый день ноября продолжается круглый год, а умершие сопутствуют живым с утра до ночи. [...] смерть на каждом углу. Непросто в апреле или мае весну увидеть, а не кладбище [аллюзия со строкой Яна Лехоня из «Пурпурной поэмы» (1920) – «Мне бы весной – весну, а не Польшу увидеть» – знаменовавшей освобождение литературы от идеологического бремени – *И.А.*]. Не один поэт ослеп, высматривая весенние месяцы. Эми не преувеличивает, у каждого гражданина “нашей страны!!!” всегда парочка крестов под рукой и в пределах видимости, а обыщи кто-нибудь их сумки, обнаружил бы, что абсолютное большинство носит при себе лампадки. Причем по собственной воле!»²⁴⁵. Пресловутая «помойка» появляется в романах Масловской и Беньковского: «Польско-русская война под бело-красным флагом» заканчивается ее поджогом; аллюзия Беньковского еще более выразительна – маразматический старик, «многократный повстанец», не расстающийся с саблей, муштрует окрестных детей, отрабатывая «осаду и оборону помойки»²⁴⁶. Характерны в этом контексте образы гнили у Сеневича («Бог, честь, гнильца»²⁴⁷ вместо «Бог, честь, отчизна»; ср.

также ироническое «Бог, честь, отчизна, порядок алфавитный»²⁴⁸ у Карповича), у Варги, повествователь которого уподобляет гнилому зубу польскость²⁴⁹. Один из героев Варги чувствует, что принадлежит к «этой национальной выгребной яме», и «вместе с ямой дрейфует по жизни и никогда ему не поплыть по бирюзовым водам теплых морей»²⁵⁰. Варга, Хутник, Червиньский иронически выводят идею польской солидарности в минуты опасности: «Тяга к национальной солидарности выразилась в том, что хотя сначала его избивало всего двое [...], но почти сразу к ним присоединились все остальные пассажиры»²⁵¹; «Кто-то оказался настолько смел, ведь поляки – героический народ – что сорвал с убитых женщин ботинки»²⁵²; «В этой идиотской стране даже за арбузы [в очереди за арбузами – И.А.] приходится проливать кровь. Такие уж мы отчаянные»²⁵³. Саркастически подается специфика польской ментальности в целом: «Поляки, если чего-то и добьются [...] рано или поздно непременно сами все порушат. Народ-мазохист. Поляки сами себе подставят ножку, шлепнутся мордой в грязь и станут с богобоязненным патриотическим изумлением взирать на стаю сипов, которые, воспользовавшись моментом, начнут кружить над их головами. И всегда ищут виноватого...»²⁵⁴; «[поляки – И.А.] так привыкли, что их все вечно трахают, что принялись трахать друг друга. Угнетение в форме самообслуживания, мы первый самоугнетающий народ в мире»²⁵⁵ (Червиньский); «Я стал поляком – тем, кто разрешает гибнуть всему лучшему. Поляки травят все хорошее среди своих же, потому что не хотят иметь в своем стаде никого, кто выделяется. А те поляки, которые в состоянии себя пересилить и оценить хорошее – тоже его травят из страха, как бы не испортилось»²⁵⁶ (Пёнтек); «Поляк сумеет. Поляк сумеет, – повторил он еще раз медленно и отчетливо. Поляк сумеет проиграть все [...]»²⁵⁷ (Варга); «Поляк подобен троллю на Интернет-форуме»²⁵⁸ (Петр Ц.).

Саркастически обыгрываются национальные святыни. Так, например, в романе Варги «Терразитовое надгробие» патриотическая песня «Красные маки на Монте-Кассино» именуется «песенкой о цветочках»²⁵⁹; Монте-Кассино появляется также в достаточно эпатажном контексте в романе Карповича «Балла-

дины и романсы»: «Они воспринимали мой член, как польские части – Монте Кассино: взять любой ценой, ценой крови»²⁶⁰. Герой другого романа Карповича признается: «Когда я слышу имена Костюшко, Мицкевич, Шопен, мне блевать хочется»²⁶¹; «У меня аллергия на богопатриотический этос. [...] Война с родиной – мое личное дело. Детская травма. Никогда у нас отношения не складывались»²⁶². Здание факультета польской литературы напоминает ему «египетскую пирамиду. Внутри – мумии патриотической литературы [...]»²⁶³ (ср. у Беськи – «мертвые на протяжении столетий скелеты, перекладываемые из гроба в гроб очередными поколениями студентов»²⁶⁴). К знаковому превращению романтика в патриота-борца в «Дзядях» А. Мицкевича отсылают имена героев романа Червиньского «Ходум vitae» – Густава и Конрада, сумевших устроиться лишь мусорщиками на ирландской фабрике польских безработных: «В прежние времена с Густавами дело обстояло иначе. Превращение происходило в обратном направлении, было более живописным, а безумные меланхолики писали о нем поэмы. [...] Эта же жалкая и банальная личность совершенно не годилась в эпические герои, как и ситуация, в которой он оказался. О таких можно написать разве что какую-нибудь фигу»²⁶⁵. На самом деле в романе Червиньского ни Густав (в конце концов, заявляющий: «Польша – больше не моя родина. У нас больше нет родины») не превращается в Конрада (замечающего, глядя на звезды: «Может [...] где-то там наша родина»²⁶⁶), ни наоборот – они скорее обуславливают иллюзорное существование друг друга (Конрад – герой сценария, написанного Густавом, Густав – герой истории, рассказанной на его основе Конрадом) и помогают друг другу обрести шаткое равновесие в мире отсутствия иерархии ценностей.

Обыгрываются цвета польского знамени: «Наверху польская амфа, внизу польская менструация. Наверху импортированный с польского неба польский снег, внизу польский профсоюз польских мясников и колбасников»²⁶⁷ (Масловская). Бело-красная у Карповича и у Масловской – блевотина («блевотина эта бело-красная»²⁶⁸; «[...] бело-красная волна блевотины плывущая через город, волна блевотины, отчетливо видная

из космоса, чтобы русские знали, где наше государство»²⁶⁹), у Схуты – депрессия²⁷⁰. В романе Масловской после празднования Дня Без Русских, к которому город красят в бело-красный цвет («В мире пропал цвет. [...] Ночью кто-то спер все цвета радуги. [...]») все становится сначала бело-серым от дыма грилей («наш флаг теперь серо-красный, грязный орел на красном фоне с прокопченной короной»²⁷¹), а затем бело-белым.

Обесценивается, в том числе буквально лишается содержания, в восприятии героев и другая национальная символика. В «Польско-русской войне под бело-красным флагом» Масловской фигурирует привидевшаяся герою фабрика гербов («Мужик откручивает орлу голову, второй вытряхивает содержимое, прикручивает голову на место, третий проглаживает орла горячим утюгом и приклеивает корону, а четвертый наклеивает его на красный фон»²⁷².) В романе Червиньского «Международ» вместо орла в гербе фигурирует какаду (отсылая к «Гробнице Агамемнона» Ю. Словацкого – ср. «Польша! Ты была и павлином, и попугаем народов»). Герой «Проспекта Независимости» Варги утверждает, что «гербом Польши должен быть голубь, а не орел. Серый голубь, а не белый орел», поскольку «Польша – точь-в-точь засранная голубятня»²⁷³.

Отчаяние героя романа М. Гретковской 1990-х гг., бунтовавшего против польского гимна, было искренним и неприкрытым: «гимн у нас безнадежный [...] Надо придумать другой, а то мы плохо кончим»²⁷⁴. Повествовательница же «Малютки» Хутник иронизирует: «На этой неделе хит нынешнего лета – “Еще Польша не погибла” – опустился на несколько позиций. Дорогие, голосуйте за наш гимн, а то мы с ним простимся и он исчезнет из списка хитов навсегда. Неужели на пляже вы не мурлычете под вымазанный мороженым нос: “соединимся с народом”? Ни за что не поверю!»²⁷⁵ Герой «Терразитового надгробия» Варги саркастически замечает, описывая оправдания проигравших польских футболистов: «а мы ведь лучше всех других команд распевали “Еще Польша не погибла”»²⁷⁶, а Схуты в «Сделано в Польше» перефразирует строку из гимна «Марш, марш, Домбровский, из Италии в Польшу»: «Marsz, marsz gejowski z ziemi włoski do polski» («Марш, марш

гейский из Италии в Польшу)»²⁷⁷. Герой романа Червиньского «Ходум vitae» предлагает сделать польским гимном песню «Strawberry fields forever»: «Мы же ездим собирать эту клубнику во все, блин, страны этого континента»²⁷⁸. Гимном фантазмагорической (но отсылающей ко всем элементам польского национального этоса) Новой Польши в романе Червиньского «Международ» оказывается песня рок-группы «Lady Pank».

Таким образом, романтический дискурс польского этоса ощущается как полностью изношенный, окаменевший (неслучайно один из персонажей в романе Беньковского поет на мотив колядки: «Пойдем все в *Музей* [польской истории; курсив мой – И.А.]»²⁷⁹, а герой «Жестов» Карповича сравнивает золотые буквы на обложке польского паспорта с буквами на надгробии родителей – «не хватает только даты смерти»²⁸⁰), отсюда – отрицание, желание сбросить «бремя трупов». «Ненавижу этот город, – восклицает героиня Масловской, – [...] куда ни пойдешь, под ногами трупы, трупы, трупы!»²⁸¹. «[...] площадь Костюшки, памятник Пилсудскому, костел. Сплошные трупы, точно идешь по кладбищу»²⁸², «поселяются [...] на огромном кладбище, на почве, унавоженной телами сотен тысяч людей»²⁸³, – вторят ей герои Варги и Карповича. «Может, потому моя дочь такая калека, что я всю жизнь пила отравленную еду из колодца, рядом с которым гнили люди?»²⁸⁴; «Историческая вонь мешает, дышит в затылок, давит, заставляя согнуться»²⁸⁵, – размышляют героини романов Хутник. «Поляки какие-то странные, едут в Лондон работать и не улыбаются. С вами не fun. С нами не fun. С первого класса их мордуют раздѣлами Польши, немцами, оккупацией, Освенцимом, Катынью, не fun, с нами не бывает fun. Тема урока: мученичество польского народа на примере стихов Ружеви́ча, десятилетние дети с горбом мартирологии, с богом, честью и отчизной на спине, сто двадцать три года неволи, концлагеря, восстания, газовые камеры [...]»²⁸⁶, – говорит героиня «Устрицы» Дзидо. «Малютка» Хутник заканчивается иронически отсылающей к Мицкевичу «Большой импровизацией», в которой героиня обвиняет «семьи польские и польские пейзажи», «всосавшее» ее «прошлѳе этой страны, с ее войнами, восстаниями, ссылками и воз-

вращениями», «неизбывными обидами», призывает освободиться от «этой бело-красной страны», избавить тело «от болезненных наростов, не моих, не наших, *не нашего поколения*»²⁸⁷. В «Терразитовом надгробии» Варги появляется иронический сюжет с терроризирующими героя по ночам варшавскими памятниками – образ польского прошлого, тяжелого груза, долга, с которым молодое поколение уже не знает, что делать. Памятники – «застывшие по команде “смирно”», «торчащие во имя борьбы за свободу и демократию, а может, за коммунизм. Или за чью-то гибель, желательно по причине расстрела [...]», «никогда не воздвигавшиеся за реальные достижения, а исключительно за интерпретацию жизни в контексте смерти, желательно героической и трагической, и очень нежелательно – от рака или инфаркта»²⁸⁸ (ср. также у Варги «[...] смерть в результате опухоли или сердечно-сосудистого заболевания в Польше является смертью постыдной, унижительной [...] здесь умирающий считается человеком только если его убивают за родину, а он умирает с молитвой на устах, ибо умирать следует только на войне, во время восстания или национальной катастрофы»²⁸⁹; в «Терразитовом надгробии» фигурирует популярная телепередача «Стань трупом!», выступить в которой мечтают столь многие, что покойникам приходится месяцами ждать своей очереди – «шанса, которого им не досталось при жизни»²⁹⁰ – мечтающая умереть смертью яркой и необычной) – оживают и в романе Карповича «Не-привет», давая герою возможность откровенно заявить Пилсудскому: «Не стоило за такую Польшу сражаться. Если бы вы могли себе представить, что получится, сбежали бы куда подальше»²⁹¹. У Беньковского студент – антагонист олицетворяющего традиции польского патриотизма Деда-Отца – устраивает протестный хэппенинг в центре столицы, оплетая бело-красной лентой столбы, дорожные знаки, канализационные люки, автомобили, пока не получается лабиринт-паутина: «Мы хотели показать, как она не дает покоя, опутывает нас и оплетет, как нас всех сковывает, как мешает свободно жить»²⁹². «Почему я должен играть в этом идиотском фильме? – спрашивает повествователь «Поругания» Червиньского (ср. «гребаный бело-красный мульт-

тик»²⁹³ у Масловской). – Что я такого сделал, что должен страдать от этой сраной кровавой истории этой страны? Этого вонючего китча, великой тысячелетней войны?»²⁹⁴ «Мы нормальные люди, а никакие не поляки!»²⁹⁵ – кричит маленькая героиня Масловской. «Если реинкарнация возможна [...] то я бы не хотел снова родиться в провинциальной стране, играющей без намека на талант, зато весьма вдохновенно, Мессию народов. Я не хочу быть Оплотом христианства, не хочу быть Щитом, отражающим коммунизм, не хочу быть Отвагой в обреченном на провал Варшавском восстании; я предпочитаю что-нибудь попроще – обычный гражданин обычной страны, без исторических комплексов, без мании величия. [...] Не хочу быть поляком – одного раза вполне достаточно»²⁹⁶, – заявляет герой Карповича.

Тем не менее, в современном неустойчивом, непредсказуемом пространстве – с одной стороны, глобализации и связанности всех со всеми, с другой – распада всевозможных человеческих связей – потребность идентифицировать себя как представителя нации, выстроить некую общность у молодых героев возникает.

Однако процесс национальной самоидентификации осуществляется в 2000-е гг. исключительно «от противного»: представления героев о польскости конструируются из противопоставлений, обозначающих границы того, чем, в их сознании, польскость «не является». Акцентируется фактор враждебности по отношению к тому или иному «они» – взаимное неприятие, стремление к отторжению или подавлению всего «не нашего», чуждого: «традиционная тревога, сопутствующая понятиям “польскость” и “патриотизм”. Соматические компоненты этого страха принимают форму: напряжения мышц, неприязни к украинцам, сердцебиения и боли в сердце, страха перед немцами и русскими, потеря сознания, презрение к азиатам и африканцам, головокружение, фыркanye при мысли о пейзажах [...]»²⁹⁷ (Карпович); «Все эти негодяи продались москалям, пруссакам, австриякам или даже чехам! Тьфу, что за мерзость, даже чехам!»²⁹⁸ (Беньковский); в антиутопии Варги «Терразитовое надгробие» Польша наконец-то «состоит на сто процентов из поляков»²⁹⁹; один из персонажей романа Чер-

виньского «Международ», житель преуспевающей тихоокеанской 39-ой Речи Посполитой Международов, где англичане выполняют всю грязную работу, все же носит футболку с надписью «Польша для поляков»³⁰⁰. В «У нас все хорошо» Масловской по радио сообщают: «В прежние времена, когда мир еще функционировал согласно законам, данным Господом, все люди на свете были поляками. Все были поляками – немец был поляком, и швед, и испанец, поляками были все и каждый. Прекрасной страной была в те времена Польша; у нас были чудесные моря, острова, океаны, а также бороздившие их суда, которые то и дело открывали новые материки, также принадлежавшие Польше, в том числе – известный польский первооткрыватель Кшиштоф Колумб, которого потом, разумеется, переименовали в Христофора, а может, Криса или Исаака. Мы были великой империей, оазисом толерантности и поликультурности [...] Но потом наступили для нашей страны черные времена. Сначала у нас отобрали Америку, Африку, Азию и Австралию. Уничтожили польские флаги и пририсовали к ним всякие полоски, звездочки и прочие завитушки, польский язык официально заменили на другие, диковинные языки, которых никто не знает, кроме людей, которые на них говорят, причем только затем, чтобы мы, поляки, эти языки не знали, не понимали и чувствовали себя последним дерьмом»³⁰¹. В «Международе» Червиньского «справедливость» торжествует и в этом: англичане между собой «болтали на этом своем тарабарском языке, в котором не было “р” и который в наших краях никто не хотел учить, потому что на южных берегах Тихого океана для торговых нужд, культурных, а также все прочих, использовался почти исключительно польский. На Кирибати даже новости передавали по-польски [...] а администрация Бикини пошла еще дальше и провозгласила польский государственным языком»³⁰².

Понятие «русский» (и пренебрежительного «русек») переносится на все, что воспринимается как «грязное», «дикое», «презренное», т.е. «худшее» – помогающее герою-поляку почувствовать свое превосходство: «Или поляк, или не поляк. Или польский, или русский. А если сказать откровенно, или человек, или х... собачий»³⁰³; «Русские отравили, – добавляю,

чтобы сразу внеси ясность, что я не какой-то там гребаный прорусский антиполяк и знаю, что вытворяют в городе эти недорезанные сволочи, собак полякам травят своими русскими консервами»³⁰⁴ (Масловская); «Это все работа русских! [...] Люди! Люди! Христом Богом клянусь! [...] Была Катынь, полвека оккупации. Да еще Смоленск! А теперь еще этот билет [переданный в автобусе на компостер и не возвращенный владельцу – И.А.] [...] Русек есть русек. [...] Всё Москва виновата! Известное дело! [...] И пусть нам не морочат голову Пушкиным, Чеховым. И Высоцким с Окуджавой!»³⁰⁵ (Сеневич).

В. Волкан, американский исследователь психологии этнической конфликтности, замечает: «Враг превращается как бы в резервуар для выплескивания туда наших собственных негативных черт, в проекцию нежелательных особенностей нашего собственного коллективного «Я». Эти *фантастические*, сложенные из одних недостатков монстры подчеркивают нашу «особость», напоминают, что «мы» – совсем другие, ни в чем на них не похожие»³⁰⁶. И в самом деле, украинец, который воплощает негативные стереотипы примитивных и агрессивных восточных соседей в романе Витковского «Барбара Радзивилл из Явожна-Щаковой», оказывается *фантомом*, проекцией вытесненной, отвергаемой сознанием правды о себе самом. Точно так же в «Польско-русской войне...» Масловской звучит знаменательная фраза: «На самом деле очень даже возможно, что и русских тоже нет»³⁰⁷.

Образ абсурдной неофициальной «польско-русской войны под бело-красным флагом» (также моментально вспыхивающей в автобусе в романе Сеневича «Исповедь спящей красавицы»: «[...] на остановках никто не выходит, а вновь прибывшие тут же мобилизуются на борьбу. Достаточно одного слова: “Русек”. Никто не пытается увильнуть»³⁰⁸) символизирует агрессивность и одновременно расплывчатость национального самосознания персонажей романа (характерно, что польский флаг для Дня Без Русских выгоднее купить у русских: «Я у русских купила, потому что дешевле. Наши тоже продают. Но дороже. [...] И из искусственных материалов»³⁰⁹). М. Янион называет этот агрессивный язык «basic polish»³¹⁰.

Русек-враг цементирует ксенофобскую идентичность героев молодой прозы, ту польскость, «которая не в состоянии совладать с собственной “русскостью”»³¹¹. «Чужой тебя настиг, – восклицает герой Сеневича. – Тот, которого ты носил в себе многие годы, а он кормился тобой, паразитировал, чтобы теперь явить свою морду [...]»³¹². Польские комплексы по отношению к Западу компенсируются убеждением, что враждебный и/или презренный восточный сосед стоит в этой иерархии еще ниже: «они презирали русских, но искали на базарах их палатки с часами и чайниками, презирали белорусов, но нанимали их ремонтировать квартиры, хотя сами до этого ремонтировали квартиры шведам, а теперь ирландцам, презирали украинцев, но рекомендовали друг другу прекрасных украинских уборщиц, к которым относились с барской снисходительностью, радуясь, что они платят украинцам еще меньше, чем платили им, когда они убирали берлинские квартиры, принадлежащие людям, которых они по старинке именовали гитлеровцами»³¹³ (Варга).

«Справедливость» торжествует в фантазмагорическом романе Червиньского с ироническим названием «Международ». Действие в нем, как и в «Терразитовом надгробии» Варги, перенесено в будущее. Польша, благодаря добыче урана, стала супердержавой – «экономическим гигантом южной части Тихого океана»³¹⁴, располагающейся в Тихом океане на двух возникших в результате испытаний ядерного оружия больших островах, куда судьба занесла прежних поляков («в те времена неоседлый народ, занимавшийся туризмом – поляки посещали каждую страну, которая соглашалась их принять, а также большинство тех, которые не соглашались»³¹⁵). Эта Польша – Международная Республика Новой Польши, или, неофициально, 39-ая Речь Посполитая Международов [аллюзия с названием «Речь Посполитая Обоих Народов» – *И.А.*], со столицей в городе Нове Кельце (где поставили отданную американцами в счет долгов «бабу с факелом и в простыне»³¹⁶) населена чернокожими поляками, помыкающими англичанами, которых нищета и безработица заставляет покидать родину и искать счастья в этом последнем на земле раю, где поляку для того, чтобы

получить диплом, не нужно даже быть грамотным, в то время как в Англии нет электричества и по улицам бегают белые медведи. Американцы толпятся перед польским посольством в Вашингтоне, а польские чиновники кидают монетку, решая кому выдать визу, специальные агенты имеют лазерные искатели нелегальных американцев. Другими словами, англичанам в Новой Польше уготовлена судьба героя «Ходум vitae». Точно так же, как ирландские работодатели даже не хотели рассматривать престижный диплом поляка и его пятнадцатилетний опыт работы в международной компании, поляки Новой Польши удивляются: «Почему-то каждый второй англичанин имел кандидатскую степень [...] Мы не понимали, зачем англичане с таким мазохистским упорством учатся. Ведь у них все равно не было никакого будущего [...] половина была искусствоведами, так что им удалось быстро найти работу в шахтах, прочие занимались прежде нейрохирургией, а потому благополучно устроились на ресепшн в трехзвездочные отели»³¹⁷.

Снова поднимается проблема антисемитизма. Героиня «Карманного атласа женщин» Хутник ощущает антисемитизм, вросший в язык («До ее ушей начинает доноситься “[...] перестань жидиться”»), ей кажется, что граффити со стен переходит на ее кожу: «Ее тело покрывается всеми этими надписями, нацарапанными на стенах»³¹⁸. В романе Остаховича «Ночь живых евреев» на сайте «Живая Польша» с «трепещущим бело-красным флагом» появляются «предостережения перед разгулом крипто-евреев», сообщения о том, что «еврейские трупы угрожают живым полякам в Варшаве», а затем объявляется день «Окончательного решения вопроса празднующихся трупов»³¹⁹. Параноический антисемитизм выводится в «Малютке» Хутник, причем женщина, сама страдающая от антисемитских выпадов соседей, ежемесячно жертвует сэкономленные гроши «на борьбу с жидокоммуной»³²⁰. Речь идет и о подспудном антисемитизме официального польского патриотизма: героиня Хутник всю жизнь опасается, что ее лишат патриотически-польского военного прошлого и раскроют его «еврейскую изнанку» (участие сначала в восстании варшавского гетто, и лишь затем в варшавском восстании – «куда бы я отдала

повязку со звездой Давида? Я хранила их вместе. Касавшиеся друг друга, словно пара влюбленных. Проникнутые одним запахом. Снятые с одной руки, с одного места): «Меня зовут Мария Вахельберская, не Вахельберг. Во время оккупации я жила на Жолибоже, не в гетто. 19 апреля 1943 года говорила вместе с соседями “о, жида поджариваются”»; «В это городе есть место только для одного героического подвига – у него есть свой музей, своя мартирология, место в памяти»³²¹.

Границы польскости определяются также через призму кулинарных склонностей общества: по одну сторону баррикады оказываются отбивная, журек, бигос, по другую – гамбургеры. Польская традиционная кухня в «Отходняке» Схуты и «Ничто» Беньковского воплощает превосходство отечественного над чужим, а фастфуд символизирует опасный союз чужой культуры с поработавшим Польшу капитализмом. «Поражение» отбивной – это поражение в борьбе за национальную идентичность, чувство собственного достоинства, верность традиции. В более поздних романах («Бело-красное» Беньковского, «Терразитовое надгробие» и «Опилки» Варги) национальная кухня уже становится элементом карикатурного патриотизма («бигос-правые и суши-левые»³²²). Чтобы не предать мужественность и польскость, поляк должен не только сражаться, но и питаться польскими блюдами, имеющими «геройский вкус»: «Как же другие народы должны восхищаться нами и быть нам благодарны. За бигос и журек [...] за битву под Венной и за всевозможные восстания. Наш народ – единственный и неповторимый!»³²³ (ср.«В этой стране попеременно воняет кровью или жареным, как только испарится запах крови, его место занимает чад старого жира, а когда исчезает этот аромат харчевни, значит, вот-вот распространится сладкий запах свежей крови, попеременно кровь и жир, Висла крови и Одра жира, две стихии, которые управляют этой страной, вот истинное национальное блюдо: жареная кровавая кишка»³²⁴). В романе Червиньского «Международ» «квадратный [английский, для тостов – И.А.] хлеб официально запрещен как преступление против истинной польскости»³²⁵.

Польскость имеет и гендерный аспект, идентифицируясь в понимании героев с мачизмом («Поляк – это стопроцентный мачо»³²⁶, – декларирует герой «Бело-красного» Беньковского, а после свидания признается: «В моих ушах звучат слова Деда, что мужчина, поляк, отважен и тверд. А она становится такой чудесно мягкой [...] потому что чувствует мою смелость, мою польскость»³²⁷). Модель «мачо» является воплощением доминантной маскулинности, основные компоненты которой Р. Бреннон определяет как отрицание феминности, инфантильности и гомосексуальности. Прозаики следуют здесь за Гомбровичем, который предпринял в «Трансатлантике» попытку деконструировать польскость, показав связь патриотизма и сексуальности (гротескный роман Беньковского «Бело-красный» критика даже назвала «палимпсестом на старом экземпляре “Трансатлантика”»³²⁸): «[...] Эми то и дело слышит то словечко “Бог”, то “Честь”, то “Отчизна”. Между ними она с легкостью выхватывает также мелкие включения, мол, этот – “еврей”, тот – “педик”, а та – “лесба”. [...] “Еврей”, “педики”, “лесбы” кружатся в городском воздухе, словно пылинки, смешиваются с “Богом”, “Честью”, “Отчизной” и вместе оседают на головах прохожих. Каждый прохожий несет эту пыль домой»³²⁹ (Сеневич).

Беньковский показывает не столько конкретных персонажей, сколько архетипы. Польскость в романе символизирует карикатурная фигура «Отца, а возможно, Деда», олицетворяющего сарматскую, гусарскую, уланскую традиции в одном флаконе: «солдат, повстанец, кавалерист»³³⁰, «участник сражений, многих сражений, все и не перечислишь [...] участник сентябрьской кампании и наполеоновской [...] вероятно, также и итальянской, был под Грюнвальдом и под Ленино. Но, разумеется, прежде всего – повстанец, многократный повстанец. Трудно перечислить все восстания, в которых он принимал участие, слишком много их было»³³¹. Одет он в костюм, все элементы которого отсылают к самым разным эпохам: «яркий контуш, подпоясанный вышитым поясом, сабля на поясе [...] бело-красная повязка на рукаве. На ногах начищенные черные сапоги со шпорами»³³².

Отец-Дед – само его имя, «биография», прошлое и костюм – символизируют анахронизм парадигмы гендерных и патриотических требований, предъявляемых к настоящему. В результате современный юрист вынужден оправдывать надежды солдата, повстанца и кавалериста, словно бы вращаясь обратно в польское прошлое, принимая польскую историю как личное прошлое, настоящее и будущее.

Жизнь героя превращается в цепь доказательств собственной маскулинности-польскости – согласно сценарию «гомосоциального спектакля», когда «мужчины испытывают сами себя, совершают героические подвиги, идут на непомерные риски, и все потому, что желают получить от других признание своей мужественности»³³³. «Ведь истинная польскость – это мужественность! А истинная мужественность – это польскость! [...] Для поляка переговоры – это Бой. У поляка нет аргументов, он всегда прав. Поляк не убеждает, он кричит: Умри, Бей, Убей! Компромисс для него – предательство, измена и крайний нестой»³³⁴, «Почетно быть мужчиной в такой стране, как наша»³³⁵, – заявляет Дед. Апогеем признания польскости и мужественности героя оказывается вручение ему «Бело-красного промилле за культивирование национальных кавалерийских и шляхетских традиций на польских автострадах» – за то, что он сел за руль в нетрезвом состоянии, разговаривал при этом по мобильнику, превысил скорость и т.д. – т.е. за «вождение решительное, твердое и бескомпромиссное, истинно польское»³³⁶. Подобный сюжет встречается и в романе Витковского «Барбара Радзивилл из Явожна-Щаковой» – герой рассказывает соотечественнику, что случайно задавил серну. Собеседник немедленно реагирует тирадой: «Мужчине, знаете ли, мужчине, поляку требуется, требуется [...] охота! [...]»³³⁷.

В текстах молодых авторов можно найти и сатирически гипертрофированные образы и святой Матери-польки, и Матери-Отчизны с ее истерзанным телом. К Полонии с ее страдающим телом и одновременно бестелесной Матери-польке, отрекающейся от себя и своей физиологии во имя высших ценностей, своего рода светскому аналогу Божьей Матери³³⁸ как недостижимому образцу материнства, иронически отсылает в

романе Варги «Терразитовое надгробие» образ матери героя – непорочной мученицы, с детства не нуждавшейся ни в пище, ни в отпращивании естественных надобностей и «чувствовавшей себя второй в мировой истории женщиной, которая родила от Святого Духа»³³⁹: «Моя Мать Полька мечтала иметь Дочь Польку [...] которая могла бы родить [...] Внучку Польку, а та [...] Правнучку Польку, и каждая из них рождала бы следующую, оставаясь непорочной. И так во веки веков, пока всю Землю не наводнят сплошь Сусанны-польки, потомки Черной Мадонны Сусанны. К сожалению, появился я, Сын Поляк, огорчение моей матери, ее величайшая утраченная иллюзия»³⁴⁰. «В борьбе не обойдешься без жертв. Дело Польши всегда требовало жертв и самопожертвования. А ты – мать, мать сына – должна об этом помнить и ждать в тревоге, и молиться за него. Мы ведь живем не в Австралии, а в Польше», – поучает молодую мать Дед-Отец в романе Беньковского. – Мужчине-поляку больше всего к лицу смерть. А женщине-польке – слезы и траур. Ах, как она бывает хороша!»³⁴¹.

При этом женская физиология будит в героях молодой прозы буквально магический страх, напрямую связываясь с нечеткостью национальной идентификации. «Мягкость», «податливость», «вагинщина» (от «вагина») – воплощение самых жутких тайных страхов героя Беньковского, тревожно осмысляющего т.о. степень собственной польскости. В свою очередь, герой Масловской панически боится подозрений в гомосексуализме, также «категорически несовместимом» с истинной польскостью. В этом романе ненависть к русской и одновременно женской «неполноценности» в сознании героев сплетаются – сексуальные показатели мужественности переносятся в область патриотизма и наоборот: «Может, русские – это просто бабы, может, это такой эвфемизм для женщин. Но мы, мужчины, выгоним их отсюда, из нашего города, это они приносят беду, несчастья, заразу, засуху, плохой урожай, разврат. Портят чужие диваны своей кровью, которая течет из них, как вода сквозь пальцы, запятывая весь свет не отстирывающимися пятнами. Угрюм-река Менструация»³⁴². Подобным образом Чужим у Сеневица тоже оказывается чужой вдвойне – женщина-

еврейка, т.е. *не мужчина и не поляк*: «Великая Консорция Поляка и Великая Консорция Мужчины, сочтя тебя не способным удовлетворить требования рода, выставили на аукцион, который выиграла Баба-жидовка. [...] Но где же ты-мужчина, ты – поляк [...]?»³⁴³; «как это случилось, что ты, субъект мужского и польского пола»³⁴⁴; «я понимаю – х.. с посконной польскостью, х... с кристальным католицизмом [...] но женщина, еврейка [...]?»³⁴⁵. Причем инакость эта – подобно инонациональности героев у Масловской и Сеневица – не внешняя, но дремлющая в мужчине и поляке: «ты человек, отобранный у мужика и возвращенный еврейке. [...] обретенное тело женщины. Твоей в тебе женщины! [...] истинная суть женщины сидит в мужчине, как в ороговевшем коконе»³⁴⁶.

«Польскость», воплощенная в патриархальном семейном укладе противопоставляется также современности, символом которой является партнерство супругов. Несмотря на поклонение Матери, герой презирает «современного» отца: «ни дать ни взять Мать-полька [...]. И чего ты притворяешься, к чему тебе пиджак? Надел бы уж юбку, да и все дела», «просто Мать-полька, только в брюках»³⁴⁷ (Беньковский).

Таким образом, польскость в представлении героев молодой прозы начала XXI в. базируется на бинарном мировосприятии, складывается вокруг оси агрессии, отрицания Чужого, – и *страха* перед ним. Отсюда частотный мотив «националистического» сна-кошмара. Герою «Польско-русской войны под бело-красным флагом» Масловской снятся «русские» варвары: «Пока я спал, русские вломились в квартиру, ворвались, перевернули все вверх дном прикладами, перестрелял и на картинах пейзажи с водопадами, подсолнечники, особенно досталось кожаным часам. Скинули с холодильника голубую пластмассовую фигурку Божьей Матери, памятный сувенир из культовой базилики в Лихени, головка отвалилась, святая вода запачкала паркет. Натоптали в ванной, всю плитку загадили. Всех женщин, какие попались под руку, изнасиловали прямо на диване, устроили здесь себе главный штаб, комитет по делам траха. Привели лошадей, сожрали все птичье молоко, выкурили все сигареты, засрали все кругом и адью, до встречи в

следующей жизни в Белоруссии. Моего брата и мать забрали в плен»³⁴⁸. Кошмар, связанный с «инакостью» снится и герою рассказа «Евреек не обслуживаем» из одноименного сборника Сеневица и т.д.

Мировосприятие героев слеплено из фрагментов массовой культуры, обиходных стереотипов. Язык оказывается сумбурной и агрессивной смесью дискурсов, включающей в себя обиды, рефлексии, обрывки различных идеологий и одновременно тщетные попытки защититься от них. Это язык всевозможных «анти»: антиглобализма, антикапитализма, антиклерикализма, антикоммунизма, антисемитизма, антирусских стереотипов: «Польское правительство в сговоре с Брюсселем разработал тайные планы подслушивания поляков-католиков, окружая их высокого качества современными передатчиками. Говорят, что даже унитаза снабжены микрокамерами»; «Хорошо бы оклеить своими обидами автобусную остановку. [...] Обвиняю польское правительство, а особенно большинство политиков, за вооруженное нападение на Ирак, Иран, Афганистан и Северную Осетию. [...] Моя семья была лишена электричества и газа поскольку сын наш, Станислав Вокульский [герой романа Б. Пруса «Кукла» (1887–1889) – *И.А.*] мобилизовался на Восток, где получил инвалидность, а прежде всего – ампутацию ног. Его лечение не взяла на себя польская армия (далее именуемая ПЖА – Польской жидовской армией), пришлось платить родителям [...]»³⁴⁹ (Хутник), «ежедневно и повсеместно правящая, имущая раса эксплуатирует трудовую, неимущую расу. Доказываю, что это рабство. Что Запад прогнили воняет, портит окружающую среду, загрязняет ее разными противозачаточными химикатами типа ПВХ и ДСП. Что господствуют там жидоубийцы и кровопийцы рабочего класса, которые себя и своих внебрачных детей содержат на доходы от угнетения трудящихся, что они процветают благодаря тому, что втюхивают людям фирменное говно в фирменной бумажке, которое продает фирма “Макдоналдс”»³⁵⁰; «Тогда она спрашивает, знаю ли я, что на наших землях идет польско-русская война под бело-красным флагом, которую ведут коренные поляки с русскими, которые воруют у местного населения акцизы и никотин. Я

говору, что первый раз слышу. А она, что именно так оно на самом деле и есть, что в народе говорят, будто русские хотят поляков кинуть и основать тут русское или даже белорусское государство, хотят позакрывать школы и учреждения, поубивать в роддомах польских новорожденных младенцев, чтобы исключить их из общественной жизни, и наложить дань и контрибуцию на промышленные и продовольственные товары»³⁵¹; «я тоже выдвигаю постулаты против загрязнения природы американскими предприятиями»³⁵²; «обильные бизнес-ланчи с высоким содержанием нездоровых, в основном американских жиров и пригара. Голландский салат на навозе из собачьих отходов»³⁵³; «богатый право реакционный эксплуататор рабочих на своей фабрике. Католический расист. Вонючий русский L&M»³⁵⁴ (Масловская). Точно так же в рассказе «Евреек не обслуживаем» Сеневича в гротескной сцене вспышки антисемитизма в торговом центре толпа смешивает воедино всевозможные лозунги: «Свободная Палестина!», «Долой либералов!», «Феминистки – руки прочь от польских женщин!», «Мир, а не война!», «Ирак для иракцев!», «Долой извращенцев!», «Педагоги – вон в Голландию!», «Аборты – грех!»³⁵⁵ и пр. Характерно, что язык этот, как демонстрирует Сеневич в романе «Четвертое небо», практически укладывается в набор уличных граффити: «Евреи вон!», «Долой капитализм!», «Коммуняки в Москву!», «Лучше кокаин, чем кока-кола», «Лучше вступить в отношения с Марксом, чем выяснять их с приходским священником», «Иисус жует резинку Дюрекс»³⁵⁶.

Герои пытаются выразить опыт своей национальной идентификации, однако не находят слов. Девочка-калека в «Малютке» Хутник не в состоянии общаться с внешним миром, но является медиумом, с которым контактируют жертвы военных лет. Однако она не может передать это живым, и лишь тело девочки является для них неким знаком, который, впрочем, расшифровывается согласно тому же нехитрому перечню дискурсов: «Малютка – возмездие», «Малютка – заговор», «Малютка – святая», «Малютка – труп» (причем от вознесения Малютки на altarь до линчевания на железнодорожных путях – один шаг).

Это реакция не только на неудовлетворенность современной польской реальностью, но и сублимация недостаточности, неразвитости языка, которым герои располагают для *выражения* этой неудовлетворенности, тщетная попытка защититься от этой уродливой смеси: «Перестать пользоваться красивыми словами! Перестать пользоваться некрасивыми словами! Нужно начать пользоваться языком!»³⁵⁷; «[...] языка, запутавшегося в узле не своих слов!»³⁵⁸.

Молодые польские авторы демонстративно пользуются аллюзиями с Гомбровичем (на разных уровнях текста), но ни в один из этих уровней не вписана надежда на освобождение от корсета дискурса. Это уже не отдельные герметически замкнутые языки, но их смесь, вездесущий «лепет», складывающаяся из штампов СМИ, корпоративного сленга, романтически-патриотических лозунгов, намертво зацементированных вездесущей рекламой. Неслучайно Дзидо вплетает в текст популярного патриотического стихотворения Вл. Белзы «Катехизис польского ребенка» (1900) рекламные слоганы: «Кто ты? Маленький поляк. Улыбайся. Паста колгейт, жевательная резинка винтерфреш – улыбайся-улыбайся. Какой знак твой? – Орел белый. На завтрак легкий творожок, Нескафе классик и вперед. И улыбайся. Где ты живешь? Среди своих. Макдональдс ай лав ит, картофель-фри с кетчупом и шоколадный коктейль. И улыбка широкая, до пояса. В каком крае? В земле польской. Нокиа коннектинг пипл. [...]»³⁵⁹. Подобным образом, сплетая с звучащим, как лейтмотив, американским залогом успешности – «keep smiling», – Дзидо обыгрывает «Элегию о польском парне» (1944) К.К. Бачиньского: «полили тебе, сыночек, очи кровью, что красна, но ты улыбайся. Полагается улыбаться»³⁶⁰. Карпович в романе «Не-привет» предлагает рекламу: «На солнечных склонах Италии находится лучший табак в мире, который мы выращиваем специально для тебя. Секрет его необыкновенного вкуса и аромата лежит в земле уже около шестидесяти лет. Папиросы «Монте Кассино». И ТЫ МОЖЕШЬ БЫТЬ ГЕРОЕМ! ЖИВЫМ»³⁶¹.

Это уже не мир, где истинные ценности и позиции, хотя и превращаются в маски, жесты, позы и клише, как в «Заговоре

прелюбодеек» Е. Пильха (1993, время действия – 1980-е годы), позволяют все же установить ироническую дистанцию и порождают надежду на обретение адекватного языка повседневности. Среди героев мы не находим теперь ни Густавов, ни Конрадов – только потерянных потребителей. В том числе – потребителей этого беспомощного в конечном счете языка (показательно, что и Густав, и Конрад у Червиньского говорят на одном языке – польско-английском «понглише»).

Прозаики демонстрируют, что современный человек не властен даже в языке: текст, внутри которого он существует, обращается в «лепет». «Агу-агу, ля-ля-ля. Что еще я могу сказать»³⁶², – с этих слов начинается роман Червиньского «Международ». «Агу-агу! Агу-агу!»³⁶³ – кричат соблазненные демоническим капиталистом и превратившиеся в младенцев персонажи «Четвертого неба» Сеневица. «Обрывки слов, культуры фраз, ни слова, ни фразы не нужны. Все и так ясно»³⁶⁴, – замечает герой «Столицы» Беськи. О «девальвации слов»³⁶⁵ говорит герой «Опилок» Варги.

Неслучайно повторяется и само слово «лепет». «Лепет» – называется один из романов Схуты, в котором он воплощает текст современного мира, сводящегося к формуле «Пиз Дональд. Бордель кинг. Pizzda Нуј! [...] Фастфуд блюз. [...] Фест фаст жить, пить, жиреть»³⁶⁶ (ср. «вкусный микс [...] Пепси-фаза-мульти-тотал-отвал»³⁶⁷ в «Отходняке»). «У нас появился новый бог. Мы обращаем к нему лепет молитв, написанных на внутренней стороне упаковки от чипсов, вместе с правилами конкурса, в котором можно выиграть семь кило gratis, если сожрать шесть»³⁶⁸, – говорит герой «Поругания» Червиньского. Об «офисно-корпоративном лепете»³⁶⁹ размышляет повествователь «Опилок» Варги.

Деконструируя, доводя до абсурда современные дискурсы, молодые авторы демонстрируют клиповый и коллажеподобный характер всего современного мира («Паломничество следующий канал реклама прокладок следующий канал трансляция службы следующий канал gut gut ich liebe следующий канал двести человек убито проглоти таблетку и увеличь мышечную массу следующий канал сто шестьдесят ранено»³⁷⁰).

Этот фрагментаризированный мир-коллаж ускользает от сознания («Хотя я знаю, где я, потому что могу назвать район и улицу, на которой живу, я нигде, потому что не могу назвать время, в котором я живу»³⁷¹), обезличивает («Где мое лицо?» – название одной из глав «Устрицы» Дзидо; «С одной стороны дегустация йогуртов, с другой – разложенные на подносе фрагменты вафель с глазурью и без. Ты стоишь посередине, и со всех сторон тебя толкают безымянные тела, которые катят нагруженные дешевой тележки»³⁷²), опредмечивает («Человек как мешок органов! Человек – ящик с запчастями для современных демиургов, мультимедиа-шаманов, которые в радостном экстазе порождают хромой мир фрагмента!», «Но матери вы не получите, только части, только фрагменты»³⁷³; «Просыпаешься утром разбитый ментальным фистингом, а инфоробух недвусмысленно дает тебе понять, что все мы закончим путь в качестве запчастей, а наши зарегистрированные на носителях жизни – самые их непристойные и стыдные моменты – будут выдавать в сельских пунктах видеопроката в виде изысканных пятиминутных клип-таблеток»³⁷⁴).

Молодые писатели описывают свое восприятие мира, в котором происходит постоянная переработка, «ресайклинг» языковой и внеязыковой действительности: «Если мы и выстроим что-то новое, то из мусора, из обломков, из пластика, потому что на этом мы воспитаны. Поколение потерянное, выращенное на малопитательной искусственной почве, выпустит пластиковые бутоны»³⁷⁵. «Мы пережевываем пережеванное»³⁷⁶, – замечает герой «Отходняка» Схуты. Герой «Четвертого неба» Сеневица чувствует, что оказался «в аду, в мертвой печени земли, в бесконечной кишке переваренного мира»³⁷⁷.

Молодая проза 2000-х гг. – отражение самоощущения сегодняшнего человека, по сознанию которого ежедневно «бьют» однообразные слоганы цивилизации потребления, отсылающие один к другому, обобщающие, стереотипизирующие эмоции для удобства, постепенно замещая, вытесняя реальные – индивидуальные – чувства и опыт, не позволяя им созреть. Неслучайно героиня «Устрицы» сравнивает бойфренда со слоганом: «Ты как слоган, такой же скучный, я это наи-

зуюсь знаю»³⁷⁸, а персонажи «спорят предложениями магазинов керамической плитки и занавесок, это их слова, вместо “я тебя люблю”, пишут: набор кастрюль, акция, выгодно!»³⁷⁹

Методы молодых прозаиков напоминают феномен польской лингвистической поэзии 1960-70-х гг., однако если та акцентировала «оппозицию между аутентичностью опыта и неаутентичностью языкового выражения»³⁸⁰, то проза 2000-х гг. подвергает сомнению и аутентичность опыта. Отсюда бесконечные сравнения «как в кино», «как в сериале», «как в рекламе», «как в компьютерной программе» («и было, как в мультике», «все, как в безумной сказке»³⁸¹, «у людей лица словно нарисованные во Flash [...], а мое так даже не во Flash, а скорее в Power point»³⁸²; «Бася [...] взрывается слэпстиковой эйфорией»³⁸³). Неслучайно с рекламой сопоставляются (в том числе, иронически) не только ситуации, но и эмоции: «Мы говорили немного. [...] Как в рекламе двигателей»³⁸⁴ (Нахач); «Я класный, как из рекламы пены для бритвы. [...] Стою перед зеркалом и бреюсь так, как на рекламах бритв [...]»; «Я вышла наружу, солнце, висевшее низко на небе, голубом, как из рекламы в каталоге туристической фирмы, впилось в мои глаза»³⁸⁵ (Осташевский); «Все так, как показывают в рекламном ролике секаторов из нержавеющей стали»³⁸⁶ (Витковский); «кофе в синей чашке, как в рекламе»³⁸⁷ (Дзидо). Об этом же может говорить ощущаемое в молодой прозе стремление к подчеркнутой типизации (персонажи Киверской, Масловской, Качановского, Схуты и многих других – в сущности, герои комиксов).

«Пересказом реальности»³⁸⁸ называет мир, в котором живет ее поколение, Масловская. «Собственно, весь этот мир придуман маркетологами»³⁸⁹, – констатирует герой Осташевского.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ *Nahacz M. Osiem cztery. Wołowiec, 2003. S.8.*

² *Varga K. Aleja Niepodległości. Warszawa, 2010. S.24.*

³ *Karpowicz I. Gesty. Kraków, 2008. S.112.*

⁴ *Ibidem. S. 112–113, 138.*

- ⁵ *Varga K.* Nagrobek z lastryko. Wołowiec, 2007. S. 247.
- ⁶ *Czerwiński P.* Pokalanie. Warszawa, 2005. S. 12.
- ⁷ *Karpowicz I.* Gesty. S.101.
- ⁸ *Witkowski M.* Fototapeta. Warszawa, 2006. S. 34.
- ⁹ *Varga K.* Aleja Niepodległości. S. 27–28.
- ¹⁰ *Ibidem.* S. 38–39.
- ¹¹ *Varga K.* Trociny. Wołowiec, 2012. S. 264.
- ¹² *Czerwiński P.* Pokalanie. S. 9, 17, 62.
- ¹³ *Sieniewicz M.* Czwarte niebo. Warszawa, 2003. S. 35.
- ¹⁴ *Piotr C.* Pokolenie IKEA. Gdynia, 2012. S. 45.
- ¹⁵ *Shuty Sł.* Zwał. Warszawa, 2004. S. 61–62.
- ¹⁶ *Ożarowska D.* Nie uderzy żaden piorun. Kraków, 2010. Okładka.
- ¹⁷ *Ibidem.* S. 91.
- ¹⁸ *Czerwiński P.* Przebiegum życiae. Warszawa, 2009. S. 49.
- ¹⁹ *Varga K.* Nagrobek z lastryko. S. 22.
- ²⁰ *Brawn C.* 1966 and All That. London, 2005. Цит. по: Z. Bauman. Płynny lęk. Kraków, 2008. S. 12.
- ²¹ *Масловская Д.* Польско-русская война под бело-красным флагом // Иностранная литература, 2005, №2. С. 43, 82.
- ²² *Shuty Sł.* Zwał. S. 61.
- ²³ *Maślanek J.* Apokalypsis'89. Warszawa, 2010. S. 253.
- ²⁴ *Dzido M.* Małż. Kraków, 2005. S. 158.
- ²⁵ *Orbitowski Ł.* Szeroki, głęboki, wymalować wszystko. <http://www.fahrenheit.net.pl/archiwum/f24/23.html>
- ²⁶ *Varga K.* Nagrobek z lastryko. S. 293.
- ²⁷ *Varga K.* Trociny. S. 28.
- ²⁸ *Ibidem.* S. 362.
- ²⁹ *Karpowicz I.* Niehalo. S. 109, 110, 115, 153, etc.
- ³⁰ *Karpowicz I.* Gesty. S. 67.
- ³¹ *Dzido M.* Małż. S. 201–202.
- ³² *Czerwiński P.* Przebiegum życiae. S. 211.
- ³³ *Czerwiński P.* Pokalanie. S. 9.
- ³⁴ *Varga K.* Trociny. S. 38.
- ³⁵ *Kuczok W.* Gnoj. Warszawa, 2003. S. 213.
- ³⁶ *Czerwiński P.* Pokalanie. S. 10.
- ³⁷ *Varga K.* Trociny. S. 321.
- ³⁸ *Witkowski M.* Barbara Radziwiłłówna z Jaworzna-Szczakowej. Warszawa, 2007. S. 250.
- ³⁹ *Varga K.* Aleja Niepodległości. S.267.

- ⁴⁰ *Shuty Sł. Zwał.* S.245.
- ⁴¹ *Chutnik S.* Cwaniary. Warszawa, 2012. S. 235.
- ⁴² *Sieniewicz M.* Spowiedź Śpiącej Królowy. Kraków, 2012. S. 97.
- ⁴³ *Dzido M.* Małż. S. 191, 203.
- ⁴⁴ *Czerwiński P.* Przebiegum życiae. S. 335.
- ⁴⁵ *Karpowicz I.* Gesty. S. 154.
- ⁴⁶ *Varga K.* Aleja Niepodległości. S. 70.
- ⁴⁷ *La Capra D.* Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna. Kraków, 2009. S. 108.
- ⁴⁸ *Tokarska-Bakir J.* Obsesja niewinności // J. Tokarska-Bakir. Rzeczy mgliste. Sejny, 2004. S. 14.
- ⁴⁹ *Paziński P.* Pensjonat. Warszawa, 2010. S. 134.
- ⁵⁰ *Sobolewska J.* Taniec z cieniami. Powiastka filozoficzna o żydowskim losie // <http://www.polityka.pl/kultura/ksiazki/297843,1>, recenzja-ksiazki-piotr-pazinski-pensjonat.read
- ⁵¹ *Ostachowicz I.* Noc żywych Żydów. Warszawa, 2012. S. 205.
- ⁵² *Chutnik S.* Dzidzia. Warszawa, 2009. S. 46.
- ⁵³ *Masłowska D.* Między nami dobrze jest. Warszawa, 2008. S. 73.
- ⁵⁴ *Chutnik S.* Cwaniary. S. 96.
- ⁵⁵ Ibidem. S. 230.
- ⁵⁶ *Ostachowicz I.* Noc żywych... S. 205.
- ⁵⁷ *Varga K.* Trociny. S. 108.
- ⁵⁸ *Paziński P.* Ptasie ulice. Warszawa, 2013. S. 128.
- ⁵⁹ *Chutnik S.* Kieszonkowy atlas kobiet. Kraków, 2009. S. 124.
- ⁶⁰ *Paziński P.* Ptasie ulice. S. 123.
- ⁶¹ Ibidem. S. 123.
- ⁶² Ibidem. S. 99–100.
- ⁶³ Ibidem. S. 142.
- ⁶⁴ Ibidem. S. 143.
- ⁶⁵ Ibidem. S. 138.
- ⁶⁶ Ibidem. S. 139.
- ⁶⁷ Ibidem. S. 119–120.
- ⁶⁸ Ibidem. S. 122.
- ⁶⁹ Ibidem. S. 124.
- ⁷⁰ *Ostachowicz I.* Noc żywych... S. 76.
- ⁷¹ *Chutnik S.* Kieszonkowy atlas kobiet. S. 134.
- ⁷² *Ostachowicz I.* Noc żywych... S. 137.
- ⁷³ *Czerwiński P.* Pokalanie. S. 90.
- ⁷⁴ Ibidem. S. 89.

- ⁷⁵ *Karpowicz I.* Gesty. S. 111.
- ⁷⁶ *Maślanek J.* Apokalypsis'89. S. 251.
- ⁷⁷ *Czerwiński P.* Pokalanie. S. 11.
- ⁷⁸ *Maślanek J.* Apokalypsis'89. S. 125.
- ⁷⁹ *Masłowska D.* Przyszkoleni do jedzenia // *Gazeta Wyborcza*, 5–6 października 2012.
- ⁸⁰ *Ostaszewski R.* Dola idola i inne bajki z rajy konsumenta. Kraków, 2005. S. 42.
- ⁸¹ *Czerwiński P.* Pokalanie. S. 64.
- ⁸² *Czerwiński P.* Międzynaród. Warszawa, 2011. S. 46.
- ⁸³ *Shuty Sł.* W paszczy konsumpcji // P.Marecki, J.Sowa. Frustracja. Młodzi o Nowym Wspaniałym Świecie. Kraków., 2001. S. 18.
- ⁸⁴ *Masłowska D.* Przyszkoleni do jedzenia.
- ⁸⁵ *Ibidem.*
- ⁸⁶ *Czerwiński P.* Przebiegum życiae. S. 44.
- ⁸⁷ *Czerwiński P.* Pokalanie. S. 12.
- ⁸⁸ *Shuty Sł.* W paszczy konsumpcji. S. 18.
- ⁸⁹ *Shuty Sł.* Zwał. S. 243.
- ⁹⁰ *Varga K.* Aleja Niepodległości. S. 93.
- ⁹¹ *Varga K.* Trociny. S. 339.
- ⁹² *Czerwiński P.* Pokalanie. S. 11.
- ⁹³ *Masłowska D.* Przyszkoleni do jedzenia.
- ⁹⁴ *Kramer J.* Konsumpcja. Prawidłowości. Struktura. Przyszłość. Warszawa, 1993.
- ⁹⁵ *Czerwiński P.* Pokalanie. S. 72.
- ⁹⁶ *Varga K.* Aleja Niepodległości. S. 12.
- ⁹⁷ Literatura vs konsumpcja. Sieprawski, Shuty i Sowa dyskutują w Świetlicy Sztuki Raster nie tylko o swoich książkach. // *Lampa*, 2004, nr 3. S. 26.
- ⁹⁸ <http://www.institutksiazki.pl/autorzy-detaj,literatura-polska,81,shuty-slawomir.html>.
- ⁹⁹ *Baudrillard J.* La societ  de consummation // Paris, 1970.
- ¹⁰⁰ *Cegielski M.* Masala. Warszawa, 2002. S. 10.
- ¹⁰¹ *Ostaszewski R.* Dola idola... S. 31–32.
- ¹⁰² *Dzido M.* Małż. S. 152.
- ¹⁰³ *Shuty Sł.* Made in Poland.
- ¹⁰⁴ *Czerwiński P.* Międzynaród. S. 317.
- ¹⁰⁵ *Ostaszewski R.* Dola idola... S. 95.
- ¹⁰⁶ *Dzido M.* Małż. S. 56.

- ¹⁰⁷ Ibidem. S.54, 121.
- ¹⁰⁸ *Shuty Śl. Zwał.* S. 116.
- ¹⁰⁹ Ibidem. S. 52,102.
- ¹¹⁰ *Beška K.* Wrzawa. Warszawa, 2004. S. 109.
- ¹¹¹ *Waskiewicz A.K.* Od realsoču do realkapu // W Kręgu Literatury, 2004, nr. 4.
- ¹¹² *Piotr C.* Pokolenie IKEA. S. 45.
- ¹¹³ *Varga K.* Trociny. S. 261.
- ¹¹⁴ *Beška K.* Wrzawa. S. 19.
- ¹¹⁵ *Varga K.* Trociny. S. 302.
- ¹¹⁶ *Byzia K.* Nie żyję więc jestem. Warszawa, 2003. S. 43–44.
- ¹¹⁷ *Dzido M.* Małż. S. 56.
- ¹¹⁸ *Piotr C.* Pokolenie IKEA. S. 41–43
- ¹¹⁹ *Shuty Śl. Zwał.* S. 29.
- ¹²⁰ *Piotr C.* Pokolenie IKEA. S. 35.
- ¹²¹ *Shuty Śl. Zwał.* S. 182.
- ¹²² *Olszewski M.* Do Amsterdamu. Kraków, 2003. S. 10.
- ¹²³ *Beška K.* Warzawa. S. 168.
- ¹²⁴ *Ostaszewski R.* Dzieci gorszej koniunktury. Szkic (cienka kreska) do obrazu prozy najmłodszej. // FA-art, 2000, nr. 3–4.
- ¹²⁵ *Varga K.* Aleja Niepodległości. S. 29.
- ¹²⁶ *Varga K.* Trociny. S. 52.
- ¹²⁷ *Bauman Z.* Praca, konsumpcjonizm i nowi ubodzy. Kraków, 2006. S. 127.
- ¹²⁸ *Beška K.* Wrzawa. S. 244.
- ¹²⁹ *Dzido M.* Małż. S. 16.
- ¹³⁰ *Czerwiński P.* Przebiegum życiae. S. 36.
- ¹³¹ *Beška K.* Wrzawa. S. 154.
- ¹³² *Czerwiński P.* Przebiegum życiae. S. 47, 199, 201.
- ¹³³ Ibidem. S. 129, 131.
- ¹³⁴ Ibidem. Okładka.
- ¹³⁵ *Piszę ciałem.* Z M. Gretkowska rozmawia A. Górnicka-Boratyńska // Polityka-Kultura, 1994, N 11.
- ¹³⁶ *Orski M.* Autokreacje i mitologie (zwięzły opis literatury lat 90.). Wrocław, 1997. S. 31.
- ¹³⁷ Wywiad z Piotrem Czerwińskim. <http://off-press.org/main/off-news/-1083/>
- ¹³⁸ *Zielonka J.* Tadzio. Kraków, 2002. S. 106.
- ¹³⁹ *Czerwiński P.* Przebiegum życiae. S. 57, 12, 69, 75, 92.

- ¹⁴⁰ Ibidem. S. 264, 265, 288, 308.
- ¹⁴¹ *Czerwiński P.* Pigułka wolności. Warszawa, 2012. S. 10, 39, 106.
- ¹⁴² Ibidem. S. 13–13.
- ¹⁴³ Ibidem. S. 45.
- ¹⁴⁴ Ibidem. S. 47.
- ¹⁴⁵ Ibidem. S. 75.
- ¹⁴⁶ Ibidem. S. 86.
- ¹⁴⁷ Ibidem. S. 96–97.
- ¹⁴⁸ Ibidem. S. 156.
- ¹⁴⁹ Ibidem. S. 236.
- ¹⁵⁰ Ibidem. S. 262.
- ¹⁵¹ Ibidem. S. 348.
- ¹⁵² *Maślanek J.* Apokalypsis’89. S. 97–98.
- ¹⁵³ Ibidem. S. 111, 236.
- ¹⁵⁴ *Czerwiński P.* Pokalanie. S. 66.
- ¹⁵⁵ *Maślanek J.* Apokalypsis’89. S. 250, 100.
- ¹⁵⁶ Ibidem. S. 61–62.
- ¹⁵⁷ Ibidem. S. 89–90.
- ¹⁵⁸ Ibidem. S. 103.
- ¹⁵⁹ Wywiad z M.Sieniewiczem // <http://www.wm.pl/index.php?ct=kultura&id=721980>
- ¹⁶⁰ Wywiad z Piotrem Czerwińskim. <http://off-press.org/main/off-news/-1083/>
- ¹⁶¹ *Sieniewicz M.* Czwarte niebo. S. 231.
- ¹⁶² Ibidem. S. 123.
- ¹⁶³ Ibidem. S. 183, 184.
- ¹⁶⁴ *Ostaszewski R.* Dola idola... S. 53, 63, 64.
- ¹⁶⁵ *Sieniewicz M.* Żydówek nie obsługujemy. Warszawa, 2005. S. 191.
- ¹⁶⁶ Ibidem. S. 219.
- ¹⁶⁷ *Sieniewicz M.* Spowiedź... S. 137–140.
- ¹⁶⁸ *Dzido M.* Małż. S. 111.
- ¹⁶⁹ *Varga K.* Trociny. S. 195.
- ¹⁷⁰ *Dzido M.* Małż. S. 83, 85.
- ¹⁷¹ *Witkowski M.* Barbara Radziwiłłówna... S. 74.
- ¹⁷² *Czerwiński P.* Pigułka wolności. S. 130.
- ¹⁷³ *Piotr C.* Pokolenie IKEA. S. 127.
- ¹⁷⁴ *Dzido M.* Małż. S. 108–110.
- ¹⁷⁵ Ibidem. S. 152–153.
- ¹⁷⁶ *Shuty Sł.* Zwał. S.64.

- ¹⁷⁷ *Bauman Z.* Sztuka życia. Kraków, 2009. S. 29.
- ¹⁷⁸ *Bauman Z.* Wspólnota. W poszukiwaniu bezpieczeństwa w niepewnym świecie. Kraków, 2008. S. 112.
- ¹⁷⁹ *Witkowski M.* Copyright. Kraków, 2001. S. 65–66.
- ¹⁸⁰ *Dzido M.* Małż. S. 80.
- ¹⁸¹ *Mastowska D.* Kochanie, zabiłam nasze koty. Warszawa, 2012. S. 41.
- ¹⁸² *Shuty Sł.* Cukier w normie z ekstrabonusem. Warszawa, 2005.
- ¹⁸³ *Varga K.* Nagrobek z lastryko. S. 6.
- ¹⁸⁴ *Piotr C.* Pokolenie IKEA. S. 126.
- ¹⁸⁵ *Dzido M.* Małż. S. 38.
- ¹⁸⁶ *Shuty Sł.* Zwał. S. 14.
- ¹⁸⁷ *Dzido M.* Małż. S. 108–110.
- ¹⁸⁸ *Varga K.* Trociny. S. 362.
- ¹⁸⁹ *Bieńkowski D.* Nic. Warszawa, 2005. S. 40–41.
- ¹⁹⁰ *Shuty Sł.* Bełkot // Tekstylika, Kraków., 2002. S. 32.
- ¹⁹¹ *Shuty Sł.* Zwał. S. 10, 133, 141, 218.
- ¹⁹² *Ostaszewski R.* Dola idola... S. 95.
- ¹⁹³ *Dzido M.* Małż. S. 123.
- ¹⁹⁴ *Ibidem.* S. 9.
- ¹⁹⁵ *Beška K.* Wrzawa. S. 44.
- ¹⁹⁶ *Czerwiński P.* Pokalanie. S. 14.
- ¹⁹⁷ *Czerwiński P.* Pigułka wolności. S. 105.
- ¹⁹⁸ *Bieńkowski D.* Nic. S. 144.
- ¹⁹⁹ *Shuty Sł.* Zwał. S. 21, 219.
- ²⁰⁰ *Beška K.* Wrzawa. S. 239.
- ²⁰¹ *Dzido M.* Małż. S. 10–11.
- ²⁰² *Shuty Sł.* Zwał. S. 61.
- ²⁰³ *Czerwiński P.* Pokalanie. S. 231, 243.
- ²⁰⁴ *Dzido M.* Małż. S. 75.
- ²⁰⁵ *Ibidem.* S. 7.
- ²⁰⁶ *Sieniewicz M.* Czwarte niebo. S. 73.
- ²⁰⁷ *Shuty Sł.* Zwał. S. 244.
- ²⁰⁸ *Karpowicz I.* Gesty. S. 61.
- ²⁰⁹ *Ibidem.* S. 243.
- ²¹⁰ *Varga K.* Trociny. S. 17.
- ²¹¹ *Dzido M.* Małż. S. 9.
- ²¹² *Масловская Д.* Польско-русская война под бело-красным флагом. С. 97.
- ²¹³ *Bauman Z.* Płynny lęk. S. 7.

- 214 *Shuty St.* Zwał. S. 60.
215 *Dzido M.* Małż. S. 202.
216 *Czerwiński P.* Pokalanie. S. 5.
217 *Karpowicz I.* Niehalo. S. 114.
218 "Gazeta Wyborcza" 24-09-2003
219 *Masłowska D.* Przyszkoleni do jedzenia.
220 *Bauman Z.* Płynny lęk. S. 166.
221 *Karpowicz I.* Gesty. S. 157.
222 *Sieniewicz M.* Czwarte niebo. S. 127.
223 *Varga K.* Aleja Niepodległości. S. 25, 128.
224 *Chutnik S.* Kieszonkowy atlas kobiet. S. 98.
225 *Masłowska D.* Przyszkoleni do jedzenia.
226 *Piotr C.* Pokolenie IKEA. S. 38.
227 *Czerwiński P.* Przebiegum zyciae. S. 58.
228 *Ostachowicz I.* Noc żywych... S. 205.
229 *Kaden-Bandrowski J.* Generał Barcz. Wrocław, 1975. S. 15.
230 *Huelle P.* Mercedes-benz. Z listów do Hrabala. Kraków, 2002. S. 35, 123.
231 *Gombrowicz W.* Trans-Atlantyk. Warszawa, 1998. S. 6.
232 *Varga K.* Aleja Niepodległości. S. 34.
233 *Varga K.* Trociny. S. 125.
234 *Piotr C.* Pokolenie IKEA. S. 183.
235 *Chutnik S.* Dzidzia. S. 45.
236 *Witkowski M.* Barbara Radziwiłłówna...S. 130.
237 *Czerwiński P.* Międzynaród. S. 29.
238 *Varga K.* Nagrobek z lastryko. S. 227.
239 *Piątek T.* Wąż w kaplicy. Warszawa, 2010. S. 9.
240 *Масловская Д.* Польско-русская война под бело-красным флагом. С. 62.
241 *Czerwiński P.* Pokalanie. S. 37.
242 *Varga K.* Nagrobek z lastryko. S. 213.
243 *Ibidem.* S. 55.
244 *Varga K.* Trociny. S. 118.
245 *Sieniewicz M.* Spowiedź... S.126.
246 *Bienkowski D.* Biało-czerwony. Warszawa, 2007. S. 18.
247 *Sieniewicz M.* Czwarte niebo. S. 311.
248 *Karpowicz I.* Balladyny i romanse. Kraków, 2011. S. 90.
249 *Varga K.* Nagrobek z lastryko. S. 121.
250 *Ibidem.* S. 51.

- ²⁵¹ Ibidem. S. 196.
²⁵² *Chutnik S.* Dzidzia. S. 113.
²⁵³ *Czerwiński P.* Pokalanie. S. 61.
²⁵⁴ *Czerwiński P.* Międzynaród. S. 223.
²⁵⁵ *Czerwiński P.* Przebiegum życiae. S. 78.
²⁵⁶ *Piątek T.* Wąż w kaplicy. S. 204.
²⁵⁷ *Varga K.* Aleja Niepodległości. S. 103.
²⁵⁸ *Piotr C.* Pokolenie IKEA. S. 183.
²⁵⁹ *Varga K.* Nagrobek z lastryko. S. 327.
²⁶⁰ *Karpowicz I.* Balladyny i romanse. S. 51.
²⁶¹ *Karpowicz I.* Niehalo. S. 65.
²⁶² Ibidem. S. 90.
²⁶³ Ibidem. S. 51.
²⁶⁴ *Beška K.* Wrzawa. S. 263.
²⁶⁵ *Czerwiński P.* Przebiegum życiae. S. 15.
²⁶⁶ Ibidem. S. 288.
²⁶⁷ *Масловская Д.* Польско-русская война под бело-красным флагом. С. 61.
²⁶⁸ *Karpowicz I.* Niehalo. S. 65.
²⁶⁹ *Масловская Д.* Польско-русская война под бело-красным флагом. С. 54.
²⁷⁰ *Shuty Śl.* Zwał. S. 155.
²⁷¹ *Масловская Д.* Польско-русская война под бело-красным флагом. С. 61, 82.
²⁷² Там же. С.131
²⁷³ *Varga K.* Aleja Niepodległości. S.208.
²⁷⁴ *Gretkowska M.* My zdies' emigranty... Warszawa, 1991. S. 122–123.
²⁷⁵ *Chutnik S.* Dzidzia. S. 44–45.
²⁷⁶ *Varga K.* Nagrobek z lastryko. S. 130–131.
²⁷⁷ *Shuty Śl.* Produkt polski. (recycling). Kraków, 2005.
²⁷⁸ *Czerwiński P.* Przebiegum życiae. S. 215.
²⁷⁹ *Bieńkowski D.* Biało-czerwony. S. 160.
²⁸⁰ *Karpowicz I.* Gesty. S. 157.
²⁸¹ *Masłowska D.* Między nami dobrze jest. S. 73.
²⁸² *Karpowicz I.* Niehalo. S. 128.
²⁸³ *Varga K.* Trociny. S. 108.
²⁸⁴ *Chutnik S.* Dzidzia. S. 154.
²⁸⁵ *Chutnik S.* Cwaniary. S. 96.
²⁸⁶ *Dzido M.* Małż. S. 123.

- 287 *Chutnik S.* Dzidia. S. 145, 160.
- 288 *Karpowicz I.* Niehalo. S. 65.
- 289 *Varga K.* Trociny. S. 114.
- 290 *Varga K.* Nagrobek z lastryko. S. 294.
- 291 *Karpowicz I.* Niehalo. S. 137.
- 292 *Bienkowski D.* Biało-czerwony. S. 197.
- 293 *Масловская Д.* Польско-русская война под бело-красным флагом. С. 103.
- 294 *Czerwiński P.* Pokalanie. S. 58.
- 295 *Masłowska D.* Między nami dobrze jest. S. 75.
- 296 *Karpowicz I.* Gesty. S. 154–155.
- 297 *Karpowicz I.* Ości. Kraków, 2013. S. 175.
- 298 *Bienkowski D.* Biało-czerwony. S. 19.
- 299 *Varga K.* Nagrobek z lastryko. S. 256.
- 300 *Czerwiński P.* Międzynaród. S. 183.
- 301 *Masłowska D.* Między nami dobrze jest. S. 70–72.
- 302 *Czerwiński P.* Międzynaród. S. 57.
- 303 *Масловская Д.* Польско-русская война под бело-красным флагом. С. 90.
- 304 Там же. С. 67.
- 305 *Sieniewicz M.* Spowiedź... S. 137–138.
- 306 *Волкан В., Оболонский А.* Национальные проблемы глазами психоаналитика с политологическим комментарием. Общественные науки и современность. 1992. № 6. С. 31–48.
- 307 *Масловская Д.* Польско-русская война под бело-красным флагом. С. 58.
- 308 *Sieniewicz M.* Spowiedź... S. 139.
- 309 *Масловская Д.* Польско-русская война под бело-красным флагом. С. 65.
- 310 *Janion M.* Niesamowita słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury. Kraków, 2007. S. 242.
- 311 *Barańska K., Snochowska-Gonzales C.* Wojna chamsko-pańska // Recykling Idei. Pismo społecznie zaangażowane. 2008, № 10. S. 124.
- 312 *Sieniewicz M.* Żydówek nie obsługujemy. S. 192.
- 313 *Varga K.* Aleja Niepodległości. S. 94.
- 314 *Czerwiński P.* Międzynaród. S. 20.
- 315 Ibidem. S. 24.
- 316 Ibidem. S. 19.
- 317 Ibidem. S. 55, 122.

- ³¹⁸ *Chutnik S.* Kieszonkowy atlas kobiet. S. 99.
- ³¹⁹ *Ostachowicz I.* Noc żywych... S. 179–180, 230.
- ³²⁰ *Chutnik S.* Dzidzia. S. 49.
- ³²¹ *Chutnik S.* Kieszonkowy atlas kobiet. S. 100, 99.
- ³²² *Varga K.* Trociny. S. 259.
- ³²³ *Bieńkowski D.* Biało-czerwony. S. 158–159.
- ³²⁴ *Varga K.* Trociny. S. 242.
- ³²⁵ *Czerwiński P.* Międzynaród. S. 314.
- ³²⁶ *Bieńkowski D.* Biało-czerwony. S. 162.
- ³²⁷ *Ibidem.* S. 183.
- ³²⁸ *Pietrasik Z.* Gombrowicz poszedł na wybory // <http://www.polityka.pl/kultura/234754,1,gombrowicz-poszedl-na-wybory.read>.
- ³²⁹ *Sieniewicz M.* Spowiedź... S. 133.
- ³³⁰ *Bieńkowski D.* Biało-czerwony. S. 22.
- ³³¹ *Ibidem.* S. 154.
- ³³² *Ibid.* S. 17.
- ³³³ *Holmlund C.* Masculinity as Multiple Masquerade. The “Mature” Stallone and the Stallone Clone. C. Holmlund // Screening the Male Exploring the Masculinities in Hollywood Cinema. – London; N.Y. 1993. – P. 213. Цит. по: *Арустов Д.* «Пьяный мачо», или Об одной из репрезентаций маскулинности в русской прозе 2000-х годов. // Филолог. Вып. № 9. http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub_9_156#b35.
- ³³⁴ *Bieńkowski D.* Biało-czerwony. S. 161–162.
- ³³⁵ *Ibidem.* S. 160.
- ³³⁶ *Ibidem.* S. 287.
- ³³⁷ *Witkowski M.* Barbara Radziwiłłówna... S. 130.
- ³³⁸ *Chohuj B.* Matka Polka i zmysły//Res Publica Nova.1992. № 3. S. 31.
- ³³⁹ *Varga K.* Nagrobek z lastryko. S. 223.
- ³⁴⁰ *Ibid.* S. 224.
- ³⁴¹ *Bieńkowski D.* Biało-czerwony. S. 271, 279.
- ³⁴² *Масловская Д.* Польско-русская война под бело-красным флагом. С. 59.
- ³⁴³ *Sieniewicz M.* Żydówek nie obsługujemy. S. 192.
- ³⁴⁴ *Ibidem.* S. 193.
- ³⁴⁵ *Ibidem.* S. 193.
- ³⁴⁶ *Ibidem.* S. 196–197.
- ³⁴⁷ *Bieńkowski D.* Biało-czerwony. S. 65–66.
- ³⁴⁸ *Масловская Д.* Польско-русская война под бело-красным флагом. С. 60.

- 349 *Chutnik S.* Dzia. S. 50, 68.
- 350 *Masłowska D.* Польско-русская война под бело-красным флагом. С. 60.
- 351 Там же. С. 34.
- 352 Там же. С. 39.
- 353 Там же. С. 41.
- 354 Там же. С. 41.
- 355 *Sieniewicz M.* Żydówek nie obsługujemy. S. 196.
- 356 *Sieniewicz M.* Czwarte niebo. S. 233.
- 357 *Sieniewicz M.* Żydówek nie obsługujemy. S. 198.
- 358 *Sieniewicz M.* Spowiedź... S. 16.
- 359 *Dzido M.* Małż. S. 124.
- 360 Ibidem. S. 123.
- 361 *Karpowicz I.* Niehalo. S. 23–24.
- 362 *Czerwiński P.* Międzynaród. S. 9.
- 363 *Sieniewicz M.* Czwarte niebo. S. 183.
- 364 *Beška K.* Warszawa. S. 255.
- 365 *Varga K.* Trociny. S. 229.
- 366 *Shuty Sł.* Bełkot. S. 35.
- 367 *Shuty Sł.* Zwał. S. 177.
- 368 *Czerwiński P.* Pokalanie. S. 12.
- 369 *Varga K.* Trociny. S. 130.
- 370 *Nahacz M.* Osiem cztery. S. 31–42.
- 371 *Varga K.* Nagrobek z lastryko. S. 16.
- 372 *Shuty Sł.* Zwał. S. 213.
- 373 *Sieniewicz M.* Czwarte niebo. S. 123, 184.
- 374 *Shuty Sł.* Zwał. S. 126.
- 375 *Masłowska D.* Przyszkoleni do jedzenia.
- 376 *Shuty Sł.* Zwał. S. 126.
- 377 *Sieniewicz M.* Czwarte niebo. S. 185.
- 378 *Dzido M.* Małż. S. 37.
- 379 *Varga K.* Trociny. S. 328.
- 380 *Czapliński P., Śliwiński P.* Poezja lingwistyczna // Słownik literatury polskiej XX wieku. Wrocław, 1992. S. 820.
- 381 *Czerwiński P.* Przebiegum zyciae. S. 12.
- 382 *Dzido M.* Małż. S. 53.
- 383 *Shuty Sł.* Zwał. S. 53.
- 384 *Nahacz M.* Osiem cztery. S. 7.
- 385 *Ostaszewski R.* Dola idola... S. 9, 11, 57.

³⁸⁶ *Witkowski M.* Fototapeta. S. 195.

³⁸⁷ *Dzido M.* Małż. S. 37.

³⁸⁸ *Masłowska D.* Przyszkoleni do jedzenia.

³⁸⁹ *Ostaszewski R.* Dola idola... S. 32.

**«Музыка революции»?
Социально-политическая поэзия
современной Украины**

*«Революция всегда оставляет шанс тем,
кто готов вцепиться в него зубами,
вспарывая прогнившую обшивку этого механического мира,
выгрызая горячую сердцевину старой истории,
ничего не ожидая для себя в будущем,
ничего не оставляя после себя в прошлом».*

Сергей Жадан «Велосипеды», 2012 г.

В 1990-е гг. на постсоветском пространстве возвращение в литературу, а особенно в поэзию социально-политической проблематики казалось утопией. Однако в настоящее время после долгого перерыва, обусловленного историческими катаклизмами, социально-политическая поэзия вновь начинает занимать, если не лидирующее, то весьма заметное положение как в отечественной литературе¹, так и в литературе Украины, Белоруссии², Таджикистана³ и других стран бывшего СССР. При этом новая социальная действительность требует нового эстетического подхода в изображении и моделировании – неслучайно именно творчество поэтов, обращающихся к социально-политической проблематике, оказывается актуальным для литературного процесса в этих странах. Спустя двадцатилетие после распада СССР у словесного творчества появляется новый читатель, свободный от «пут» соцреалистического канона, поэтому стремление их преодолеть ему непонятно, а значит, игровое начало постмодернизма, актуальное для этих литератур в конце XX-го века, им не востребованно. Напротив, читатель стремится найти «почву под ногами» в той новой социальной реальности, в которой живет, и ждет того же от литературы.

Поэтика русской и украинской социально-политической поэзии довольно существенно отличается, хотя и та, и другая тяготеют к свободному стиху (верлибру). Русская «новая социальная поэзия» в принципе написана исключительно верлибром (Кирилл Медведев, Елена Фанайлова, Валерий Нугатов и др.), в то время как в украинской поэзии можно наблюдать сво-

бодный переход от верлибра к рифмованному стиху и наоборот даже в творчестве одного поэта (Сергей Жадан). Еще одно существенное отличие отечественной и украинской поэзии состоит в том, что в русской социальной поэзии 1990–2000-х гг. социально-политическая тема становится фактом глубоко индивидуального поэтического высказывания⁴, в то время как украинская поэзия в большей степени ориентируется на определенное воздействие на социум, по своим функциям она ближе к «гражданской лирике».

Если в России с начала 2000-х гг. социальная (социально-политическая, политическая) поэзия осмысливается литературоведами и критиками как самостоятельное явление литературы, то на Украине, несмотря на фактический объем стихотворений на эту тематику и большую известность поэтов, пока нет критических и литературоведческих работ, специально посвященных социально-политической поэзии, рассматривающих ее как самостоятельное явление. Первая попытка показать, что такая поэзия существует, была предпринята в сентябре 2011 г. не литературоведами, а самими представителями арт-сообщества. Литературная группа «СТАН» выпустила в Луганске антологию современной социальной поэзии «Уроки вредительства, диверсий и шпионажа». Эта антология по замыслу издателей так и не поступила в свободную продажу: ее раздавали на перфомансах и презентациях, организованных вышеназванной литературной группой. В книге под одной обложкой были собраны очень разные авторы, объединенные стремлением писать правду о той действительности, которая их окружает, показывать ее без прикрас, обнажая «гниющие язвы общества». Оказалось, что поэзия социального протеста, в 1990-е г. переставшая быть актуальной для постсоветского пространства, начала стремительно набирать обороты в XXI в. В антологию вошли стихотворения московского поэта Андрея Родионова и живущих на Украине Елены Заславской, Ярослава Минкина, Александра Сигиды, Любови Якимчук, Константина Скоркина и Сергея Жадана (единственного, кто из них пишет по-украински). Однако подлинное признание социальная поэзия получила лишь на XI Международном фестивале поэзии «Киевские

Лавры», который состоялся в столице Украины 15–20 мая 2014 г., где она стала темой всего фестиваля. В рамках «Киевских Лавров» проходили не только вечера поэзии, музыкально-поэтические марафоны, презентации новых сборников стихов известных и начинающих поэтов, но и круглые столы на такие острые социально-политические темы, как «Поэт и гражданин: баррикады или башня из слоновой кости? Гражданская позиция литератора в смутные времена», «Как Евромайдан повлиял/влияет/повлияет на современную украинскую литературу». Неудивительно, что двуязычный журнал «ШО» (Киев), имеющий подзаголовок «журнал культурного сопротивления», в июне 2014 г. открыл новую рубрику в разделе «ШОиздат», посвященную современной социальной поэзии. Правда, скорее, эта рубрика будет ориентироваться в большей степени на политическую поэзию, т.к. там, по мысли редколлегии, предполагается печатать тексты «о революции на Майдане, о тех трагических событиях, которые нынче переживает Украина, отстаивая свою независимость как словом, так и с оружием в руках»⁵.

Самым видным представителем современной украинской социально-политической поэзии является Сергей Жадан (р. 1974). Без преувеличения можно сказать, что он же – самый яркий представитель современной украинской поэзии вообще и, вместе с тем, один из интереснейших современных прозаиков. Сергей Викторович Жадан родился в г. Старобельске Луганской области, в 1996 г. закончил филологический факультет Харьковского педагогического государственного университета им. Г.С. Сковороды по специальности «германистика», защитил диссертацию на тему «Философско-эстетические взгляды Михайля Семенко»⁶. Постоянно проживает в Харькове. Автор поэтических сборников «Розовый дегенерат» (1993), «НЭП» (1994), «Цитатник» (1995), «Генерал Иуда» (1995), «Пепси» (1998), «The very, very best poems, psychedelic stories of fighting and other bullshit». Избранные стихи 1992–2000 гг. (2000), «Баллады про войну и восстановление» (2000), «История культуры начала столетия» (2003), «Цитатник» – сборник избранного (2005), «Марadona» (2007), «Эфиопия» (2009), «Лили Марлен»

(2009), «Огнестрельные и ножевые» (2011), «Динамо-Харьков» – сборник избранного (2014). Проза в творчестве Жадана представлена сборниками рассказов «Биг Мак» (2003), «Биг Мак 2» (2006), романами «Депеш Мод» (2004), «Ворошиловоград» (2011). Его книги «Anarchy in the UKR» (2005), «Гимн демократической молодежи» (2006), сборник избранного «Капитал» (2006), «Красный Элвис» (2009) – это прозаические произведения, состоящие из связанных между собой общей темой рассказов и эссе. Последняя работа автора – «Месопотамия» (2014) – содержит девять прозаических историй, дополненных тридцатью стихотворениями-уточнениями. Жадан неоднократно публиковался в поэтических и прозаических сборниках совместно с другими украинскими и зарубежными писателями, выступал как публицист. Его тексты переводились на русский, белорусский, польский, французский, немецкий, английский, венгерский, словацкий, литовский, хорватский, сербский и армянский языки. Сам поэт переводит с английского, русского, белорусского, польского и немецкого языков. Жадан – активный деятель украинской культуры. Он организует художественные акции, выставки, концерты, перформансы, фестивали, выступает по телевидению, активно встречается с читателями, декламирует свои стихи один и в сопровождении музыкальной ска-группы «Собаки в космосе». Под его руководством осуществлено несколько издательских проектов: выпущены антологии «Декамерон. 10 украинских прозаиков последних десяти лет» (2010), «10 украинских поэтов последних лет» (2011), «Писатели про футбол. Литературная сборная Украины» (2011). Он лауреат двух премий «Книга года Би-би-си», лите-

* Ска (англ. ska) – музыкальный стиль, зародившийся в 1950-х гг. на Ямайке. Для него характерен раскачивающийся ритм 2/4, когда гитара играет на четные удары барабанов, а контрабас или бас-гитара подчеркивают нечетные, мелодия исполняется духовыми инструментами (труба, тромбон, саксофон). В истории музыки известно три волны ска. В настоящее время происходит смешение ска с панк-роком, джазом, хардкором и т.д.

ратурной премии им. Конрада. В 2014 г. престижной немецкой премии Brücke Berlin был удостоен его роман «Ворошиловоград» (в немецком переводе «Открытие Джаза на Донбассе»).

В 2004 г. во время «Оранжевой революции» Жадан был комендантом палаточного городка на Крещатике, но впоследствии разочаровался в деятельности президента Ющенко и его окружения и далее последовательно находился в оппозиции к действующей власти Украины. В 2013–2014 гг. поддержал Евромайдан, был одним из вдохновителей харьковского Майдана, даже получил травму головы во время штурма Дома Советов в Харькове 1 марта 2014 года. В апреле–мае 2014 г. совершил поездку с презентацией своей книги «Месопотамия» по восточным областям Украины, которые были в это время уже практически на военном положении. Выступал и в своем родном городе Старобельске. После одной из встреч на Донбассе написал в Фейсбуке: «Всегда так и бывает – объединяет музыка, объединяет поэзия, а вот политика не объединяет. Даже если ты уверен, что правда на твоей стороне»⁷. Осенью 2014 г. совместно с группой «Собаки в космосе» Жадан активно гастролировал по Украине и за ее пределами с новой программой «Бейся за нее», затрагивающей актуальные вопросы современной общественно-политической и социальной жизни Украины. Тексты этой программы, благодаря своей афористичности, стремительно расходятся на цитаты как в интернет-пространстве, так и за его пределами («Твое сердце жвачка, твой мозг паштет, иди на работу, наполняй бюджет» и др.).

Когда Сергей Жадан начинал свою творческую деятельность в 1990-е гг., некоторым украинским литературоведам приходилось подчас защищать тогда еще начинающего, не похожего на других, в чем-то эксцентричного поэта от нападок не принимающих его поэзию критиков⁸, однако в 2000-е годы авторитет Жадана как писателя укрепился настолько, что его уже нередко, несмотря на совсем не почтенный возраст, называют классиком украинской литературы⁹. В 2013 г. журнал «Шо» провел среди экспертов (критиков, литературоведов, писателей, поэтов, переводчиков, издателей, редакторов, организаторов литературных акций) опрос с целью выявить лучших со-

временных украинских прозаиков и поэтов. Первое место было отдано Сергею Жадану – поэту. Второе место он занял в качестве прозаика¹⁰. Подобный опрос в 2014 г. был проведен авторитетным изданием совершенно иного направления – журналом «Forbes», – Жадан занял первое место в рейтинге «10 самых значительных писателей Украины»¹¹. При этом по версии журнала «Фокус»¹² Жадан входит в двадцатку самых успешных украинских писателей. Двадцатка определяется по результатам годовых продаж изданий автора. В отдельные годы Жадану удавалось подняться на пятое место рейтинга. Учитывая тот факт, что на первых местах регулярно оказываются авторы женских романов и детективов, можно с уверенностью утверждать, что 40-летнему автору удастся вполне успешно конкурировать с массовой литературой. Отчасти это связано с определенной литературной стратегией автора, цель которого (о чем он неоднократно заявлял в публичных выступлениях) – быть услышанным и понятым как можно большим количеством людей: «Для меня действительно важно с каждым, кто со мной не согласен, попробовать понять друг друга»¹³. Отсюда – активное продвижение собственных книг на книжный рынок посредством всевозможных акций, перфомансов, концертов, выступлений по радио и телевидению, а также издания кратких версий своих книг в виде комиксов, самопрезентация в интернете, присутствие в социальных сетях и т.д. Однако, как отчасти кокетливо, но вполне справедливо заявляет сам писатель: «жизнь показала, что если ты хочешь, чтоб тебя читали, то все, что надо делать, – это только хорошо писать. Все остальное очень быстро забывается»¹⁴.

Высокую оценку произведения Жадана получили и в России. Русские критики, рассуждающие о поэзии Жадана, практически всегда сравнивают его с современными отечественными поэтами. Основной лейтмотив этого сравнения – чувство сожаления, что в России нет такого поэта. Так, например, критик С. Самойленко в статье «Украинский для начинающих» пишет: «Первая реакция на стихи Жадана – зависть. Почему это есть на украинском, почему этого нет на русском? Все эти истории, происходящие на задворках центральной Европы, в

маленьких эмигрантских отелях, все эти рассказы о проститутках, наркоманах, мелких жуликах и бандитах в спортивных костюмах адидас, о менеджерах среднего звена и о топ-менеджерах нефтяных компаний, о друзьях-алкоголиках, о мертвых и еще живых. Весь этот шум и ярость, все это пролившееся на бумагу настоящее время несовершенного вида. Почему русская поэзия с таким упорством пятнадцать-двадцать лет подряд отворачивалась от жизни, замыкалась сама на себе, на мировой культуре, на языке, становилась маленьким уютным интеллектуальным гетто, не смотрела дальше своего носа?»¹⁵.

О том, что поэзия Жадана и еще одного во многом уникального украинского поэта Олега Лышеги может стать важным фактором развития русской поэзии, пишет один из переводчиков украинского «классика» русский поэт А. Пустогаров в статье «Сухая кровь перевода». По мысли переводчика, схожей с цитируемым выше высказыванием Самойленко, в современной русской поэзии наблюдается переизбыток изощренности ума при явной нехватке жизнеспособности, жизнелюбия, ощущения полноты жизни, которые в полной мере присутствовали в англо-американских верлибрах XX-го в. (Уитмен, как предтеча, Сэндберг, Паунд, Гинзберг). Эти верлибры могли стать прививкой, так необходимой русской поэзии. Прививку Пустогаров предлагает делать посредством как раз поэзии украинской, которая в верлибрах Лышеги и Жадана оказывается способной сохранить поэтический нерв, объединить вечное и современное¹⁶.

Однако, несмотря на высокие оценки русской и украинской критики, собратьев по творческому цеху, не все представители зрелого поколения украинских литературоведов оценивают литературную деятельность Жадана положительно. Так, Т. Гундорова относит творчество Сергея Жадана, так же, как творчество Любка Дереша, Ирены Карпы, Александра Ушкалова, к литературе молодежного китча, подчеркивает негативные черты этого явления. Исследовательница утверждает, что автор «использует наивный китч (панк, нарко-панк, молодежный китч, китч революционного авангарда) как стилевую доминанту»¹⁷. Р. Харчук в единственном на сегодняшний день учебном пособии по современной украинской литературе для студентов

резко негативно оценивает творчество Жадана, помещая статью о нем в раздел «Новейшая подростково-детская литературная альтернатива»¹⁸. В худших традициях «поучающей критики» она «журит» автора, указывает ему на недостатки, негодует по поводу кажущейся ей аморальности и даже сатанизма его поэзии и прозы, отсутствия в них патриотизма. Заметно, что литературоведа явно нервирует наличие обценной лексики в произведениях популярного автора. Сам Жадан так комментирует использование мата в своих текстах: «Основное задание писателя – быть правдивым. Если нецензурная лексика помогает достовернее фиксировать реальность, значит, она нужна. Украинский литературный язык продолжает создаваться и развиваться. Ограничивать себя каноническим литературным языком – значит консервировать этот язык. Употребление жаргонизмов, суржика является частью процесса формирования языка как живого организма. Если мат стилистически оправдан в тексте, он может иметь место. Это же не писатели учат читателей материться, а, скорее, наоборот»¹⁹. Интересна, но спорна мысль Харчук об «эстетическом плюрализме» Жадана («от классицизма до авангарда»), который в интерпретации исследовательницы превращается в неразборчивую «эстетическую всеядность»²⁰.

Сергей Жадан в начале своей творческой карьеры неоднократно заявлял о своих анархических политических предпочтениях, однако его анархия больше похожа на то, что в настоящее время принято называть стремлением к гражданскому обществу: «Не надо анархию понимать, как будто это внесение какого-то хаоса. [...] Для меня анархия – это такие автономные общественные группы и инициативы, когда люди объединяются с определенной целью. Когда инициатива идет от граждан. [...] А начинать можно с культурных инициатив. Делать фестивали, открывать клубы, начинать акции. Речь идет про определенные действия независимо от власти, независимо от централизованных органов. Идет речь о том, чтобы свести влияние на тебя государства до минимума»²¹. По его мысли, Украине не хватает общественного движения, которое руководствовалось бы не политическими, а гражданскими целями, которое не раз-

деляло бы народ по цвету флагов, а объединяло бы их в общем деле²².

Очевидно, что для Жадана литература и вообще творчество (по крайней мере, его собственное) должны быть социально значимы: «При сегодняшних условиях полной общественной герметизации и существования в вакууме, литература в принципе лишена социальных функций. И даже не пробует себе эти функции вернуть, к сожалению. Может быть, поэтому и общество не сильно обеспокоено судьбой литературы, не находя в этой литературе себя»²³. «Украинскому искусству, литературе прежде всего, по моему мнению, очень не хватает отображения реальности, работы с реальностью, с социумом. [...] Читатель иногда хочет увидеть жизнь, вот этот вот поток реальности, которая вокруг тебя происходит, и который редко можно найти в украинской литературе. Это можно развить в тему социальной литературы»²⁴.

Главная тема поэзии Жадана – постсоветская действительность, жизнь разных социальных слоев Украины, чаще – социальных низов. Характерная черта этой поэзии – эпичность. В ранних стихотворениях 1990-х гг. он иронично представляет жизнь в постсоветском индустриальном городе:

Брудні платформи, потяги і пиво,
і привокзальний збуджений майдан,
де в електричках гамірним напливом
зника чергова доза громадян.

Де докола на дахах похилих
шумливо-гучно всілися граки –
трибуною втамовують, як хмільно
танцює Харків – місто байстрюків.

*Грязь на перронах, поезда и пиво
разбуженная площадь у вокзала,
где в электричке шумовым наплывом
дневная доза граждан проникала.*

*Во всей округе на покатых крышах
граки, как на трибунах, на мансардах
галдя, расселись, глядя, как колышет,
тот танец Харьков – город всех bastardов.*

(Стихотворение «Обычный день, в пространстве серый остов...», перевод А. Мильштейна²⁵)

Однако, в более поздних стихотворениях 2000-х гг. ирония уступает место трагическим, а иногда и постапокалиптическим видениям. Символами распада государства, по верному замечанию О. Данилиной, являются лишенный производства

завод как «урбанистический символ» и рыба как символ самоуничтожающегося государства²⁶.

всяка риба мов політичний режим *всякая рыба как политический строй*
починає псуватися з голови *гниет с головы*

(Стихотворение «Пенсильванские чтения»,
перевод Ю. Цаплина²⁷)

Символом новой реальности становится насосный цех из стихотворения «Грибы Донбасса» (сб. «Марадона», 2007), превращенный его работниками в плантацию по выращиванию галлюциногенных грибов.

Донбас навесні тоне в тумані, і сонце ховається за сопками.	<i>Донбасс весной тонет в тумане, и солнце прячется за сопками.</i>
Тому треба знати місця, треба знати, з ким домовлятися.	<i>Поэтому нужно знать места, нужно знать, с кем договариваться.</i>
Це був робітник колишнього насосного цеху, мужик, потріпаний алкоголізмом.	<i>Это был рабочий бывшего насосного цеха, мужик, потрепанный алкоголизмом.</i>
– Ми, – сказав при знайомстві, – робітники насосного цеху, завжди вважались елітою пролетаріату, ага, елітою.	<i>– Мы, – сказал при знакомстве, – рабочие насосного цеха, всегда считались элитой пролетариата, ага, элитой.</i>
Свого часу, коли все полетіло к є..ням,	<i>В свое время, когда все полетело к е..ням,</i>
багато хто опустив руки. Лише не працівники насосного цеху, лише не ми.	<i>много кто опустил руки. Только не работники насосного цеха, только не мы.</i>
Ми тоді зібрали незалежні проф- спілки гірників, захопили три корпуси колишнього комбінату	<i>Мы тогда собрали независимые проф- союзы горняков, захватили три корпуса бывшего комбината</i>
і почали вирощувати там гриби.	<i>и начали выращивать там грибы.</i>

(Перевод И. Белова²⁸)

Выращивая грибы, «элита пролетариата» ощущает «радость труда», «чувство локтя», их «всех прет и без грибов». Потом появляется «бригада», которая хочет «забрать грибы», и

тогда борьба за собственность превращается в осмысление личной социальной ответственности перед потомками:

Я думаю, на нашому місці будь-хто
прогнувся б, такий порядок – про-
гинаються всі,

кожен у міру

свого соціального

статусу.

Але ми зібрались і подумали –
добре, гриби – це добре,
але справа не в грибах, і не в по-
чутті ліктя,

і навіть не в насосному цеху, хоча
це був аргумент.

Просто ми подумали – ось зараз
зійдуть врожаї, виростуть

наші гриби, виростуть і, умовно
кажучи, заколосяться,

і що ми скажемо нашим дітям, як
ми подивимось їм у вічі?

Просто є речі, за які ти маєш від-
повідати, від яких

ти не можеш просто так відмо-
витись.

*Я думаю, на нашем месте каждый
прогнулся б, такой порядок – про-
гибаются все,*

каждый в меру

своего социального

статуса.

*Но мы собрались и подумали –
хорошо, грибы – это хорошо,
но дело не в грибах, и не в чувстве
локтя,*

*и даже не в насосном цехе, хотя
это был аргумент.*

*Просто мы подумали – вот сейчас
взойдет урожай, вырастут*

*наши грибы, вырастут и, условно
говоря, заколосятся,*

*и что мы скажем нашим детям,
как мы посмотрим им в глаза?*

*Просто есть вещи, за которые ты
должен отвечать, от которых*

*ты не можешь просто так отка-
заться.*

Социальная ответственность перерастает в онтологическую ответственность за свою землю:

тому що, чувак, доки ми разом,

доти є кому переривати цю землю,

знаходячи в її теплих нутрошах

чорний колір смерті,

чорний колір життя.

потому что, чувак, пока мы вместе,

до тех пор есть кому перекапывать

эту землю,

находя в ее теплых внутренностях

черный цвет смерти,

черный цвет жизни.

(Перевод И. Белова²⁹)

В сборнике «Марadona» (2007) помещены стихотворения, заостряющие социально-политическую проблематику. Возможно, это связано с разочарованием итогами «Оранжевой револю-

ции», после которой улучшения социальной обстановки в стране не произошло. В стихотворении «Шулеры сидят в дальних комнатах и честно делят выручку» из цикла «Радиошансон (восемь историй про Юру Зойфера)» звучит предупреждение: «Страна быстро утрачивает свое лицо. // Скажи это сегодня, потому что завтра придется кричать»³⁰. Стихотворения «Big Gangsta Party» и «Chicago Bulls» изображают Харьков, в котором за десять с небольшим лет по сути ничего не меняется.

Харків, 94-й рік. Напружена криміногенна ситуація. В місті діє злочинне угруповання, яке бомбить обмінки, на державному радіо їх називають «групою зухвалих молодиків»	<i>Харьков, 94-й год. Напряженная криминальная ситуация. В городе действует преступная группировка, которая бомбит обменники, на государственном радио их называют «группой дерзких молодчиков»</i>
---	---

(Стихотворение «Big Gangsta Party», перевод И. Белова³¹)

Харків, 2006 рік. Напружена криміногенна ситуація. З важкої промисловості в місті розвиваються лише супермаркети.	<i>Харьков, 2006 год. Напряженная криминальная ситуация. Из тяжелой промышленности в городе развиваются только супермаркеты.</i>
І ось, коли, коли ринок перенасичується, одна мережа супермаркетів починає воювати з іншою.	<i>И вот, когда рынок становится перенасыщен, одна сеть супермаркетов начинает воевать с другой.</i>

(Стихотворение «Chicago Bulls»^{32*})

В этом абсурдном, но вполне узнаваемом мире, где у обычного человека «ни денег, ни работы, ни социальных перспектив», сети супермаркетов оказываются равны по своему разрушающему воздействию преступным группировкам: и те и другие «забирают жизненную силу». В стихотворении «I. R. A.» борцы Ирландской республиканской армии, бомбящие «супер-

* Здесь и далее, если переводчик не указан, подстрочный перевод сделан автором статьи.

маркеты в Ольстере» – «лучшие сыновья и лучшие дочери Ирландии» – сравниваются с украинскими современниками, которые «сидят на минимальной зарплате или вообще сотрудничают с преступным госаппаратом», которому может противостоять лишь «солидарность трудящихся», то есть та самая гражданская самоорганизация, о которой Жадан мечтает в одном из вышеупомянутых интервью.

Злочинність системи із усім її
апаратом
полягає в тому, що за спротив, який
виявляться може по-різному,
тебе спочатку впевнено ставлять
раком,
а потім намагаються переконати,
що це наслідки виробничого
травматизму.

Більшість моїх друзів, які працюють
по найму,
насправді є профнепридатними, як
більшість населення в цій країні.

Ось вони і працюють на державу, і
коли їх посилають на х.,
вони навіть не можуть щось
заперечити на юридичному рівні,
тому що тільки солідарність
трудящих дозволяє не мати страху
перед роботодавцем – просто не
мати його в своєму активі.

*Преступность системы со всем ее
аппаратом
заключается в том, что за сопроти-
вление этому сволочиству,
тебя сначала уверенно ставят
раком,
а потом пытаются убедить, что это
последствия производственного
травматизма.*

*Большинство моих друзей,
работающих по найму,
на самом деле профнепригодны, как
и большинство населения этой
страны.*

*Вот они и работают на государ-
ство, и когда их посылают на х.,
они молчат, даже юридически не
отрицают своей вины,
ведь только солидарность
трудящихся позволяет не
чувствовать страха
перед работодателем – просто
не иметь его в своем активе.*

(Стихотворение «I. R. A.», перевод И. Белова³³)

Несмотря на социальную «обостренность» многих стихотворений Жадана, поэт дистанцируется от прямого политического высказывания. Его поэзия обращена не на «злобу дня», а в метафизическую бесконечность, поэтому для него равны «тот, кто продавал кокаин Марадоне, // и тот, кто подносил губку с укусом» (стихотворение «Марадона»³⁴), а призыв к солидарности трудящихся трансформируется в лирические размышле-

Герои стихотворений Жадана, казалось бы, типичные маргиналы. Это алкоголики, контрабандисты, почтальон из Амстердама, «представители малого и среднего бизнеса», адвокат трансвеститов, бандиты, наркоторговцы, американские проповедники, люмпены. Каждый из них имеет свой голос, который индивидуализирован и различим. Их жизнь, воплощенная в стихах, для читателя не экзотика, о которой приятно почитать за чашечкой кофе или чего покрепче, а что-то очень личное. Эти персонажи оказываются почти библейскими персонажами – теми самыми грешниками, ради кого Господь приходил на землю.

Так, герой стихотворения «Адвокат трансвеститов» – «обрезец того, как нужно делать карьеру, // когда тебе не-чего терять, кроме лицензии» – один из самых ярких борцов с системой в творчестве Жадана:

він завжди втягувався у справи,
котрі виграти було неможливо,
він говорив – боротьба з
системою приваблює мене своєю
безнадійністю.

*он влазил в дела, выиграть которые
просто не было шансов,
он говорил – борьба с системой
привлекает меня безнадежностью.*

Конституція, говорив він, це те,
що лишається на папері,
режим, врешті-решт, захлинеться
у власній паточі,
пам'ятай, говорив він, насправді
система відчиняє двері лише для
того,
аби прищемити в них твої пальці.

*Что у этой страны есть
конституция – можно лишь верить,
режим захлебнется в собственной
патоке, тяжелый, как панцирь,
помни, если система и открывает
двери,
то только затем, чтоб тебе
прищемить пальцы.*

Душі наших політиків,
стверджував він – це м'ясні собачі
консерви,
померти в цій країні від цирозу –
це померти за свободу

*Души наших политиков – это
собачьи мясные консервы,
умереть у нас от цирроза – значит,
жизнь отдать за свободу*

Для адвоката, противостоящего в одиночку системе, «в этой сучьей стране лучше быть извращенцем, // чем депутатом в каком-нибудь местном парламенте». Персонажи социального дна, чьи интересы защищает адвокат, оказываются «если не большей, то во всяком случае лучшей частью населения наше-

го города», и им адвокат напоминает о конечности бытия, о том, что нужно помнить, «разговаривая с богом»:

БРАМИ ПЕКЛА НЕ ВІДЧИНЯЮТЬСЯ ДВЕРІ АДА ОТКРИВАЮТЬСЯ НЕ
БЕЗ ПОТРЕБИ СКРИПІЯ

ВСЕ, ЩО ТИ СКАЖЕШ, МОЖЕ ВСЕ, ЧТО ТЫ СКАЖЕШЬ, МОЖЕТ
БУТИ ВИКОРИСТАНЕ ПРОТИ ТЕБЕ БЫТЬ ИСПОЛЬЗОВАНО ПРОТИВ ТЕБЯ

ВСЕ, ЩО ТИ СКАЖЕШ, МОЖЕ ВСЕ, ЧТО ТЫ СКАЖЕШЬ, МОЖЕТ
БУТИ ВИКОРИСТАНЕ ПРОТИ ТЕБЕ БЫТЬ ИСПОЛЬЗОВАНО ПРОТИВ ТЕБЯ

ВСЕ, ЩО ТИ СКАЖЕШ, МОЖЕ ВСЕ, ЧТО ТЫ СКАЖЕШЬ, МОЖЕТ
БУТИ ВИКОРИСТАНЕ ПРОТИ ТЕБЕ БЫТЬ ИСПОЛЬЗОВАНО ПРОТИВ ТЕБЯ

(Перевод А. Пустогарова³⁸)

В сборнике стихотворений Жадана «Огнестрельные и ножевые» (2012) социально-политическая проблематика приобретает новое измерение. Натуралистичная романтика социального протеста, борьбы уступает место более сложному авторскому отношению. Так, в стихотворении «Полковые барабаны» подростки, которые «не хотят сдаваться без боя», «выкрикивают проклятия // в адрес дьявола, который ведет их // за собой вперед // к смерти // и забвению»³⁹. Впервые после «Цитатника», в котором Отчизна названа «клеймом», «зверем, любовь к которому – путь вниз» (что позволило М. Павлышину – украинскому литературоведу из Австралии – говорить о том, что патриотизм у Жадана выражается «через отрицание»⁴⁰), в стихотворениях Жадана появляется прямое обращение к своей стране, к Родине.

Країна, що пробуксовує в жовтих Стране, что пробуксовывает в
снігах депресії, потребує нової крові, жёлтых
тому безіменні агітатори снегах депрессии, нужна новая кровь,
знову вербують на спальниках поэтому безымянные агитаторы
і в трамваях цих юних бойовиків, снова вербуют в трамваях
завтрашніх генералів, и спальных районах юных боевиков,
готових стати до великого переділу, завтрашних генералов,
готових битися за кордони, готовых заняться большим переделом,
лаштувати погроми готовых драться во имя границы,
в офісах та на автомійках. устраивать погромы
в офисах и на автомойках.

Не залишай мене, вітчизно, Не оставляй меня, отчизна,

не вижджай услід за зірками, лишайся зі мною в присмеркових парках із залізними коробками гральних автоматів, які хтось зарядив чорними серцями підлітків.	<i>не отчаливай вслед за звёздами, останься со мной в сумеречных скверах с железными коробками игровых автоматов, которые кто-то зарядил чёрными сердцами подростков.</i>
--	---

(Стихотворение «Полковые барабаны»,
перевод И. Белова⁴¹)

При этом оказывается, что и сам лирический герой ответственный за «юных боевиков», потому что он сам – один из тех, кто «бьет в полковые барабаны», заключая договор с дьяволом:

Якщо і ти залишеш мене, чи стане мені впевненості бити в полкові барабани, відправляти їхні листи, вести кореспонденцію з дияволом?	<i>Если и ты оставишь меня, хватит ли мне уверенности бить в полковые барабаны, отправлять их послания, заниматься корреспонденцией с дьяволом?</i>
--	---

(Там же)

Результатом этой борьбы может быть отчаянное уничтожение «запасов любви // на военных складах отчизны». В контексте общественно-исторических событий 2014-го года эти и другие стихотворения поэта звучат как трагические, но верные пророчества. В последних стихотворениях Жадана (2013 г.) образ Родины становится еще более пронзительно трогательным:

Країна болить, як перебита лапа щеньяти, що виривається з нічної облоги.	<i>Страна болит, как перебитая лапа щенка, который вырывается из ночной облавы.</i>
--	---

(Стихотворение «Пока тебя стережет твоя жажда»⁴²)

Отдельного внимания заслуживают первые три стихотворения, которые открывают сборник «Огнестрельные и ножевые». В них на современный социально-политический лад трансформированы три евангельские сюжета: Рождество, Вход Господень в Иерусалим и Тайная вечеря. К Божественному Младен-

цу приходять не тільки пастухи, но і бойці во главе с капитаном, котрий верить в те, що, коли виростеє Младенець,

Його будуть слухати звірі, птахи й вужі,	<i>Слушать будут его зверь, и птица, и полоз речной,</i>
йому стане любові, щоби завжди стерегти	<i>ему хватит любви быть всегда начеку,</i>
перехоплені нами колони та вантажі,	<i>сберегая захваченный груз, отбивая конвой,</i>
контрольовані нами долини, висоти й мости.	<i>сохраняя контроль над мостами через реку.</i>

Поэтому –

Хай малий сприймає помсти науку важку,	<i>И пусть мести науку изучит твой мальчуган,</i>
хай навчається справі та поміж нас росте.	<i>пусть научится жить среди наших земель.</i>

Дарами, котріє Он отримує від бойовиків, оказуються старий заводської ТТ, ножи і амулети. Бойці і пастухи в фіналі стихотворення прирівнюються до ангелів:

і за нею рушали всі пастухи та бійці,	<i>Пастухи и бойцы шли за нею гуськом,</i>
і ступали снігом, ніби не мали ваги.	<i>не проваливаясь, словно бы над водой.</i>

(Стихотворение «Мы приехали ночью, продвигаясь сквозь тьму...», перевод А. Пустогарова⁴³)

Роль входящего в Иерусалим Господа в другом стихотворении отводится «Малому», который «сидел так долго, что изменилась Конституция». Так же, как Господь, он останавливается перед тем, как войти в город «как будто смотрит на собственный город с безопасного расстояния».

Там, на в'їзді, на нього чекали боржники з кредиторами,	<i>Там, на въезде, его ждали должники с кредиторами,</i>
з друзями й конкурентами, з сестрами й нареченими,	<i>с друзьями и конкурентами, с сестрами и невестами,</i>
з блаженними та сліпими, з радісними та хворими,	<i>с блаженными и слепыми, с</i>

з циганами, растаманами, татарами і чеченами.
 Чекали німі й поламані, згорблені та контужені,
 діти з гіркими прянощами й дівчата зі штучними перлами.
 Навіть померлі стояли в такому дзвінкому напруженні,
 що, коли б не сморід, ніхто б не знав,
 що має справу з померлими.

*радостными и больными,
 с цыганами, растаманами,
 татарами и чеченцами.
 Ждали немые и сложенные,
 сгорбленные и контуженные,
 дети с горькими пряностями и
 девушки с искусственными
 жемчужинами.
 Даже мертвые стояли в таком
 звонком напряжении,
 Что, если бы не смрад, никто бы
 не знал,
 что имеет дело с мертвецами.*

(Стихотворение «Малой сидел так долго, что изменилась конституция»⁴⁴)

Сущностно в мире нічого не змінюється, поєтому так же, як дві с лишнім тисячі лет назад, люди «стелюють ему дорогу пальмовими листьями и своей одеждой», ждуть, что «он вылечит все наши раны, проходя мимо нас» и «поднимет на ноги наших детей и дальних родственников». И только «тот, кого они все тут славили», знает, что «за все будет отвечать только он»:

Оскільки в наших містах, з нашим фартом і вдачею,
 нам і лишається хіба що
 виглядати за сонячною погодою,
 коли прийде Цар Єрусалимський
 з ідеями законодавчими
 й прийме смерть за наші гріхи за
 обопільною згодою.
 Тому вони і шикують довокла мене
 свій святковий паноптикум,
 тому й виходять за мною з
 лікарень, тюрем та крематоріїв.
 Які пророки?! Вони не вірять
 навіть синоптикам.
 Вони навіть Царство Боже
 вважають
 окупованою територією.
 Вони бояться насправді, всі ці
 нарвані й стримані.
 Бояться свого азарту і свого

*Поскольку в наших городах, с
 нашим фартом и удачей,
 нам и остается разве что
 высматривать по солнечной погоде,
 когда придет Царь Иерусалимский
 с идеями законодательными
 и примет смерть за наши грехи по
 обоюдному соглашению.
 Потому они и выстраивают около меня
 свой праздничный паноптикум,
 потому и выходят за мной из
 больниц, тюрем и крематориев.
 Какие пророки?! Они не верят
 даже синоптикам.
 Они даже Царствие Божие
 считают оккупированной
 территорией.
 На самом деле, они боятся, все эти
 нарванные и сдержанные.
 Боятся своего азарта и своего*

	везіння.		vezennia.
Боятся мого слова, бояться мого		<i>Боятся моего слова, бояться моего</i>	
	імені.		имени.
Й боятимуться його до смерті.		<i>И будут бояться его до смерти.</i>	
Навіть довше –			<i>Даже дольше –</i>
боятимуться до воскресіння.		<i>будут бояться до воскресения.</i>	
			(Там же ⁴⁵)

К Тайной вечери участники приступают «скинувши кожаные куртки и тяжелые пиджаки», «отключив мобильники, положив их // рядом с собой, на стол, где темнеют бутылки». «Он» думает о том, что каждого из них сам «находил и выбирал» и кто же из них станет предателем. Какова бы ни была та социальная действительность, которая окружает человека, «ничего не изменится, и только трава // будет каждый год иначе расти». Прикосновение к вечности возможно в любой эпохе:

Ті, в кімнаті, скінчивши свою		Там, в комнате, закончив свой	
	сівбу,		посев,
добивали зі столу останні пляшки		добивали последние бутылки со	
й, увімкнувши кожен свою трубу,			стола
рахували пропущені за ніч дзвінки.		и, выключив каждый свой	
Й на плечах у них німби, прозорі,			мобильник,
	як сіль,	подсчитывали пропущенные за	
вже запалювалися, мов аварійні			ночь звонки.
	вогні,	И на плечах у них нимбы,	
щоби їх помітно було звідусіль –			прозрачные, как соль,
серед тиши, в тумані, на глибині.		уже зажигались, как аварийные	
			огни,
		чтобы их видно было отовсюду –	
		среди тишины, в тумане, на	
			глубине.

(Стихотворение «Они сели за стол, накрытый на всех»⁴⁶)

Таким образом, социально-политическое оказывается интегрировано в метафизическое.

Российский культуролог Екатерина Дайс считает, что поэт в художественном пространстве Жадана – медиатор между миром мертвых и живых, его произведения полны «метафизического кошмара»⁴⁷. Однако с этим утверждением трудно согласиться. «Метафизический кошмар» предполагает безыс-

ходность, отсутствие веры в возможность изменения мира и человека. Жадан, с его активной социальной позицией, может крайне критически изображать действительность, но в его поэзии всегда остается вера в человека, пусть и «после воскресения», а, главное, трудно измеряемая, но ощущаемая его читателями и слушателями любовь к своим героям, которые находятся, скорее, не в «метафизическом кошмаре», а в «метафизической растерянности», попытку преодолеть которую можно найти в стихотворениях Жадана.

Социальная проблематика четко прослеживается в творчестве еще одного яркого украинского поэта – Василя Махно. Родился он в 1964 г., так же, как и Жадан, в маленьком провинциальном городке, правда, не на востоке Украины, а на западе – в Черткове Тернопольской области. Закончил Тернопольский педагогический институт (сейчас – Тернопольский национальный педагогический университет), где затем преподавал литературу, позже работал в Ягеллонском университете (Краков). С 2000 г. живет в Нью-Йорке, где работает в Научном товариществе им. Шевченко, член Ассоциации украинских писателей и ПЕН-клуба. Является лауреатом премий им. С. Будного (1994), журнала «Курьер Кривбаса» (2008, 2009), Фонда Леси и Петра Ковалевых (2009). Автор поэтических сборников «Схима» (1993), «Одиночество цезаря» (1994), «Книга холмов и часов» (1996), «Лютневые элегии и другие стихи» (1998), «Плавник рыбы» (2002), «38 стихов про Нью-Йорк» (2004), «Cornelia Street Cafe» (2007), «Зимние письма» (2011), «Я хочу быть джазом и рок-н-роллом. Избранные стихи про Тернополь и Нью-Йорк» (2013). Эссеистика Махно представлена сборниками «Парк культуры и отдыха имени Гертруды Стайн» (2006), «Катилась торба» (2011), драматургия – пьесами «Coney Island» (2006) и «Bitch/Beach Generation» (2007). Махно является автором книги переводов польских поэтов Збигнева Херберта «Струна света» (1996) и Януша Шуберта «Пойманный в суть» (2007), а также литературоведческого исследования «Художественный мир Богдана-Игоря Антоныча» (1999). Его произведения переведены на английский, русский, польский, немецкий, сербский, литовский, армянский, румынский, словенский, чешский, испанский языки и на иврит.

Одельними изданиями виходили зборники избраних стихотворений на польском «Wedrowcy» (2003), «34 wiersze o Nowym Jorku i nie tylko» (2005). Сам поэт переводит современную польскую, американскую, сербскую, немецкую поэзию.

В творчестве Махно социальная проблематика занимает далеко не центральное место, но при этом она довольно ярко выражена. Однако, если в поэзии Жадана сильна интенция преобразования социальной действительности, то Махно, скорее, выступает как фиксатор, наблюдатель, который видит и различает определенные социальные слои и их проблемы, но понимает тщетность надежды изменить действительность:

хтось
розмальовуючи вуличний ліхтар
уважає що цим порятує світ
– що майже божевілля –

бо:
навпроти активісти комуністичної
партії Америки
які також вважають що вони рятують
світ –
але рятуючи не погано ще й заробити
тому продають 1 пр. газети за 1
долар
готуються до революції – бо
революцію 1917 року
вивчили з книжок університетських
професорів
які дещо прибрехали
зарослі анархісти з портретами Че
Гевари на футболках –
– молодий Че димить кубинською
сигарою –
цілком анархічно роздають листівки
перехожим
як вони кажуть — листівки надії –
група панків чи то металістів
повсідалися біля рухомого
пам'ятника кубові
(не плутати з кубізмом)
і ловлять ритм легкої музики
скрипки та саксофона

*кто-то
разрисовав уличный фонарь
полагает что этим спасет мир –
что практически безумие –*

*ибо:
напротив активисты компартии
Америки
которые тоже считают что
спасают мир –
но спасая можно неплохо
заработать
поэтому продают по доллару
газеты
готовятся к революции – ибо
революцию 1917 года
выучили по книгам университетских
профессоров
которые кое-что приврали
рослые анархисты с портретами Че
Гевары на футболках –
молодой Че дымит кубинской
сигарой –
очень анархично раздают листовки
прохожим
как они говорят – листочки
надежды –
группка панков или каких-то
металлистов
уселась возле передвижного
памятника кубу
(не путать с кубизмом)*

*и ловят ритм легкой музыки
скрипки и саксофона*

(Стихотворение «Astor Place», перевод Э. Хвиловского⁴⁸)

В стихотворении «Нью-Йоркская открытка Богдану Задуре» поэт ставит в один ряд «певцов – матросов – шлюх – евреев – афроамериканцев, доходяг-хиипи – разукрашенных панков – местных алкоголиков», которые, к удивлению автора, в Нью-Йорке не кажутся представителями социального дна, они те, кого «не арестовывает полиция», несмотря на то, что они «ссут на будки» (стихотворение то же). Констатация социальной несправедливости в его поэзии не становится толчком к ее изменению, т.к. «оттого что посветишь кому-то не становится легче»⁴⁹.

Герои поэзии Махно, представители разных социальных слоев, – это часто те же проститутки, контрабандисты, представители национальных и сексуальных меньшинств, менты, валютчики, бывшие десантники, бандиты, что и у Жадана, однако они живут без надрыва, как у более младшего коллеги, в их жизни новостями становятся «те же убийства, наркотики», но одновременно и то, что «не заводится фольксваген-пассат» (стихотворение «Sola Mujer»⁵⁰).

При этом Родина для «американского украинца» – это не государство, не политическое образование, даже не родная страна или «Отчизна», а «мой дед и я» и «маленькая девочка на песчаном берегу», которая «почему-то похожа на мою дочь» (стихотворение «Родина»⁵¹). Это отношение к миру интимнее, ближе, но одновременно отстраненнее, чем у Жадана, который, описывая социальную необустроенность родной земли, готов брать ответственность за «страну, что пробуксовывает в желтых снегах депрессии» (стихотворение «Полковые барабаны»⁵²).

Интересно, что оба поэта – и Сергей Жадан, и Василь Махно, – несмотря на свою известность и признанность на Украине, занимают, строго говоря, маргинальное положение на литературной карте Родины. Сергей Жадан – представитель востока Украины (родился в Луганской области, живет в Харькове), где пишет исключительно на украинском языке в фактически русскоязычном окружении. Василь Махно с 2000 г. жи-

вет в Нью-Йорке – в мультикультурном, но при этом и маркированно американском городе. В его поэзии легко обнаружить, с одной стороны, сопричастность обеим культурам (американской и украинской), с другой – отсутствие полной принадлежности к каждой из них. Как говорит сам поэт в одном из интервью: «Я смотрю на это [на поэзию] как человек, который находится на пограничье Запада и Востока»⁵³. Таким образом, оба поэта оказываются медиаторами между Востоком и Западом: Жадан в пределах Украины, Махно – за ее пределами. Неслучайно творчество обоих этих поэтов оказывается востребовано в России (наряду с Жаданом, который занимает лидирующее положение, Махно принадлежит к одним из наиболее часто переводимых на русский язык украинским авторам): при сохранении национальной специфики их поэзия по-настоящему универсальна, хотя и транслирует разное отношение к действительности.

После трагических событий 2013–2014 гг. на Украине в стихотворениях Васыля Махно появилось практически ранее полностью отсутствовавшее прямое политическое высказывание, описание прошедших политических событий и нехарактерный для поэта пафос:

слава студентці з гарячим чаєм
поглядам цим мужнім й печальним
тим що стоять під вогнем як стіна
скінчиться й ця міліцейська облога
всім убієнним пам'ять і слава
вічна пам'ять
і вічна війна!
(22 січня 2014)

*слава студенту с горячим чаем
взглядам этим мужественным и
печальным
тем что стоят под огнем как стена
кончится и милицейская облога
всем убиенным память и слава
вечная память
и вечная война!
(22 января 2014)*

(Стихотворение «Вечная война»⁵⁴)

В это же время Жадан дистанцируется от прямого политического высказывания, в его поэзии еще сильнее становится притчевое начало. Так, в стихотворении «Наши дети, Мария, растут будто трава» поэт говорит о стране, дети которой сами хотят быть Богооставленными, потому что не могут принять Его законов любви и всепрощения:

І тому наші діти просять
 переказати йому:
 хай забирається звідси в свою
 п'їтьму,
 і хай із ним забираються всі ці
 чужинці,
 всі, хто вірить йому невідомо
 чому.

Хай забирає всі їхні книги, сувої,
 листи,
 хай забирає ромів і виводить їх за
 мости,
 муфтїїв і рабинів, книжників і
 провидців –
 хай виводить звідси, якщо має
 куди їх вести.

Інакше ми пустимо в небо важкі
 дими,
 спалимо їхні базарні будки й
 молільні дома,
 їхні гіркі синагоги й ламкі
 мінарети,
 всі ті чорні місця, яких не
 розуміємо ми.

Хай їх виводить і сам забирається
 теж,
 хай не чекає початку нових
 пожеж,
 хай пам'ятає, що всіх, хто
 залишиться з нами,
 ми все одно топитимемо вздовж
 узбереж.

Хай забирає звідси всіх цих
 людей,
 хай тішить їх якоюсь із власних
 ідей.

*А потому наши дети просят тебя
 передать ему
 пусть проваливает отсюда в свою
 непроглядную тьму,
 и всех чужеземцев пусть с собою
 прихватит,
 тех, кто верит ему неведомо
 почему.*

*Пусть проваливает отсюда,
 подалее от греха,
 иначе мы пустим в небо красного
 петуха,
 пусть огнем горят их синагоги и
 храмы,
 все молельни, где говорится
 непонятная нам чепуха.*

*Пусть забирает послания, свитки,
 Библию и Коран,
 за мосты пусть уводит этих
 несчастных цыган,
 все этих муфтиев, всех попов и
 раввинов,
 если есть куда увести этот
 безумный стан.*

*Пусть уводит их и сам пусть
 проваливает належе,
 покауда пожары не вспыхнули!
 Те, кого он к руке
 прибрал, кого приручил –
 могут не сомневаться –
 мы все равно утопим их в
 ближайшей реке.*

*Пусть забирает отсюда этих
 несчастных людей,
 пусть тешит их какой-то одной из
 своих идей.*

Заканчується, однак, це стихотворення, по-жадановски
 оставляя надежду, призывом:

Хай повернеться згодом, щоб
 врятувати

Но пусть вернется потом, чтоб
 спасти от смерти

якщо не нас, то хоча би наших

дітей.

если не нас, то хотя бы наших

детей.

(Перевод Б. Херсонского⁵⁵)

Размышляя о социально-политической поэзии современной Украины, невозможно оставить без внимания не новый по сути вопрос о том, может ли поэзия (и шире – искусство в целом) иметь прикладное значение, может ли она оказать влияние на реальную социально-политическую обстановку или что-то изменить в существующем в обществе положении вещей. В этой связи нелишним будет вспомнить широко известную статью-манифест польского художника и политического активиста Артура Жмиевского «Прикладное социальное искусство» (2007). В своей статье-манифесте он предлагает включить искусство в пространство политической дискуссии, сделав его инструментом политики. По мысли Жмиевского, искусство обогатит политическую дискуссию «своей способностью использовать различные стратегии, своей интуитивностью, воображением и предчувствиями»⁵⁶. Следуя за Жмиевским, российский литературовед Д. Голышко вводит термин «прикладная социальная поэзия». Этим термином он предлагает обозначить «ту сферу современной поэзии, которая служит для производства и распространения знаний, включена в общемировую когнитивную индустрию, а также призывает к изучению реальности и ее политическому переустройству». Ради превращения текста в прикладную социальную реалию, по мысли автора, поэту необходимо отказаться от привычных эстетических категорий, т.к. его голос уже не будет голосом индивидуальности, а станет голосом «бесправных и угнетенных» масс. Только так каждый не сможет остаться равнодушным, «бездействовать на ироничной дистанции»⁵⁷. По-видимому, в настоящее время поэтические тексты могут стать «прикладной социальной реалией», если их услышат массы и под их воздействием начнут преобразовывать социально-политическую действительность. Примером такой поэзии могут служить тексты Сергея Жадана, которые он исполняет с группой «Собаки в космосе» и которые имеют гораздо большую аудиторию, чем аудитория

его «классических» стихотворений. Поэтика тех и других текстов существенно отличается, хотя в украинской поэзии, тяготеющей к прикладному началу, мы видим не разрушение традиционной поэтической эстетики (то, к чему стремятся К. Медведев и В. Нугатов в русской поэзии), а использование маркированной «другой» эстетики (то, что Т. Гундорова в своих исследованиях называет китчем): эстетики панка (Жадан и «Собаки в космосе») или эстетики блатной и советской песни (национал-политические пародии Ореста Лютого в проекте «Нежная украинизация»). В качестве примера – песня-дикламация «Зброя пролетаріату»/«Оружие пролетариата» из одноименного альбома Жадана и ска-группы «Собаки в космосе» (2012):

Робітники пекарень, фабрик,
майстерень,
заводська шпана з привокзальних
поселень,
аборигени вулиць, кварталів і
спальників,
гроза начальників і
комунальників,
вантажники з ринків,
прибиральники з станцій,
корейці, в'єтнамці та африканці,
кожен, хто працює до сьомого
поту –
давай, пролетар, кінчай роботу!
Система пиляє транші й бюджети,
система робить із твого дихання
телевізійні сюжети,
вербує активістів і продає
нерухомість,
система це орган, що заміщує
совість,
це депутати, мандати і ювілейні
дати,
система – це можливість ні за що
не відповідати.
І єдине, що має над системою
владу,
це булжжик – зброя
пролетаріату.
Ніхто не пришло тобі

*Работники пекарен, фабрик,
мастерских,
заводская шпана с привокзальных
поселений,
аборигены улиц, кварталов и
спальных районов,
гроза начальников и
коммунальчиков,
грузчики с рынков, уборщики со
станций,
корейцы, вьетнамцы и африканцы,
каждый, кто работает до
седьмого пота –
давай, пролетарий, кончай работу!
Система распиливает транши и
бюджеты,
система делает из твоего дыхания
телевизионные сюжеты,
вербует активистов и продает
недвижимость,
система это орган, что замещает
совесть,
это депутаты, мандаты и
юбилейные даты,
система – это возможность ни за
что не отвечать.
И единственное, что имеет
власть на системой,
это булжжик – оружие
пролетариата!*

нормального директора, чесного ректора чи податкового інспектора.	<i>Никто не пришлет тебе нормального директора, честного ректора или налогового инспектора.</i>
Нікого не цікавлять твої заваля й стреси, приступи агресії й сезонні депресії.	<i>Никого не интересуют твои завалы и стрессы, приступы агрессии и сезонные депрессии.</i>
Нікого не хвилює, як ти повернеш кредити.	<i>Никого не волнует как ты вернешь кредиты.</i>
В разі чого, тебе можна буде засудити і посадити.	<i>В случае чего тебя можно будет засудить и посадить.</i>
Нікого не турбують твої потреби. Тому давай, браток – все залежить від тебе!	<i>Никого не волнуют твои потребности. Поэтому давай, браток - все зависит от тебя!</i>
Вчи історію. Готуй революцію. Лишай аудиторію. Виходь на вулицю. ⁵⁸	<i>Учи историю. Готовь революцию. Оставь аудиторию. Выходи на улицу.</i>

Академическая наука редко занимается изучением таких произведений, однако именно эта поэзия оказывается массово услышана и востребована социально активными людьми, становится той «музыкой революции», под которую работают, танцуют, протестуют, живут и, в конечном итоге, меняют действительность «бесправные и угнетенные массы» Украины. Возможность сосуществования в творчестве одного поэта (Жадана) и бескомпромиссной поэзии улицы, и глубоко трагического притчевого понимания действительности как нельзя лучше демонстрирует рождение на Украине поэта, ответственного «за образ нашей общей реальности»⁵⁹.

Становится ясно, что «социально-политическая поэзия Украины» – явление далеко не однородное. Существует поэзия политическая (в настоящее время очень активно развивающаяся), поэзия социальной проблематики, в которой может присутствовать (Жадан) или нет (Махно) социальный протест, зарождающаяся «прикладная социальная поэзия», цель которой – «работа с реальностью» (Жадан). Они могут пересекаться друг с другом или существовать изолированно. Главное, что

эта поэзия сейчас крайне актуальна для Украины. Она резонирует с текущими социально-политическими событиями, так что через поэтическое слово можно яснее понять процессы, происходящие в украинском обществе.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Так, например, в журнале «Новое литературное обозрение» в 2000-х гг. появляется рубрика «Новая социальная поэзия».

² Круглый стол «Социальная поэзия. Что это такое?» <http://www.litkarta.ru/projects/msk-biennale/news/2009-11-26-exlibris/> – 25.06.2014.

³ См.: *Хакимова С.* Особенности социально-политической лирики на современном этапе развития таджикской литературы. Автореферат диссертации на соискание учен. степ. канд. филол. наук. Худжанд. 2010.

⁴ *Потанова Т.С.* Новая социальная поэзия // Уральский филологический вестник. 2012. № 4. С. 231–237.

⁵ <http://www.sho.kiev.ua/article-sho/113101>.

⁶ Михаил (Михайль) Семенко (1892–1937) – лидер украинского футуризма.

⁷ Запись в Фейсбуке от 01.05.2014 г. <https://www.facebook.com/sergiy-zhadan> 06.05.2014.

⁸ *Березовчук Л.* Творчий портрет Сергія Жадана в інтер'єрі літературно-художньої політики. <http://www.liter.net/=Zhadan/bereza.html>.

⁹ См., например, статью в «Комсомольской правде в Украине» <http://kr.ua/culture/339508-pysatel-serhei-zhadan-ya-treboval-ubrat-nekotorye-moy-styky-yz-shkolnoi-programmy-a-yskluchyly-vse> 06.05.2014.

¹⁰ Рейтинг современных писателей Украины от журнала «Шо». <http://www.livelib.ru/blog/news/post/9243> – 05.05.2014.

¹¹ Рейтинг Forbes: 10 самых значительных писателей Украины. Кто из отечественных литераторов оказывает самое большое влияние на культуру и общество. <http://forbes.ua/lifestyle/1373435-rejting-forbes-10-samyh-znachitelnyh-pisatelej-ukrainy> – 01.08.2014.

¹² Рейтинг самых продаваемых книг украинских писателей. telegraf.com.ua/ukraina/obshhestvo/339347-reyting-samyih-prodavaemyih-knig-ukrainskih-pisateley.html 05.05.2014.

- ¹³ *Соколинська А.* Сергій Жадан: Я й сьогодні ходжу і розклеюю афіші // Українська правда. Життя. 2011, 4 травня. – life.pravda.com.ua/interview/2011/05/4/78148/ – 06.05.2014.
- ¹⁴ *Миколок В.* Писатель Сергей Жадан: «Я требовал убрать некоторые мои стихи из школьной программы. А исключили все» // Комсомольская правда в Украине. 28 мая 2012 года. <http://kr.ua/culture/339508-pysatel-serhei-zhadan-ya-treboval-ubrat-nekotorye-moy-stykhy-yz-shkolnoi-prohrammy-a-yskluichyly-vse> – 06.05.2014.
- ¹⁵ *Самойленко С.* Украинский для начинающих // «Сибирские огни». 2009, № 10. <http://magazines.russ.ru/sib/2009/10/ss17.html> – 06.05.2014.
- ¹⁶ *Пустогаров А.* Сухая кровь перевода // Последняя среда. Литература о жизни. 2012. Выпуск 1. С. 65–73.
- ¹⁷ *Гундорова Т.І.* Кітч і література. Травестії. Київ, 2008. С. 237.
- ¹⁸ *Харчук Р.* Сучасна українська проза. Постмодерний період. Київ, 2008.
- ¹⁹ <http://kr.ua/culture/339508-pysatel-serhei-zhadan-ya-treboval-ubrat-nekotorye-moy-stykhy-yz-shkolnoi-prohrammy-a-yskluichyly-vse> 05.05.2014.
- ²⁰ *Харчук Р.* Сучасна українська проза... С. 24.
- ²¹ *Радинський О.* Література проти моралі. Андрухович, Бондар, Жадан, Подерев'янський про НЕК // Українська правда. Життя, 2010, 14 січня – life.pravda.com.ua/technology/2010/01/14/37532/ – 06.05.2014.
- ²² Там же.
- ²³ Там же.
- ²⁴ *Соколинська А.* Op.cit.
- ²⁵ <http://mir-gogolja.livejournal.com/29316.html> – 15.10.2014
- ²⁶ *Даниліна О.* Концепт «місто» в прозових творах Сергія Жадана // Актуальні проблеми слов'янської філології. Київ, 2010. Вип. XXIII. Частина 1. С. 350.
- ²⁷ <http://www.vavilon.ru/textonly/issue4/zhadan.htm> – 15.10.2014.
- ²⁸ <http://magazines.russ.ru/sib/2009/10/zh10.html> – 15.10.2014.
- ²⁹ Там же.
- ³⁰ *Жадан С.* Марadona. Харків, 2007. С. 114.
- ³¹ <http://magazines.russ.ru/sib/2009/10/zh10.html> – 15.10.2014.
- ³² *Жадан С.* Марadona. Харків, 2007. С. 26
- ³³ <http://magazines.russ.ru/sp/2011/13/zh9.html> – 15.10.2014.
- ³⁴ *Жадан С.* Марadona. Харків, 2007. С. 166.
- ³⁵ <http://magazines.russ.ru/sp/2011/13/zh9.html> – 15.10.2014.
- ³⁶ <http://magazines.russ.ru/sp/2011/13/zh9.html> – 15.10.2014.

- ³⁷ *Жадан С.* Марadona. Харків, 2007. С. 36.
- ³⁸ <http://www.stihi.ru/2007/08/03-896> – 15.10.2014.
- ³⁹ *Жадан С.* Вогнепальні й ножові. Харків, 2012. С. 63.
- ⁴⁰ *Павлишин М.* Заклинання Центральної Європи: геополітичний простір та сучасна українська література // Європейська меланхолія. Дискурс українського окциденталізму. Київ, 2008. С. 66.
- ⁴¹ <http://igor-belov.livejournal.com/105527.html> – 15.10.2014.
- ⁴² <http://www.litmir.net/br/?b=204094> – 15.10.2014.
- ⁴³ <http://www.stihi.ru/2012/02/01/6111> – 15.10.2014.
- ⁴⁴ *Жадан С.* Вогнепальні й ножові. Харків, 2012. С. 11–12.
- ⁴⁵ Там же. С. 13.
- ⁴⁶ Там же. С. 18.
- ⁴⁷ Цит. по: *Павлишин М.* Заклинання Центральної Європи ... С.66.
- ⁴⁸ http://magazines.russ.ru/nov_yun/2012/6/m5.html – 15.10.2014.
- ⁴⁹ <http://magazines.russ.ru/interpoezia/2008/2/ma16.html> – 15.10.2014.
- ⁵⁰ <http://magazines.russ.ru/interpoezia/2013/1/m15.html> – 15.10.2014.
- ⁵¹ Там же.
- ⁵² *Жадан С.* Вогнепальні й ножові. Харків, 2012. С. 64.
- ⁵³ «Я могу повернуться» / Gazeta Wyborcza, Польша. 17.04.2006
<http://www.vasylmakhno.us/intervy07.htm> – 20.08.2014.
- ⁵⁴ <http://sho.kiev.ua/article-sho/113101> – 15.10.2014.
- ⁵⁵ <http://ariuslynx.livejournal.com/> 15.10.2014.
- ⁵⁶ *Жмиевски А.* Прикладное социальное искусство. <http://xz.gif.ru/-numbers/67-68/prikladnoe-sots-iskusstvo/> – 20.08.2104.
- ⁵⁷ *Гольнко Д.* Прикладная социальная поэзия: изобретение политического субъекта. http://dmitrygolynko.narod.ru/critics_manifesto_rus.html – 02.05.2014.
- ⁵⁸ http://www.jooov.net/text/174059248/sergy_jadan_ta_sobaki_v_kosmos-zbroya_proletaratu.htmls – 15.10.2014.
- ⁵⁹ *Жмиевски А.* Op.cit.

КОНФЛИКТ «НИЗОВ» И «ВЕРХОВ» В ВЕНГЕРСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ НАШИХ ДНЕЙ

В этой статье – как и в данном сборнике в целом – речь идет о литературе новейшей, литературе XXI века. Но заход к моей теме придется, исходя из ее специфики, сделать издалека; говоря более конкретно, из полувекового прошлого.

60-е годы XX века в Венгрии (как и во многих других странах бывшего социалистического лагеря) – это период оттепели, странное, аномальное время, когда зашаталась, перекосилась старательно и целеустремленно выстраиваемая идеологическая, социальная, экономическая структура, когда в массиве духовного единomyслия возникли совершенно, казалось бы, невозможные отклонения. Даже в СССР, оплоте системы, увидела свет абсолютно чуждая этой системе вещь – «Один день Ивана Денисовича» А. Солженицына; сам писатель, вспоминая, спустя двадцать лет, об этом событии, выразился в том роде, что оно было «подобно явлению против физических законов»¹. А ведь еще и в «Известиях» была напечатана поэма «Тёркин на том свете» А. Твардовского, и было много чего другого.

Коммунистические режимы, спохватившись, поспешили свернуть оттепель и вернуть в общество здоровые заморозки (хотя последующая история показала, что оттепель была не столько аномалией, сколько симптомом – симптомом неумолимо надвигающегося краха утопической затеи с построением совершенно нового, справедливого и т.п. общественного уклада). В Венгрии, вследствие затянувшейся растерянности, связанной с потрясением 1956 г., оттепельные явления успели довольно существенно подточить фундамент существующей идеологической системы, а литературные произведения, появившиеся в эти годы, выглядели не как исключения, а скорее как полнокровные ростки нового качества.

Глядя из сегодняшнего дня, среди пестрой продукции тех лет я бы выделил повесть Ференца Шанты «Предатель» (1966). Не по причине новизны и оригинальности найденного в ней

художественного решения (хотя оно вполне ново и оригинально), а потому, что очень уж глубоко копнул автор в содержательном плане, обнажив такой конфликт, который имеет существенное значение не только для Венгрии и не только для XX века, но, может быть, для всей истории человечества.

«Предатель» – типичная притча, с фантастическим сюжетом, который почти ничего не прячет, в котором исторические маски персонажей – скорее формальное «алиби», чем, например, способ обмануть бдительность властей. Рассказчик – фигура активная, но совершенно абстрактная, лишенная каких-либо характерных черт: это может быть и сам писатель, материализующий в литературных образах игру своей фантазии, а может быть и всемогущий Господь – поскольку он вызывает из небытия давно умерших персонажей. Те, в свою очередь, тоже фигуры условные, тезисные, хотя и обладают некоторой исторической конкретностью: в своей земной, долитературной жизни они, по концепции автора, являлись участниками или, по крайней мере, свидетелями, очевидцами событий, связанных с Гуситскими войнами в Чехии (первая половина XV в.). Это – Вацлав Яшек, гуситский воин; Ян Житомир, крестоносец, сражавшийся против гуситского движения; епископ Эусебиус; и, наконец, безымянный бедняк крестьянин, который в противоборстве исторических сил оказывается всегдашней страдающей стороной, хотя и гуситы, и крестоносцы, и католическое духовенство оправдывают свои действия интересами народа, т.е. того же крестьянина.

Повесть «Предатель» с точки зрения ее художественного мира очень компактна, проста; но это та самая простота, которую принято называть сестрой гениальности. Действие повести, в котором участвуют всего пять персонажей, происходит в одной комнате и в течение одной ночи (почти буквальное воспроизведение классического принципа триединства). Да и действие это (нечто вроде судебного разбирательства, в котором и следователем, и судьей, и исполнителем приговора выступает рассказчик) сосредоточено вокруг одного-единственного события. Но, несмотря на такую простоту (или – благодаря такой простоте), в повести обнаруживается невероятная глу-

бина, в которой, при внимательном подходе, выявляются и исторические, и психологические, и моральные, и кардинальнейшие философские аспекты.

Сначала я воспринял повесть «Предатель» как произведение, в котором Шанта дал свое осмысление Второй мировой войны. В венгерской литературе произведений об этой войне мало – по известным и понятным причинам: Венгрия воевала на стороне Гитлера, и в десятилетия просоветской ориентации писать правду о войне было, видимо, весьма непросто. Так что, если не считать фальшивых, романтических фантазий насчет (практически, в Венгрии не существовавшего) антифашистского сопротивления, в венгерской литературе после 1945 г. (и до конца 1980-х гг.) появилось лишь несколько, по пальцам перечесть, правдивых и сильных вещей, освещающих отдельные эпизоды и стороны этого трагического пятилетия. И вот, радостно подумал я, передо мной – произведение, в котором, в символических образах Вацлава Яшека и Яна Житомира, воплощено противостояние двух лагерей, двух армий, которые смертельно враждебны друг другу, стремятся уничтожить друг друга, но – с точки зрения крестьянина, который в этой повести представлен как чех, но вполне мог бы быть и венгром, и поляком, и словаком, и т.д. – мало чем отличаются друг от друга. Ибо, прежде чем они истребят друг друга, они вытопчут поле этого крестьянина, отнимут у него все, обрекая его семью на голод и гибель, заставляя его самого воевать, рискуя жизнью, то на одной, то на другой стороне, не давая ему заниматься своим извечным и самым нужным на свете делом, то есть возделывать землю и растить детей. Недаром после того как Вацлав и Ян убивают друг друга, крестьянин хоронит их в одной могиле – предварительно сняв с них одежду, которая на что-нибудь да сгодится в его нищей хате.

Вскоре, однако, я обнаружил, что все не так просто: данный слой смысла повести – не единственный, да и, вероятно, совсем не главный. Под ним все более отчетливо проступал другой (возможно, тоже не последний), куда более емкий и широкий. Слой, в котором речь идет не о политике и даже не о том, как простой человек зависит от политики, как он стано-

вится ее жертвой: речь идет, если угодно, о судьбе человечества, о том, зайдет ли оно в тупик или сумеет «вырулить» на продуктивный путь. Речь идет о том, на какие ценности следует ориентироваться человеку в его общественном поведении, какую модель бытия для себя принять (если, конечно, еще не поздно, если поезд еще не ушел, если выбор еще возможен).

Вацлав Яшек и Ян Житомир – смертельные, непримиримые враги, и в то же время они – почти не различимые подобию, почти зеркальные отражения друг друга. Об этом свидетельствует, в частности, то обстоятельство (нарратор совсем не зря упоминает его; более того: он со значением его подчеркивает), что гусит Вацлав прежде был наемником в папских войсках, а Ян, напротив, сражался на стороне гуситов. В какой-то момент оба они как бы прозрели, постигли истину («истина» – едва ли не самое часто встречающееся в повести слово) и перешли – каждый – в противоположный лагерь. Но происшедшая «рокировка» ничего в сущности не изменила: просто фигуры на доске поменялись местами. Ненависть Яна и Вацлава друг к другу, как и все, с чем она сопряжена и что из нее вытекает, остались прежними; в конце концов, встретившись в поединке, они убивают друг друга. Крестьянин же, недалеко от хижины которого это происходит, хоронит их, как уже упоминалось, в одной могиле, хоронит голыми и в обнимку, как братьев.

Но важны тут не столько сами события, сколько мотивировка, смысл, понимание их персонажами – все это и раскрывается в том своеобразном ночном судебном заседании, которое составляет сюжет повести «Предатель».

Собственно говоря, суд этот вершится – над крестьянином. Это он – предатель. Его заставили воевать против гуситов крестоносцы – он дезертировал, бежал к своей семье (у него девятеро детей). Его забрали в свою армию гуситы – он сбежал и от них, по той же причине. Он предал всех, он предал истину. Ведь и Вацлав, и Ян свято уверены, что владеют истиной. И ради торжества этой истины они готовы идти на смерть; ради торжества этой истины они готовы уничтожить, стереть с лица земли все и вся; в том числе и народ, во имя которого они взяли в руки оружие.

Что же такое эта истина (здесь уже не имеет значения, чья истина: Вацлава или Яна)? Это – в основном – некоторая система религиозных догматов; шире – некоторая система убеждений, принципов, идей, которые, как убеждены и Ян, и Вацлав, как убеждены гуситы, с одной стороны, и участники организованных папой и германским императором крестовых походов против гуситства, с другой стороны, – должны стать обязательными для всех людей без исключения, и лишь при таком условии жизнь людей (человечества) станет правильной, угодной Богу, а значит, счастливой.

Одним словом, речь идет – об идеологии.

Идеология, как мы можем утверждать сейчас, в начале XXI века, досыта насмотревшись идеологий, наевшись ими, уцелев (кто уцелел) в шабаше идеологий, – вещь одновременно и чрезвычайно тяготеющая к догматизму, и крайне нестабильная. Компоненты ее могут часто и быстро меняться, отчего идеология меняет свой характер, нередко свой знак, становится своей противоположностью. Одна лишь черта остается в ней постоянным признаком: агрессивность. Возможно, именно этот критерий и отличает идеологию от мирозерцания: мирозерцанием обладает любой человек, любая социальная группа, но ни человек, ни группа, как правило, не навязывают свое мирозерцание другому человеку, другой группе. Идеология же стремится к максимальному господству; носители одной идеологии считают носителей другой идеологии (даже если последняя отличается от первой только деталями, нюансами, как, например, меньшевизм от большевизма) своими кровными врагами, которых ты должен или заставить принять твою идеологию, или уничтожить.

Ференц Шанта, устами одного из персонажей своей повести, высказывает эту мысль четко и недвусмысленно. «Правда любого Гуса – в Жижке! После каждого Гуса приходит свой Жижка! Приходит, как чума, как холера, и обрушивается на народ, словно болезнь или сама смерть»². (Эта цитата лишней раз доказывает, что речь идет не о гуситстве; или, во всяком случае, не об объективной положительной или отрицательной

роли этого движения в истории Чехии или Европы. Имена Гуса, Жижки можно заменить другими – выбор велик!).

Таким образом, главное противоречие, главный конфликт здесь не между разными идеологиями, а между идеологией (любой идеологией) и жизнью. Той естественной, здоровой, сущностной жизнью, которую здесь, в повести «Предатель», представляет крестьянин.

Ведь именно он, крестьянин, сохраняет и поддерживает существование человеческого рода, его жизнеспособность, его духовную, творческую, а значит, сугубо человеческую составляющую. На его плечах лежит самая необходимая и в то же время самая тяжкая задача: противостоя природе, противостоя господским сословиям, которые находятся в постоянном соперничестве, в постоянной борьбе друг с другом, но именно от него, крестьянина, требуют невероятного напряжения сил, – восстанавливать и пополнять то, что господа, церковные и светские, разрушают и истребляют.

Устами крестьянина Ференц Шанта высказывает свое отношение и к идеологии – идеологии как таковой: «[...] крестоносец ты или гусит – мне все одно! Все одно мне, какое оружие у тебя, какое знамя, под которым ты меня на смерть гонишь, потому что тебе только кровь моя нужна, а пользы мне от тебя все равно не видать!»³.

Мне кажется совсем не случайным то обстоятельство, что после «Предателя» Шанта не просто не создал ничего столь же или примерно такого же значительного, а в сущности вообще перестал писать. Глубже идти было невозможно, растекаться по поверхности – неинтересно, да и недостойно, пожалуй. Вообще венгерская литература в условиях относительной идеологической свободы, которая воцарилась в венгерской культуре в 1970–1980-е гг., пренебрегла теми ростками, о которых шла речь выше. Отвергая классовый подход, который стремилась навязать литературе и искусству коммунистическая идеология – в частности, в форме эстетики социалистического реализма, – венгерская литература отвернулась и от социальной проблематики в целом. Этому как нельзя более способствовала эстетика постмодернизма, новым потоком заполонившая мир (во всяком

случае, ту часть мира, где господствовала европейская цивилизация) к концу XX века. Надо думать, в нашей, постсоциалистической части этого мира триумфу постмодернизма способствовало – пусть не поднявшееся на уровень осознанного убеждения – и печальное понимание того, что любые попытки построить «наш, новый мир», любые планы рукотворного преобразования общественного устройства – не более чем бредни, а то и опасное, смертельное безумие.

Даже если пренебречь (насколько это возможно) формальными сторонами постмодернизма, его пристрастием к игре, часто самоцельной, к пародии, к интертекстуальности и т.д., то нельзя не видеть, что сугубое внимание этого направления к моментам переходным, промежуточным, амбивалентным способствует вытеснению из поля зрения художника, писателя, а следовательно, и читателя то, что принято считать кардинальными вопросами бытия, среди которых социальная проблематика занимает далеко не последнее место. А если такие материи и остаются, то релятивизация, одна из главных тенденций постмодернизма, обесценивает, опустошает их. «В море знаков утонула реальность»; приводя это высказывание Ж. Бодрийера, венгерский литературовед Ласло Иллеш делает, не без оснований, вывод о «возрастающей опустошенности духовного арсенала самозащиты суверенной человеческой личности: личность эта, изолированная, атомизированная, становится беспомощной в ловушке слепых сил»⁴.

И тем не менее триумф постмодернистского мироощущения, а вместе с ним и постмодернистской эстетики в венгерской духовной жизни не является таким уж безраздельным. Примером тут может служить (мог служить: он недавно скончался) тот же Ласло Иллеш: сам пострадав от коммунистического режима, он оставался верен социал-демократическим идеалам даже в последнее двадцатилетие, когда они, эти идеалы, казалось бы, безвозвратно утратили свою притягательность в глазах и низших слоев, и интеллигенции, то есть тех, чьи чаяния, чьи представления о достойной жизни они призваны были воплощать. Какое-то время я и сам, каюсь, готов был смотреть на Ласло Иллеша как на своего рода Дон Кихота,

идушего с копьем левых убеждений против ветряных мельниц империалистической глобализации. Если к этому добавить, что Иллеш в последние годы своей жизни занимался творческим наследием Дёрдя Лукача, очень высоко оценивая последнюю работу Лукача, своего рода политическое завещание его, «Настоящее и будущее демократизации» (1968; полностью издана в Венгрии в 1988 г.) – работа эта предлагала пути и способы совершенствования «реального социализма», придания ему человеческого лица, – то Иллеш и в самом деле мог бы выглядеть своеобразной «окаменелостью» прошлого, защитником утопии, которая вполне доказала свою нежизнеспособность, бесперспективность.

Однако все не так просто. Во-первых, надо немного знать биографию Иллеша, которого демократическое государство (а в первые годы после мировой войны Венгрия была настоящим демократическим государством) подняло из крестьянского бытия, дав возможность получить полноценное образование; лишь с приходом (в 1948–1949 гг.) к власти коммунистов, возглавляемых «лучшим учеником Сталина» Матиасом Ракоши, все пошло по накатанному советскому пути, с коллективизацией, репрессиями, мини-Гулагом и т.п. И все-таки те несколько лет показали, что разумный путь совершенствования общества возможен, – эту разумную линию (другой вопрос, была эта линия реальной или тоже содержала в себе элемент утопии) Иллеш приветствовал и в упомянутой выше работе Лукача.

Но субъективная сторона вопроса неотрывна от объективной. Социал-демократические, то есть по сути дела реформистские традиции в Венгрии – как, например, в Германии, в Австрии, в чьем ареале духовного влияния Венгрия находилась на протяжении столетий, – были куда более прочными, более укорененными, чем в России, так что четыре десятилетия коммунистического режима не смогли вытравить их бесследно. В 1989–1990 гг. венгерская компартия, ВСРП, почти полностью перетекла в партию социал-демократического толка, ВСП, и эта партия, худо-бедно, находилась у власти в стране, с перебивами, несколько сроков. Социал-демократические идеи и настроения были широко распространены не только в трудо-

вых низах, которые и выбирали социалистов несколько раз, вручая им власть (другое дело, как социалисты этой властью пользовались, – но это уже другая тема), – но и в среде интеллигенции. Навскидку можно назвать три довольно авторитетных журнала: «Эзредвэг» (издается с 1987 г.), «Эденлитё» (издается с 2003 г.), «Эсметет» (издается с 1989 г.) – которые являлись и до сих пор являются форумами левой, при этом ориентирующейся на эволюцию, а не на революцию, мысли. Да и, собственно, газета «Непсабашаг», бывший печатный орган венгерских коммунистов, функционирует теперь как самостоятельный форум социалистического движения.

В этом контексте более логичной, более оправданной выглядит и позиция Иллеша, которую сам он, в автобиографической статье, написанной в 2006 г., объясняет таким образом: «Читателю может показаться странным, как это после всего, что произошло со мной и с моими родителями, одним из важных предметов моих исследований стала межвоенная эмиграция и венгерская, а также зарубежная социалистическая литература. Объясняется это просто: я хотел выяснить, проследить, в чем заключалась дьявольская, преступная сила, извратившая, лишившая исконного смысла социальную мысль, которая являлась частью европейского духовного наследия, присутствуя всегда и везде, от восстания рабов, возглавляемого Спартакком, от первых христиан, эсхатологических мечтаний и утопий, крестьянских восстаний до Великой французской революции и до революций 1848 года, и целью которой было освобождение человечества от рабства, эксплуатации и несправедливости. Я оставался верен этим идеям свободы, в то же время глубоко осуждая и презирая тех, кто, злоупотребляя этими идеями, дискредитировал их, преследовал меня, моих бедных, привязанных к земле родителей, а по отношению к другим людям совершал еще более ужасные злодеяния»⁵.

Эти слова, в которых Иллеш формулирует свое жизненное кредо, содержат в себе некоторые принципиальные моменты, которые позволяют и спорить с их автором – или по крайней мере молча не соглашаться с ним. Ведь ни восстание Спартака, ни крестьянские восстания вовсе не ставили целью «осво-

бождение человечества от рабства, эксплуатации и бесправия». Спартак и его товарищи хотели вырваться из рабства сами; Пугачев хотел сесть на трон, а не уничтожить самодержавие; революция 1848–1849 гг. в Венгрии ставила целью обретение национальной независимости (отмена крепостного права была здесь побочной целью, одним из способов догнать передовые страны Европы); да, Великая французская революция ставила перед собой утопические задачи, но они исчерпывались в основном косметическими преобразованиями – вроде упразднения дворянских титулов.

Однако ясно же, что у Иллеша все это – лишь традиционная, унаследованная от поколений социал-демократов фразеология, под которой кроется гораздо более простая и гораздо более благородная потребность: пробуждать жалость и сочувствие к несчастным и обездоленным, побуждать общество, государство уделять людям труда, которые кормят и обслуживают «верха», хотя бы разумную долю внимания и хотя бы адекватную оплату, не доводя их до состояния, когда они, при всем долготерпении, не смогут «жить по-старому».

Но что же литература? Неужели указанная выше тенденция – как проблемно-тематическая составляющая – в ней отсутствует?

Литература, как известно, живет по своим, автономным законам, или, проще говоря, не очень-то подчиняется даже очевидным требованиям логики. В чем-то она, порой совершенно непостижимым образом, опережает свое время, в чем-то, напротив, проявляет удивительную слепоту. Факт тот, что, например, кардинальный перелом, происшедший в жизни венгерского общества в 1989–1990 гг., какое-то время словно бы оставался вне круга тем, занимающих, волнующих литературу (нечто подобное можно видеть и в нашей литературе). Исчезла – или, во всяком случае, отошла с центрального места – и социальная тематика. После того как Ф. Шанта в своей повести «Предатель» низвел (или – возвел?) классовый конфликт на экзистенциальный уровень, писатели словно бы сочли эту проблему решенной, исчерпанной. Фигура обездоленного, угнетенного человека, конечно, продолжала мелькать в произве-

дениях, но скорее под углом маргинальности: это были не рабочие и крестьяне, не трудовые низы, а – бродяги, бомжи, цыгане и т.п.

Возможно, утрата интереса к противостоянию «низов» и «верхов» связана во многом с тем, что противостояние это уже не мыслится как генератор больших конфликтов. Очень трудно представить сейчас ситуацию, когда «низы» уже не хотят, а «верхи» не могут жить по-старому. И те, и другие на протяжении XX века научились так или иначе адаптироваться к условиям, находить, на более или менее продолжительное время, совместный *modus vivendi*, – тем более что история показала, к какому апокалипсису может привести неумение или нежелание находить такой *modus*. Результат налицо: все недовольны, все стонут или хотя бы ворчат, но – терпят.

И, тем не менее, поскольку социальная мысль – не в революционном ее варианте, а в сугубо реформистском – все же живет и будоражит умы, она не может не проникать в литературу.

Характер того интереса, который литература проявляет – когда проявляет – к низшим (я бы не сказал: угнетенным, так как институализированного, то есть классового угнетения как бы и нет) слоям, немного напоминает наш XIX век с его «натуральной школой» и особенно Глебом Успенским, который открывал читателю жизнь, быт забытых Богом слоев – как жизнь и обычаи неких неведомых, экзотических племен на каком-нибудь далеком острове или в глуши диких джунглей. Собственно, в Венгрии что-то вроде такой «натуральной школы» сложилось в 20–30-е годы XX века, породив яркое явление, жанр (пожалуй, тут более всего подходит понятие «очерк», принятое у нас) социографии, объединяющий черты литературного произведения и социологического исследования. Движение «народных писателей» объединило немало ведущих литераторов тогдашней Венгрии; некоторые образцы социографии – например, «Люди пушты» (1936) Д. Ийеша – вошли в золотой фонд венгерской литературы XX века.

Возможно, без впечатляющих достижений движения «народных писателей» не появился бы и «Предатель» Шанты с его

жалким и великим мужиком, всеми преданным и всех победившим.

Так что в перспективе венгерского литературного процесса XX века скорее закономерен, чем случаен тот факт, что в 1995 г. в Венгрии появляется книга, представляющая своеобразный аналог «Нравов Растеряевой улицы». Шандор Тар, писатель с серьезным опытом социографии за плечами, издал сборник художественных очерков «Наша улица», где бесстрастно и в то же время чрезвычайно рельефно изобразил жизнь небольшого населенного пункта в венгерском захолустье. Собственно, когда-то это была обычная деревня, но жители ее давно приспособились работать в городе, уезжая туда на заре и возвращаясь поздним вечером. С крахом «реального социализма» промышленные предприятия в городе закрылись или были куплены иностранцами и перепрофилированы, и бывшие рабочие, потеряв источник заработка и перспективу нелегкого, более чем скромного, но стабильного бытия, теперь живут на пособие по безработице, спиваются, медленно (или быстро), но верно деградируют.

Книга рассказов того же Ш. Тара «Медленный товарняк» (1998) практически уже свободна от очерковости. Однако герои ее, можно сказать, вышли с той самой «нашей улицы». Бывший железнодорожник, ставший калекой и вынужденный попрошайничать в пассажирских поездах, берет себе в помощь сына-подростка, который, остро переживая унижение, обращает против отца все свое накопившееся отчаяние, перерождающееся в убийственную ненависть (рассказ «Медленный товарняк»); маляр, по крохам скопивший денег на гараж, – а когда жизнь пошла под откос, когда у него не осталось ни машины, ни семьи, жестяной гараж становится ему домом (рассказ «Самая холодная ночь»); и т.д. Едва ли не единственный в сборнике пример позитивного мироощущения, «благополучной» судьбы дан в рассказе «Бледная Истома»: подсобный рабочий, нескладный, болезненно застенчивый паренек, находит на заводе свою любовь; но в тот момент, когда он, не чуя под собой ног, летит на первое свидание, его сбивает машина. «Он был счастлив. И радость пережила его», – таков финал рассказа.

Таким образом, пафос этого сборника, его итоговая идея – гибель, деградация, невозможность для человека труда жить достойной, полной жизнью.

Рушащиеся, сломанные судьбы всех этих несчастных людей, неудачников не по стечению обстоятельств, а по тому месту, которое им отвела, если угодно, история, разворачиваются перед нами на фоне нынешней, постсоциалистической Венгрии, их трагедии – во многом следствие того поворота к капитализму, который заведомо обрекает людей, лишенных предприимчивости, умеющих лишь работать, вкалывать, на успех, на прозябание; во всяком случае, в данное время. Но писатель далек от мысли, даже от намека, что вот-де при «народной» власти все было совсем даже наоборот. На этот счет у Тара нет абсолютно никаких иллюзий. За его героями, за их безысходно мрачными судьбами можно ощутить тяжелое недоумение: все изменилось, но все осталось по-старому. Или, скорее, грустную констатацию в духе знаменитого рефрена «Так было – так будет», из написанного в 1905 г., в разгар первой русской революции, рассказа Леонида Андреева.

Первое десятилетие XXI века не ознаменовалось в венгерской литературе (да и в других, кажется) каким-то кардинальным поворотом, появлением новых проблем. Писатели по-прежнему разбираются – часто под знаком парадоксальности, идущей об руку с желанием ошеломить читателя интеллектуальными и формальными головоломками – с прошлым, давним и особенно недавним, вновь и вновь подступаются к извечному противостоянию женщины и мужчины, к извечному же конфликту отцов и детей, погружаются в трясину семейных взаимоотношений, в метафизику цели и средств, успеха и неуспеха, пытаются штурмовать загадку жизни и смерти. Все это, конечно, в высшей степени достойные внимания литературы материи; но все это мало затрагивает, а если затрагивает, то лишь «по касательной», тот инертный, в обычных условиях мало чем выдающийся свое присутствие, хотя и вездесущий субстрат – трудовой фундамент общественного бытия.

Однако, повторюсь, традиции социальной ангажированности в венгерской литературе слишком глубоки, чтобы она

могла от них надолго, а тем более навсегда отрешиться. И в литературной продукции все же попадают и, попавшись, останавливают на себе внимание, заставляют тяжело задуматься весомые, значительные произведения.

Одним из тех современных венгерских писателей, которые не выпускают эту проблематику из поля зрения, является Дёрдь Шпиро. Я остановлюсь здесь на одной его вещи – пьесе «Праг» («Prag», 2005). Жанр пьесы определен автором как комедия, и в ней действительно много смешного, нелепого, хотя смех здесь – очень невеселый. Коллизия в общем-то вполне комедийная: муж является домой в несколько перевернутом состоянии и, придя в себя, сообщает жене: он угадал все пять номеров в лотерею и сорвал невероятный, непостижимый для обеих супругов куш, сколько-то там сотен миллионов (да, не долларов, а всего лишь форинтов; но такие запредельные числа и применительно к не самым солидным валютам заставляют бурлить воображение).

Собственно, все действие пьесы заключается в растерянном обсуждении пожилыми супругами вопроса, как же им теперь быть. Привыкшие к полуниченской жизни, когда заработок то есть, то нет, а когда есть, то изворачиваешься, чтобы его хватило на самое насущное, – они оказываются в иррациональном положении. И первым делом норовят получше спрятать драгоценный купон: завернув его в тряпицу, кладут в банку изпод югославского какао-порошка («Какао праг»), а банку засовывают в самые неожиданные места, куда потенциальным грабителям уж точно не придет в голову заглянуть. Но главное: они пытаются понять, что им делать с этими деньгами. Фантазия их, воспитанная нищетой, и тут оказывается безнадежно беспомощной: они то планируют купить аж остров на Адриатике, то принимают решение спрятать деньги подальше и жить, как жили всегда, – чтобы не привлечь к себе внимание злых людей. Нелепые их фантазии, нелепое перепрыгивание коробки – все это приводит к тому, что они озлобляются и друг на друга, и на весь свет. Что бы они ни придумали, как бы разумно ни распорядились свалившимся на них сумасшедшим богатством, – богатыми им не стать: мир богатых все равно

почувствует, что они чужие. Стену между двумя мирами никогда и никому не разрушить, – таков окончательный вывод, вытекающий из возникшей ситуации. И супруги принимают единственно приемлемое для них решение: сжигают купон, обращая в прах то, что неизбежно разрушило бы их жизнь.

Но с какой-то особенной, трагической, оглушительной силой зазвучало заупокойное «Так было – так будет» в обнаруженном мною (с некоторым запозданием) романе довольно еще молодого (род. 1960) писателя Яноша Хаи «Парень» (так ближе всего можно перевести венгерское название «A gyerek», 2007). Это – прослеженная на протяжении около полустолетия история жизни одного человека, от младенчества до смерти. История жизни – но я вполне мог бы написать: история болезни; главный герой, или, точнее сказать, главный персонаж этой книги – обычный парень из обычной крестьянской (со временем она становится рабочей) семьи; недаром на протяжении всей книги он фигурирует без имени: парнишка, парень (лишь где-то в конце, как бы между делом, мы узнаем, что его зовут Лаци, Ласло, – имя, наверное, каждого третьего венгра). Это, если угодно, история трудового народа Венгрии, от эпохи «реального социализма», когда народ так и не заметил, что же такое сделала, чем осчастливила его «народная» власть, и до постсоциалистических времен, когда народ снова оказался предоставленным самому себе, лишившись даже тех призрачных преимуществ, которыми он как бы обладал как бы при социализме.

Может быть, самой запоминающейся – и, кажется, принципиально новой по сравнению с прежними попытками диагностировать болезнь – деталью этой истории, в изображении Яноша Хаи, является то обстоятельство, что люди труда, живущие в градах и всях, эти «маленькие» люди, великие только своей выносливостью, своей привычкой к труду, – вовсе не *выглядят массой*, смирившейся со своим уделом, отупевшей, не поднимающей взгляда выше горизонта, очерченного для них историей. Нет-нет, это вовсе не Павлы Власовы, в душе которых вдруг разлилась – вроде желчи – классовая сознательность. Эти люди просто видят, что происходит вокруг, видят,

что отнюдь не все гнут спину над плугом или над станком, что есть люди, зарабатывающие на жизнь умом, даже, *horribile dictu*, фантазией, – и потому задаются вопросом: если кто-то может, то почему не можем мы? И в них – по крайней мере, в некоторых из них – зреет решимость сделать все, чтобы пусть не они сами, но хотя бы их дети поднялись до этого уровня. Они, может быть, еще не умеют понять, что «чистая» работа достойнее физического труда, но они уже ненавидят этот труд, «который и сами они, крестьяне, считали невыносимо тяжелым, тем трудом, в котором изначально заложены болезни, ранняя смерть и нищета». И ненавидят – может быть, даже сильнее, чем изнуряющее физическое напряжение, – ненавидят то постоянное, почти привычное, но от этого не ставшее менее болезненным «унижение, которое – удел тех, кто таким трудом занимается»⁶.

Такие вот, почти еще не поднявшиеся над подсознательной сферой, настроения живут в душе отца нашего (еще не появившегося на свет) героя, когда он (т.е. отец), женившись на односельчанке, уходит из родительского дома, атмосфера которого пропитана парами алкоголя, пьяной руганью и побоями, в дом тестя. И здесь, возбуждаемый тягостным сознанием, что его жизнь – продолжение бесконечной цепи несчастных, гнувших спину и не знающих настоящей радости поколений, цепи, где-то в начале которой высится мрачная фигура злодея Каина, решает, что теперь путь его семьи будет направлен вверх. «С этого момента, с него, сына этого поганого отца-алкаша, начнется новый мир, где он станет первым, другим отцом. Да, мир этот новый начнется с него, и мир этот будет лучше, чем прежний, потому что он-то, он не из рая сбежит от творца-благодетеля, а выйдет из самой что ни на есть глубокой преисподней, из мрачной дыры, где живет этот поганый алкаш, его отец»⁷.

И действительно, работая сверх всяких сил, он делает все, чтобы его сын, наш паренек, учился. Причем учился в настоящей городской гимназии, тем более что «народная» власть своими декретами проводит линию на то, чтобы даже в элитных учебных заведениях было, по крайней мере, 20 % детей из рабочих и крестьянских семей. И отец парня, приходя после

работы в корчму (куда же ему идти? не в библиотеку же!), рассказывает собутыльникам, что из его сына точно выйдет *что-то* (но теряется, когда его спрашивают: а что именно?). Усвоив эту отцовскую мысль, наш парень, закончив школу, напрямик направляется поступать в университет, чтобы стать ученым, философом. Но тут получается первая осечка: у парня не хватает общей культуры, особенно знания языков; короче говоря, он не проходит по конкурсу.

Осечек в его жизни будет еще много. Хотя ему удается, с грехом пополам, закончить один провинциальный вуз, по специальности, правда, не философа, а историка, – ученое поприще перед ним закрыто: ему катастрофически не достает того интеллектуального, культурного багажа, который несет с собой отпрыск любой интеллигентской семьи. В конце концов, он оказывается директором школы в том самом селе, в котором вырос.

Между тем в стране, как и во всей Восточной Европе, происходит крутой поворот: коммунисты теряют власть, а подбирают ее молодые реформаторы, которые много лет объясняли народу, чем власть коммунистов нехороша и почему страна должна вернуться в Европу, в свободный мир. То, как Янош Хаи характеризует этот поворот, стоит процитировать пространно: в нем много язвительного скепсиса, но, кажется, много и правды. «[...] позже наши герои получили хлебные должности, сев во главе всяких важных организаций, руководящих органов и огромных предприятий, заняв такие позиции, против которых в прежние, легендарные времена боролись и правомочность которых в свое время решительно ставили под сомнение. Но ведь тот государственный строй был строй совсем другого типа, нелегитимный, созданный и державшийся с помощью чужой власти, – в отличие от нынешнего, то есть как раз от того, о котором идет речь и в котором наши герои смогли, наконец, выбраться из просторных, но вообще-то крайне запущенных бабушкиных квартир, из подполья вышли на свет, и произошло это в рамках абсолютно другого государственного уклада, который опирается на частный капитал и механизм народного

представительства, а следовательно, с моральной точки зрения в его легитимности и правомочности никто не может усомниться»⁸.

Этот убийственный пассаж бросает свет на все остальное. Парень наш, женившись на коллеге-учительнице, становится отцом. И оба они, осознавая себя звеном в бесконечной цепи сменяющих друг друга поколений, осознают и гнетущую безвыходность предначертанного как им, так и их ребенку удела – и томятся желанием изменить этот удел, обеспечить сыну другую, более светлую жизнь. Они даже, нарушая традицию своего сословия, дают младенцу имя не в честь отца, деда, прадеда и т.д., а имя новое, необычное, нарекая его Габи (Габором, т.е. Гавриилом). И молодая мать, качая дитя, размышляет – или всего лишь смутно надеется, – что «с новым именем что-то новое начнется и в мире. Что ее жизнь, которая с этим ребенком получала некоторую дальнюю перспективу и, как можно предположить, уходила в бесконечность, эта жизнь, которая принадлежит ей, становится началом чего-то, попросту говоря, нового времени»⁹. Налицо почти буквальное повторение мыслей, которые владели отцом парня, когда он раздумывал о том, как сложится, как должна бы сложиться судьба его сына. И это повторение подсказывает печальный вывод, что судьба нового поколения – пусть не в деталях, не в мелочах, а в общем абрисе, в общем своем стержне – неминуемо повторит судьбу предыдущих поколений.

Надо ли говорить, что судьба главного героя книги подтверждает этот вывод: наш парень спился и рано умер. В корчме он потешал собутыльников, перечисляя на память китайские императорские династии; подвыпившая аудитория благодарно хохотала и качала головами: смотри-ка, и в самом деле, вышло из парня *что-то*. Только этим и отличается герой от череды своих предков; а в смерти его нет и такого отличия. Словно некий протокол вскрытия, звучат слова, относящиеся, правда, не непосредственно к нашему парню, а к одному из его сверстников и товарищей по судьбе, но – особого значения это в данном случае не имеет: «[...] непосредственная причина смерти – алкоголизм, а непосредственная причина алкоголизма

– деревня, а непосредственная причина того, что он жил в деревне – Будапешт, где его не приняли [...]»¹⁰.

Так было – так будет.

Может быть, со временем какой-нибудь новый венгерский Горький придумает Данко, который вырвал у себя из груди сердце, чтобы осветить людям путь в ночи. И венгерский Павел Власов еще выступит с обличительной речью против верхов. И, кто знает, может, отыщется и идеолог, который вдохновит таких парней на то, чтобы «до основанья» разрушить мир насилья.

Но книга Хаи, к счастью, не об этом. Она (во всяком случае, в моем понимании) о том, что нельзя, невозможно построить «новый мир», даже сильно захотев этого. Единственный вывод, который можно отсюда сделать, примерно таков: если и стоит тратить усилия на улучшение мира, то направлять эти усилия нужно на себя, на близких, на непосредственную среду. Если позитивных изменений накопится достаточно много, тогда можно надеяться и на качественный скачок. Вероятно, скачок этот произойдет очень не скоро, в какую-нибудь следующую эпоху, но ускорить его нельзя ни революциями, ни реформами. Как нельзя на месте кукурузного поля разбить апельсиновую рощу – можно лишь ухаживать за кукурузным полем, добываясь от него максимальной пользы и, если угодно, красоты.

У меня есть некоторое опасение, что внимание, которое я уделяю здесь роману Хаи «Парень», могут расценить как преувеличение, как попытку представить явление, в общем единичное, нетипичное, стержневым, сущностным для литературного процесса. Я и сам не могу не ощущать, что основания для такого подозрения есть. Что скрывать: сострадание к несчастным, обделенным судьбой людям, по тем или иным причинам не способным отвоевать себе место под солнцем, – не самое распространенное, не самое модное чувство в наши дни. Мы скорее склонны, кто с большей, кто с меньшей уверенностью и степенью осознанности, разделять бодрый тезис, не соцреализмом, кажется, изобретенный, но очень им культивируемый, тезис о том, что каждый человек – кузнец своего счастья («Куд-

рявая, что ж ты не рада / Веселому пенью гудка?»)». И у нас, в Москве, и у них, в Будапеште (в Будапеште это, пожалуй, даже сильнее почему-то бросается в глаза), прохожий брезгливо отвернется от нищего, от бомжа, подумав при этом, дескать, вот не хочет бездельник работать, попрошайничать легче. Но и сторонкой обойдет работягу в замасленном или заляпанном известкой комбинезоне.

Чтобы дело не выглядело так, будто Я. Хаи – белая ворона, я старался найти побольше примеров литературных произведений, созданных в наши дни и проникнутых, скажем так, социальным чувством. Старался, правда, без особого успеха. Самые убедительные примеры такого рода – это произведения упоминавшегося выше Шандора Тара. Но ведь произведения эти (в частности, и социография «Наша улица», и сборник рассказов «Медленный товарняк») появились во второй половине 90-х годов, так что к нашим дням их можно отнести уже с некоторой натяжкой.

И, тем не менее, Янош Хаи – отнюдь не белая ворона (скорее уж белой вороной был, в 1990-е годы, Шандор Тар¹¹). Это мое мнение находит подтверждение и в венгерской критике, которая много и с интересом пишет о Хаи. Прежде всего, я буду опираться на посвященную творчеству писателя книгу Ч. Хорвата.

В отличие, например, от нашей литературы, где последний период, кажется, не демонстрирует ни особого противостояния между поколениями (поколением молодым, пришедшим в литературу после распада СССР, и не столь молодым), ни даже больших различий между ними, – в литературе венгерской смена поколений довольно ощутима (хотя и не привязана тесно к смене режима). Писателям, завоевывавшим себе ведущее место в литературе примерно на протяжении 1980-х гг. – среди них были такие безусловные мастера, как Петер Эстерхази, Петер Надаш, – до такой степени набило оскомину все, что было связано с так называемым «реальным социализмом», что они – без всякой, надо сказать, демонстративности – отвернулись от социальной проблематики вообще. Едва ли не главным девизом этого поколения стал броский *bonmot* поэта-эмигранта

Дезё Хатара: дескать, писатель должен мыслить не в категориях народа и нации, а исключительно в категориях подлежащего и сказуемого. Приобретавшее в тот период глобальные масштабы поветрие постмодернизма, едва ли могущего быть органичным для напряженной, противоречивой духовной жизни стран Восточной Европы, как и России, тем не менее, предоставляло удобные формы и способы выражения для подобного настроения. Однако и национальные культурные традиции, и особенности текущего момента в этом регионе, переживающем настоящий исторический катаклизм, не могли не отторгать литературу от гипноза самоцельности, от увлечения игрой в парадоксы; да и читатели здесь, в массе своей, привыкли ждать от литературы не просто интеллектуального развлечения, но чего-то более весомого и серьезного, чего-то важного, помогающего им понять их нелегкую жизнь.

Это и определяет облик следующего поколения – условно назовем его: поколение Яноша Хаи. Здесь уместно процитировать Ч. Хорвата, который пишет: «Хаи, как репрезентативный представитель своего поколения, ставит вопросы, выходящие далеко за пределы собственного творчества, характерные не только для поколения в целом, но и для всей венгерской литературы после постмодернистского поворота»¹².

Уже ясно, что речь здесь едва ли может идти только о взаимоотношениях подлежащего и сказуемого. В этом смысле мне кажется очень симптоматичным выражение самого Хаи (оно было вынесено в заголовок одного из его интервью 2001 г.): «Дискурс имеет место между произведением и миром (а не между произведением и Дерридой)»¹³. Это явный отказ от насаждаемого – и довольно успешно насажденного – понимания литературного и, шире, художественного произведения как текста, понимания, в котором особенно преуспел постструктурализм, заразивший своим, не всегда бесспорно позитивным, влиянием и значительную часть семиотики. Произведение снова начинало мыслиться как место и вместе с тем способ осмысления загадочного феномена бытия, прежде всего человеческого бытия, в котором неразрывно переплетается общее и частное, закономерное и случайное, великое и ничтожное.

(Недаром писатели, а особенно, конечно, критики – во всяком случае, в Венгрии это очень заметно – в последнее время пытаются, пускай робко, напоминая кошку возле миски с горячей кашей, разобраться с философией Хайдеггера, который глубже других проник в загадку бытия, но при этом возвел ее загадочность в куб, опутав его сетью почти не поддающегося разумению понятийного аппарата).

В свете сказанного нет, видимо, ничего удивительного в том, что возвращение к реальной действительности, или, точнее говоря, возвращение к ориентации на жизнь, на реальность вовсе не означает возвращения литературы к былым жестким схемам деления пестрого многообразия жизни на черное и белое, на плохое и хорошее – в соответствии с классово-революционной моделью человеческого общества. Собственно, такой подход стал невозможен фактически уже после «Предателя» Ф. Шанты, но уж тем более – после того, как литература и читатель были протащены сквозь «зазеркалье» постмодернизма, поставившего под сомнение любые системы ценностей вообще, а жесткие – в особенности. В произведениях Я. Хаи и писателей его круга человек – не представитель того или иного класса, не выразитель той или иной общественной тенденции, но своего рода муха, бьющаяся в паутине материальных, эмоциональных, духовных тяготений и связей; судьба этой мухи зависит от сочетания заложенных в ней, во-первых, природных, генетических данных, во-вторых, личной воли, желаний, ну и, в-третьих, конечно, от случая.

В первый момент можно подумать, что такой подход к человеку упрощает, обедняет художественную картину мира: ведь читатель вроде бы охотней погружался в перипетии классовой борьбы, где за спиной каждого героя стояла огромная социальная сила, целый сегмент человеческого сообщества, и жизнь превращалась в поле боя с фронтами, штабами, масштабными битвами. Конечно, видение человека как изолированного атома, сосредоточение внимания на его проблемах и горестях резко меняет угол зрения – но многократно усугубляет объективность, правдивость взгляда. Ч. Хорват объясняет это так: «Социальный контекст произведений Хаи определя-

ется известным из повседневной жизни посткоммунизма сочетанием материальных забот и навязчивого комплекса потребления. [...] У Хаи плоскость философии бытия не просто проецируется на материальную плоскость жизни, но неотделима от нее: и бедность, и потребительство в равной степени формулируются как онтологические проблемы»¹⁴. То есть, ситуация, в которой находятся в современном мире – не только венгерском – трудовые низы, обретает статус извечной (извечной для данной исторической эпохи), то есть в принципе непреодолимой данности, и данность эта не опровергается, а лишь подтверждается исключениями, если таковые найдутся.

Таким образом, способ изображения действительности, который демонстрирует Янош Хаи (и другие представители его поколения¹⁵), оказывается и шире, и глубже, чем тот, которого придерживались приверженцы классового подхода. А значит, и читатель воспринимает, например, положение низов не как результат злого намерения (эксплуатации) неких общественных сил, результат, который можно исправить, разоблачив козни этих сил, а как состояние, которое может стать иным только в результате изменений условий человеческого бытия, то есть, если угодно, человеческой природы.

Следуя потребности любой ценой подгонять всякое явление под какое-нибудь расхожее (или пускай не очень расхожее, но достаточно модное) понятие, критики (в том числе Ч. Хорват) определяют творчество Хаи как минимализм. Какие-то основания для этого есть: в содержательном плане – сосредоточенность на повседневной жизни, на буднях, в формальном плане – мозаичность жизненных случаев, отвлечение на те или иные побочные, как бы выпадающие из общей композиции ситуации, а также опора не на литературный, а на сугубо разговорный язык (почему все это – минимализм, не знаю; я лишь передаю мнение критиков). Но, в общем-то, проза его – это, конечно, реализм. Другое дело, что словом этим давно уже не хочется пользоваться, слишком оно затерлось и от этого потеряло смысл: то ли имеется в виду правдоподобие, то ли аналитический подход, то ли стремление к истине, то ли (есть и такое понимание) социальная ангажированность. Критический ре-

лизм – еще куда ни шло; и то, наверное, слишком туманно. Для Хаи понятие «реализм» могло бы подойти с набором каких-нибудь уточняющих и оценочных эпитетов: реализм горький, безиллюзорный, безжалостный.

Но интересно, как в этом романе вдруг оживает, просто-таки начинает играть затертая, в хвост и в гриву заезженная формула, которая навечно приросла к реализму: типический характер в типических обстоятельствах. Ведь главный герой, или, точнее сказать, центральный персонаж этой книги – это максимально точное воплощение знаменитой формулы. Напомню, что у него даже имени нет; лишь на последних страницах читатель обнаруживает, что зовут нашего парня – Лаци.

Итак, венгерская (но, надо думать, не только венгерская) литература на нынешнем этапе развития, в начале XXI в., вновь обращается к кардинальным вопросам человеческой жизни. В этом она следует своему исконному призванию – эстетически осмыслять, объяснять бытие во взаимодействии общего и особенного, общественного и индивидуального. В число этих вопросов попадают и самые важные для человека любой эпохи проблемы: справедливость, милосердие, право на достойную жизнь. Когда-то, еще не так давно, эти проблемы составляли цель и смысл общественных движений и организаций (партий), литература же, опираясь на идеи, провозглашаемые этими движениями, охотно развивала их в художественной форме, поддерживая их, по мере сил увеличивая их эффективность. Так появилась, скажем, «очень своевременная книга», роман Горького «Мать», и множество менее знаменитых произведений. На протяжении XX века лозунги справедливости, сочувствия к слабым, к обиженным судьбой утратили свою былую весомость; теперь в партийной фразеологии они если и остаются, то остаются лишь по инерции, как некие аксессуары, которые пока неловко отбросить совсем. Литература, если она возьмется всерьез осваивать эти проблемы, будет в сущности предоставлена самой себе.

Я, было, заколебался в этом утверждении, обнаружив, что некоторые церковные организации, даже целые конфессии ставят в центр своего внимания и своей деятельности именно ми-

лосердие, помощь слабым, несчастным, утратившим волю к жизни. Например, в венгерской прессе мне попалось интервью с деятелем евангелической церкви Габором Ивани, создавшим Венгерское Евангелическое Братство; размышления священника на редкость трезвы, конкретны и актуальны. Он говорит о том, какими страшными последствиями чреват был для беднейшего слоя венгерского общества, в частности, развал СЭВа: «Когда [...] прекратил свое существование Варшавский Пакт и исчез тот облегченный рынок, где мы могли продавать свою продукцию, то ясно, что ненужным стал труд самого зависимого слоя, труд самых малообразованных работников. В тех местностях, где прежде людям давали приют рабочие общежития, они оказались на мели [...], слой бездомных все увеличивается благодаря обнищанию населения в провинции»¹⁶. И т.д. Ведь именно о таких людях, об этом слое писали и Шандор Тар, и Янош Хаи, и подобное точное совпадение очень многозначительно.

При более внимательном взгляде выяснилось, что Евангелическое Братство по какой-то модификации законодательства прекратило свое существование, а Габор Ивани действует в сущности в одиночку, на свой страх и риск. То есть и на церковь как на институт нет надежды. Так что же, Янош Хаи и в самом деле – белая ворона?

Во всем, что касается *литературной* части литературы (стиль, способ изображения, свободное – но вовсе не нигилистическое! – отношение к традиции, взаимодействие с читателем и т.д.), – уверенно можно сказать: нет. Хаи с его романом вполне органично вписывается в тот ландшафт, который все более явно начинает господствовать на литературной карте Венгрии. Что же касается конфликта, который, я убежден, литература как область (вспомним вышедшее из употребления, но, по-моему, очень точное слово) человековедения никак не может игнорировать, конфликта верхов и низов, богатых и бедных, обласканных судьбой и обойденных ею, – то в этом плане Янош Хаи практически одинок. Пока одинок. Потому что без этого конфликта литература рискует выродиться в пустую игру, и писатели просто не могут себе позволить бесповоротно

ступить на этот путь. И венгерская литература, кажется, не намерена так уж всерьез опровергать меня. Уже множатся (не быстро, но все же) сигналы, что традиция эта, так долго питавшая литературу, возрождается. С таким ощущением я прочел, например, роман Кристины Тот «Аквариум» (2013), где изображена жизнь обитателей городских дебрей, перебивающихся непостоянными заработками, кое-как поддерживающих друг друга на плаву – или тонущих вместе. Но ощущение это было неполным и непрочным: в книге, как мне показалось, все же берет верх интерес к маргинальному, к той экзотической материи, которая привлекает внимание художника в африканских ли, в будапештских ли джунглях.

Больше надежд (пока надежд) у меня вызывает книга писателя, имя которого только что появилось на литературной арене: это имя – Силард Борбей, а его книга носит название «Неимушие» (2014). Судя по отзывам в критике (сама книга еще не дошла до меня), автор погружается в ту же среду, которая так впечатляюще показана Я. Хаи, – в беспросветное бытие деревенской бедноты. Выводит ли куда-нибудь читателя эта картина, этот мало занимающий современных мастеров слова материал, мне и самому интересно.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Радиоинтервью к 20-летию выхода «Одного дня Ивана Денисовича» для Би-би-си. Солженицын А. Публицистика, в 3 тт. Т. 3. Статьи, письма, интервью, предисловия. Ярославль: Верхняя Волга, 1997. С. 21–30.

² *Sánta F. Húsz óra. Az ötödik pecsét. Az áruló.* Szekszárd: Babits Kiadó, 2001. 390.o.

³ *Ibid.*, 348.o.

⁴ *Illés L. A küzdelem értelme. Tanulmányok, cikkek, kritikák.* Budapest, 2010. 59. o.

⁵ *Ibid.*, 286–287. o.

⁶ *Хай Я.* Парень. М.: Центр книги Рудомино, 2012. С. 40.

⁷ Там же. С. 14–15.

⁸ Там же. С. 136–137.

⁹ Там же. С. 253.

¹⁰ Там же. С. 276.

¹¹ Может быть, понятие «белая ворона» здесь не подходит; разве что – трагическая белая ворона. Судьба Шандора Тара была необычной и страшной. Он был белой вороной в том смысле, в каком это можно представить только в период перелома, смены эпох. В 1999 г. он, без всякого внешнего побуждения, исключительно, видимо, по требованию души, публично признался, что в течение ряда лет был тайным агентом органов безопасности, то есть осведомителем. Довольно бурное обсуждение в прессе ничем не кончилось; тем более что Тар особого ущерба своим доношением никому не нанес. Но его психику эта история подорвала роковым образом: он спился и умер в 2005 г. История эта не заслуживала бы, наверное, упоминания, если бы она произошла не с одним из самых талантливых и самых честных писателей новейшего периода венгерской истории.

¹² *Horváth Cs. Háú János monográfiája*. Budapest, Kalligram, 2013. 3. o.

¹³ Цит. по: *Horváth Cs. Háú János monográfiája*, 3.o.

¹⁴ *Ibid.*, 9. o.

¹⁵ Тот же Ч. Хорват называет таких писателей, как Иштван Кемень, Аттила Бартиш, Кристина Тот, Иштван Вёрёш, Янош Терей, Золтан Эгрешши. Не лишне будет отметить, что некоторые из них (например, Бартиш, Тот, Терей) уже представлены отдельными переводами и у нас, в России.

¹⁶ <http://veol.hu/hetvege/szegeny-gazdagok-gazdag-szegenyek-1293707>.

АВТОБИОГРАФИЗМ В ХОРВАТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ РУБЕЖА XX–XXI ВВ.

В Хорватии период с 1991 по начало 2000-х гг. – время жестокой действительности. Распад Югославии и военное лихолетье 1991–1995 гг. повлекли за собой существенные изменения в общественном и художественном сознании*. Они вызвали к жизни не только пафосную поэзию и документалистику, но и произведения, получившие в хорватском литературоведении определение «литературы сурового факта», а затем – и художественное осмысление этих «суровых фактов». «Произошел раздел эпох. Война изменила перспективу восприятия литературы и ее традиций, – пишет исследователь прозы 1990–2010 гг. С. Приморац в своей книге «Линия раздела»¹. Возникшая в обществе потребность в искусстве с жизненной основой, аутентичных свидетельствах, подлинных именах и событиях приводит к переструктурированию художественных стратегий, заострению документального начала разного плана и в разном объеме, активизации малых прозаических жанров. На одно из первых мест выходят всевозможные автобиографические формы – мемуары, дневники, автобиографии в узком смысле и псевдоавтобиографии, вымышленные автобиографии и, наконец, пародии на автобиографии. К концу 1990-х гг. автобиографический аспект в собственно художественной прозе усилился настолько, что ведущий современный историк хорватской литературы К. Немец в заключительной главе своей «Истории хорватского романа с 1945 до 2000 года» выделил в качестве

* В течение этого времени менялся характер войны и отношение к Хорватии мирового сообщества, а также отношение к войне внутри нее самой: 1991–1992 – война за независимость с Югославской Народной Армией, получившая в Хорватии название Отечественной войны; 1992–1995 – участие в боснийском конфликте; 1995 – «наведение конституционного порядка» на территории самопровозглашенной Республики Сербская Краина, в результате которой она прекратила существование.

одной из основных тенденций развития литературы рубежа XX–XXI вв. «автобиографизм без берегов»². Вместе с тем, он обращает внимание и на то, что наряду с распространением автобиографий, мемуаров, биографий, дневников, свидетельств, писем, возникает и «настоящий бум невымышленных и полувымышленных форм»³. К таким типам прозы обратились уже известные писатели – Горан Трибусон, Павао Павличич, Сдободан Новак, и представительницы женской прозы – Дубравка Угрешич, Ирена Врклян, Юлиана Матанович, Славенка Дракулчич. Не чужд он в той или иной степени оказался и молодому поколению прозаиков, не объединенных манифестами или органами печати, как это бывало раньше – Зорану Феричу, Анте Томичу, Миленко Ерговичу. Возникая, зачастую, на существующей художественной почве постмодернизма, эта проза все больше отходила от него и обращалась к реалистическим способам изображения, продолжая при этом синтезировать разные жанры, смешивать разные стили: документализм и вымысел, факт и его субъективную интерпретацию, натурализм и мифологическую обобщенность. На протяжении двух последних десятилетий автобиографический элемент остается очень силен, во многом определяя развитие жанров и стилевых структур в собственно художественной прозе и в автобиографически-мемуарной литературе.

Осмысление этого явления, изучение его истоков и истории началось в 1991 г. с выходом монографии теоретического и историко-литературного плана М. Велчича «Отражение рассказа. Интертекстуальное изучение автобиографии»⁴. В 1993 г. Андреа Златар защищает диссертацию «Модели латинской автобиографии XII и XIII столетия: исповедь и жизнеописание», а в 1998 г. она выпускает монографию «Автобиографизм в Хорватии. Очерк истории жанра и типология прозаических форм»⁵ – книгу, к тому же, доступную широкому читателю. Автобиографии XIX–XX веков посвятил свой труд «Автобиографии хорватских писателей» (книга вышла и на английском языке)⁶ известный историк литературы В. Брешич. И наконец, в 2001 году дело дошло до современности – второй половины XX в. Хелена Саблич-Томич, защитив в 2001 г. диссертацию «Модели современной хорватской автобиографической прозы», на

следующий год выпустила книгу «Интимное и явное. Современная хорватская автобиографическая проза»⁷, в которой проанализировала более 100 произведений, созданных с 1968 по 1999 год. Опираясь на труды известного теперь и в нашей стране французского историка литературы и теоретика Ф. Лежэна⁸, специалиста в области автобиографического письма, хорватская исследовательница определяет автобиографию как «ретроспективный прозаический текст, в котором некое действительно существующее лицо рассказывает о своей жизни, акцентируя внимание на становлении собственной личности»⁹. Автор предлагает систему жанровой типологии хорватской прозы в выделенных ею двух группах автобиографических произведений – художественно-повествовательной и эссеистско-рефлексивной, а 1990 год является для нее не началом появления этого типа прозы, а рубежом ее интенсификации. Все большую персонализацию и индивидуализацию подобной литературы она связывает с общественными и политическими событиями 1990-х гг., и прежде всего, с войной и формированием новых общественных условий в Республике Хорватия*. Они, по ее мнению, вызвали к жизни потребность в демократизации письма, отход от коллективистского тоталитарного мышления и рост интереса к отдельной судьбе на фоне пережитого во второй половине XX в. Поэтому, считает исследовательница, не случайно на рубеже XX–XXI вв. в освобождающейся от идеологического давления Хорватии, получают распространение такие автобиографические жанры как мемуары и автобиографии, тексты, закрепляющие не только личный опыт, но через него реконструирующие и биографии целых поколений. Личная память с ее избирательностью становится объектом анализа, определяя субъективный характер видения, который соотносится с общественными событиями эпохи, рассмотрением социальных, мировоззренческих и психологических факторов. Чаще всего эти тексты

* Суверенной Республикой Хорватия была провозглашена 25 июня 1991 г., признана мировой общественностью в январе-феврале 1992.

представляют сплав автобиографии и мемуаристики, в них в разных пропорциях и разной манере сочетаются жанровые признаки того и другого жанра, подтверждая стилистическую вариативность синтезируемой формы.

Для конкретизации особенностей – типовых и индивидуальных – этого вида прозы выбраны автобиографические книги трех известных хорватских авторов – прозаика Слободана Новака, поэтессы Весны Парун и литературоведа Александра Флакера. Они представители одного поколения: родились в 1920-е гг. прошлого века, ступили на стезю науки и литературы в социалистической Югославии, на их долю выпали войны, увлечение идеей построения нового свободного общества и разочарование в ее реализации. Они не занимали государственных постов, не были общественными деятелями или диссидентами, но завоевали высокое признание в избранных ими областях творчества и не только у себя на родине. К тому же их объединяет фанатичная любовь и преданность слову, и прежде всего художественному слову. За написанными ими и изданными в 2000-е гг. автобиографическими произведениями стоят яркие личности, мнения которых о себе, времени, своем творчестве, литературе и науке важны и интересны как для современников, так и для будущих поколений. Это люди очень разные, разного воспитания, жизненного опыта и мировосприятия, но жившие в одно время и в одной стране, поэтому их суждения, заметные пересечения, как и расхождения, любопытно сравнить. Не менее интересно и то, что один и тот же тип творчества воплощается у них в различном жанрово-стилевом формате, композиции, языковом своеобразии. «Несогласие» (2003) С. Новака – фрагментарная проза с вкраплениями новелл, эссе, полемики с политическими и культурными деятелями; в книге В. Парун «Я, у которой руки невиннее. Асинхронный выбор» (2009) – тематически отобранные автором стихотворения, эссе, драмы, произведения для детей разных лет сопровождаются комментариями к ним, раскрывающими историю их создания и общественную реакцию на них; флакерова «Автопография» (1 т., 2009; 2 т., 2010) через литературные вехи связывает личную, полную переездов жизнь автора с историей и настоящим различ-

ных городов, их культурной и научной атмосферой, теми людьми, которые там жили, прославили их или живут и работают в наше время.

Слободан Новак, один из самых известных, и в значительной мере культовых современных писателей, автор произведения которого относятся к обеим обозначенным группам автобиографической прозы – и художественно-повествовательной, и эссеистско-рефлексивной. Он родился в Сплите в 1924 г., детство провел на острове Раб, который будет фигурировать во многих его произведениях. Участвовал в партизанском движении, хотя, как он замечает, и по мобилизации, но в 1946 «по своей воле» вступил в КПЮ во время учебы на философском факультете Загребского университета (отделение хорватского языка и югославских литератур), затем работал в разных редакциях и издательствах. С 1983 г. – член-корреспондент Югославянской академии наук и искусств, с 1991 г., когда в Хорватии отменили звание членов-корреспондентов, все, в том числе и Новак, стали академиками Хорватской академии наук и искусств. Он принадлежит к первому послевоенному поколению писателей. И если сомнения в справедливости нового общества (а он искренне верил, что является «“хозяином будущего” и не должен за это никого убивать»¹⁰) зародились у него в 1946 г., то в 1948 г. – время конфликта Югославии и СССР, – которое задело и его жену, тоже участницу народно-освободительной борьбы (ее исключили из Университета, выгнали из школы, где она преподавала историю), произошел «явный надрыв». Это время он охарактеризует «как парадигму позора и интеллигентской неволи»¹¹. Не случайно поэтому Новак вместе с более молодыми своими современниками – А. Шоляном, И. Сламнигом, В. Павлетичем, Й. Пупачичем, С. Михаличем (он был старше их почти на десять лет) – оказался среди основателей двух очень важных в хорватской литературе журналов «Кругови» (1952–1958) и «Книжевник» (1959–1961), одними из первых в Югославии начавших открытую борьбу за гуманизацию литературы, ее эстетическую толерантность и разнообразие. Тогда их называли «антисоциалистическими» и «антигосударственными элементами»¹², а издаваемые ими журналы за-

крывали. На самом деле, эти молодые люди, чувствовали себя в социалистической стране аутсайдерами и отразили в своих произведениях неострбованность в обществе части своего поколения, ощущение бессмысленности в этих условиях борьбы за человечность и эстетическую свободу, но одновременно с этим, упрямо продолжали борьбу. Быть аутсайдером тогда, считает Новак, отнюдь не означало безразличия ко всему происходящему. Он признает справедливость удачного, по его мнению, определения, данного этому поколению писателей – «малодушные», понимая под этим их внутреннее состояние, как определенный вид протеста против «пропагандируемого тогда ложного счастья, общественной активности и блестящего будущего»¹³.

В 2001 г. на основе своих интервью Новак выпускает книгу «Отступления», а в 2003, доработав, расширив и осовременив ее, публикует мемуарно-автобиографическую прозу, названную им «Несогласие». По-хорватски ее название звучит – «Protimbe». Это усвоенное из древнегреческого языка слово многозначно и может быть переведено как противоположность, противоборство, сопротивление, упорство, несогласие, неприятие, инакомыслие. Я остановилась на «Несогласии», хотя в тексте находит выражение и сопротивление, и упорство, и противоборство, но чаще всего не откровенно публичное, а высказанное в ассоциативной форме.

Книгу «Несогласие» открывает признание автора в том, что «большую часть своей жизни он провел, как сорванная ветка в стакане с водой, без корней, без почвы, на которой вырос, без контактов с оставшимися членами семьи и родней, к которым принадлежал, без представления о своем происхождении»¹⁴. Восстановлению этих связей во многом и посвящает писатель свое произведение. Но не только. Он превращает его в художественно-публицистическое произведение, естественно подчиняющееся определенным эстетическим законам. Понятно, что задачей автобиографии в первую очередь становится создание собственного образа автора, собственной версии своей жизни, установка на достоверность сообщения о себе, своих произведениях, истории их создания. Но книга Новака пред-

ставляет собой и достаточно традиционный мемуарный тип прозы, как говорит он сам, прозы, затрагивающей «многочисленные общественные вопросы, события, явления и личности, заполнявшие мою жизнь и определявшие мои собственно литературные и духовные интересы, мое мировоззрение и мою скромную литературную деятельность»¹⁵. На определенный характер повествования настраивает и многозначность образного названия произведения, подчеркивающая неприятие царящих в обществе нравов, принципов поведения, неприятие произрастающих в нем оглашательства и зла. Очень важен эпиграф к книге. Это строфа из стихотворения классика XX в. поэта Тина Уевича «Ни единой мыслью не отделяю себя от противостояния»:

*Нас окружают ловушки и черное коварство,
бездна опасности за потоками слов.
Ни единой мыслью не отделяю себя
от противостояния.**

Позиция Уевича служит Новаку подспорьем в отрицании любой метафизической инкарнации любой идеологии, любого культа. Не менее важно и то, что сама мысль заимствована из поэзии большего поэта, долго не признаваемого таковым в социалистической Югославии. За издание своих произведений в НГХ (Независимом Государстве Хорватском) он был обвинен в сотрудничестве с профашистским режимом и лишен гражданских прав и права публиковаться. Его первый поэтический сборник в новой Югославии вышел только в 1952 г.

Для мемуарно-автобиографического жанра очень важен и достаточно стандартизированный выбор проблем, чаще всего зафиксированный в названиях глав. Он присутствует и у Новака: «Происхождение/Детство/Молодость», «О войне против оккупатора», «Первые образцы», «Журналы и газеты/Иллюзии и дезиллюзии», «Потерянная и приобретенная родина», «Полемике», «Писатель и власть», «Отечественная война и хорватские

* Если в поэтических цитатах не указано имя переводчика, подстрочно-смысловой перевод сделан автором статьи.

военные злодеяния» и т.п. В своих мемуарах Новак, как в прозе, мало внимания уделяет фактографии, будничной жизни, описанию событий, больше пишет о лично пережитом. Его книга, отмечает он, – не хроника и не информационный справочник, а выражение «личных впечатлений и личных чувств, личных суждений»¹⁶. И еще раз повторяет: «Я говорю о себе. Поэтому пытаюсь сказать только то, как и о чем я думаю и что ощущаю»¹⁷. Писатель ироничен по отношению не только к своим оппонентам, но и к самому себе. Он не рисует себя героем – есть и самокритичные признания, но, все-таки, больше акцент делается не на несогласии с самим собой. Зачастую примиренческая позиция вообще, а также собственная и своих друзей, трактуется им, прежде всего, как диагноз обществу. По отношению к себе и симпатичным ему людям он весьма гибок. Будучи, как говорилось, почти на десять лет старше своих коллег-друзей по поколению, он имел другую гражданскую биографию. В отличие от них, он принимал участие в народно-освободительной борьбе (хотя сейчас им и не героизируемой), был членом КПЮ, работал в государственных издательствах, что, безусловно, определяло его общественное положение. В отношении к нему власть предержавших явно присутствует некоторое противоречие и раздвоение. Это во многом объясняет признаваемый им самим тот факт, что в социалистической Югославии «его одновременно и награждали и замалчивали»¹⁸.

Между тем постепенно разочарования нарастали, особенно после 1971 г. Новак активно не участвует в национальном движении конца 1960-х – начала 1970-х гг. (оно получило в Хорватии название «хорватская весна», по аналогии с чешскими событиями конца 1960-х), так как не верит в его успех (правда, теперь признается, что ошибался, без него не было бы и 1990-х г.). Однако «Декларацию о положении и названии хорватского литературного языка» подписывает, и подпись свою, когда начинаются репрессии, не отзывает, как сделали некоторые другие. Новак отделался партийным выговором, а когда через год ему предложили написать заявление о снятии выговора, написал заявление о выходе из КПЮ, хотя это было тогда еще небезопасно. Потом он отказывается от выдвижения

своей кандидатуры в члены-корреспонденты Югославянской Академии наук (его выдвинул известный поэт Д. Тадиянович), считая это для себя невозможным, пока его коллеги, в том числе Ф. Туджман*, поэты В. Готовац, З. Томичич находятся в тюрьме¹⁹. Очень важный шаг, однако Новак не придал его гласности, считая «интимным выражением своей совести»²⁰. По собственному признанию, он не был трибуном, человеком политической практики и поэтому единственным способом самовыражения для него оставалась литература. «Писание, – скажет он, – единственное дело, в котором меня покидает всякий страх и неуверенность, и я становлюсь решительнее самого себя»²¹.

Писатель был прав. Почти все художественные произведения Новака создавались, по его словам, «на грани возможного»²². И хотя почти все они не только не были обойдены критикой, но и отмечались престижными литературными премиями, однако, в те годы трудно было представить, что они станут предметом обсуждения на научном симпозиуме, какой состоялся лишь в 2000-ом году. В мемуарах Новак многое разъясняет, приводит факты, о которых ранее писать не мог, подтверждая мнение о том, что не он создал себе политическую биографию, но прежде всего благодаря его творчеству состоялась его гражданская биография. Пережив жесточайшие разочарования, которые начались через несколько лет после окончания Второй мировой войны, он, оставаясь «убежденным антифашистом и смягченным антикоммунистом»²³, выражал свое критическое отношение к происходящему только в своих художественных произведениях. Когда вышел сборник новелл и

* Франьо Туджман (1922–1999) – участник Народно-освободительной борьбы, член КПЮ, уволился из Югославской народной армии в 1961 в чине генерала. Был директором Исторического института в Загребе. Дважды арестовывался за националистические взгляды. В 1989 г. создал партию Хорватское Демократическое содружество (ХДС), и после ее победы на первых многопартийных выборах в 1990 г. был избран Председателем Президиума Хорватии, а в 1992 и 1997 гг. – Президентом Республики Хорватия.

статей «Мои университеты» (2004), составленный не по тематическому принципу или времени написания, а по хронологии описанных событий, получилась, по его словам, «криптография одной жизни». Таковой являлись и его романы, во многом строящиеся на автобиографической основе. Выбранный литературный прием не стал, между тем, для него формальным, он давал писателю возможность «раскрыть свою собственную личность, ввести образ, который становился наиболее деятельным среди остальных», а так же взять на себя «полную и непосредственную ответственность за мир, который возникает под его пером»²⁴.

Об автобиографичности как особенности творчества писателя критика заговорила сразу после выхода первого его романа «Потерянная родина» (1955). Соглашаясь с этим мнением, Новак, однако, делает существенное уточнение. «Моя проза, – говорил он в одном из интервью, – связана с моей жизнью, но это не фактография моей частной жизни, а пережитое мною»²⁵. Эта индивидуальная склонность его писательского дара определила характер всех его произведений. Они, практически все, написаны от первого лица, исповедальны и откровенно пристрастны. Они лишены фабулы и описания событий, но не темпоральности, они аналитичны, но не поучающи. Писатель подчеркивает, что для него всегда были неприемлемы экстремальный натурализм и крайний, «антисинтаксический» авангардизм, мутное ассоциативное письмо, что не означало для него отказ от ассоциативности, а было лишь ограничением свободы ассоциаций. Его упрекали в экзотичности персонажей и ситуаций, он же не раз повторял, что пишет «об обычных людях и обычных вещах» и помещает их во внешне тривиальные, повседневные обстоятельства, но пишет так, что благодаря его личному выбору, «они в целом выпадают из обычного ряда и кажутся необычными»²⁶. Новак признает, что он использовал факты биографии своих родных и знакомых, и считал для себя обязательным отвечать за «бытовую и психологическую достоверность образов». Писатель также использовал топонимику так или иначе связанную с собственной жизнью. Это место его рождения и учебы – «биологическая родина» – Сплит; «эмоциональная родина», на которой прошли его счастливые детство и

отрочество, первые впечатления, жизненный опыт, первые друзья – остров Раб, ставший для него и «убежищем старости, где происходит возвращение к истокам на пути возвращения к праху земному»²⁷; и Загреб – «духовная, интеллектуальная родина»²⁸, где Новак прожил пятьдесят лет, и который назовет «роскошным кладбищем» своих «самых больших заблуждений»²⁹.

В первом же романе Новака как одна из главных звучала тема малой родины. Таков для героя-мальчика, названного Малый, а затем молодого человека, вернувшегося с войны, Остров – так он будет фигурировать практически во всех последующих произведениях писателя. Вернувшись с войны домой и найдя его опустевшим, а город разрушенным, он задается вопросом, есть ли у него родина и нужна ли она ему. Приехав туда через четырнадцать лет, Новак ощущает всю свою неотделимость от нее, и как человека и как писателя (сейчас он живет там практически постоянно), и подтверждает это всеми следующими произведениями. Остров остается местом действия всех его романов, героем – взрослеющий и стареющий Малый, персонажами – многие окружающие его люди до и после войны, собственно до наших дней.

Самым известным, даже можно сказать, культовым стал по выходе в 1968 г. и остается до сих пор роман Новака «Благовония, злато и ладан», в котором с глубоким проникновением писатель показал, что «его разочарования доказывают истинность его веры»³⁰. Поначалу, он хотел назвать роман «Малодушные», но внял совету опытного редактора, понимавшего всю провокационность такого заглавия в Югославии тех лет. Герой этого романа – тот самый Малый, ныне бывший партизан, пенсионер средних лет – добровольно поселяется на Острове, где мало что сохранилось со времени его детства, и ухаживает за парализованной, выжившей из ума бывшей владелицей половины этого острова контессой Мадонной Маркантуновой (одна из живописных фигур в романе Новака «Потерянная родина»). Новак не объясняет ни причин этого решения, ни странности самой ситуации – для прозы этого поколения была типична сконструированность сюжета при реалистичности бытовых и психологических характеристик. Столкнув,

«двух общественных инвалидов» – «инвалида конфискации, национализации и коллективизации» и инвалида, у которого была, как у его поколения, «конфискована, национализирована и коллективизирована жизнь»³¹, писатель достигает универсальной символизации. Устами своего героя автор резюмирует: «Мы не знали, что все, что исчезает под воздействием насилия и нашего невежества, все будет потерей и для нашего мира. Мы думали, что открываем золотую эру, а на самом деле, по моему, вряд ли найдется кто-нибудь, кто захочет отнять у нас тот мир, каким он теперь стал [...]»³². Совмещая бытовой, конкретный повседневный план, вплоть до натуралистического описания физиологических отклонений большого организма, и аллегорический, универсально-экзистенциальный, подчеркивающий разрыв между идеалами и реальностью, Новак создает свой стиль повествования, и автобиографический элемент играет в нем существенную, если не основополагающую, роль.

Затем был роман «За пределами судебного журнала», весь пронизанный критическими аллюзиями, еще более резко обозначающий разрыв между коллективистскими мифами и реальностью. Он появился в 1977 году, в суровый период реакции после событий начала 1970-х. В нем весьма критические острые суждения автор вкладывает в уста якобы психически больного человека. Именно в связи с этим романом он признается, что ему приходилось писать «на грани возможного, чтобы не попасть в тюрьму»³³. В мемуарах Новак рассказывает, что книга не была запрещена, но из-за выраженного в ней «антагонистического несогласия», она, по сути, замалчивалась до 1990-х гг. Более того, единственного рецензента романа литературного критика центральной газеты «Виесник». В. Тенжеру вызвали в городской партийный комитет, где ему пригрозили увольнением. Больше об этом произведении не решался высказываться никто, да и сам писатель замолчал на долгие годы.

Когда писалась книга «Несогласие», опасаться было уже нечего, хотя хорватское общество иначе, но остается разделенным до сих пор. Во время войны культивировался единый приоритет национально-политических требований, но вскоре он

был поколеблен: обнажившимся националистическим и анти-сербским настроениям, все настойчивее противостояли другие, сопротивлявшиеся превращению их в государственную политику ставшей независимой хорватской республики. Новак, особенно в первой книге «Отступления», откровенно поддержал националистическую политику Туджмана, включавшую в себя, в том числе, реабилитацию военных преступников и дегероизацию антифашистского движения. Он увидел в ней возрождение хорватских традиций и призыв к всеобщему примирению всех хорватов, считая, что оно приведет к «взаимному прощению взаимных злодеяний» и «не к примирению преступных идеологий, а к их отбрасыванию». Для него это означало отказ от всеобщей ненависти, отказ, как он выражается, «от кровной мести по идеологическому принципу (четнику, усташу*, коммунисту)»³⁴. Правда, отдавая дань уважения Туджману как историческому деятелю, он поясняет, что не испытывал никаких иллюзий по поводу «его непогрешимости и внеземной чистоты»³⁵. С выходом книги позиция Новака вызвала волну критики со стороны антифашистов, выступавших против реабилитации военных преступников и их деяний. Писателя к тому же обвиняли и в антисербских настроениях. Во второй книге – «Несогласие» – он несколько корректирует свою позицию, выражая ее более аккуратно. В частности, поясняет свое отношение к проявлениям отдельных злодеяний в отношении сербов. Например, осуждает осквернение могилы хорватского писателя, серба по национальности, В. Десницы. Он пишет также о том страшном впечатлении, которое на него произвело посещение Голого острова: запущенный и опустевший он стал драматичнее и убедительнее любых памятников. Писатель назвал его «памятником тройного злодейства: воспитания фанатиков, мучений этих самых воспитанных фанатиков и, наконец, окончательного осквернения человеческого страдания»³⁶. Но даже эти «смягчения» не спасали Новака ни тогда,

* Усташ (в переводе – повстанец) – член ультранационалистического движения в Хорватии, возглавляемого А. Павеличем; солдат специальных воинских формирований НГХ.

ни в последующие годы, от критики оппонентами, главным образом из среднего и молодого поколений литераторов (представители старшего поколения были более к нему снисходительны). Полемика с взглядами Новака, причем, в весьма острой форме, возобновилась в связи с выходом собрания сочинений писателя (тт. 1–8, 2009–2011), в которое была включена и его автобиографическая проза³⁷.

Как и вся проза Новака, книга «Несогласие» написана сложно, с использованием публицистического, художественного и автобиографического дискурсов. В нее включено много вставных новелл, лирических этюдов (например, о расправе над его дядей, видным человеком на острове его детства), эссе (о религии и ее роли в обществе, о языке, о хорватстве, ангажированности писателей и их взаимоотношениях с властью, о женской литературе, автобиографизме и т.п.), портретов друзей – писателей (А. Шоляна, И. Сламнига, Й. Пупачича и других), полемики с критиками (Б. Донатом, П. Матвеевичем). Согласно жанру, писатель еще более субъективен, пристрастен и откровенен, чем в художественной прозе. В этом сказывается не только индивидуальный настрой автора, но и специфика избранного типа прозы с его установкой на все большую субъективизацию и своеобразную «самопрезентацию». Но именно в силу этой своей субъективности и пристрастности она, благодаря масштабу личности автора и его включенности во многие общественные и литературные события, представляет особую ценность как свидетельство о себе и времени и вызывает, в том числе, и несогласие по некоторым вопросам, с автором.

В 2005 г. Новак вернулся к художественной прозе и выпустил новый роман «Примирение»³⁸, генетически связанный с его предшествующим творчеством. В нем то же место действия – Остров, тот же герой – Малый, ныне 80-летний человек, словно «в состоянии летаргического одиночества»³⁹, живущий в собственном саду, будто в клетке, даже «тюрьме плененной души»⁴⁰, малодушный, похоронивший «свои презренные идеалы»⁴¹ и сравнивающий себя с Мадонной из романа «Благовония, злато и ладан». Слова «клетка», «малодушные», «малодушное мудровствание» «одиночество» становятся в

этом романе ключевыми. Время действия – несколько месяцев начала 1990-го г., когда в воздухе разлилось ощущение надвигающейся катастрофы. Ее первым сигналом стала высадка на Остров десантного корабля Югославской народной армии (кстати, действительный факт, который наблюдал автор) через десять дней после проведения в Хорватии первых многопартийных выборов*. Все остальное вымышлено: события, персонажи, коллизии. Роман, как говорит сам писатель, «не был политическим, не был он и военной прозой»⁴². Это было продолжение авторского самоанализа, саморасчета, желания автора «гласно выразить ту горькую безысходность, в которой мы оказались в результате принятия сложившегося положения и согласия жить в предлагаемых условиях»⁴³. Герою остается лишь следить за событиями и вести нескончаемые споры со своим соседом, «идеологическим оппонентом» полковником в отставке Югославской народной армии, который, однако, превратился в товарища по несчастью⁴⁴. В романе по отношению к предшествующему творчеству не меняется ни манера писателя, ни стиль, ни образный строй: повествование от первого лица, редуцированная фабула, ирония и самоирония, ассоциативность, отталкивание от действительного события, которое наделяется функцией подтверждения достоверности описанного и его идеологической сути. Та же автобиографическая основа, но не тождество с ней. И название романа так же семантически многозначно, как почти и у всех предыдущих произведений Новака. Предваряя повествование, чтобы объяснить семантику названия романа, автор приводит четыре отмеченные в словарях толкования слова «pristajanje» (от глагольной формы – «pristajati»): 1. Пассивное согласие с чем-то, принятие чего-то без сопротивления; 2. Лакейское присоединение к кому-то или чему-то худшему; 3. То, что кому-то подходит, идет к лицу; 4. Процесс причаливания к берегу⁴⁵. Все значения, кроме третьего, так или иначе, в произведении фигурируют, но, как пояс-

* Выборы в Хорватии прошли в апреле 1990 г., на них победила партия Хорватское демократическое содружество, и ее лидер Ф. Туджман был избран Председателем Президиума Хорватии.

няет сам писатель, название романа выражает «осуждение и несогласие с общественным поведением», соглашательской (малодушной), в прошлом и сейчас, пассивной позицией наблюдателя. Вот почему наиболее универсальным, на мой взгляд, является первое значение. Оно отражает позицию героя и части поколения, боровшегося за новый мир, строившего его и разочаровавшегося в том, что из этого получилось. Название, продолжает автор, «это диагноз. Оно означает констатацию примирения с тем, что противоположно нашим убеждениям и что мы безгласно принимаем»⁴⁶. В конце романа, когда высадившийся десант уже разграбил находящийся на острове арсенал оружия таможенной службы, к герою приезжает его сын, представитель нового поколения. Глядя на него, углубившегося в свою работу, отец «забывает о своих спасительных вариантах бегства и несогласия» и спрашивает себя, «как можно выбросить за борт все, что было суждено, рождено, приобретено, наследовано...»⁴⁷. Уехать, заключает он, значит оставить навсегда на старом берегу «часть своей души, часть своего достоинства и страдания своего народа, оставить все это кому-то другому». Или – «остаётся, в конце концов, счастливо утонуть»⁴⁸.

Роман «Примирение», характерный для автобиографической хорватской прозы рубежа XX–XXI вв., преимущественно продолжал осмысление пройденного автором пути, расчета с прошлым. Он подтверждает верность писателя принципу, сформулированному им в одном из интервью в 1991 г.: «Писатель не бог, он человек, в меньшей степени свидетель и в куда большей – “виноватый” в том, что происходит и ответственный за это»⁴⁹.

Совершенно иной по своему характеру индивидуальный вариант автобиографически-мемуарного жанра создает Весна Парун в книге «Я, у которой невиннее руки. Асинхронный выбор», назвав, ее несколько изменив, по одному из самых известных и наиболее переводимых стихотворений «Ты, у которой невиннее руки»⁵⁰. В предисловии она объясняет это изменение словами: «Мои руки невинны, мое прошлое чисто. Как

боль»⁵¹. По сути, эта книга представляет собой своеобразную автобиографию автора, итог жизни поэта и человека*.

Парун (1922–2010) и в личном, и в общественном плане была антиподом Новаку своей эмоциональной открытостью, искренностью, гражданской, иногда безоглядной, смелостью и в социалистической Югославии и в Республике Хорватия. Крупнейшая поэтесса Хорватии, член-корреспондент Югославянской Академии наук и искусств с 1986 г. (затем Хорватской академии наук и искусств), номинант на Нобелевскую премию 1995 г., она творила на протяжении второй половины XX и первого десятилетия XXI века. Парун была первой в хорватской литературе женщиной, которая жила литературным трудом. За свою долгую и нелегкую жизнь она создала целую библиотеку, которую составили около 90 поэтических и публицистических книг, произведений для детей, эссе и драм, переводов с немецкого, французского, итальянского, болгарского и словенского языков. В 2010 г. ей была присуждена международная европейская премия за поэзию (КОВ)**. Произведения Парун были переведены на многие языки мира, за рубежом Хорватии вышло четырнадцать ее поэтических книг, в том числе на русском языке⁵². Ее часто сравнивают с Анной Ахматовой. В 2010 г. критик Н. Миркович написала: «Ее жизнь похожа на грустный рассказ, а оставленный ею поэтический опус сопоставим с созданным Анной Ахматовой»⁵³.

В последние годы своей жизни поэтесса сама отобрала свои тексты, снабдив их комментариями. Свою подборку она определила как «асинхронную», так как, сохраняя хронологическую последовательность издания сборников, автор подключала к ним второй поток – «реку жизни» и переплетала эти,

* В основе этого раздела расширенная и дополненная версия статьи «Весна Парун. Автобиография в стихах и комментариях» // Гендер и литература в странах Центральной и Юго-Восточной Европы. М., 2013.

** Международная европейская премия за поэзию, присуждаемая Литературной общиной Вршац (Сербия).

отнодь не тождественные, потока во всей их противоречивости, столкновении и взаимодействии. Так возникла прокомментированная творческая автобиография с вкрапленными в нее прозаическими, автобиографическими и мемуарными отрывками, подстрочными пояснениями, отсылками к общественным и политическим событиям разных лет, тому или иному конкретному лицу, фактам личной биографии, заметками и репликами. Совершенно оправданно издатель книги Парун З. Филиппович назвал ее «своеобразным гибридом многих литературных жанров»⁵⁴.

В своей, ставшей известной всей стране речи на IX, последнем, съезде югославских писателей (Нови Сад, 1985) Парун сказала: «Быть современниками – значит быть свидетелями времени, свидетелями судьбы, заклтыми свидетелями одной, тысячи раз виденной истины»⁵⁵. Таким, предельно искренним свидетелем, очень субъективным, но мужественным, она и была всю свою жизнь и выражала «свою точку зрения, исходя из своего жизненного опыта»⁵⁶.

Весна Парун родилась 10 апреля 1922 г. на далматинском острове Златарин (близ Шибеника). Гимназию посещала в Шибенике и Сплите, учеба на романском отделении философского факультета Загребского университета была прервана войной. Первое стихотворение будущей поэтессы – «Зов», написанное Парун-гимназистской, публикуется в 1938 г. По прошествии многих лет она назовет его «наивным гимном последнего предвоенного поколения» за выраженное в нем предчувствие и ожидание «зова жизни», призыва к борьбе: «Вперед, в жизнь, храбрый Одиссей!»⁵⁷. Оно и откроет ее книгу. Только после него идет предисловие с очень говорящим для современной Хорватии названием: «От западно-хорватской реакционерки до ностальгирующей юго-балканистки». В нем она объясняет причины, побудившие ее объединить «реку творчества» от раннего девического стихотворения до последних стихов состарившейся женщины с «рекой жизни», видя в этом соединении свою судьбу «как воплощение всемирной загадки, этнического постоянства и физического и духовного хаоса»⁵⁸. Основной костяк книги составляют хронологически расположенные тексты, преж-

де всего и главным образом, конечно, из поэтических сборников, потом отрывков из прозаических, драматических и детских сочинений (а в них свой отбор соответствующих произведений), сопровождаемых автобиографическими и мемуарными материалами разного формата – подстрочными комментариями, эссе, воспоминаниями, полемическими заметками, интервью. Идя, в книге от сборника к сборнику, Парун очерчивает круг своих тем, мотивов, проблем, неоднократно подчеркивая, что лейтмотивом для нее всегда была Любовь во всех ее проявлениях: «Любовь – мировидение души. Мое мировидение. Боже, не отнимай его у меня»⁵⁹. А также – Свобода женщины, человека, гражданина. Одно без другого для нее не существовало.

Первый поэтический сборник Парун «Зори и вихри» вышел в 1947 г. и стал вехой в развитии хорватской поэзии XX в. Вошедшие в него стихотворения почти все стали хрестоматийными. Не будучи поклонником поэзии Парун, С. Новак в своих воспоминаниях отмечает, что этот сборник «по своему влиянию на культуру того глухого времени стал озарением»⁶⁰, а при его переиздании в 2007 г. критик Дарья Жилич напишет, что проявившиеся в нем новаторские для хорватской поэзии той поры черты – «витализм, прославление жизни, эротизм, сатиричность», – стали узнаваемыми чертами творчества поэтессы⁶¹. Раскованное, предельно искреннее прославление автором чувства гражданской, эстетической и личной свободы, столь несвойственные лирике тех лет, делали Парун предтечей следующего поколения молодых писателей, объединившихся вокруг журнала «Кругови» (Загреб, 1952–1958), который с провозглашенным им лозунгом «Пусть будет живость!» (В. Павлетич) одним из первых в социалистической Югославии выступил за свободу творчества и плюрализм художественных мнений. Небольшая книжечка «Зори и вихри» открывала поэта, воспевавшего романтические чувства девушки, ее томление в ожидании любви, отношения брата и сестры, «мамину ладошку, белую как парус» (стихотворение «Сон») и, конечно, Любовь:

*Любовь тиха и старинна, скрытое сердце растений,
медленный дождь и взошедшая к небу пиеница,
благословенье земли, кудель из нетронутой пряжи,*

Или:

*В страхе глаза маргаритка раскрыла – не снял сапоги
пулеметчик.*

*Осиротевший ягненок застыл на дороге
в немом изумленьи;
враг-человек в гости пришел
к безоружным цветам.*

(«Баллада обманутых цветов», перевод Т. Макаровой)⁶⁴

Но именно за метафоричность, чувственность и свободу ассоциаций Парун обвинили, согласно господствовавшей тогда марксистской эстетике, в формализме и безыдейности, субъективизме и декадентстве⁶⁵. Особенно опасным казалось ее откровенное следование традиции Тина Уевича, великого хорватского поэта, как уже говорилось, в те годы запрещенного к печати.

После разгромной критики и выхода второго, малоудачного сборника «Стихи» (1948) лишь через семь лет молчания выходит следующий сборник Парун «Черная маслина» (1955), а затем уже регулярно один за другим публикуются ее поэтические книги: «Верная выдрам» (1957), «Дай отдохнуть» (1958), «Коралл возвращенный морю» (1959), «Открытые двери» (1968), «Проклятый дождь» (1969), «Сто сонетов», «И прохожу по жизни» (оба 1972) и многие, многие другие. В них также главное место занимает любовь: первое чувство девушки («Девичество», «Первая любовь»), чувство зрелой женщины во всей его полноте и разнообразии, мир страсти и телесной любви («эротика – это ритм природы»)⁶⁶, ревности и страданий женщины, лишившейся возможности стать матерью («Ты, у которой невиннее руки»), «тоски по трансцендентной любви» («Не спрашивай, за что тебя люблю», «Ревность», «Элегия сердцу»).

*Сказки в тиши разошлись
Но не надобно плакать:
Это любовь. Ты скиталец ее бездорожья,
И звенят у лица драгоценные серьги печали.
Вот что ты выбрала, если ты выбрала жизнь.*

(«Девичество», перевод Б. Ахмадулиной)⁶⁷.

В дальнейшем для поэтессы остается неизменным стремление «солнечно воспеть любовь», но и «боль от того, что ты человек», ту боль, «от которой гора пробуждается». «Может быть этой болью пронизано все, что должно устоять // Она ностальгия по утраченным снам» («Боль от того, что ты человек», перевод Д. Самойлова)⁶⁸. «К самой себе возвращаясь постоянно», «к песенному корню, в глубь мою» («Возврат к стволу времени», перевод Д. Самойлова)⁶⁹, нельзя забывать, пишет Парун, и другую сторону любви – рабскую зависимость от того, «кто сам себя короновал господином твоего сердца»⁷⁰. Это мог быть отец-тиран, предки-тираны, церковь-тиран, государство-тиран, первая любовь-тиран – любая тирания дорого обходится человеку. Освобождению от нее поэтесса посвятила сборник «Рабство» (1957).

*Мир в нас вторгался грубо
и головы наши ранил
звоном своих убийственных истин
и гулом своих запоздалых звезд.*

(«Во всем виновато детство», перевод Д. Самойлова)⁷¹

В творчестве такое освобождение вело, по словам Парун, к рождению сатиры, басен, афоризмов. Разнообразные темы и жанры продолжают присутствовать в художественном арсенале поэтессы до конца ее дней. Ее эстетическую и гражданскую последовательность подтверждают последние из включенных в книгу-антологию тексты – отрывки из детских пьес, стихи из сборников «Слезы путешествуют» (2002, сонеты), «Тело и дух» (2007, лирика), «Благословление плевела» (2007, эпиграммы, лирика), «Этот дивный дикий капитализм» (2009, сатира, лирика). Любовь для нее, как уже было сказано, включала в себя чувство верности личной и эстетической свободе, свободе гражданской и глубоко интимной. Она всегда, в том числе и в последние годы, в Республике Хорватия, оставалась верна «нашей обманутой и обездоленной молодости»⁷², и не отреклась от своего участия в антифашистской борьбе, увлечения Октябрьской революцией, Лениным, продолжала восхи-

щаться «своим гордым поколением»⁷³, чтить память о своем убитом в годы Второй мировой войны в Независимом хорватском государстве товарище-сербе, «расстрелянном без суда и следствия, без свидетелей и доказательств. Без сбереженного слова. Без клятвы на камне. На хлебе и соли. На могиле»⁷⁴. Ему она посвящает стихотворение «Заложник» и включает его в свой первый сборник, именно тот, что был провозглашен формалистским и декадентским, «а это означало тогда – антинародным. Антисоциалистическим»⁷⁵.

Постепенно Парун все критичнее относится к «ударам жизни», видя в них не только личные невзгоды, но и общественные явления, и смело, часто наперекор общественному мнению, высказывает свои суждения. От стихийного прославления наступающего счастливого утра новой жизни она переходит к убежденной защите «утопического социализма с его лозунгом – “я должен”, который, однако, эволюционировал сначала в – “мы должны”, а потом выродился в – “ты должен”». Этот императив, будучи, по ее словам, «моральным постулатом рабства, наркотиком послушания и наркотиком власти», привел «к концу утопии, концу размышления, концу языка как моста взаимопонимания»⁷⁶. Для нее стало ясно, что «нет такой идеологии, которая была бы спасительнее обычной протянутой руки»⁷⁷. «Нет братства без самопознания, самопознания без свободы, а свободы без сердца, разума и поэзии», – скажет она на последнем съезде югославских писателей⁷⁸. Единственная на нем из хорватской делегации она не подчинилась распоряжению партийного руководства посетить могилу Тито, а позже, в Республике Хорватия отказалась поддержать националистическую политику президента Ф. Гуджмана.

Во всех жизненных невзгодах «домом, матерью и потомством» оставалась для Парун поэзия, «первая и последняя любовь ее жизни»⁷⁹. Ей она посвящает многие свои произведения.

*Сквозь чашу толпы продираюсь,
в буреломе ее беспокойства
я торю свою узкую стезю,
озаренную светом песни.*

(«Свет поэзии», перевод Г. Ефремова)⁸⁰

О высокой и жертвенной миссии поэзии говорит она в стихотворении «Мальчик, которому приснилось, что он поэт»:

*...о мальчик, которому приснилось, что он поэт,
и стал с того дня недоступен покой,
докажи, что в одной единственной фразе
ты можешь поведать о тех вещах:
о дереве, что дрожит от росы,
о ночи, что служит убежищем для изгнанников,
и о людях в караване,
которые одержимы желаньем и потому несчастны.*

(перевод А. Наймана)⁸¹

В не меньшей мере поэзия будет для нее и борьбой, так как «кругом все борьба, даже любовь, и, наконец, сама поэзия. Борьбой против жизни, которая не была жизнью»⁸². С первых до последних дней и в стихах, и в статьях Парун продолжала выступать против «перевернутых представлений» как эстетических, так моральных и политических. На протяжении всей своей жизни поэтесса не примыкала ни к каким течениям и группам и строго относилась к экспериментам с языком. Ей были близки романтическая и импрессионистическая традиции, смелая метафоричность, основанная на началах гармонии. Она была поэтом не программных манифестов, а исповедального чувства, искренней открытости почти во всех используемых ею жанрах, будь то лирические, любовные, пейзажные стихотворения, сонеты, детские сказки и роман в стихах, или сатиры, эпиграммы, афоризмы и эротико-юмористические произведения, эссе на общественные темы. На упреки в традиционности своей метрики Парун отвечала: авангардной является «каждая прозорливая и смелая мысль», если сейчас и нужен авангард, то «авангард здравого разума литературы»⁸³. «Поэзия не дневник»⁸⁴, – утверждает она. Главное в ней – не политика, которая в последнее время поглотила все, даже «язык, который убивает душу»⁸⁵, а «интегральная суть»⁸⁶. Не являясь сторонницей ни модернистских, ни авангардистских изысков, ни упрощенного массового искусства, она видела миссию поэ-

зии в «превращении самого грубого языка в язык волшебный, который защищает ее от заразы небрежного языка повседневья»⁸⁷. Ища спасения «от мути будничной речи», она, «словно по зову охотничьего рога», обращается к высокому жанру сонета и добавляет: «Моя влюбленность в язык – это ключ»⁸⁸. Для нее «язык – это и власть, и мощь, и любовь, и дьявол, и Бог. Языки – мосты. Языки – дружба. Языки – истина»⁸⁹. Поэтому на вопрос, что для нее в жизни является самым важным, Парун ответила: «Язык. Язык самое глубокое и страстное чувство. И самый большой мой долг перед отечеством в оставлении родного языка»⁹⁰. Так постоянно связывается в ее творчестве любовь и обязанность, эстетическая свобода и гражданская ответственность, неприятие времени, когда «горько быть человеком, пока нож – побратим человеку» («Мать человеческая», перевод Н. Горбаневской)⁹¹, и теплота взаимопонимания. Проявлением ее человеческого дара в книге «Я, у которой...», стало явленное в полной мере высокое чувство поэтической дружбы, солидарности, уважения к таланту других поэтов из разных югославских литератур. Свой сборник «Ты и никогда» (1959) она посвящает сербскому поэту С. Раичковичу, сонеты – боснийцу М. Диздару, словенцу Ф. Космачу. Она щедро цитирует хорватских поэтов, особенно очень близкого ей по мировосприятию и эстетике классика хорватской литературы «чародея языка» Тина Уевича, целиком в предисловии к книге приводит стихотворения четырех очень разных поэтов, представляющих разные поколения – Мирослава Крлежи «Наш дом», Драгутина Тадияновича «Угощение», Ивана Сламнига «Каков запах осени» и Антуна Шоляна «Ни за что, как умру, я не хотел бы». С ними она чувствует себя в «одном нашем доме», понимаемом ею не «как некое строение, а как внутреннее состояние общества, государства, человека»⁹².

Завершающее книгу Парун четверостишие «Мои раннеутренние апрельские мысли», помеченное 29 апреля 2009 года, звучит как ее завещание:

*Я решаюсь сказать:
человек лишь тогда свободен,*

*когда начинает смотреть на жизнь,
свободно ее познавая*⁹³.

Разнообразие мемуарно-автобиографического жанра подтверждает и двухтомное сочинение Александра Флакера (1924–2010) «Автотопография» (т. 1. 1924–1946, 2009; т. 2. 1946–2010, 2010)⁹⁴. Оно представляет собой сплав путевых очерков, связанных с личной биографией пишущего, автобиографического повествования о себе с присущей ему исповедальностью и откровенной пристрастностью и мемуарной литературы, обращенной к ретроспективной картине жизни определенного времени, свидетелем которой был автор. Жизнь бросала его (а перед этим его родителей) из страны в страну, из одного города в другой (Белосток, Лодзь, Гданьск, Варшава, Загреб, Карловац, Сень, Мостар, Белград и т.д.). Рождение в польском Белостоке, первая школа в Лодзи – это было, по его слова, начало «собственного скитальческого движения и остановок», которым автор и посвятил свою книгу: «Отсюда и ее название с акцентом на топографию»⁹⁵.

Александр Флакер – один из крупнейших европейских славистов, специалист по русской и хорватской литературам. Ученый-эрудит, полиглот, теоретик. Профессор Загребского университета, член Хорватской академии наук и искусств с 1991 г., член-корреспондент Словенской и Польской, почетный член Венгерской академий наук и искусств, почетный доктор филологического факультета Санкт-Петербургского университета, приглашенный профессор во многих университетах – Фрайбурга, Мюнхена, Вены, Граца, Инсбрука, Базеля, Амстердама, Нью Хейвена, член нескольких международных славистических и компаративистских комиссий. В 2005 г. Международной ассоциацией преподавателей русского языка и литературы (МАИРСК) награжден «Медалью А.С. Пушкина». Вместе с германистами З. Шкробом и В. Жмегачем и романистом И. Франгешем он один из основателей загребской стилистической школы и бессменный редактор созданного ими журнала «Уметност ричи» (выходит с 1957), получивших признание не только в Югославии, но и за ее пределами, а также

член редакционных советов международных журналов «Russian Literature» (Амстердам) и «Neohelicon» (Будапешт). Международное признание получили и многочисленные работы А. Флакера, публиковавшиеся, кроме его родного языка, на немецком, английском, итальянском, украинском, русском языках⁹⁶. Наибольшее внимание привлекли его монографии «Литературные сравнения» (1964), «Стилевые формации» (1976, 1986), «Проза в джинсах» (1976, 1983), «Русский авангард» (1984), «Литературные ведуты» (1999) и два его коллективных международных проекта: «Хорватская литература в европейском контексте» (совместно с К. Праничем, вышло 2 сборника – 1970, 1978) и «Понятливость русского авангарда» (совместно с Д. Угрешич, тт. 1–9, 1984–1993).

В одном из своих последних интервью (26.10.2010) Флакер сказал, что после выхода в 1989 г. на пенсию он постепенно освободился от «университетско-профессорского стиля» и стал ощущать себя «по-стариковски свободным»: «Наконец я могу! Больше нет сотен объяснений, действую сам [...]»⁹⁷. С 1931-го года, когда он с семьей переезжает в Загреб, начинается его жизнь в Хорватии, входившей тогда в Королевство Югославия. Девятилетнего мальчика крестят в евангелической церкви, отдают в евангелическую гимназию, где преподавание велось на двух языках – хорватском и немецком. В 1939 г. он получает югославское гражданство. Вторая мировая война для него и его матери началась с помощи польским беженцам, которые бегут в Западную Европу через Югославию. Когда же Германия и ее союзники захватывают Югославию и с их помощью создается Независимое государство Хорватия, мать и сын перебираются в Далмацию, оккупированную Италией (отец и брат Флакера эмигрировали). Здесь, в Сене, в 1942 г. он оканчивает гимназию и после капитуляции Италии в сентябре 1943 г., как он подчеркивает, по убеждению вступает в Народно-освободительную армию. Во время войны окрепло его ощущение себя хорватом⁹⁸. По окончании войны, в 1946 г., Флакер возвращается в Загреб, этот город становится основным местом его жизни и работы до конца его дней. Здесь он в 1949 г. заканчивает философский факультет Загребского университета по специ-

альности славянские языки и литературы с выделением русской литературы, в 1954 г. защищает диссертацию на тему «Партия права и русская литература», а 1956/57 гг. – едет в СССР на стажировку по русской и советской литературе на филологический факультет МГУ имени М.В. Ломоносова. Многие годы на философском факультете Загребского университета Флакер руководит кафедрой русской литературы, здесь создает сделавший его знаменитым славистом международный центр по изучению русского авангарда, причем тогда, когда в нашей стране внимание к этому направлению в искусстве XX в. отнюдь не приветствовалось.

Пребывание в разных странах и многих городах определило не только название книги Флакера, но и способ подачи материала и угол его рассмотрения. Незадолго до появления его книги в Хорватии вышло несколько произведений писателя и ученого-филолога поколения 1970-х г. П. Павличича. Автора, известного своими детективами с существенными общественно-политическими нотами, на рубеже XX–XXI вв. привлек совершенно другой объект изображения. Он обратился к биографии своего родного города Вуковара, разрушенного в 1991 г., ставшего символом хорватского сопротивления Югославской народной армии и названного «хорватским Сталинградом». Это были книги, опиравшиеся на автобиографические и историко-культурными мотивы («Шапудл» – название квартала, 1995; «Путеводитель по Вуковару», 1997; «Вуковарские открытки», 1999; «Вуковарский памятник», 2007). Их «герои» – места культурной идентичности: гимназия, церковь, музей, театр выступают как точки маркирования памяти. Облик улиц, обычаи, семейные праздники – все это было призвано сохранить память о городе, которого больше нет. Для Флакера те же маркированные, значимые для культурной памяти объекты и образы, служат опорными точками в его путешествии по собственным воспоминаниям. Облик городов, где он родился, учился, влюблялся, воевал, потом преподавал, их история и легенды о них, судьбы связанных с ними писателей, художников, музыкантов, происходившие в них в недавнем прошлом события, вплоть до увиденных там кинофильмов или спектаклей – активизировали

память и помогли выявить отношение к своим корням, последующим событиям и по цепочке ассоциаций дойти до современности. Вот почему такое значение приобретает топографическая точность. Анализ географического и живописного изображения пространства в художественной литературе и раньше занимал Флакера-ученого. Он предлагает использовать искусствоведческий термин «ведута» (от итальянского «вид», городской пейзаж) в литературоведении и пишет несколько работ на эту тему⁹⁹. В своей автобиографически-мемуарной книге Флакер создает поэтический портрет города: ведуты Москвы или Сплита включают в себя опорные точки архитектурного, исторического, университетского, пейзажного пространства, определяющие их колорит, подкрепляют фабульную нить изложения иллюстрациями зданий, скульптур, произведений известных художников и личными фотографиями автора.

Время, о котором идет речь, в первой и во второй частях книги вводится по-разному. В первой оно больше привязано к биографической хронологии, вторая часть более свободна. Датировки в большей мере служат подтверждением достоверности описанных событий или являются своеобразным толчком для последующих ассоциаций и с прошлым, и с будущим. Скажем, автор вспоминает, что в 1938 г. он познакомился с автобиографической антикоммунистической книгой польского писателя С. Пясецкого «Любовник Большой Медведицы» (1937)*, ставшей тогда необычайно популярной, переведенной на многие языки и даже выдвинутой на Нобелевскую премию. Эта книга, замечает автор, создала у него иное, отличное от возникшего под влиянием книг о СССР Э. Киша, А. Слонимского и А. Жида, не говоря уже о М. Крлеже, и привила ему «иммунитет не к идеям коммунизма, а к религиозной склонности в отношении советской государственности»¹⁰⁰. В 1943 г., вспоминает Флакер, он узнает о Катыни, а потом возвращается к этой теме во время своих поездок в Польшу в 1947, 1968 гг. и последующие годы («Polonia restituta 1»). Те общественные

* Пясецкий С. (1901–1964) – польский писатель. С 1946 г. жил в эмиграции в Англии.

явления, которые упоминаются в тексте и те, что представлены более подробно, чаще всего не сопровождаются обширными политическими и идеологическими обобщающими оценками. Их суть проясняется с помощью отдельных деталей, отсылок к известным именам и символическим датам. Например, говоря о национально-освободительном движении в Хорватии конца 1960-х – начала 1970-х гг., Флакер возражает против его сравнения с «пражской весной». Если в Чехии, считает он, речь шла о легализации позиции А. Дубчека, то есть социализма с человеческим лицом, то в Хорватии «действительно происходило возрождение хорватской нации», и на хорватских национальных знаменах «все больше бледнели пятиконечные красные звезды»¹⁰¹.

Вся книга ученого пронизана литературными реминисценциями и аллюзиями на хорватскую и русскую литературу, русскую авангардистскую живопись, с их помощью автор апеллирует к памяти читателя, активизируя ее и ориентируя в нужном направлении. В качестве примера обращусь к наиболее интересному для нас разделу «Civilis sovjetikus». В Москву, как говорилось, Флакер был направлен стажером на кафедру советской литературы филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова в 1956–57 учебном году. В его описании Москвы явно чувствуется сознательная прямая или косвенная перекличка с книгой М. Крлежи «Поездка в Россию. 1925»¹⁰². Так, главы в книге Флакера «Краски, звуки и запахи Москвы осенью 1956» или «Театральная Москва» уже самими своими названиями впрямую отсылают к аналогичным главам у Крлежи – «Въезд в Москву (о тайнах запахов, оттенков цвета и звуков)» и «Театральная Москва». По приезду в Москву Флакер практически сразу столкнулся с противоречиями жизни в нашей стране: плохо одетые люди в серых ватниках, валенках с авоськами в руках; в киосках продаются многочисленные газеты, даже югославские «Борба» и «Политика», но невозможно купить столь необходимую приезжему карту города; широкие проспекты и высотные здания, и полное отсутствие уличных кафе, а в телефонных будках – телефонных книг. Как и Крлежа, хорватский стажер предпочитает МХАТу «Маяковку». Правда, он ошибается, говоря, что пьеса Н.Р. Эрдмана «Мандат», кото-

рую в режиссуре Мейерхольда Крлежа видел в 1925 г., была восстановлена Н.П. Охлопковым в этом театре. Флакер в 1956 г. мог увидеть спектакль по этой пьесе Эрдмана в театре-студии киноактера, на афише которого было написано: «Постановка по мотивам работы народного артиста Республики Вс. Мейерхольда (1925)». Но он прав, упоминая, что, в обоих спектаклях играли те же актеры, в частности, роль главного героя пьесы Гулячкина исполнял Э. Гарин. Несколькими штрихами автор отмечает начало наступающих в СССР изменений в литературной и культурной жизни: приоткрываются книжные кладовые, хотя М.А. Булгакова, О.Э. Мандельштама, М.М. Зощенко, добавляет он, можно было, скорее всего, купить только в «Березке», возникают поэтические митинги (Е. Евтушенко, А. Вознесенский, Р. Рождественский), неподверженная цензуре «магнитофонная революция» делает доступными произведения Б. Окуджавы. Особо Флакер выделяет происходившее при нем бурное обсуждение в студенческой аудитории романа В.Д. Дудинцева «Не хлебом единым», опубликованного в 1956 г. в журнале «Новый мир», на котором впервые открыто подвергался критике метод социалистического реализма, и отстранение кафедры советской литературы от студенческой акции. При этом Флакер упоминает только имя профессора В.Д. Дувакина, единственного, кто ее поддержал и за это поплатился¹⁰³.

Уже тогда у молодого хорватского ученого возникает стойкий интерес к русскому авангарду, и ему приходится преодолевать немалые цензурные и бюрократические препоны, чтобы, например, посмотреть не выставывавшиеся в те годы и хранившиеся в запасниках музеев полотна П.Н. Филонова. Впоследствии Флакер бывал в Москве неоднократно, сотрудничал с русскими учеными, в частности с коллективом Института славяноведения. Прощание с городом произошло уже в новом тысячелетии, и оно, «для него, русиста, профессионально связанного с этой великой страной, ее народом и культурой»¹⁰⁴, по его словам, было грустным из-за ослабевших в России позиций Академии наук в целом и гуманитарных наук.

Обращает на себя внимание еще одна особенность книги Флакера. Он не пишет о своих научных работах, о хорватской

и русской литературе. Его отношение к ним звучит в замечаниях об обстановке в Загребском университете в разные годы, о профессуре, у которой он учился, о студенческих годах. 1948 год (решения Информбюро) освободил Флакера, как, скажем, и учившегося вместе с ним С. Новака, «от многих иллюзий и сомнений», но до 1968 г. «продолжался его *социалистический сон*»¹⁰⁵ (курсив автора), сходный с тем, что видели во Франции и в Италии. Лишь в 1970-е гг. и он был нарушен «ударом Тито по легитимным хорватским институциям»¹⁰⁶. События начала 1990-х, считает Флакер, многое разрушили, в том числе человеческие взаимоотношения, но «несомненно, Хорватия двинулась по пути демократии, о которой мы мечтали в гимназии»¹⁰⁷.

Флакер вспоминает, что одновременно с ним в Загребском университете славистику изучали будущие «круговаши» – А. Шолян, И. Сламниг, К. Пранич, В. Павлетич – и хотя он, как и С. Новак, был старше них и имел другой жизненный опыт, его связывали с этим «поколением открытых дверей»¹⁰⁸, тесные человеческие и эстетические отношения. Примечательны и выделенные автором книги портреты близких ему ученых, в том числе сербских – например, «лучшего югославского русиста» М. Йовановича и исследователя сербской межвоенной литературы и сербского авангардизма Г. Тешича, сербского полониста С. Субботина. С большой симпатией пишет он о дочери Р. Зоговича, специалисте по итальянской литературе Мирке, хотя его отношения с ее отцом были непростые. Неизменное уважение и почтение Флакер выражает своему учителю, известному русисту Й. Бадаличу. Не принимая его «подчеркнутого русофильства», которое иногда переходило во «всеславянство», с одной стороны, и «хорватство», с другой, он воспринял главный императив своего учителя и следовал ему на протяжении всей научной жизни. Вне зависимости от того, какой занимаешься литературой, немецкой, русской или какой-то другой, считал Бадалич, «основной интерес принадлежит тому культурному пространству, в котором мы живем и творим, и связан с книгой хорватской»¹⁰⁹. Для Флакера это устремление воплотилось в глубокие компаративистские исследования хорватской литературы в контексте европейских лите-

ратур и русско-хорватских литературных связей, подкрепленных теоретическими разработками. У своих соратников по загребской стилистической школе при всех индивидуальных исследовательских отличиях каждого из них и опоре на разные научные концепции (Р. Уэллека, В. Кайзера, Э. Штайгера, В. Шкловского, Р. Якобсона и др.), он выделяет их совместные усилия по созданию в Хорватии нового литературоведческого направления. Для всех них стало существенным фактором отталкивание от социологического метода, подчеркивание своих «стилистических отличий» (аллюзия на А.Д. Синявского) от «марксистской стилистической кастрации» и выработка «иммунитета к официальной науке»¹¹⁰. Всех их также объединяло стремление поставить во главу анализа не манифесты и программные заявления, а само художественное произведение и из него исходить во всех дальнейших обобщениях. Создав журнал «Уметност риечи», его редакторы не вступали в открытую полемику с марксистскими трудами, а вводили в научный оборот новые европейские литературоведческие теории и, давая творческий импульс развитию современных научных идей в Югославии и других социалистических странах Европы, тем самым готовили новую научную смену в Хорватии и шире – Югославии. Сам Флакер, начиная со статьи «Формальный метод и его судьба» (1955), которую он потом включил в совместную со З. Шкробом книгу «Стили и периоды» (1964)¹¹¹, был активным пропагандистом русской формальной школы. У нее он заимствует термин «стилевая формация» и не без ее влияния под этим названием создает свою теорию, поставив в центр своей концепции литературное произведение, включенное в общественный контекст, где «литература как особый вид искусства, своими специфическими принципами моделирования действительности выполняет определенные общественные функции»¹¹². В литературном портрете своего ближайшего коллеги, известного романиста и кротиста И. Франгеша, автора первой после Второй мировой войны полной «Истории хорватской литературы» (1987), Флакер обращает особое внимание на его достойное поведение в 1970-е гг. как профессора «национальной литературы и нации, которая проиграла поли-

тическую битву»¹¹³. Все это чрезвычайно важно для понимания того, что научная и педагогическая деятельность сплотившихся вокруг журнала «Уметност риечи» ученых имела большое практическое значение, она оказала несомненное влияние на развитие и филологической науки, и самой хорватской литературы – многие будущие писатели учились на философском факультете Загребского университета и были их учениками.

Личная биография А. Флакера давала возможность, как сказано на обложке его книги, «создать большое эссе о Европе и европеизме и одновременно незатушеванное свидетельство о культурной, политической и частной истории современной Хорватии».

Будучи разновидностью художественно-документальной литературы, автобиографический и мемуарный жанры или их симбиоз, ценен своим субъективным видением себя и эпохи. Через них проступает масштаб личности автора и его способность свободного выражения своего мнения от первого лица. А вместе книги таких авторов создают панораму плюрализма культурной памяти во всем разнообразии взглядов, мнений и эмоциональных оценок. больше пишет о лично пережитом. розе, мало внимания уделяет фактографии, описанию событий, любого культаовым в социалистической

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ *Primorac S.* Linija razdvajanja. Hrvatska proza o ratu i njegovim posljednicima. 1991–2010. Zagreb, 2012.

² *Nemec K.* Povijest hrvatskog romana od 1945 do 2000 godine. Zagreb, 2003. S. 411.

³ *Ibid.* S. 412.

⁴ *Velčić M.* Otisak priče. Intertekstualno proučavanje autobiografije. Zagreb, 1991.

⁵ *Zlatar A.* Autobiografizam u Hrvatskoj. Nacrt povijesti žanra i tipologija narativnog oblika. Zagreb, 1998.

⁶ *Brešić V.* Autobiografije hrvatskih pisaca. Zagreb, 1997.

⁷ *Sablić-Tomić H.* Intimno i javno. Suvremena hrvatska autobiografska proza. Zagreb, 2002.

⁸ *Лежён Ф.* В защиту автобиографии. Эссе разных лет. Иностранная литература. М., 2000. № 4.

⁹ Цит. по: *Tadić-Šokac S.* Hrvatska autobiografska proza u suvremenoj književnosti i kulturi // *Fluminensia*. Rijeka, 2003. №2. S.116.

¹⁰ *Novak S.* Protimbe. Zagreb, 2003. S. 87.

¹¹ *Ibid.* S.105.

¹² *Ibid.* S.122.

¹³ *Ibid.* S. 184.

¹⁴ *Ibid.* S. 7.

¹⁵ *Ibid.* S.521.

¹⁶ *Ibid.* S.342.

¹⁷ *Ibid.* S.457.

¹⁸ *Ibid.* S.397.

¹⁹ *Ibid.* S. 353.

²⁰ *Ibid.* S. 354.

²¹ *Ibid.* S. 423.

²² *Ibid.* S.397.

²³ *Ibid.* S. 67.

²⁴ *Ibid.* S. 217.

²⁵ *Novak S.* Intervju, 15.07.2005// blog.dnevnik.hr/knjigoljub.

²⁶ *Novak S.* Protimbe. S. 474.

²⁷ *Ibid.* S. 32.

²⁸ *Ibid.* S. 9.

²⁹ *Ibid.* S. 33.

³⁰ *Novak S.* I bog je stvarao na sliku i priliku svoju, dakle, autobiografski // *Republika*. Zagreb, 1991, № 3–4. S. 19.

³¹ *Novak S.* Mirisi, zlato i tamjan. Zagreb, 1968. S.14.

³² *Ibid.* S. 190–191.

³³ *Novak S.* Protimbe. S. 397.

³⁴ *Ibid.* S. 414–415.

³⁵ *Ibid.* S. 432.

³⁶ *Ibid.* S. 113.

³⁷ См., например, статью *Ю. Павичича* «Унизительное падение моего классика и моего писателя Слободана Новака» // *Pavičić Ju.* Ponižavajuće posrnuće moga klasika i moga pisca Slobodana Novaka. *Jutarnji list*. Zagreb, 8.12. 2012. И ответы на нее в: *Večernji list*. Zagreb, 10.1.2.2012.

www.večernjilist.hr/kultura; Radio Gornji Grad. 20.12.2012. radiogornji-grad.jrg /?p.

³⁸ *Novak S.* Pristajanje. Zagreb, 2005.

³⁹ *Ibid.* S.28.

⁴⁰ *Ibid.* S.9.

⁴¹ *Ibid.* S.13.

⁴² *Novak S.* Intervju 07.03.2005. blog.dnevnik.hr/hrint/id/187301/intervju-slobodan-novak.html.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Novak S.* Pristajanje. S.102.

⁴⁵ *Ibid.* S. 7.

⁴⁶ *Novak S.* Intervju 15. 07. 2012.

⁴⁷ *Novak S.* Pristajanje. S. 155.

⁴⁸ *Ibid.* S. 154.

⁴⁹ *Novak S.* I bog je stvarao na sliku... S.15.

⁵⁰ *Parun V.* Ja koja imam nevinije ruke. Asinkroni odabir. Zagreb: Sarajevo. 2009. На русский язык это стихотворение Парун было переведено Б. Ахмадулиной под названием «О ты, другая, у которой руки нежнее и невиннее моих».

⁵¹ *Ibid.* S. 28.

⁵² *Parun V.* Стихи. М., 1973.

⁵³ *Mirković N.* Knjige Vesne Parun. Jutarnji list. 25.10. 2010.

⁵⁴ *Parun V.* Ja koja imam... S. 518.

⁵⁵ *Ibid.* S. 278.

⁵⁶ *Ibid.* S. 278.

⁵⁷ *Ibid.* S. 17.

⁵⁸ *Ibid.* S.19.

⁵⁹ *Ibid.* S. 407.

⁶⁰ *Novak S.* Protimbe. S. 293.

⁶¹ *Žilić D.* О hrvatskim poetesama // Nedelja. 24 veljača 2008 // www.cuntervitw.net/index.php/izložbe.

⁶² *Parun V.* Стихи. С.26.

⁶³ Там же. С. 33.

⁶⁴ Там же. С. 38.

⁶⁵ *Franičević M.* О nekim negativnim pojavama u našoj suvremenoj književnosti // Republika. Zagreb, 1947. № 7–8.

⁶⁶ *Parun V.* Ja koja imam... S. 405.

⁶⁷ *Parun V.* Стихи. С. 90.

⁶⁸ Там же. С. 144.

- ⁶⁹ Там же. С. 142–143.
- ⁷⁰ *Parun V.* Ja koja imam... S. 13.
- ⁷¹ *Parun V.* Стихи. С. 146.
- ⁷² *Parun V.* Ja koja imam... S. 325.
- ⁷³ Ibid. S. 232.
- ⁷⁴ Ibid. S. 232.
- ⁷⁵ Ibid. S. 233.
- ⁷⁶ Ibid. S. 280.
- ⁷⁷ Ibid. S. 332.
- ⁷⁸ Ibid. S. 281.
- ⁷⁹ Ibid. S. 334.
- ⁸⁰ *Parun V.* Стихи. С. 166.
- ⁸¹ Там же. С. 136-137.
- ⁸² *Parun V.* Pod muškim kišobranom. Zagreb, 1987. S.5.
- ⁸³ Ibid. S. 83.
- ⁸⁴ *Parun V.* Ja koja imam... S.21.
- ⁸⁵ Ibid. S. 316.
- ⁸⁶ Ibid. S. 21.
- ⁸⁷ Ibid. S.444.
- ⁸⁸ Ibid. S. 20.
- ⁸⁹ Ibid. S. 21.
- ⁹⁰ Ibid. S.28.
- ⁹¹ *Parun V.* Стихи. С. 43.
- ⁹² *Parun V.* Ja koja imam... S. 21.
- ⁹³ Ibid. S. 519.
- ⁹⁴ Autotopografija. Т.1 (1924–1946). Zagreb, 2009; Т.2 (1946–2010). Moja sveučilišta. Zagreb, 2010.
- ⁹⁵ Ibid. S. 7.
- ⁹⁶ На украинском и русском языках вышло более 20 работ *А. Флакера*, в том числе: «Советская литература в Югославии с 1918 по 1934 год» // Советское славяноведение. 1967. № 6; «Советская литература в Югославии 1934-1941 гг.» // Октябрьская революция и славянские литературы. М., 1967; «Хорватская литература XIX в. и русский реализм» // Русско-югославские литературные связи. Вторая половина XIX – начало XX века». М., 1975; «Структура хорватского национального возрождения» // Славянские культуры в эпоху формирования и развития славянских наций XVIII – XIX вв. М., 1978; «Стилевая формация» // Действительность: Искусство. Традиции. Литературно-художественная критика СФРЮ. М., 1980. В 2008 г. в Москве вышла

книга его статей «Живописная литература и литературная живопись», М. «Три квадрата» / Редактор-составитель: Н. Злыднева.

⁹⁷ *Jutarni list.hr / Kultura*. 20.3.2012.

⁹⁸ *Flaker A. Autotopografija*. Т. 1. S. 44.

⁹⁹ *Flaker A. Književne vedute*. Zagreb, 1999; *Reč, slika, grad, rat* (Hrvatske i internacionalne slike). Zagreb, 2009.

¹⁰⁰ *Flaker A. Autotopografija*. Т.1. S. 34.

¹⁰¹ *Ibid.* Т.2. S. 98.

¹⁰² *M. Krleža. Izlet u Rusiju*. 1925. Zagreb, 1926. Русский перевод: Крлежа М. Поездка в Россию. 1925. М., 2005.

¹⁰³ *Flaker A. Autotopografija*. Т. 2. S. 178–180.

¹⁰⁴ *Ibid.* Т. 2. S. 225.

¹⁰⁵ *Ibid.* Т. 2. S. 298.

¹⁰⁶ *Ibid.* Т. 2. S. 298.

¹⁰⁷ *Ibid.* Т. 2. S. 299.

¹⁰⁸ *Ibid.* Т. 2. S. 28.

¹⁰⁹ *Ibid.* Т. 2. S. 21–22.

¹¹⁰ *Ibid.* Т. 2. S. 27.

¹¹¹ *Flaker A., Škreb Z. Stilovi i razdoblja*. Zagreb. 1964.

¹¹² *Флакер А. Стилевая формация // Действительность: Искусство. Традиции*. С. 44.

¹¹³ *Flaker A. Autotopografija*. Т. 2. S. 32.

БОЛГАРСКИЙ РОМАН XXI ВЕКА В КООРДИНАТАХ МЕНЯЮЩЕГОСЯ ВРЕМЕНИ

Болгарский роман в послевоенное время, с 1945 и до конца 1980-х годов, развивался активно и плодотворно, отмечая на своем пути важные вехи в трансформации тематики и обогащении художественных форм этого жанра прозы. В 1950-х гг., пройдя через небольшой период часто схематического и однопланового отображения болгарского Антифашистского сопротивления и первых шагов строительства нового государства, он поднялся к вершинам эпической масштабной прозы о прошлом и настоящем страны и народа (романы Димитра Димова, Димитра Талева, Георгия Караславова и др.).

Вместе с тем, несколько позже, с начала 1960-х гг., в болгарской прозе обозначилась другая тенденция – к явственному снижению эпики, появлению микроромана, лиризации и так называемого процесса циклизации, то есть органичного сочетания малых прозаических форм на основе общей проблематики, тем, героев и пр., что приводило к созданию и новых романских форм. К концу 1980-х гг. эта тенденция расширила свои рамки и обнаружила способность к созданию более крупных, даже масштабных эпических произведений (новеллистический роман Ивайло Петрова «Облава на волков», 1987).

Крушение социалистического режима в стране после событий ноября 1989 г. явилось важным рубежом и для литературы. Действительно, с обретением гласности, расширением информационного поля, уничтожением всякого рода политической цензуры и исчезновением канонов метода социалистического реализма перед ней открывались большие возможности свободного развития, многие из которых и были успешно использованы. Однако жанр романа в 1990-е гг. в общем не претерпел каких-либо существенных перемен и оказался временно в состоянии относительного застоя. Использование некоторых приемов поэтики постмодернизма (проза Э. Дворяновой) еще не давало основания говорить о нем как сформировавшемся направлении, хотя роман Г. Господинова «Естественный ро-

ман» (2000) уже был назван критикой его эталоном. К тому же произведения такого ряда не были понятны широкому кругу читателей, интерес которых гораздо более привлекала криминальная болгарская и зарубежная литературы.

Причин отступления жанра романа от больших его завоеваний предыдущих десятилетий много, в том числе, например, и уход из жизни или отход от активной творческой деятельности ряда крупных романистов старшего поколения. Негативную роль здесь сыграла и агрессивная «демократическая» критика, которая на первых порах в своем «новом прочтении» родной литературы 1960–1980-х гг. отказала ей в заслуженном признании, огульно обвиняя в слепом подчинении законам метода социалистического реализма. Действительно, официальная догматическая критика тех лет предъявляла к писателям жесткие требования этого метода, регламентирующие выбор тематики, художественных средств выражения, толкование фактов национальной истории и современной действительности, не говоря уже о создании идеального положительного героя и соблюдении партийных идеологических норм. Все это тормозило естественное движение литературного процесса, мешало художественному экспериментаторству. Однако в то же время росло и постепенно крепло творческое противостояние писателей, сумевших, несмотря на политические и идеологически барьеры, создавать талантливые произведения, в том числе и романы, не имевшие, по сути, никакого отношения к социалистическому реализму и ставшие не только гордостью болгарской литературы, но и признанные за рубежом. Именно такие произведения составляли фундамент литературы и нового времени, без которого дальнейшее ее движение было бы крайне затруднено или вообще невозможно.

Начало XXI века, в отличие от 1990-х гг. прошлого, ни для страны в целом, ни для ее культуры не стало неким рубежом. Сохраняющаяся нестабильность государственной системы и тяжелое социальное положение в стране, как и прежде, крайне негативно отражаются во всех областях жизни народа, в том числе и на ситуации в литературе, что способствует значительному снижению нравственного уровня общества, прес-

тижа культуры, литературы, науки. И все-таки уже прошедшие с начала XXI века годы позволяют говорить о некоторых существенных и перспективных в литературной ситуации Болгарии переменах. В первую очередь следует отметить возобладание в критике более взвешенного и справедливого отношения к болгарской классике (в том числе к творчеству Ивана Вазова, Христо Смирненского, Гео Милева, Николы Вапцарова) и литературе второй половины XX века. О некотором оздоровлении вкусов читателей свидетельствует сокращение на книжном рынке криминальной, «вульгарной» литературы. Этому способствует повышенный интерес писателей к поиску новых жанровых форм, художественных стилей, средств выражения, а также творческий подход в усвоении достижений мировой литературы. Вместе с тем в литературе нового столетия в целом так и не возродился утраченный в предыдущее десятилетие интерес писателей к традиционной для Болгарии крестьянской теме («деревенской» литературе), национальному историческому прошлому, Антифашистскому сопротивлению.

В начале нового столетия наметился явственный сдвиг в преодолении болгарской литературой затянувшегося с конца 1980-х гг. так называемого переходного периода. Относительный застой романа в 1990-х гг. остался позади и его неоспоримое лидерство в прозе теперь позволяет некоторым критикам называть такое оживление даже «диктатурой романа», что, вероятно, является все-таки сильным преувеличением. Тем более, что жанры малой прозы в болгарской литературе всегда занимали и продолжают занимать весьма значимое место, а некоторые авторы (и критики) склонны называть романами и такие произведения, которые по объему и многим художественным параметрам являются просто большими повестями. В то же время, отмечая очевидные преимущества романа в начале нового столетия, стоит подчеркивать, прежде всего, не количество произведений, а впечатляющее разнообразие форм этого жанра, который раздвигает рамки, расширяя свои художественные территории и заимствуя и осваивая некоторые «чужие».

На протяжении всей мировой истории роман существенно менял свой облик. Причем даже до такой степени, что ему

предрекали скорую (или якобы уже свершившуюся) гибель. Однако он неизменно оживал, сохраняя ценное историческое наследие и приобретая соответствующие времени новые черты. Болгарский литературовед Светлозар Игов, говоря о вечном изменении разных форм романа, утверждает, что «сама история романа [...] свидетельствует о невозможности создания одной единственной и твердой романной жанровой формы. Он черпает из разных (и многих) источников, у него разные (и многие) пути развития, разные типологические модели и виды в разных национальных литературах[...]». Болгарский ученый называет его Фениксом и Протеем литературы¹. Болгарский роман начала века полностью подтверждает это суждение.

В этот период в Болгарии наряду с социально-психологическими, нравственно-психологическими и другими произведениями в традиционном понимании этого жанра активизируются и такие художественные формы романа, как новеллистический, философский, эссеистский, автобиографический, документальный и др. Причем доля и способ использования формо- и сюжетообразующего компонента в таких произведениях могут существенно различаться. Например, автобиографичность в той или иной мере присуща болгарской (и не только) романистике повсеместно. Однако далеко не все произведения, в которых читатель явственно почувствует присутствие каких-то черт жизненного опыта автора, можно отнести к этой романной форме. Нередко воспоминания о своем детстве, отрочестве автор вплетает в текст произведения только как некое, хотя и существенное, дополнение, которое помогает объяснить характера героя, его поступки, выбор жизненного пути и представляет прелюдию к развитию основной сюжетной линии (романы Э. Андреева «Проклятие жабы», 2007; К. Илиева «Французский осел», 2007; П. Ранчева «Анонимные снайперы», 2006). Такая «прелюдия» в романе Виргинии Захариевой (р. 1959) «9 зайцев» (2008) составляет половину текста. В то же время Константин Илиев (р. 1937) в чисто автобиографическом романе «Поражение» (2003) абсолютно достоверно описывает свои детские годы на фоне событий в стране периода Второй мировой

войны. Однако он добавляет в нем и толику художественной фикции – изменяет истинные имена реальных героев.

Особую группу мемуарных автобиографических произведений, которые болгарская критика также относит к жанру романа, составляют книги Веры Мутафчиевой (1929–2009) «Семейная сага», «Разгадывая своего отца», «Бомбы», «То, что было, 3 части», «То, чего не было»² и Георгия Данаилова (р. 1936) «Насколько я помню», три тома, 2000, 2001, 2002. В них нет художественной фикции вовсе, а основная автобиографическая линия воспоминаний о личной судьбе авторов пресекается многочисленными и приобретающими относительную самостоятельность разного рода отступлениями (историческими, географическими, этнографическими, топографическими и т.д.). В этом случае уже можно говорить о своеобразном сочетании автобиографической и документальной прозы. Эти и другие произведения такой художественной формы, вероятно, с большим основанием можно назвать близкими к паралитературным.

Пик документальной литературы в Болгарии пришелся на 1990-е гг., когда были открыты и стали доступны многие архивы. Со временем внимание к ним писателей постепенно ослабло. Однако в начале XXI века, с появлением новых документов и свидетельств о роли болгарской тайной полиции в годы партийно-государственного насилия, в литературе в области разного рода документалистики поднялась новая волна. Так, в книге Веселина Бранева (1932–2014) «Человек под наблюдением. Воспоминания, вызванные документами» (2007) рисуется очень сложная и многоплановая картина полицейской слежки, хорошо организованной целой системы доносительства в стране. Эта проблема все еще остается крайне болезненной в современном болгарском обществе. Автор, он же и главный герой книги, Веселин Бранев (долгие годы живший в Канаде) черпает материал из открытых теперь документов собственного досье в тайной полиции, из которого он узнает, что многие из доносчиков на него – знакомые и даже близкие ему люди. Мало того, выясняется, что они, не имея возможности или не смея разорвать свои связи с болгарским КГБ, часто старались спасти его от более серьезных неприятностей, сообщая

только совсем неважные, не имеющие никакого интереса для полиции сведения. Автор говорит о разных категориях доносчиков: одни искренне считали, что их слежка за подозрительными для власти людьми помогает укреплению страны; другие извлекали из этой деятельности материальные блага, а третьи подвергались иезуитскому манипулированию, моральному насилию, прямому принуждению. Исповедь автора читается с большим интересом, несмотря на отсутствие в ней даже намек на какой-то привлекательный для широкого читателя вымысел. Глубокий образ героя-автора, художественно осмысленная композиция повествования, умение привлечь внимание читателя к сложному и трагическому периоду недавней истории Болгарии действительно приближают это произведение к жанру романа.

К документальной прозе другого типа можно отнести и романы, сюжеты которых тоже построены на основе истинных событий и документов, а герои нередко имеют легко распознаваемые прототипы. Но в них присутствуют и вымышленные герои и ситуации. Так, Людмила Филипова (р. 1977) в таких романах, как «Анатомия иллюзий» (2006), «Красное золото» (2007), «Стеклянные судьбы» (2008) широко использует документальный материал о важных, сенсационных событиях в Болгарии и на Западе начала нового века. Трагическая история болгарских медицинских сестер в Ливии, несправедливо обвиненных в заражении детей СПИДом и заточенных на годы в ливийской тюрьме, или преступная международная торговля плазмой крови, эмбрионами и другие громкие резонансные события являются пружиной сюжетной интриги произведений Л. Филиповой, привлекают интерес широкого круга читателей, но в то же время рискуют вписаться в категорию массовой литературы, поскольку отодвигают на второй план авторское восприятие этих событий, обобщения, смысловую доминанту произведения.

В романе Леа Коэн (р. 1942) «Преследователь звуков» (2008) также отмечается сочетание богатого документального материала и художественной фикации. Автор предварительно изучила более 2000 страниц документов (в своем большинстве неопубликованных), в которых открываются трагические судьбы бол-

гарских интеллектуалов (многие из них узнаваемы) в период партийно-государственной власти в стране. Действие романа относится к концу 60-х гг. XX века, когда культура в целом, в том числе и музыка (музыканты – герои произведения, вовлеченные насильственно или невольно в политические интриги времени) попадают под пристальное наблюдение органов Государственной безопасности. Истории многочисленных персонажей романа, основанные на обширном документальном материале, вызывают у читателя ощущение достоверности. Однако и здесь, как и в романах Л. Филиповой, не хватает каких-то важных выводов из сказанного, оценки прошлого с позиций нового времени.

В романной продукции нового столетия в целом одно из первых мест занимает болгарская современная актуальная действительность в самых разных ее художественных воплощениях. Главной темой в романах является отражение хаоса (политического, социального и нравственного), который наступил в стране почти сразу же после событий ноября 1989 года – крушения тоталитарной партийно-государственной системы в стране. В произведениях такого тематического плана преобладает мрачная тональность, без каких бы то ни было проблесков надежды на что-то более светлое хотя бы в будущем. Герои в своем отращении к нравственно деградирующему обществу погружены в сугубо личные проблемы в тщетных поисках самоидентификации, места в окружающем мире. Это часто мужчины среднего, «критического» возраста, часто alter ego самого автора, рефлектирующие личности, разочарованные в жизни – окружающей действительности, в призвании, в семье. Они пытаются найти смысл существования в любви, эротических наслаждениях, но тщетно (романы И. Голева «Дани», 2005; С. Кисёва «Твое имя женщина», 2007; В. Паскова «Аутопсия одной любви», 2005; В. Зарева «Разруха», 2000, «Миры», 2005). Такие романы разнятся в подходах к созданию образов, атмосферы действия и сюжета. Неодинаков и их художественный уровень. Объединяющий момент – безнадежность поисков выхода современного человека из жизненного тупика – нравственного, сугубо личного или общественного – глобального, всеобъем-

лющего. И еще – склонность к описаниям эротических сцен, подчас чересчур навязчивых

Жесткость и аналитическая глубина критики социальных и нравственных проблем общества присуща и романам болгарских авторов-женщин, которые занимают и по количеству произведений, и по профессиональному их уровню значительное место в прозе начала XXI века в целом. Героини произведений З. Эвтимовой, Э. Алексиевой, М. Станковой, Т. Димовой и др. также теряют жизненные ориентиры, пытаются выбраться из засасывающей тины равнодушия окружающей среды, насилия, нищеты и личных неудач, но в основном тоже безуспешно. Иллюзии и надежды превращаются в прах. Писательницы не объединены в какую-то монолитную литературную группу с общими интересами и художественными пристрастиями. Творчество их весьма разнообразно, но в их произведениях равно нет ощутимых примет «женского письма», каждая из них по-своему решительно отстраняется от шаблонных традиционных форм и склоняется к экспериментаторству, элитарности.

Новые подходы к воплощению современной тематики отразились в прозе Марии Станковой (р.1956). Ее герои (героини) во враждебном им мире теряют надежду выстоять, приспособиться к нему и в результате подчас совершают неадекватные и труднообъяснимые поступки. В романе «Руководство по собственноручным убийствам» (1998) героиня, молодая женщина с тяжелой личной судьбой и расшатанной психикой, убивает своего мужа-садиста, а потом и ряд других людей, которых она считает олицетворением зла, царящего на каждом шагу в нравственно порочном обществе. Картины этих убийств чудовищны, Они не спонтанны, а изощренно, изобретательно подготовлены, и уличить героиню в преступлениях, по сути, почти невозможно. Сама она не испытывает ни намека на сострадание, сожаление о содеянном, поскольку другого выбора для себя не видит. В последующих романах М. Станковой уже нет такой агрессивности, преобладает мотив полной безнадежности в попытках героинь отыскать в своей жизни любовь, добрые отношения близких. Остается лишь серая скука существо-

вания (романы «Трехногая собака», 2006, «Скука. Три маленьких романа», 2008). Сосредоточив все свое внимание на сугубо негативных сторонах новой болгарской действительности, М. Станкова и другие писатели тем самым несколько сужают рамки реальных проблем времени.

Тема современной болгарской действительности в самых разных ее ипостасях так или иначе присутствует (или затрагивается) во многих романах более широкого смыслового диапазона и развернутой проблематики. В целом в прозе писателей нового столетия ощутимо желание уйти от традиционных форм романа в сторону новых художественных экспериментов и освоения опыта современной мировой литературы, свободное обращение к которой в Болгарии в недавнем прошлом было крайне затруднено. Так, в романе Теодоры Димовой (р.1960) «Эмине» можно заметить некоторую близость к латиноамериканскому «магическому» реализму, который оказался здесь не искусственно привнесенным, а ненавязчивым и органически близким автору способом раскрытия смысла произведения. Своеобразный художественный мир героини романа включает в себя как реалии современной болгарской действительности, так и сцены иллюзорного существования, воображения этой героини. Размывание границ между сновидениями, воспоминаниями и настоящим, видениями и действительностью, обращением к архетипам и злободневностью создают особую и иногда даже таинственную атмосферу романа.

Можно спорить, окончился ли в Болгарии так называемый переходный период, начавшийся на рубеже нового века, но очевидно, что серьезные трансформации (иногда и драматические) в общественной и культурной сферах продолжаются и до сих пор. Для литературы это естественный процесс приобщения ко всему, происходящему в стране и мире. Неустанные поиски Т. Димовой своей личной позиции и своего индивидуального художественного видения и почерка являются одним из ярких примеров этого процесса. Каждое следующее произведение автора по многим признакам не похоже на предыдущее. И все же в них явно ощущается и глубинная общность. «Все три книги Т. Димовой (ко времени опубликования

статьи – Н.П.) разные, – утверждает болгарский критик И. Станков. – «Эмине» – это роман, «Матери» – сборник житий, «Адриана» – палимпсест»³. Следует оговориться, что, несмотря на разницу художественных форм, другие критики и сама Т. Димова называют все эти произведения романами. «То, что их объединяет, – продолжает критик, – из чего создается в них мир, это их упорное сопротивление реальности как единственной данности, их соприкосновение с различными формами другого, возможного мира и жизни»⁴.

В сравнительно небольшом по объему романе Т. Димовой «Матери» (2005) о судьбах подростков из бедных и разному неблагополучных семей ни родители (чаще матери), старающиеся хоть как бы прокормить своих детей, ни молодая учительница Явора, искренне преданная своему делу, пытающаяся помочь ученикам пережить проблемы переходного возраста, не способны спасти их от одиночества, уберечь от ошибок, эгоизма, внушить нравственные принципы. Отсюда и трагический финал романа. В преступлении подростков (убийство учениками Яворы, которая решила уйти из школы) виновато, считает автор, прежде всего само нравственно больное общество. «Матери» в композиционном и, главное, в смысловом отношении очень разноплановое произведение. Нравственно-социальные пороки болгарской действительности, проблемы подростков переходного возраста и шире – проблема отцов (матерей) и детей, актуальная как в прошлом, так и сейчас, являются основополагающим компонентом сюжета. Однако глубинный смысл произведения в нравственно-философском раскрытии сюжета, в сближении реальной действительности с библейско-евангельскими мотивами. Семь историй героев-подростков можно прочесть как семь своеобразных Евангелий. И светлый образ Яворы также не столь реалистичен. Она представлена как некое воплощение ангела, спустившегося к людям. Явора знает, что с ней будет, и (подобно Христу) сознательно приносит себя в жертву ради пробуждения совести, справедливости и добра у своих учеников. Моральный посыл ясен. Спасение от скверны действительности записаны на древних скрижалях христианства.

Неизменная приверженность Т. Димовой к христианским философским воззрениям просматриваются, хотя и по-разному, во всей ее прозе. В романе «Марма, Мариам» (2010) библейская тема – рождение, жизнь и миссия Христа на земле сопоставляется с трагической судьбой, страданиями и проповеднической христианской миссией простой женщины в современной Болгарии, которая старается передать людям его заветы. Земная жизнь Христа и даже его чудесные деяния описывается автором в реалистическом ключе, но с уважением к каноническому тексту. Очень много места уделяется его окружению. Выразительны образы родителей, многочисленных членов семьи, друзей, последователей. Болгарский литературовед и критик М. Кирова определяет содержание романа как «вдохновенную иллюстрацию евангельского текста, но более всего – евангельского духа [...]»⁵.

Важным отличием болгарского романа нового столетия по сравнению с последним десятилетием прошлого является значительное обогащение палитры художественных средств. Среди них те, которые уже широко использовались такими прозаиками социалистического периода, как Йордан Радичков, Эмилиян Станев, Павел Вежинов, Блага Димитрова и многие другие, и сравнительно редкие, не имевшие ранее большого распространения в писательской практике. Немалая часть романистов (чаще старшего поколения) продолжают придерживаться традиционной манеры письма и нередко достигают хороших результатов. Однако можно с большой долей уверенности предположить, что будущее за романами, созвучными в своих художественных параметрах современной и часто экспериментальной зарубежной литературе, в том числе и русской. В какой-то мере здесь сыграла свою роль и глобализация, хотя ее влияние на болгарскую литературу и весьма неоднозначно. В критике общественных нравов в Болгарии и за рубежом болгарские писатели успешно и повсеместно используют (правда, иногда и без меры) такие средства комического, как «черный юмор», ирония, пародия, гротеск, эпатаж. Примером здесь могут служить романы А. Попова («Миссия Лондон», 2001, «Черная коробка», 2007), Г. Господинова («Естественный роман»,

2000), В. Годорова («Дзифт», 2007, «Цинкограф», 2010). И если в годы социалистических запретов такие и многие другие художественные приемы подчас служили в произведениях неким камуфляжем, защитой истинных мыслей писателя от цензуры, то теперь они способствуют обострению конфликтных ситуаций и обличению нравственных пороков человека и общества в целом.

Яркая творческая индивидуальность авторов, собственный писательский почерк отражаются в их склонности к художественному экспериментаторству: во многом меняется повествовательная техника, рушится четкая композиция, размываются сюжетные и хронологические границы, исчезает логика развития основной темы, встречаются недосказанность, зашифрованность смысла. Интонационная окраска речи героев, диалогов приводятся в соответствие с ритмом современной жизни. Лексика обогащается за счет самых разных ее пластов, в том числе разговорной речи, сленга и даже вульгаризмов. Все это способствует расширению диапазона творческих поисков. Правда, иногда эксперимент для писателя становится как бы целью привлечения внимания массового читателя, и тогда он теряет свой смысл. Так, В. Захариева в книге «9 зайцев» рассказ (вполне в хороших традициях болгарской «деревенской» прозы) о своем тяжелом голодном детстве, а затем и экзотических путешествиях по миру сопровождает кулинарными рецептами, которые, может, и любопытны, но вызывают сомнение в их целесообразности по отношению к самому художественному тексту.

В отдельных романах, построенных, в общем, соответственно традиционным законам жанра, нарушается логика поведения героев. Так, роман Албены Стамболовой (р. 1960) «Авантюра, лишь бы скоротать время» (2007) с полным правом можно назвать семейным. Однако взаимоотношения между многочисленными персонажами, а также их поступки толком объяснить удастся далеко не всегда. Все происходящее в романе покрыто каким-то легким туманом, через который читателям пробиться весьма трудно – в каком-то непонятном сочетании существуют фантазии героев и действительность, виртуальное и реальное.

Сюжетная завязка (героиня ищет отца, которого не знала с рождения, и находит его) оказывается просто ненужной, в результате не имеющей смысла ни для самой героини в ее жизни, ни для ее родственников и друзей. Становится очевидным, что понимание сути романа заложено в иной смысловой плоскости – в психоанализе, семиотической знаковости. Такой эксперимент, возможно, имеет перспективы, но пока он недостаточно прояснен и вряд ли доступен даже подготовленному читателю.

Болгарские романы рубежа веков и начала 2000-х гг. в основном довольно объемны – время микророманов прошло. Однако эпохальных произведений, эпических полотен мало. Среди них можно назвать с некоторым допущением романы Анжела Вагенштайна (р. 1922) «Пятикнижие Исааково», 1998; «Далеко от Толедо», 2003; «Прощай Шанхай», 2004. Эти книги, составляющие своеобразный триптих, повествуют о судьбе европейских евреев в далекой и более близкой истории.

Роман Анчо Калоянова (р. 1943) «Девятое» (2003) в известной мере прервал долгий период отсутствия в болгарской прозе после 1989 года значительных монументальных эпических произведений и спада интереса ко времени Второй мировой войны и к Антифашистскому сопротивлению в Болгарии. Автор рисует в нем панорамную картину жизни страны в переломный период ее истории, охватывает время незадолго до 9-го сентября 1944 года и непосредственно сразу после свержения царского режима, в последние месяцы Второй мировой войны. Многосюжетное и многоперсонажное повествование включает в себя судьбы людей самых разных социальных и политических слоев населения, дает представление о многозначности кризисных процессов в Болгарии того времени и об их отражении в жизни конкретных героев, в том числе и реальных личностей (писатели Николай Райнов, Константин Константинов). Ожидания и надежды многих из них на свободную и справедливую жизнь сменяются разочарованием в хаосе только что нарождавшихся новых порядков. К власти в это время зачастую приходят случайные люди, не обладающие ни большими заслугами в борьбе с фашизмом, ни элементарными знаниями, ни твердыми нравственными принципами. Автор

описывает нередкие случаи произвола, кровавых зверств, которые чинят дорвавшиеся до власти изверги, пытается объяснить их причины и истоки. Это, считает автор, ответ на жестокое подавление царским правительством Восстания 1923 года и беспощадных, варварских расправ в годы Антифашистского сопротивления с партизанами, подпольщиками и «ятаками»*. Это возможность отомстить – око за око, зуб за зуб, кровь за кровь. С другой стороны, автор срывает покров и с бытующего светлого мифа о партизанском движении, в котором на самом деле было немало ошибок и несправедливостей.

Роман А. Калоянова фрагментарен, в нем нет единой фабулы. Он полон реминисценций, ассоциаций, переключек с болгарской классикой. В нем перекрещиваются художественное, документальное и публицистическое начала. Вместе с тем все это ни в коей мере не умаляет ценности произведения. Оно позволяет, наконец, обернуться назад и трезво посмотреть на события близкой истории страны и народа с позиций нового времени, глазами новых поколений.

Своего рода феноменом в болгарской прозе конца второй половины XX-го и начала нового веков является трилогия Владимира Зарева (р. 1947) – «Бытие», 1978; «Выход», 1983; «Закон», 2012. Над ней, семейной сагой рода Вылчевых, автор работал многие годы. В судьбах ее героев отразилась историческая судьба народа, начиная с конца XIX столетия до начала нового XXI. Стилистика первых двух томов адекватна принятым в годы их создания традиционно реалистическим нормам фундаментальных эпических произведений. Содержание последнего тома охватывает период «переходного» периода в стране, начавшийся с ноября 1989 года и по большому счету не окончившийся и до сих пор. Герои переживают сокрушительную ломку старых традиций в мучительных поисках новых ориентиров во всех сферах общественной жизни. Многие из них вообще не принимают и не понимают происходящего (в основном старое поколение), другие, которые активно участвуют в сломе старых устоев социалистического государства,

* Ятак – человек, сочувствовавший и помогавший болгарским партизанам.

поначалу приветствуют демократические изменения в стране, но вскоре разочаровываются в них, обнаружив в них зарождение и развитие разного рода новых существенных пороков. По сути, коммунистическая власть сменяется на власть «денежного мешка». В калейдоскопе новой неустоявшейся действительности герои пытаются найти выход, свое место. Многие приспособляются, идут на компромиссы. Редко кто сохраняет достоинство, свои идеалы и надежду.

В общем Зарев не отходит и в этой объемной (около 700 страниц) книге от своей прежней манеры письма. В то же время в ней трудно не заметить известного влияния и новых литературных веяний – не только в тематике, но и в повествовательной технике, лексике, характеристике образов новых «героев времени», высвечивания трансформации или полной деградации их психики и нравственных устоев. Вместе с тем автор пытается противопоставить им и других персонажей, тоже не идеальных, ищущих, ошибающихся, сомневающихся, но старающихся не утратить свои нравственные принципы. Несмотря на множество жестоких сцен, драматических и трагических перипетий в жизни персонажей этот третий роман трилогии не вызывает столь безнадежно безвыходного ощущения, которое явственно чувствуется в двух предыдущих произведениях В. Зарева на ту же тему (романы «Разруха», 2000 и «Мирь», 2005). Хочется думать, что это следствие постепенного возрождения надежды на некоторые положительные нравственные сдвиги в обществе, на сохранение высокого морального статуса болгарина, его исторически сложившейся национальной самоидентификации.

Болгарское Антифашистское сопротивление, получившее в прозе многих известных писателей второй половины прошлого столетия яркое отражение, в романе начала 2000-х гг. проходит лишь пунктиром, за исключением романа Алека Попова (р.1966) «Сестры Палавеевы в вихре истории» (2013). Сюжеты первых романов этого писателя «Миссия Лондон» и «Черная коробка» разворачиваются, в основном, за пределами Болгарии – в Англии и США. Это своего рода социальная сатира как на западный капиталистический «рай», так и на оказавшихся там

по разным причинам болгар из социалистического «рая» с его моралью, правилами и понятиями. Описывая приключения своих героев, автор использует самый широкий спектр средств комического – от шутки, фарса, карикатуры до гротеска, сарказма и абсурдных ситуаций. Но главное, чем проникнута вся ткань повествования, это всеохватная ирония и самоирония.

Сюжет третьего романа А. Попов черпает из недавней истории Болгарии – периода антифашистского сопротивления в стране начала 1940-х годов. Задача автора воссоздать наиболее достоверную картину болгарского партизанского движения, поскольку ранее в мемуарных и художественных произведениях на эту тему чаще всего подчеркивалась героическая его доминанта при некотором затушевывании или замалчивании в нем серьезных противоречий. А. Попов, очевидно, решил разрушить созданную в годы социалистического правления в стране мифологию партизанского движения и как можно полнее и ярче представить другую его сторону – его сложность, неподготовленность, разнородность, ошибки и противоречия, не зачеркивая в то же время самоотверженности и мужества его участников.

Трудно сказать, с какими документами при написании этого романа и в каком объеме автор смог познакомиться. В нем бегло упоминаются реалии тех лет Болгарии и СССР, имена известных политических деятелей, в том числе Цвятко Радойнова, Георгия Димитрова, Тодора Живкова. Однако конкретные описания трагической судьбы затерянного в горах партизанского отряда вызывают вопросы и сомнения в их достоверности. Порой кажется, что автор слишком прямо перенес художественные приемы первых своих романов в третий, не учтя их кардинальное проблемно-тематическое отличие.

Главный герой романа – заброшенный на советской подводной лодке болгарский политэмигрант Спартак Галев по партийной кличке Медведь. Он назначается командиром небольшого партизанского отряда в горах Старой планины. Отряд очень пестрый: это крестьяне, порой неграмотные, анархисты, коммунисты левосектантского толка, просто случайные люди. У них нет подходящей одежды, обуви, отсутствует бое-

вой опыт и дисциплина, а их оружие – допотопные давно устаревшие ружья. И все же командиру удается за короткое время создать из этой разнородной массы боеспособную единицу. Но все напрасно – партизаны не проводят ни одной акции против болгарских фашистов, а только пытаются спастись от их преследования. Картины быта отряда – грязь, голод, холод, стычки между разными группами, отсутствие информации о событиях на восточном фронте А. Попов изображает в комическо-иронической манере. Нелепые и просто абсурдные ситуации, в которые постоянно попадают партизаны, порой забавны и смешны, но часто отодвигают в сторону или просто искажают существенные стороны болгарского Антифашистского сопротивления.

Такие ситуации усугубляются с появлением в отряде двух молодых и красивых девушек-близнецов. Это гимназистки из очень состоятельной семьи, романтически преданные коммунистической идеологии, формально усвоившие ее каноны и готовые отдать за нее свою жизнь. Их социальное происхождение, образование, привычки приводят к массе курьезных коллизий в жизни отряда, которые автор мастерски обыгрывает, используя самые разные приемы комического. Однако закрадывается сомнение в жизненной правдивости образов этих героинь. Их действия, да и дальнейшая судьба кажутся надуманными. В романе они представлены не только непредсказуемо физически выносливыми и смелыми, но и невероятно ловкими, хитрыми, умелыми и фантастически изобретательными в ситуациях, когда именно они не единожды спасают отряд от гибели.

Финал романа трагичен. Отряд разбит. Гибнут почти все. Спасаются, но теряют друг друга в вихре трагических событий сестры-близнецы. Однако в дальнейшем они все же встречаются, но уже по разные стороны «железного занавеса»: Одна из них – майор (а затем и генерал) болгарского КГБ, а другая живет в Лондоне замужем за английским разведчиком. Командир отряда Медведь, трагическая фигура в романе, прожив 18 лет в Советском Союзе, полной чашей испил все ужасы сталинского режима: подвергся репрессиям, был в ГУЛАГ-е. И

все же он выполнил приказ Партии, создал партизанский отряд и только перед смертью, прощаясь с сестрами-близнецами, признался в крушении своей веры в нее, ее идеи, в СССР, перед которым преклонялся прежде.

Описание в романе тяжелого быта партизан по преимуществу в комических красках представляется спорным, поскольку рискует превратить подлинную картину в карикатуру, дешевые комиксы. Правда, автор избегает таких красок, юмора, иронии в сценах жестоких боев партизан с жандармами, полицейских зверств, в исповеди-признании Медведя.

Отдавая должное писателям, остающимся верными традициям реалистического стиля, надо признать, что на данном этапе литературного развития приоритет в романе и прозе в целом принадлежит все же новым художественным подходам. Так, при всей оригинальности и даже некоторой экзотичности произведений Эмили Дворяновой (р. 1958) в них обозначаются некоторые общие и важные для болгарского романа сегодня признаки. Философ по образованию и профессии, профессор Софийского университета, она много времени уделяет литературе. Первые ее прозаические произведения относятся еще к 1900 годам (романы «Дом», 1993; «Passion, или смерть Алисы», 1995; новелла «La Velata» 1998) Их, как и два последующих романа («Госпожа Г.», 2001 и «Земные сады Богородицы», 2006) следует назвать философскими или нравственно-философскими. Они содержат приметы времени, современной болгарской действительности, но смысловой акцент в них другой. Они открывают читателю духовное пространство, скрытое в суматохе повседневия, глубинные связи человека с искусством, сложность внутреннего мира. Жизнь героинь произведений Э. Дворяновой часто алогична, полна случайностей, тайн, мистики, разгадать их значение не всегда легко, но именно они заключают в себе нравственно-философский смысл произведения. Как правило, в романах автора содержится и интригующий сюжет, но при этом духовный мир героинь, искусство – это не внешний фон, а его неперемный атрибут.

Изучение христианства является важным направлением в научной деятельности Дворяновой. Она автор исследования

«Эстетическая сущность христианства». И не случайно христианско-философские воззрения в ее литературном творчестве в той или иной мере занимают существенное место. Содержание романа Э. Дворяновой «Земные сады Богородицы» многослойное. В нем переплетаются вполне реалистические описания места действия и сказочно-легендарные мотивы, философско-религиозные идеи и интригующая криминальная история. Три близкие подруги (три Марии) и их приятели приезжают на полуостров Афон. Для женщин посещение монастырских обителей запрещено, поэтому три Марии поселяются на живописном греческом островке напротив. Это тонкие интеллектуальные личности (как и героини всех других произведений автора) с разными интересами и жизненными запросами, но с общим стремлением к божественному религиозному познанию и через него – к познанию самих себя. Запрет для женщин входа на территорию афонских монастырей они считают несправедливым и унижительным. Сами же монастыри им не кажутся сакральными, а пребывание там монахов представляется как их бегство от забот и страданий простых людей, а не как истинное служение Богу и Богородице. В таком резком и в общем неожиданном для христианки отрицании дискриминационных по отношению к женщинам, но установленных религией законов нетрудно увидеть некоторое влияние идей феминизма, хотя в литературной ситуации сегодняшней Болгарии нет четко выраженных позиций этого движения.

Болгарская критика причисляет творчество Дворяновой к постмодернизму, основываясь, по-видимому, на явно не традиционно-реалистическом характере поэтики ее произведений, на использовании ею ряда отдельных художественных приемов, свойственных этому направлению. И все-таки назвать творчество этого писателя без оговорок постмодернистским трудно. Например, в образах героинь романов Дворяновой присутствует подчеркнутая женская чувствительность, что отнюдь не характерно для постмодернизма. Может быть, творчество этого автора стоит отнести к так называемой элитарной литературе, требующей от читателя известной подготовки в расшиф-

ровке ее религиозных и философских воззрений, символов, аллюзий, глубинного смысла произведений.

Разговоры о постмодернизме в болгарской литературе начались еще с конца 1980-х гг. Тогда же появились и первые произведения (прежде всего в поэзии) постмодернистского толка. Возникновение повышенного интереса к этому художественному направлению в болгарской литературе 1990-х гг. и в начале нового столетия не было неожиданным. Одной из причин этого интереса можно считать реакцию писателей на сковывавшие свободное развитие литературы рамки официальной культурной политики на протяжении сорока лет социалистического режима. Запоздалое приобщение к художественным принципам этого направления, когда на его родине оно уже давно пошло на убыль, вероятно, явилось и причиной того, что в болгарских литературных кругах сразу же начались разговоры о его скорой или уже свершившейся кончине. Новые и непривычные для многих художественные критерии не способствовали популярности и в результате такие произведения подчас вызвали интерес преимущественно у узкого круга интеллектуалов.

В 2004 году на страницах журнала «Език и литература» прошла дискуссия о болгарской литературе 1990-х гг. и начала нового века. Редколлегия пригласила к участию в ней ряд наиболее активных писателей, критиков и литературоведов самых разных позиций. В результате обсуждения был признан сам факт существования постмодернизма в болгарской литературе (особенно в поэзии) и его немаловажной роли в литературном процессе⁶. Заимствование болгарского постмодернизма от западного прародителя очевидно, но не вызывает сомнения и его своеобразное функционирование на болгарской почве. Однако отношение к нему литераторов (и помимо дискуссии) существенно разнится до сих пор в зависимости от идеологических, эстетических и художественных взглядов. «Для меня постмодернизм, – категорически заявляет известный болгарский поэт Георгий Борисов, – это комплекс, и сейчас мы постепенно освобождаемся от него. К сожалению, этот комплекс виден во всей нашей литературе, во всем, что пишется – неотен-

ресно и непонятно, даже антихудожественно и часто декларативно, или же запутанно, сумбурно, без знаков препинания, скажем, без заглавных букв [...] Ну и что? От этого появляется какой-то дополнительный смысл?»⁷. В то же время болгарские критики «левого» крыла безоговорочно поддерживают и приветствуют постмодернистскую литературу, в том числе и прозу, отмечая в ней (и не без основания) ряд тенденций, помогающих авторам преодолеть коллапс застоя, обновить повествовательную технику, расширить диапазон художественных средств. Литераторы «правого» крыла считают влияние постмодернизма на творчество писателей вредным и неплодотворным.

Наступательный поначалу «бунтарский» облик болгарского постмодернизма с течением времени заметно поблек. Его контуры (и без того не слишком четкие) постепенно размываются. Тем более, что в прозе данного, да и прошлого периодов в целом (например, в прозе Й. Радичкова, С. Стратиева, Э. Станева и др.) можно без труда отметить такие черты, как повышенное внимание к языку, игровое начало, цитатность, поток сознания в повествовании, пародия, гротеск, ирония и другие, которые критика нередко относит только к произведениям постмодернистской направленности. Кроме того, в большинстве произведений, признанных критикой постмодернистскими, вопреки западным канонам, присутствуют и автор, и герой, есть фабула и сюжет, современная действительность с ее общественными и экономическими проблемами (романы Г. Господинова, В. Тодорова, Г. Тенева и др.).

Возникает резонный вопрос – каких авторов и какие произведения можно отнести к этому направлению? И здесь разногласия проявляются тоже очень остро. Тем более, что редкий автор сам называет себя постмодернистом.. Создается впечатление, что с точки зрения «демократической» критики почти любое талантливое прозаическое произведение, в котором присутствуют отдельные художественные приемы из арсенала постмодернизма, может быть к нему причислено. Напрашивается некая аналогия с недавним болгарским литературным прошлым, когда, по верному замечанию видного болгарского литературоведа Б. Ничева, социалистический реализм тоже превратился в

своего рода «склад художественных ценностей», среди которых было немало произведений, по сути не имевших к этому методу никакого отношения.⁸ Сходной позиции придерживается и другой известный литературовед – С. Игов. Согласившись в основном с тем, что постмодернистское направление в болгарской литературе сегодня занимает большое место, он подчеркивает, что «не все значимое в ней можно квалифицировать как постмодернистское»⁹.

Как уже отмечалось выше, кардинальные общественно-политические изменения, произошедшие в стране после ноября 1989 года, существенно повлияли и на культуру. Писатели поспешили использовать те преимущества, которые им предоставила свобода слова. Однако на ее пути возникли новые трудности, окончательно преодолеть которые не удастся и по сию пору. В том числе художественный и даже политический раскол между писателями (и особенно критиками), который выразился не только в художественном и идеологическом противостоянии, но и организационном. Существование двух основных творческих союзов (Союз болгарских писателей – СБП и Содружество болгарских писателей) отчетливо отражает сложившуюся литературную ситуацию в стране. Союз объединяет писателей главным образом традиционных «консервативных» позиций, а второй – экспериментальных и нередко заимствованных у Запада. Резкое и очень жесткое размежевание между ними не допускает не только какого-либо примирения, но даже и творческого диалога. Один из лидеров «демократического» Содружества М. Неделчев категорически заявляет о существовании сегодня в Болгарии двух отдельных литератур: «Хотя мы и пишем на одном и том же языке, это как бы две литературы двух разных национальных общностей»¹⁰. Все-таки это некоторое преувеличение, поскольку на практике эти две будто бы абсолютно непримиримые линии иногда и пересекаются. К тому же внутренняя борьба двух лагерей может служить и некоторым стимулом к более активному поиску перспективных путей в творчестве.

Вместе с тем многие новые или вновь возникающие и обновленные художественные приемы появляются чаще в прозе

(в том числе и романе) писателей более молодого поколения, постмодернистские увлечения у которых дают положительные результаты. Так, первая книга Милена Рускова (р.1966) «Карманная энциклопедия мистерий» (2004), написанная в духе болгарского постмодернизма и основанная на чужом и далеком от Болгарии материале, привлекла интерес и признание критики и читателей именно особенностью, нетрадиционностью формы повествования. Рассказывая о разных тайных учениях, мистификациях, автор прибегает к пародии, иронии и самоиронии, рассматривает универсальные проблемы, важные для любой человеческой общности. Критики подчеркивают известное сходство этой книги с «Хазарским словарем» Милорада Павича. Однако отнести ее к жанру романа трудно. М. Кирова считает, что сейчас назвать какое-либо прозаическое произведение романом это просто «культурный способ его похвалить». С ее точки зрения «Карманная энциклопедия мистерий» не роман, он не вписывается в традиционные рамки определения жанра и является какой-то новой особой формой литературности¹¹.

Однако следующее произведение Рускова «Возвышение» (2011), несмотря на следование автором выбранному им в предыдущих романах стилю в рамках болгарского постмодернизма, несомненно, относится к жанру романа. Точно определить его дефиницию сложно. С известными оговорками его можно назвать историческим, документально-историческим, нравственно-психологическим и философским. Автор обращается в нем к одной из важнейших вех в трагической истории Болгарии – эпохе национального Возрождения, наивысшей точке борьбы болгарского народа за свое освобождение от многовекового османского владычества. Ранее эта тема получила яркое воплощение в творчестве таких писателей, как Х. Ботев, И. Вазов, З. Стоянов, С. Заимов и др., произведения которых стали классикой болгарской литературы. Но в дальнейшем она отошла на второй план. Перешагнув через нее, болгарские писатели переместили свой интерес к более далеким историческим периодам (образование Болгарского государства, раннее Средневековье, богомильское движение) или хронологически более близким (русско-турецкая война 1877–1878 гг.; борь-

ба за освобождение Македонии, Первая мировая война и события 1930–40-х гг.).

Вернувшись в романе «Возвышение» к эпохе болгарского Возрождения, Русков посмотрел на нее в другом ракурсе. Это рассказ-исповедь от первого лица героя – хайдука Гичо, свидетеля и прямого участника описываемых событий, одного из сподвижников болгарского революционера-возрожденца Димитра Обшти (подлинная историческая личность). Повествование ведется в сказовой форме и не на современном болгарском литературном языке (и даже не на языке И. Вазова, З. Стоянова), а на одном (или, может, нескольких) из диалектов тех лет, на котором говорило крестьянское население в горах Старой планины. Этот своеобразный языковой эксперимент во многом способствует аутентичности рассказа героя, убеждает в подлинности описываемых им событий. Большое количество в повествовании турцизмов, грецизмов и русизмов, а также нередко и «ненормативной» лексики (ведь это речь простого горца) не только не мешает восприятию, а напротив делает его более выразительным, высвечивает особенности болгарского характера, духовного облика болгарского народа вообще.

Гичо со своим близким приятелем и сподвижником, молодым крестьянским парнем Асенчо бродят по горам Старой планины, выполняя поручение Революционного комитета – передать важное послание Василиу Левскому. В долгих переходах, полных разнообразных опасных приключений, приятели беседуют не только о бытовых перипетиях похода, об оставленных семьях, но больше всего – о целях готовящегося восстания. Свои мечты и надежды на победу народа, его свободу они черпают из возрожденческих книг (некоторые из них они носят с собой) – «Истории» Паисия Хилендарского, «Рыбного букваря» Петра Берона, стихов Георгия Раковского. В романе Рускова нет никакой патетики, возвеличения героизма участников готовящегося восстания, что было присуще произведениям на ту же тему в прошлом. В исповеди Гичо вскрывается вся сложность и противоречивость бурных событий в Болгарии тех лет, о которых прежние авторы предпочитали умалчивать или касались их мимоходом. Четническое (повстанческое) движение

было очень неоднородным. В нем участвовали в основном крестьяне и нередко совсем случайные люди, которые не вполне ясно понимали его цели. Среди них были и предатели – пособники турок, а также такие, которые становились четникам исключительно ради личного обогащения. Русков, используя искренний и правдивый рассказ-исповедь Гичо, рядового участника событий, человека из народа, вскрывает известные, но не всегда отмечавшиеся в болгарской литературе ранее негативные с точки зрения закона и морали действия четников. На горных дорогах в то время постоянно происходили грабежи и убийства богатых путников. Их устраивали хайдуки-разбойники, те же четники. Хотя, конечно, большая часть награбленного шла на подготовку восстания.

Центральным сюжетным событием в романе является одно из таких ограблений – неудачное нападение четой* Димитра Обшти на турецкую казну на Арабоконакском перевале Старой планины. Кстати, это событие действительно имело место в возрожденческой истории Болгарии. Гибель почти всей четы в этой акции весьма отрицательно сказалась на дальнейших судьбах повстанческого движения. Однако увлекательный сюжет не является основным идейным и содержательным смыслом романа. Рассказчик повсеместно отвлекается от него, переключаясь на описания (может, иногда и несколько расточительные) чудесной природы Болгарии, а также сел, маленьких городков, монастырей, затерянных в горах Старой планины и служащих базой повстанцев. Поражает умение М. Рускова заразить читателя своей любовью к родной земле, ее народу и истории. Однако главной целью автора является осмысление и художественное отображение «возрождения» национального самосознания болгар по пути к освобождению и духовному его возвышению.

Гичо и Асенчо несут на себе черты национального характера болгарина на пороге обретения народом свободы от многовекового рабства. Оба героя, блуждая по горам, выполняя поручение Революционного комитета, терпят множество невз-

* Чета – здесь повстанческий отряд в период болгарского Возрождения.

год. Гичо переживает их мужественно, не роняя собственного достоинства. А Асенчо не гнушается некоторыми недопустимыми с точки зрения морали средствами (обман, плутовство, нечистоплотность), оправдывая их важностью достижения благородной цели. Взаимоотношения Гичо и Асенчо чем-то напоминают (правда, чисто внешне, формально) героев Сервантеса (Дон Кихота и Санчо Панса), что сразу же отметила болгарская критика. Пожалуй, с гораздо большим основанием можно говорить о сохранении негативных черт болгарского характера в дальнейшем и сравнить Асенчо с героем романа А. Константинова «Бай Ганю».

Спутник Гичо в экстремальной ситуации не выдерживает проверки на верность идее освобождения страны от иноземного владычества. Спасая свою жизнь, он идет на сделку с турками, которые, кстати, все равно его убивают. Хитрость, трусость, нравственная ущербность, нечестность, страсть к личному обогащению приводят Асенчо к предательству и духовному падению. Подобные отрицательные черты в болгарском характере сформировались, возможно, как средство самосохранения, как защита от османского насилия. Гичо поначалу мирится с недостатками в поведении своего спутника, но постепенно отстраняется от его житейской морали и нередко скверных поступков. Однако окончательный разрыв с ним происходит только в конце романа. Гичо отказывается от предательства и предпочитает смерть – не желая сдаваться в плен туркам, он кончает жизнь самоубийством. Нравственный поединок между героями романа звучит как предупреждение современникам об опасности «байганевщины», которая оказалась очень живучей. С. Игов справедливо считает, что без окончательного размежевания героев, без уничтожения «Асенчо» в себе «“вознесение” Гичо в финале произведения как нравственной победы, как духовного преображения не было бы настолько художественно ярким [...]»¹².

Одной из характерных черт болгарского романа сегодня, о чем уже говорилось выше, является разнообразие его форм – от традиционно-реалистических до разного рода экспериментальных, когда критика оказывается в затруднении – считать

ли то или иное произведение романом вообще. «Почему мы боимся, – спрашивает М. Кирова, – назвать то, что мы не можем обозначить старыми и известными терминами, как-нибудь по-другому? [...] Очевидно, новые направления в мышлении сегодня рождают и новые жанровые формы, даже новые формы литературности, которые во многом сближаются с внелитературными и смешиваются с ними»¹³. Именно к таким произведениям относится роман Георгия Господинова (р. 1968) «Физика печали» (болг. «Физика на тъгата*», 2012). По мнению критики, автор является одним (а может, и первым) из наиболее известных представителей болгарского постмодернизма в прозе (роман «Естественный роман, 2000). И в новом романе Г. Господинов использует ряд присущих этому направлению средств и приемов (ирония, пародия, метафорика, интертекстуальность, коллаж). В то же время своеобразная, необычная поэтика этого произведения, а также смысловой диапазон, содержательность не дают основания считать его только постмодернистским, даже и в болгарском варианте.

В одном из интервью (радио «Дарик») автор так представляет свою книгу: «Это роман об эмпатии и ее исчезновении, о всемирной осени, о минотаврах, заключенных в нас, о возвышенном, которое можно найти повсюду, об элементарных частицах печали (*или тоски – Н.Н.*) и вечном времени детства, которое нам предстоит, роман с переплетающимися коридорами и их ответвлениями и комнатами, роман, который смешивает прошлое и настоящее, миф и документ»¹⁴. «Эмпатия» это ключевое слово текста, понимаемое автором как вживание (и сопереживание) человека во все происходящее и существующее в бесконечном лабиринте жизни. Книга состоит из отдельных и разных как по объему, так и по содержанию глав и главков: эссе с рассуждениями с философским подтекстом, различные истории (сочиненные или заимствованные, «купленные»), трансформация мифа с историей Минотавра и лабиринта, пародии на время болгарского социализма, обще-

* Болгарское слово «тъга» может переводиться на русский как печаль, грусть и тоска.

ние с многими знакомыми и незнакомыми людьми. Читатель вместе с автором попадает и в разные времена (мифологические, исторические, современность) и страны, узнает некоторые давние, но не забытые подробности из его семейной саги. История с забытым матерью на мельнице младенцем, прадедом автора, дает повод для раскрытия важной смысловой темы романа – переосмысления и включения в его структуру древнегреческого мифа о Минотавре, заключенном в лабиринте, для рассуждений автора о «покинутых», «брошенных» в жизни вообще. Воспоминания о детстве занимают в книге особое место. Автор считает, что оно возвращается к человеку на протяжении всей его жизни и играет первостепенную роль в его судьбе. В тексте пересекаются правда и вымысел, сны и действительность. И все это в лабиринте, в котором блуждает человек, выбирая не те коридоры, попадая в тупики, и не те комнаты. Лабиринт заключен и в самом человеке – мозг, кишечник. Главы и главки несут в себе глубокий смысл, ассоциации, метафоры, символы, посыл к размышлению. Для большинства из них объединяющим знаком является всеобъемлющая и неотвратимая печаль (тоска). Она приобретает в повествовании и мистически овеянный смысл – может передаваться от человека к человеку, прийти откуда-то издалека, хоть из Африки. Ее можно понять как символ времени, эманацию всеобщего кризиса в современном мире.

Жизненный лабиринт автора-героя вмещает в себя самые разные периоды. Ему 44 года, но иногда он 91-летний (возраст деда), в возрасте отца (родившегося в 1913), а чаще всего – в 10 лет (детство, школьные годы). Печаль (грусть, тоска) – основная тональность произведения, сопровождаемая в большинстве случаев авторской иронией. Однако не везде она звучит одинаково. В книге приводится, например, одна история из семейных анналов автора, которая вызывает у читателя, прежде всего, сочувствие, понимание, хотя и с некоторой долей иронии и насмешки. Дед автора-героя, призванный в армию во время Второй мировой войны, был тяжело ранен и оказался в маленьком венгерском городке, где его подобрала и спрятала в глухом подвале молодая венгерская женщина-вдова. Она вы-

лечила болгарского солдата, но долгое время скрывала от него, что война уже давно кончилась, надеясь, что он не уйдет и останется с ней жить. Ему было жаль расставаться со ставшей уже любимой спасительницей, но дома его ждала жена и маленький сын. С трудом добравшись до родного села, он понял, что его считают погибшим и даже героем. Для соседей и властей ему пришлось придумывать другую историю – с немецким пленом, работой на каких-то копях и чудесным спасением. Все обошлось – поверили и простили. Однако вскоре ему пришло письмо из того самого венгерского городка. На конверте был написан обратный адрес, а внутри вложен только лист бумаги с очерченной детской ладонью. Перед смертью дед поведал эту историю внуку. Внук поехал в Венгрию, нашел и городок, и улицу, и дом, указанные на конверте, встретился через 50 лет после рассказанных дедом событий с его любимой и ее сыном в возрасте отца внука. Поговорить, конечно, не удалось. Старая больная женщина могла произнести по-болгарски только несколько не забытых за долгие годы слов – здравствуй, спасибо, хлеб, вино, прощай и Георгий (имя деда). Истинна ли эта история или нет – трудно сказать, как, в сущности, и о многих других в книге.

Вместе с тем в тексте произведения в самых разных литературных формах присутствуют яркие подтверждения неизбывности этой всеобъемлющей тоски-печали. Так, неудовлетворенность сегодняшней действительностью, потеря прежних и отсутствие новых идеалов приводят к ностальгии по прошлому, желанию его возвращения. Фантасмагорическая картина в книге только одного фрагмента болгарского социалистического прошлого 1970-х гг. производит сильное впечатление. Автор приезжает в город Т. и с ужасом застаёт там жизнь времени своего детства и юности, в самых мелких деталях ее проявлений – все те же облупленные дома, грязные улицы, магазины со скудным набором продуктов, плохо и безвкусно одетые люди, газеты с пропагандистскими коммунистическими призывами, центральная площадь с трибуной и вождями, приветствующими демонстрацию учащихся с духовыми оркестрами по случаю праздника 24-го мая и т.д. Оказывается,

это такой «музей» прошлого, организованный и оплаченный одним из самых тупых бывших соучеников автора в школе, а теперь располагающего большими деньгами. Он платит за все. Людям за исполнение ролей прежних жителей города он платит зарплату – наконец-то у них есть работа. Но и сам он не в накладе – «музей» пользуется большим спросом у туристов, болгарских и иностранных. Да и некоторым болгарам, ностальгирующим по прошедшим временам, он тоже нужен. Разумеется, это только сон или даже сон во сне. Но воспроизведенный на страницах книги он производит большое и даже страшное впечатление и призывает задуматься о негативном влиянии не такого уж далекого прошлого на наше сознание и нашу жизнь сегодня.

В одном из своих интервью Г. Господинов объясняет свое личное отношение к роману как жанру в XXI веке. Он считает его не «арийцем», а скорее «метисом или квартероном». «Именно такой он мне интересен сегодня, – говорит автор. – Роман, который достаточно открыт неромановому и может вместить в свою сеть все, что воспримет как знак времени [...] “Физика печали” до известной степени безрассудно объединяет Минотавра и элементарные частицы [...]. В некотором смысле между лабиринтом и большим андронным коллайдером тоже довольно много общего»¹⁵.

Трудно предугадать, будет ли своеобразная манера письма М. Рускова и Г. Господинова иметь какое-то продолжение в болгарской романистике XXI века и продолжат ли они ее сами. Однако можно надеяться, что их во многом экспериментальные произведения послужат стимулом к поискам писателей новых путей в этом жанре прозы. Ведь роман в своей истории не только Феникс, но и Протей.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ *Изгов С.* Романът – Феникс и Протей // *Език и литература*, 1999, № 2. С. 151.

² Все указанные произведения В. Мутафчиевой опубликованы в полном объеме в 13-ти томном издании – В. Мутафчиева. «Избрани произведения», 2008–2009, том 9 и том 12.

³ Станков И. Романите на Теодора Димова // Литературен вестник, 16–22.05.2007.

⁴ Там же.

⁵ Кирова М. Черният гълъб // Култура, бр. 26, 09.07.2010.

⁶ См.: Съвременният литературен дебат. Най-новата българска литература. 1980–2001 // «Език и литература», кн. 1–2, 2004.

⁷ Борисов Г. «Без Белинского все-таки не было бы Гоголя...» // Иностранная литература, № 9, 2010. С.258.

⁸ Ничев Б. Към нов прочит на съвременната българска литература // Литературна мисъл, кн.1 1991. С.7.

⁹ Игов С. Българската литература след 1989 година. Финалната отвореност на литературната история // www.liternet.bg. 2009. С. 32.

¹⁰ Неделчев М. Фигурата на писателя // Последните две години на българската литература в пълните седем години на XXI век // Литературен вестник, 7–13, 05. 2008.

¹¹ Кирова М. За границите на романа // Култура, бр.42, 2 декември 2005 г.

¹² Игов С. Роман за българското Risorgimento» // Култура, бр. 36, 28 октомври, 2011.

¹³ Кирова М. За границите на романа // Култура, бр.42, 2 декември 2005 г.

¹⁴ Писателят Георги Господинов: Човекът е единствената машина на времето // <http://dariknews.bg>, 18.11.2012.

¹⁵ Роман, идващ по спешност, със запалени светлини и пусната сирена. Разговор на Борис Минков с Георги Господинов // Страница, бр. 3, 2012.

По следам «Югославской Атлантиды».
Эпоха СФРЮ и последствия ее распада
в словенском романе начала XXI в.

«Самую главную проблему я вижу не в распаде Югославию, а в том, что перестало существовать единое культурное пространство этого государства. Может быть, нам стоит создать новое, объединенное не государственным устройством, а людьми, языком. Надеюсь, мы медленно движемся в этом направлении».

(Горан Войнович, интервью 2012 г.)

На развитие словенской литературы рубежа XX–XXI вв. повлияло много факторов: «глобальные» интеллектуальные изменения, которые ранее привнесла в национальное сознание постмодернистская мысль, «локальные» перемены, связанные со сменой общественной системы и обретением Словенией государственности, сама динамика литературного быта. В постсоциалистический период в республике сосуществовали, пересекались, находились в противоречии несколько социокультурных, идеологических и эстетических тенденций, явившихся отражением политических и экономических трансформаций времени, прежде всего, эпохальной гибели социализма и воцарения «либерального капитализма».

Переломными для литературы стали 1990-е годы – в это время вся ее система, приспосабливаясь к новым общественным обстоятельствам, претерпела существенные изменения. Они затронули самые разные области инфраструктуры: художественную продукцию, дистрибуцию, литературоведение и критику и т.д. Под влиянием исторических катаклизмов и постмодернистской парадигмы постепенно менялась и сама роль литературы. Как отмечает литературовед Я. Кос, постепенно в Словении начинает «утверждаться представление о том, что литературу, как и все прочие сферы культуры и цивилизации, следует понимать как производственно-потребительское поле деятельности, что означает ее подчинение рынку, вкусу и “потребностям” читателя»¹. Такой подход стимулировал новые методы продвижения беллетристики, существенно

повлиявшие на издательскую политику, оценку произведений и критерии присуждения литературных премий, на формирование литературного канона, а также на академическое литературоведение, которое тоже начало приспосабливаться к новым обстоятельствам.

Важнейшим доказательством новой расстановки сил в литературе стал бурный подъем популярной жанровой продукции, в первую очередь детектива и фантастики, а также путевых заметок и произведений эротического содержания. При этом речь идет не только о количестве, но и о качестве. Некоторые образцы тривиальных жанров достигли столь высокого художественного уровня, что их как «высокую» литературу, отвечающую взыскательным эстетическим требованиям, теперь в той или иной степени учитывает большинство литературоведов². Не без влияния философии и поэтики постмодернизма и политики либерализации на авансцену выходит национальный вариант «магического реализма» – «областная фантастика», авторы которой широко используют мифологический и этнокультурный материал отдельных областей Словении. В прозе активизируется проблематика сексуальных меньшинств, появляются произведения, оспаривающие устоявшийся взгляд на сексуальную идентичность; они становятся важной составляющей литературного процесса не только благодаря своей социальной релевантности, но и в ряде случаев вследствие высокого художественного уровня. Как особая разновидность, ранее находившаяся на периферии, выступает женская проза, которая вводит в художественный контекст женскую «оптику» и сенсibilitätь.

В результате литература внутренне «демократизировалась», открылась для нового уровня развития, существенно расширила свой репертуар. И одновременно потеряла некогда привилегированный общественный статус, энергетический заряд, художественные критерии. Неслучайно в начале нового тысячелетия главным испытанием для художественного слова Словении стало столкновение с условностью ценностных критериев и возрастающей угрозой маргинализации. Возможно, в этом кроется одна из причин того, что в истекшем десятилетии

XXI в. литература старалась избегать радикальных художественных экспериментов, становясь все более общественно ангажированной.

Важные изменения коснулись романного жанра. В XX в. в словенском литературоведении сформировалось представление о художественном каноне словенского романа, в основе которого были две главные составляющие – национальная идея и лиризм – и действовал «канонизированный» тип героя, тоскующего по недостижимому. Накануне провозглашения государственности Я. Кос высказал гипотезу о том, что с изменением «социокультурных основ словенства можно ожидать и изменения типичных образцов словенского романа»³, она оказалась провидческой. Как отмечает в своих работах 2000-х гг. профессор Люблянского университета А. Зупан-Сосич, главной особенностью современного словенского романа становится жанровый синкретизм, сочетание признаков многих жанров внутри отдельного произведения⁴.

Начало нового тысячелетия стало для Словении важным этапом развития. Она пережила несколько смен правительств, экономический кризис, вышла на международную арену, стала членом Евросоюза. Вместе с тем первые десятилетия независимости выявили целый ряд проблем, вызванных коренными изменениями в политической, общественной и социокультурной жизни словенцев. Отмена цензуры, давление законов рынка, перестройка отношений государства, общества и культуры, столкновение стремления к национальному самоутверждению с процессами глобализации – все это сказалась как на социокультурной ситуации, так и на бытовании литературы и ее инфраструктуры.

Обретению государственной самостоятельности словенцев предшествовал почти тысячелетний путь, на протяжении которого языку и литературе как главным средствам сохранения национального самосознания придавалось особое значение. После провозглашения независимости в Словении сложилась парадоксальная ситуация: только что образованное государство перестало рассматривать художественную печатную продукцию как инструмент национальной самоидентификации

и переадресовало эту обязанность частному издателю с его коммерческим интересом. Политические и экономические трансформации запустили механизм саморегуляции национальной литературной системы, движимой необходимостью приспособиться к новым условиям, «встроиться» в глобализованную западную культуру, что способствовало возникновению в стране новой литературной ситуации, развивающейся по законам рынка. Утверждение в общественной жизни принципа плюрализма привело к сосуществованию в культуре множества эстетических систем. В итоге в словенской литературе первого десятилетия XXI в. наблюдается небывалый эклектизм, сочетание самых разнообразных векторов, поэтик и дискурсов. При этом произошло существенное перераспределение писательских сил: в 2000-е гг. на первое место с явным преимуществом вновь вышел роман. Если с 1991 по 2000 г. было опубликовано около 370 романов⁵, то в 2000–2010 гг. их число почти удвоилось*. Среди лидирующих авторов Э. Флисар, опубликовавший за этот период пять романов, а также Я. Вирк и В. Мёдерндорфер с четырьмя. В целом же три романа за десять лет – среднестатистический показатель для современного словенского прозаика, типичный как для представителей старшего и среднего поколений (Б. Пахор, А. Ребула, Д. Янчар), так и для молодых писателей (Н. Газвода, род. 1985).

В последние годы существенно изменился также гендерный состав литераторов, доля авторов-женщин в национальной прозе, поэзии и драматургии составляет уже почти 40%. Написанные ими произведения пользуются читательским спросом, регулярно номинируются на национальные литературные премии и даже иногда их получают. Н. Пирьевец, Б. Швигель-Мера, К. Маринчич, Н. Кокель, С. Тратник, Н. Крамбергер последовательно внедряют в художественную практику технику «женского письма»⁶.

Крайне симптоматично, что в 2000-е гг. в словенскую науку и культуру возвращается интерес к общественно значимым резонансным явлениям недавнего прошлого и современ-

* Текущая статистика говорит уже о 170 романах в год.

ности, ученые и литераторы делают попытки осмыслить последствия распада империи Тито. В других литературах народов бывшей Югославии, например в сербской, этот процесс начался раньше⁷. Это касается такого феномена, как югостальгия (югостальгия), которая, как отмечает в своей книге «Титостальгия – исследование ностальгии по Й. Броз Тито» (2008) словенский социолог и культуролог М. Великонья, оказалась присуща и словенцам. Ностальгия по недавнему социалистическому прошлому на территории стран бывшей Югославии отчасти вызвана катастрофическими событиями двух последних десятилетий. Несмотря на существенные различия ее проявления в разных регионах, отмечает словенский социолог, все они связаны с приятными воспоминаниями о «югославских “фишках”», бывших общими для всех граждан федерации, к которым относятся югославская поп-культура (от далматинских песенок до рок-н-ролла и панка), фильмы, телесериалы, развлекательные программы, спортивные победы, неформальные (дружеские и любовные) отношения и формальные мероприятия (совместная бригадная работа, служба в армии, визиты в подшефные школы и села, пикники), путешествия, различные аспекты повседневной жизни, промышленные товары и продукты питания⁸. Часто феномен титостальгии объясняют «поколенческим фактором» – поклонением бывшему лидеру тех, кто жил во время его правления и теперь тоскует по «старым добрым временам» своей юности, былому энтузиазму и идеалам. Однако титостальгия распространена и среди молодых людей, родившихся спустя десятилетия после правления Тито. Видимо, здесь имеет место и эффект воспитания, когда родители передают свои личные воспоминания о социалистическом прошлом детям, и мифологизация ушедшей эпохи в современном массовом сознании.

Путешествуя по территории бывшей Югославии и собирая материалы для книги, автор выявил региональные версии титостальгии, соответствующие историческим и политическим особенностям новых югославянских стран. Например, в Словении наличествует значительное число граффити, отсылающих к Тито, тогда как в других бывших югославских республиках эта

практика не так распространена. Маршал все еще популярен в Македонии, в некоторых частях Боснии и Герцеговины и Черногории, но не среди сербской и хорватской частей населения упомянутых государств. Имеет значение и фактор патриархальных традиций, в этом отношении образ Тито соответствует популярным архетипам: простого солдата, политического заключенного, государственного деятеля, а также бонвивана, любителя женщин, настоящего мачо. Диктатор имел многоликий образ, сочетавший в себе черты типичного балканского мужчины и типичного европейца. С одной стороны, он проявил себя как влиятельный политический лидер, равный лидерам крупнейших стран, ведущий жизнь аристократа, вхожего в компанию голливудских звезд. С другой – выглядел «своим парнем», который с аппетитом ест, увлекается фотографией, играет в шахматы, плавает, запросто общается с простым народом. Не менее важно и «народное объяснение» любви к бывшим коммунистическим лидерам, популярное и на постсоветском пространстве: «Тито воровал, но он также давал и народу жить, нынешние крадут, но ничего не дают»⁹.

На исходе первого десятилетия нынешнего века титовская эпоха оказывается в центре внимания ряда словенских авторов. Так, большой успех в последнее время имели два совершенно разных в жанровом и тематическом плане издания: «Балканский мост. Эссе о литературе югославской Атлантиды» (2010) А. Дебеляка и «Тито и товарищи» (2011) Й. Пирьевца. О востребованности темы свидетельствует и переиздание в 2008 и 2011 г. автобиографического романа Михи Маццини (род. 1961) «Король грохочущих духов» (2001), ставшего для словенского читателя на заре XXI в. своеобразным путеводителем по Югославии 1970-х гг. В основу этой книги лег созданный Маццини сценарий фильма «Сладкие сны», удостоенный «Золотой пальмы» на XXII кинофестивале в Валенсии в 2001. Роман получил известность за рубежом, он переведен на английский, хорватский, чешский, итальянский и польский языки. Название произведения отсылает к альбому английской глэм-рок-группы «T.Rex» «King of the Rumbling Spires», пик славы которой пришелся на конец 1960-х – начало 1970-х гг. Быт и реалии социа-

листореческой эпохи СФРЮ представлены автором с помощью детской перспективы, одного из традиционных для современных словенских прозаиков художественных приемов – глазами двенадцатилетнего школьника Эгона Виттори, живущего в Есеницах, в описываемое время крупнейшем центре металлургической промышленности Словении и страны в целом. Выбор повествователя обуславливает юмористическую интонацию повествования, лишенного трагизма и патетики. «Как мы жили при коммунизме и даже смеялись» – именно это заглавие на шумевшей книге 1991 г. хорватской писательницы и публицистки С. Дракулич (род. 1949), по мнению критика Г. Трохи, отражает главную мысль романа Маццини¹⁰. Однако сам автор не вполне с ним согласен: в статье «Словению может спасти только смех» он изменяет смысловый акцент приведенного высказывания: «Мы пережили коммунизм, потому что смеялись»¹¹. Такая формулировка более точно передает авторский замысел. Благодаря комизму характеров и ситуаций многие проблемы, с которыми герой сталкивается в семье и школе, выглядят менее устрашающе. Хотя проблемы эти весьма серьезны. Не случайно в качестве эпиграфа к роману выбраны известные строки британского поэта Ф. Ларкина «Они тебя затрахали, твой отец и мать». Мальчик из неполной семьи (в графе «отец» стоит прочерк) испытывает серьезное давление со стороны властной и одновременно инфантильной матери, страстной поклонницы звезд Голливуда Ланы Тёрнер и Пола Ньюмана, и бабушки, из которой страх пережитого в Первую мировую войну сделал религиозную фанатичку. Мать и дочь не слишком ладят между собой, американские фильмы для одной и Священное писание для другой – единственный способ уйти от безысходной и нищей повседневности. Настоящим ударом для госпожи Виттори становится на первый взгляд смешной случай: на уроке биологии ее сын, сидящий дома на одной картошке, нечаянно съедает учебное пособие – кусочки мяса из чашки Петри. Впрочем, не слишком сытое детство не мешает Эгону жить нормальной жизнью подростка: он влюбляется в одноклассницу Майю и пытается, как может, защитить ее от грязных посягательств учителя физкультуры. Как у многих тинейджеров, глав-

ным его увлечением становятся пластинки, а главной мечтой – настоящий проигрыватель. Днем парнишка читает газету «Коммунист», а ночью слушает радио-Люксембург и восхищается рок-группами «T.Rex», «Slade», «Steppenwolf», «Pentagle», «Incredible Sting Band». Атмосферу 1970-х в романе создает широко представленный визуальный ряд – фотографии из семейного альбома, рекламные плакаты кинофильмов и эстрадных исполнителей, обложки пластинок, выдержки из газетных статей, фотографии Й.Б. Тито («Тито после охоты», «Тито читает прессу», «Тито с фотоаппаратом», «Тито за станком», «Тито за роялем» и т.д.), вырезки из популярного эротического журнала «Адам и Ева», снимки ставшего символом своего времени югославского малолитражного автомобиля «Застава 750» и т.д. Металлургический комбинат в Есеницах – градообразующее предприятие, на котором работают выходцы из всех республик и краев федерации, звуку его фабричного гудка подчинен весь уклад жизни горожан. Обстановка многонационального города для мальчика, увлеченного рок-музыкой, ярче всего проявляется в том, какой музыкальный фон сопровождает его каждый день – пёстрая «мешанина из севдалинок*, сербского кола и словенской польки»¹². Растиражированный образ «отца нации» – неперенный атрибут тогдашней югославской жизни: Тито смотрит на своих подданных с многочисленных плакатов, кино- и телеэкранов, газетных страниц, напоминает о себе огромными надписями «НАШ ТИТО», выложенными вдоль железнодорожного полотна. Впрочем, первая ассоциация с лидером движения неприсоединения связана у героя с фразой его дядюшки Винко, бывшего партизана, после войны ставшего дальнотбойщиком, который хвалился, что у него «по бабе в каждом городе – столько у самого Тито нет»¹³. У самого Тито! У того, кто «построил столько больших домов и взял столько больших кредитов»¹⁴. Поэтому маленький Эгон, глядя на властное бритое лицо, каждый раз с чувством гордости вспоминает своего дядюшку. Еще герою очень нравилось, что глава государства, находясь с официальными визитами на Кубе, в Корее, Нигерии

* Севдалинка – традиционная боснийская любовная песня.

или Мозамбике, никогда не забывал о своих гражданах – на кадрах кинохроники «он всегда оборачивался и махал нам рукой»¹⁵. Правда, даже после школьных политинформаций, посвященных двум главным завоеваниям югославского социализма: самоуправлению и движению неприсоединения, обуславливающих особое положение Югославии на мировой арене, пытливому мальчику не был до конца ясен внешнеполитический курс, избранный Тито: «Я обратил внимание, что неприсоединение делало нас похожими на африканские и латиноамериканские страны, не зря же Тито так нравилось носить белые костюмы и соломенные шляпы»¹⁶. Однако титовская Югославия и правда отличалась от большинства других стран социалистического содружества, в частности тем, что ее гражданам разрешалось ездить в соседнюю капиталистическую Италию за покупками. Даже школьникам. Эти поездки всем классом, напоминавшие «легендарные партизанские походы, которые мы проходили на уроках, только без снега и мороза»¹⁷, оставили в памяти мальчика неизгладимый след. Заграницы он побаивался. Сразу после войны сестра матери, тетка Юлия, работавшая на вокзале уборщицей, нечаянно оказалась в Западной Германии (не успела вовремя выйти из вагона, который убирала). Через три дня ее благополучно депортировали обратно, но на родине она тут же угодила в объятия тайной полиции и едва не была посажена в тюрьму за шпионаж. Но в итальянской Горице в маленьком магазинчике «Old Swan» можно было найти пластинку «Pentagle» и с помощью друга Фрица, ибо своих сбережений не хватало, купить ее. И это пересиливало страх. Вообще же сценарий шоппинга был продуман до мелочей. Одноклассники Эгона, счастливые обладатели полноценных карманных денег, одетые в разваливающиеся сандалии, допотопные юбки и заштопанные штаны, благополучно миновав таможню, устремлялись в центральный универмаг. Посетив первым делом туалет, где из укромных мест извлекалась тщательно спрятанная заначка, молодежь бросалась покупать джинсы, майки и кроссовки, тут же все это надевала, оставляя свои обноски «загнивающим капиталистам». Апофеозом счастья и главным доказательством пребывания гражданина СФРЮ за границей становился пакет с

бананами, «чудесными, тающими во рту плодами, которые, к сожалению, не растут при социализме»¹⁸.

В финале герой все же становится счастливым обладателем проигрывателя, этого «символа самостоятельности и взрослости»¹⁹. И никакие появившиеся позднее кассетные магнитофоны и CD-плееры с ним сравниться не смогут. Успех книги Маццини во многом обусловлен интонацией – одновременно эмпатической и ироничной, – с которой автор рассказывает не только о юности своего героя, но и о стране, в которой эта юность проходила и которой больше нет на карте.

Иной, более трагический взгляд на крах СФРЮ и его последствия характерен для Горана Войновича (род. 1980), выпустившего в 2011 г. свой второй роман «Югославия, моя страна». В прошлом баскетболист, ныне дипломированный кино- и телережиссер боснийского происхождения, снявший несколько документальных фильмов, журналист и кинокритик, в 2008 г. он буквально ворвался в словенскую литературу с остролюбодневным романом «Чефуры вон!» (о нем речь пойдет ниже). В «Югославии...» едва ли не первым в словенской прозе Войнович обращается к самой «болевым точкам» недавней истории – распаду многонациональной империи Тито, сопровождавшемуся военными конфликтами. Уже в самом названии содержится некий провокационный элемент – словосочетание «моя страна» взято автором из словенского рекламного слогана, популярного в 1980-е гг. Желтый рекламный плакат с изображением липового листа – устойчивого архетипа словенской культуры – и словами «Словения, моя страна» служил тогда средством привлечения внимания к туристическим красотам самой северной республики СФРЮ. Прототипами героя романа стали, по признанию автора²⁰, дети военных Югославской народной армии, с которыми он подружился, отдыхая на побережье Хорватии. В июне 1991 г. их семьи внезапно покинули Пулу.

Действие романа развивается в двух временных пластах – в 1991 и 2008 году. Владан Бороевич, живущий в Любляне, из Интернета неожиданно узнает, что его отец, бывший офицер ЮНА, 17 лет считавшийся погибшим, жив и в настоящее время разыскивается гаагским трибуналом как военный преступник.

Именно он, Неделько Бороевич, 13 ноября 1991 г. отдал Третьему корпусу приказ уничтожить боснийскую деревню Вишничи со всеми ее жителями. Бороевич-младший устремляется на поиски отца. Это путешествие по бывшим республикам СФРЮ, ныне независимым государствам, невольно возвращает его к воспоминаниям детства. До июня 1991 г. семья Бороевич была типичной благополучной югославской семьей – серб из Нови-Сада и словенка из Любляны жили в курортной Пуле в хорошей квартире, отец неплохо зарабатывал, пользовался уважением сослуживцев. Когда внутривосточная ситуация в стране обострилась, всех кадровых военных срочно вызвали в Белград. Жить там было негде (номер 211 в белградском отеле «Бристоль», хорошо запомнившийся одиннадцатилетнему мальчику, был оплачен командованием только на неделю), и глава семьи отправил жену с сыном к своей дальней родне в Сербию. В тесной нови-садской квартире уже толпились другие беженцы, и Душа Бороевич приняла решение вернуться к родителям в Люблян. Югославия распалась, мать и сын стали гражданами независимой Словении, контакты с отцом прервались. Потом ребенку сказали, что он погиб. Одиночество в чужом городе, непонимание и нечуткость матери, которая устраивала свою судьбу, психологическая травма, нанесенная известием о смерти отца, – все это заставило мальчика замкнуться, возвести стену между собой и реальностью. И главные вехи его жизненного пути – учеба на философском факультете Люблянского университета, роман с девушкой Надей – лишь формально привязывают Владана к окружающей действительности, не нарушая его глубокой душевной апатии. Известие об отце застаёт его врасплох и одновременно выводит из анабиоза.

Странствие по Балканам становится для героя чередой встреч с теми, кто был свидетелем и участником трагических событий первой половины 1990-х гг., обитающими ныне на периферии некогда единого югославского пространства – в боснийской деревне, нови-садской многоэтажке, словенской глубинке. Время для многих из этих людей остановилось: они, плоть от плоти 20-ти миллионной страны, не могут смириться не столько с самой ее гибелью, сколько с ужасающими подроб-

ностями ее трагической агонии, унесшей в братоубийственных конфликтах тысячи жизней. Герой находит своего отца – в Вене он встречается с генералом Бороевичем, скрывающимся там, как и многие другие военные преступники, под чужим именем. Немолодой человек, живущий прошлым («Армия была моей жизнью. Я сам был армия. Я верил в нее как другие верят в Бога [...] верил в эту страну..»²¹), ничем не напоминает Владану того сильного и обаятельного мужчину, который обещал покатавать их с мамой на лодке до Бриони*, часто напевал хиты Томы Здравковича и покупал сыну бонусные машинки в универмаге. Разговор мучителен для обоих, спасением в этой ситуации становится алкоголь. Выпив, Владан уходит, не оборачиваясь. Через несколько месяцев ему сообщат, что его отец в венской квартире покончил с собой.

В ответе ли сыновья за грехи своих отцов? Внутренний монолог, в котором герой вновь переживает детали последнего свидания, свидетельствует о том, что у Войновича, как и у многих других, начиная с авторов античных трагедий, на этот вопрос нет однозначного ответа. «Генерал Бороевич не защищался от моих нападков, не отвечал ударом на удар. Он играл роль слабой, невинной жертвы, стремясь вызвать у меня незаслуженную жалость [...]. Он впивался в меня своими, так похожими на мои, глазами, и в них был немой вопрос: почему я, его сын, не на его стороне, почему не хочу выслушать его версию. Его проклятую, лживую, грёбаную, манипуляторскую версию [...]. А мне было стыдно, потому что втайне я желал, чтобы эта версия от первого до последнего слова оказалась правдой, ибо с самого начала мое подсознание стремилось понять и оправдать моего отца»²². Неделько Бороевич, ставший палачом, вырос в семье жертвы – вся семья его отца – 11 человек – была вырезана уставами в 1942 г. Владан Бороевич, сын палача и внук жертвы, не может избавиться от чувства, что он причастен к тому, что случилось с его предками и с его отцом.

* Бриони (Бриуны, хорв. Brijuni) – острова около Западного побережья Хорватии, являющиеся национальным парком.

Ностальгия героя Войновича по Югославии – ностальгия не по стране, а по детству и его счастливой безмятежности. В этом детстве были искренние размахивания триколорами и титовками в День республики и веселые спортивные эстафеты в День молодежи, были азартные игры не знавших национальных различий пацанов из смешанных семей на пляже югославской Адриатики, была атмосфера братства и дружелюбия. Один из персонажей романа, автомеханик Энес, вспоминая былые времена, с юмором рассуждает о «чистоте» расы: «В бывшей Юге*, мы, боснийцы, в основном вставляли [...]. Вы-то молодые, и понятия не имеете, что половину всех этих янезов, иванов и йованов, что сейчас шляются по Балканам, настроагли какие-нибудь Муйо или Сульо»²³. Для передачи колорита речи «балканских» персонажей автор использует легкий «грим» – отдельные сербские, хорватские и боснийские слова, иногда грамматические конструкции и глагольные связи. Ритм и динамика развития сюжета, как и в дебютном произведении, напоминают стилистику киносценария.

В романе Войновича распад Югославии и распад семьи Бороевич не просто взаимосвязаны, эта параллель показывает, как политические и националистические амбиции ломали жизни простых людей, лишали их родины. Для кого-то новым местом жительства после гибели многонациональной империи стала Словения. Проблемы переселенцев из южных республик, их этническое самосознание и самоидентификация, трудности интеграции в словенское общество – еще одна новая для словенского романа тема.

Вопрос об этническом меньшинстве имеет для словенцев особый подтекст, связанный с перипетиями собственной исторической судьбы: на протяжении веков они сами были в роли зависимого национального меньшинства сначала внутри многонациональной Австрийской империи, а после возникновения королевства СХС и за его пределами (по итогам плебисцита 1920 г. большая часть словенской Каринтии попала под юрисдикцию Австрии). И ныне живущие на юге Австрии словенцы

* Юга (разг. словен., серб., хорв.) – Югославия.

(которых насчитывается от 20 до 30 тысяч) продолжают с переменным успехом бороться за свои национальные права. Официальный юридический статус национального меньшинства в современной Словении имеют венгры, итальянцы и цыгане. Согласно Конституции, итальянской, венгерской и цыганской общинам гарантируются исторически приобретенные особые привилегии, предоставляемые в традиционных местах расселения этих общин, по территориальному принципу и независимо от количества их членов. Защита прав указанных общин национальных меньшинств, предусмотренная статьей 64 Конституции, служит дополнением к гарантиям осуществления общих прав человека, которыми пользуются все граждане. При этом по статистике 2002 г., проживающие в Словении итальянцы, венгры и цыгане в количественном отношении значительно уступают сербам, хорватам и выходцам из Боснии. Согласно материалам, предоставленным Республикой Словенией для Международной конвенции о ликвидации всех форм расовой дискриминации ООН в 2005 г., в стране живет менее 2,5 тысяч итальянцев, более 6 тысяч венгров и более 3 тысяч цыган против 38 тысяч сербов, 35 тысяч хорватов и почти 30 тысяч босняков²⁴. На момент провозглашения государственной независимости Словении в 1991 г. около 97% населения составляли словенцы, т.е. в новом государстве они стали титульной нацией. Наличие представителей других народов бывшей Югославии было связано с предыдущим периодом, когда на ударные социалистические стройки добровольно-принудительно посылали свободные рабочие руки, по-нашему – лимитчиков. Сразу после провозглашения суверенитета любой проживающий на территории республики и имеющий постоянную легальную работу мог получить словенское гражданство: так отдельные приезжие стали словенскими гражданами. После окончательного распада Югославии процессы миграции резко интенсифицировались и были вызваны экономическими причинами – жители беднейших республик и краев бывшей титовской империи перед лицом нищеты искали прибежища в более развитых ее частях. Всего на территории бывшей Югославии с 1991 по 2000 год в состоянии вынужденного перемещения на-

ходило около 4 млн. человек²⁵. В первые годы независимости Словении число нелегальных иммигрантов резко увеличилось. Сама нелегальность их пребывания в стране связывала этих людей с криминальными структурами, вынуждала участвовать в торговле наркотиками, «живым товаром», органами, лишала возможности найти законное занятие. В результате многие оказались вне принимающего общества, которое, в свою очередь, не было к визитерам достаточно доброжелательно. Стремясь противодействовать этой враждебности, боснийские, македонские, черногорские переселенцы образовали неформальные земляческие группы.

К началу 2000-х гг. ситуация ухудшилась настолько, что в Любляне был создан специальный Институт по национальным проблемам, специалисты которого выступили с инициативой предложить парламенту принять, наконец, специальную резолюцию, определяющую правовые нормы для этнических групп, признанных национальными меньшинствами, а таковых в Словении к 2007 г., помимо итальянцев, венгров и цыган, насчитали уже свыше тридцати. Открытая общественная дискуссия о статусе представителей народов бывшей Югославии – боснийцах, албанцах, хорватах, македонцах, сербах и черногорцах, – осевших в Республике Словении, ведется с начала 1990-х, особенно активны ее участники последние 5 лет. Практически все названные этнические группы имеют здесь свои культурные общества, но не имеют особых конституционных прав, охраняющих их национальную самобытность, язык и культуру. В последнее время в это обсуждение включились официальные представители независимых Хорватии и Сербии.

Одними из самых активных переселенцев в относительно благополучную Словению в период балканского конфликта начала 1990-х оказались жители Боснии. Часто это были люди без образования, почти не владевшие словенским языком, согласные на любую и не всегда законную работу. Они старались селиться вместе, так в Словении возникло несколько мест компактного проживания боснийского населения. Самый известный такой район Любляны называется Фужины, агрессивно настроенные группировки молодежи из южных республик, не-

редко имеющие околориминальный характер, обитавшие там, получили прозвище «чефуры» (и в России существует подобный ряд пейоративных этнических обозначений: «хачики», «равшаны», «ара» и т.д.).

В словенском этимологическом словаре слово «чефур» с пометкой «презрительное» обозначает иммигранта из южных республик бывшей Югославии. Не исключено также заимствование из сербского и хорватского языков, где диалектный турцизм «чивут» имеет значение «еврей» в уничижительном смысле («жид»). При этом оскорбительный оттенок слово имеет при употреблении его представителями других народов, сами чефуры используют его, скорее, для уточнения своего статуса переселенца из республик бывшей Югославии (например, «я – чефур из Боснии»), а ученые-социологи – как название представителя городской молодежной субкультуры. При этом в словенском массовом сознании эти люди часто ассоциируются с криминальной маргинальной средой, коренные люблянцы не скрывают своих опасений относительно иммигрантов, видя прямую связь их присутствия в городе (и в стране в целом) с ростом преступности. В середине 2000-х гг. в Словении остро встал проблема детей старшего поколения боснийских иммигрантов, которые, хотя выросли и учились в Словении, были кровно связаны с другим – балканским – менталитетом, языком и культурными приоритетами, поэтому не всегда «вписывались» в предлагаемую европейскую систему общественных координат и ценностей.

Фужины – не самый благоустроенный и, по люблянским меркам, довольно опасный квартал, живут там, главным образом, боснийские мусульмане, т.е. люди иной, по сравнению с коренными жителями этнической, языковой и религиозной принадлежности, они сохраняют привычки южной жизни, свои обычаи и фольклор, зачастую со страхом, недоверием и презрением относятся к «этим словенцам». В свою очередь, «белым» жителям Любляны оказались не чужды ксенофобские настроения, многие из них убеждены, что о жизни фужинского «гетто» можно узнать только из криминальных новостей. Так Словения оказалась в эпицентре одной из важнейших общест-

венно-политических проблем современности – отношения национального большинства с меньшинствами, в котором часто доминирует стереотипное противопоставление «свой – чужой» с расистским подтекстом.

К «фужинской» теме обратился прозаик Андрей Скубиц, в его романе «Фужинский блюз» (2001) сделан первый шаг к осмыслению межнациональных проблем современного словенского общества. Действие происходит 13 июня 2000 г. в день отборочного матча чемпионата Европы по футболу между командами Словении и Союзной республики Югославии. Хозяйка встречи, словенцы, большую часть игры вели в счете, однако она закончилась вничью: за полчаса до конца второго тайма югославы блистательно отыграли три мяча. Четыре персонажа: две женщины и двое мужчин, соседи по этажу в фужинской многоэтажке, люди разного национального и социального происхождения (от родственницы черногорского мафиози до скромной школьной учительницы словенского языка), смотрят трансляцию, по-разному выражая свое отношение к происходящему на стадионе и тем самым, как выясняется, – к недавнему прошлому. Спортивный характер, который проявила югославская сборная, вызывает у болельщиков острое чувство югоностальгии – смесь гордости за когда-то великую многонациональную страну и горечи от того, что Юги больше нет на карте. Особый колорит Фужин автор пытается передать через речь героев – коктейль из языков и диалектов народов бывшей Югославии и словенского уличного сленга. Произведение Скубица было благожелательно встречено публикой, большой успех имела его инсценировка, осуществленная в 2005 г. режиссером А. Ласич в Люблянской драме. Отчасти проблему мультикультурализма и процессы интеграции в современной Европе затрагивает и его роман «Легко» (2009).

С учетом остроты для ряда европейских стран «цыганской» проблемы²⁶, не столь актуальной, впрочем, для самой Словении, определенный общественный резонанс вызвал также роман Ф. Лаиншчека «Неприкасаемые, миф о цыганах» (2007), в котором прослеживается история цыганской семьи, скитающейся по Европе после окончания Второй мировой войны.

Через год тема боснийских иммигрантов получила в словенском обществе широкий резонанс: роман Г. Войновича «Чефуры вон!» стал бестселлером не только в Словении, но и на территории всей бывшей Югославии, а затем и в Европе, в частности, в Польше и Швеции. В 2009 г. он был отмечен премией фонда Прешерна и премией Кресник, присуждаемой газетой «Дело» за лучший роман года, переведен на сербский, боснийский, хорватский, польский, чешский, датский, английский, русский языки, а затем инсценирован люблянским театром «Глей!», в 2013 г. вышла его экранизация. Согласно анализу данных электронного каталога COBISS, проведенному профессором Люблянского университета М. Хладником, этот роман в конце 2008 г. был самым востребованным словенскими читателями.

В 2006 г. Войнович начал работать над сценарием для документального фильма о Фужинах, где сам рос с шестилетнего возраста, из этого текста в итоге получился роман. В интервью корреспонденту журнала «Казин» в январе 2011 г. Войнович назвал свой литературный дебют «отражением того, что происходит в современном словенском обществе, крайне далеком от мультикультурализма»²⁷. Названием романа послужило излюбленное ксенофобское граффити люблянских улиц: «Ѕefurji raus!» – «Чефуры вон!». Этот лозунг, а также цитата из эстрадной песни и выдержка из этимологического словаря, в которых объясняется, кто такие чефуры, вынесены в эпиграф романа. Само произведение, безусловно, имеющее автобиографические черты, написано от лица семнадцатилетнего Марко Джоржича, сына боснийских иммигрантов Радована и Ранки, обитающих в малогабаритной квартире фужинской многоэтажки. Действие разворачивается весной 2006 г., на что указывает упоминание о финальном матче Лиги чемпионов между испанской «Барселоной» и английским «Арсеналом», состоявшемся 17 мая 2006 г. Герой с трудом учится в местной школе («Ну не хватает у меня терпеха на все их контрольные, и рабочие тетради, и циркули, и доски [...]»²⁸), тихо ненавидит постоянные стычки родителей, болеет за «Барселону», общается с себе подобными – Ацо, Ади и Деяном – парнишками из неполных семей в тренировочных штанах и с бритыми затылками, у которых нет компью-

теров, и поэтому они торчат на улице с пивом и наркотиками, матерятся, задирают прохожих, пристают к девчонкам и больше всего бояться показаться кому-нибудь лохами. Они прекрасно понимают свою второсортность и самоутверждаются через вызывающее, наглое поведение: например, врубают кассету на полную катушку, когда едут на подержанном отцовском «мерине» допотопной модели по центру Любляны, чем доводят до истерики добропорядочных люблянских пешеходов. «Есть что-то кайфовое, когда вот так врубаешь музыку и едешь медленно на тачке с опущенными стеклами [...]. А самый большой кайф – смотреть, как народ вокруг офигевает. Ясно же: они б с удовольствием накостыляли нам и заслали обратно в Боснию, – а ты нарочно едешь десять километров в час, и Миле Китич* орет, чтоб все слышали»²⁹. С жизнью героя несколько примиряет баскетбол – он играет за клуб «Слован» (его отец уверен, что сын когда-нибудь будет играть в ЭнБиЭй) и хорошенькая телеведущая местного канала, которая оказывается соседкой по дому и на которую он с обожанием смотрит каждое утро в лифте. Но когда тренер, застав Марко с сигаретой, не пускает его, забившего решающее очко в финальной встрече с «Олимпией», на тренировку, обиженный парень решает бросить баскетбол. И вот тут все идет наперекосяк: с горя он с друзьями напивается, они устраивают дебош в рейсовом автобусе, водитель которого – кстати, сам чефур – сдает несовершеннолетних хулиганов в полицейский участок, где стражи порядка их жестоко избивают. В отместку один из них – Ацо – выслеживает водителя и набрасывается на него, Марко оказывается свидетелем расправы. Пострадавший шофер в коме и, опасаясь судебного разбирательства, Радован Джорждич отправляет сына к своим родителям в Боснию.

Роман написан как исповедь неприкаянного тинейджера, отвергнутого школой, не слишком понимаемого родителями, оказавшегося между двумя национальными культурами и столк-

* Китич Миле – популярный сербский исполнитель.

нувшегося с проблемой выбора и поиска самоидентичности. Это, по сути, роман воспитания, в котором представлен процесс взросления современного подростка. В то же время произведение Войновича – своеобразный путеводитель по Фужинам, энциклопедия чефурской жизни в Словении, представленная через быт и нравы семьи Джорджич и других боснийских семей, оказавшихся заложниками последнего югославского конфликта. Отцу героя, простому сербу из Боснии, национализм, процветающий в независимой Сербии, чужд: «Нет у Радована своей страны – вот это его и напрягает. Так у всех боснийских сербов. Боснию они типа вычеркнули из списка и типа подсели на Сербскую Республику, а потом вроде как начали за Сербию болеть, и теперь тарашатся на этих своих Шешелей, и сами уже не знают: а, может, мусульмане и хорваты и получше будут всех этих идиотов? Вот Радован и смотрит на Сербию, надеется, что она станет нормальной страной, и тогда он скажет, что это его страна. А сейчас ему стыдно так говорить, пока у власти там персонажи вроде Коштуницы»³⁰.

Герой критически относится и к словенцам, в которых ощущает скрытую враждебность и явное превосходство, и к землякам, с недетской наблюдательностью замечая их смешные, а иногда и постыдные стороны. О них в известной песне о чефурах поет словенский шансонье Роберт Пешут Магнifico: «низкие лбы, сросшиеся брови, выдающиеся скулы и тяжелая нижняя челюсть [...], обожают алкоголь, нежный пол и футбол»³¹. Живущий в люблянских Фужинах с рождения Марко остро чувствует свою второсортность, словно он один из «вычеркнутых» («izbrisanih») – тех восемнадцати тысяч выходцев из республик бывшей Югославии с фамилиями, оканчивающимися на «ч» мягкий*, которые жили и работали в Союзной Республике Словении и после 1991 г. из-за бюрократических проволочек остались без гражданства. Защитная реакция подростка – агрессия, вызывающее поведение, алкоголь, оглушительные децибелы балканского турбо-фолка. Ему кажется, что противоречия между местными и пришлыми неразрешимы, потому

* В словенском языке нет буквы сербского и хорватского алфавита ć.

что их корни – в различии менталитетов и культурных традиций: «нет у нас общих клеток крови, и все тут. Мы чефуры – они словенцы, вот и все. И ни хрена тут не поделаешь»³². «Свои» в Боснии добры и хлебосольны, искренни и жизнестойки: «никто ни на что не жалуется, хотя у них там была война и всем досталось так, что мама не горюй, ... все друг другу помогают, к любому можешь прийти в гости кофе попить без приглашения [...]»³³. А в Словении «все только думают о своей заднице, чтобы у них всего было побольше: и тачка крутая, и хата в несколько этажей – и насрать им на братьев, сестер, дядьев, теток. Замкнутые все. Потому и несчастливые. Потому только и делают, что ноют»³⁴. Столкновение сложившихся этнических стереотипов – австрийской законопослушности и конформизма словенцев – и взрывного балканского темперамента чефуров в жизни героя осложнено тем, что сам он ассимилирует обе идентичности. Марко постоянно приходится выбирать между Боснией и Словенией, между открытостью и коллективизмом ленивых и часто невежественных земляков – и трудолюбием и дисциплинированностью равнодушных и эгоистичных коренных жителей его новой родины. В Любляне виртуальная Босния кажется ему значительно милее тех словенских условий, в которых он живет, но когда возникает реальная перспектива боснийской жизни, герой вдруг осознает, что «Фужины – это круто. Я ни в каком другом месте не хотел бы жить. По сравнению с этой долбанутой Боснией, с этим бараклом, а не страной Фужины – Голливуд»³⁵. И сидя в купе поезда, увозящего его в сторону Сараево, герой впервые признается самому себе, что в Боснию ему не хочется. Не хочется, потому что, привыкший в Словении быть чефуром, он не готов становиться в Бос-

нии «Янезом»*, как его сразу окрестил старый босниец, сосед по купе, потому что «если ты из Любляны, то ты Янез. И всё тут. Неважно, чефур ты или словенец, или цыган Жарко, ты для них там, на юге, Янез. Они так называют всех, кто живет в Словении, и им по фигу, свой ты или нет»³⁶. Не хочется, потому что Босния – «самая несчастная страна в мире [...], страна, в которой овцы могут перегородить центральную магистраль [...], страна, куда ввозят старые автомобили, автобусы и грузовики, которые уже давно свой срок отработали, – в Евросоюзе таких нет [...], страна, в которой тебе доктор пишет рецепт, а ты этот рецепт потом посылаешь родственникам в Германию [...], страна, в которой смеются и шутят только потому, что если б вдруг все стали серьезными, тут же бы окончурились от ужаса [...], страна, из которой удрали все боснийцы, а остались одни только сербы, хорваты и мусульмане [...], страна, в которой люди с тоской вспоминают военное время: тогда они могли хотя бы надеяться, что когда-нибудь будет лучше. Теперь они знают, что этого еще долго не случится»³⁷. В этом вполне «взрослом» внутреннем монологе из финальной части книги ясно ощутима боль еще одного «потерянного» поколения Европы.

Названия написанных от первого лица сорока шести глав, а по сути эпизодов сценария о жизни современного люблянско-го подростка из Фужин, анафоричны, начинаются со слова «почему», чем в некотором смысле пародируют приемы, используемые при создании энциклопедии для детей, при этом в каждом названии есть скрытый подтекст и отнюдь не скрытая ирония. «Почему чефуры сидят на задних партах», «Почему чефуры не говорят о сексе», «Почему чефуры в машине на всю ка-

* Презрительное прозвище словенцев за пределами Словении на других территориях бывшей Югославии.

тушку врубают музыку», «Почему Босния не для чефуров», «Почему Словения меня бесит», «Почему гастарбайтеры самая несчастная раса», «Почему нет хуже монстров, чем молодые чефурки», «Почему Босния в полной жопе» т.д. Даже из этих названий ясно, что главная особенность романа, одновременно привлекающая и отталкивающая, – провокационность языка. Для аутентичной передачи разговорной речи персонажа, а именно она является основой всего текста, автор использует не только люблянский сленг, но и обсценную лексику. В этом Войновича нельзя назвать первопроходцем – многие прозаики, например, А. Морович и вышеупомянутый А. Скубиц довольно активно оперируют в своих текстах вульгарными, нецензурными выражениями. Однако в «Чефурах» резко возрастает стилистический и семантический потенциал обсценизмов. Марко Джоржич говорит на специфическом «чефурском» наречии, в основе которого лексическая мозаика языков разных народов бывшей Югославии: словенизмы, сербизмы, боснийские слова, а также молодежный жаргон, непременным атрибутом которого является нецензурная брань. В словенской национальной традиции на протяжении веков существовал жесткий запрет на публичное употребление обсценной лексики и фразеологии, который сначала поддерживался католической церковью, а в XX в. школой и иными культурными институтами, поэтому у словенцев практически нет своих непристойных ругательств и они пользуются заимствованиями из других южнославянских языков, где такого запрета не было. В целом снятие нормативных ограничений в литературном языке – тенденция общеевропейская, если не общемировая, связанная с изменением языкового эталона на фоне усиления роли масс-медиа и Интернета, ослабления воздействия на общество печатной продукции. Герой Войновича говорит так, как принято среди его земляков, для которых употребление непечатных оборотов естественно и не вульгарно. Монолог Марко максимально приближен к живой речи современной молодежи со всеми ее функциональными особенностями. Его язык эмоционален, спонтанен, открыто выражает отношение повествователя к происходящему и несет в себе большой семантический потенциал. Дети переселенцев,

родившиеся в Словении, – билингвы, и зачастую коверканье словенских слов и нарочитое использование ими словаря иммигрантов первого поколения – это вызов тем представителям коренного населения, которые смеются над акцентом и ошибками в речи их отцов. При этом необходимо учесть, что первое поколение иммигрантов столкнулось с совершенно иной языковой ситуацией. В период существования СФРЮ сербско-хорватский язык в Словении присутствовал практически во всех сферах общественной жизни, поэтому у приезжих не было необходимости учить язык нового места жительства. После 1991 г., когда словенский язык получил статус государственного, отнюдь не всем переселенцам из других республик, как правило, занятым тяжелым низкооплачиваемым трудом, удалось освоить его на должном уровне. А для их детей свободный переход с одного языка на другой, языковая интерференция стали одновременно свидетельством их двойной языковой идентичности и формой протеста против авторитетов и правил, усиленного этническим компонентом. В зависимости от интонации одно и то же «грязное» выражение может иметь в романе совершенно различные смысловые оттенки. В рассуждениях героя о жителях Фужин за вулгаризмами и просторечными оборотами уличного сленга скрываются глубокие наблюдения и обобщения самого автора: «В каждой из этого миллиона квартир в любой момент может произойти взрыв – и тогда кранты. Все уставшие, дерганые, несчастные, зарабатывают копейки, в говне по уши. Каждый из миллиона фужичан может в любой момент с катушек слететь»³⁸. Кстати, многие «чефурские» выражения уже внедрились в ткань разговорного языка Любляны. Говоря об этом феномене, филолог А. Красовец, подготовившая перевод романа на русский язык, проводит параллель с ситуацией в современной Германии, где дети турецких иммигрантов, родившиеся и выросшие на новой родине, с помощью социолекта «осознанно провозглашают свою культурную непохожесть, принимая закрепившуюся в обществе пренебрежительную и негативную оценку как знак своей культурной идентичности»³⁹. Их «Канак Шпрак» («Kanak Sprak» – «язык чужака») благодаря средствам массовой информации и кино, стал доступен

и тем, кто не является носителем турецкого языка; образованные немцы используют его элементы, ассимилируя актуальные процессы в современном разговорном языке.

Марко Джорджич – плоть от плоти фужинской жизни, он вырос среди криков и ругани родных и соседей, среди звуков балканской музыки и оглушительных футбольных трансляций, пряных ароматов обильной еды, в атмосфере братства и взаимопомощи, основанной, правда, на принципе родственных связей и блата. И подростку приходится принимать окружающую действительность как то, чего он не в силах изменить, он с горечью констатирует: «[...] нет на свете человека, который бы с детства мечтал жить на задворках Люблины, на двенадцатом этаже, в квартире в две с половиной комнаты, где толчется семья из пяти человек, и с видом на соседнюю многоэтажку [...]. Ни один ребенок не захочет, чтобы на него презрительно пялились тридцать дебилов только потому, что он неправильно ставит ударения в этих грёбаных словенских словах! Ни один ребенок не мечтает выйти на пенсию и сидеть по уши в кредитах и лимитах. Когда не будет бабла даже на зубной протез или на неделю отдыха на каком-то там хреновом термальном курорте [...], никто из нас не мечтает прожить жизнь на Фужинах [...]. Точка!»⁴⁰. При этом он по-своему гордится Фужинами: «Есть у нас Рашо, игрок НБА, была у нас мэр, был еще один защитник прав человека, а потом футболисты, гандболисты, кандидат в президенты, телеведущая – всё у нас есть, не все мы преступники, мать вашу лицемерную! Фужины – самый большой район во всей бывшей Югославии! У нас тут все: словенцы, хорваты, боснийцы, сербы, черногорцы, македонцы, албанцы, цыгане, да еще какой-нибудь негр найдется, и палестинцы, и смешанные браки – все что угодно. Здесь нормальные люди».⁴¹ Очевидно, что понятие «чефур» у Войновича шире, чем обозначение иммигранта из южных республик или представителя этнической субкультуры. Опираясь на личный опыт, автор соединяет в поступках и речи своих чефурских персонажей комическое и трагическое, как «ценностное свойство конфликтных ситуаций»⁴², чтобы привлечь внимание к проблеме отношений между малыми и большими этносами в усло-

виях глобализации. Как жить дальше «другой» молодежи, «чужой» для окружающих уже по рождению, за спиной которой лишь опыт родителей с их боязнью и нежеланием интегрироваться в так и оставшуюся для них враждебной и чуждой культурную среду, а впереди – целая неприкаянная жизнь «в этой недоделанной Европе»⁴³? Думается, опыт самого молодого писателя может служить здесь ориентиром.

Книга Войновича, как уже было отмечено, получила две самые престижные национальные литературные премии, в том числе награду «за лучшую презентацию словенской культуры и словенского литературного языка». Это кажется симптоматичным.

«Чефуры» вызвали не просто дискуссию, а целые боевые столкновения в блогах, на телевидении, на страницах литературно-критических и массовых изданий. Это, пожалуй, первый случай в истории независимой Словении, когда именно литература публично «озвучила» актуальную социально-политическую и этническую проблему общества, и оно отреагировало. Значит, художественное слово все еще приучает читателя осознавать действительность и тем самым оказывает на него определенное влияние.

Последствия кардинальных политических и социокультурных изменений в жизни Словении остаются для словенской литературы актуальной темой. Об этом красноречиво свидетельствует только что вышедший роман М. Маццини «Вычеркнутая» (2014), рассказывающий о судьбе матери-одиночки, оказавшейся из-за бюрократических препон после провозглашения независимости лицом без гражданства. Т.е. события 1990-х гг. все еще являются для авторов предметом осмысления и переоценки.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ *Kos J.* Primerjalna zgodovina slovenske literature. Ljubljana, 2001. S. 381.

² См.: *Вирк Т.* Литература 1990-х гг. // Словенская литература XX века. М., «Индрик», 2014; *Starikova N.* Sodobni slovenski zgodovinski roman: visoko (elitno) in (množično) trivialno // *Sodobna slovenska književ-*

nost (1980–2010). Obdobja 29. Ljubljana, 2010. S. 305–309.

³ Kos J. Teze o slovenskem romanu // Literatura. 1991. № 13. S. 50.

⁴ См.: Zupan Sosič A. Zavetje zgodbe. Ljubljana, 2003.

⁵ Zupan Sosič A. Sodobna slovenska proza // Svetovni dnevi slovenske literature. Ljubljana, 2006. S. 13.

⁶ См. об этом подробнее: Старикова Н.Н. Проблема «женского письма» в современной словенской литературе и критике // Гендер и литература в странах Центральной и Юго-Восточной Европы. М., ИСЛ РАН, 2013. С. 93–109.

⁷ См.: Слащева М.А. Образ титовской Югославии в сербской прозе 1990-х годов // Литературы Центральной и Юго-Восточной Европы: 1990-е годы. Прерывность – непрерывность литературного процесса. М., ИСЛ РАН, 2002. С. 174–191.

⁸ Velikonja M. Titostalgija – študija nostalgije po Josipu Brozu. Ljubljana, 2008. S. 21–22.

⁹ Ibid. С. 39–40.

¹⁰ Troha G. Uvod // Mazzini M. Kralj ropotajočih duhov. Ljubljana, 2001. S.2.

¹¹ Цит. по: http://www.siol.net/priloge/kolumne/miha_mazzini/2013/12/-slovenijo_lahko_resi_le_sme.aspx.

¹² Mazzini M. Kralj ropotajočih duhov. Ljubljana, 2001. S. 46.

¹³ Ibidem. S. 23.

¹⁴ Ibidem. S. 41.

¹⁵ Ibidem. S. 94.

¹⁶ Ibidem. S. 191.

¹⁷ Ibidem. S. 193.

¹⁸ Ibidem. S. 261.

¹⁹ Zupan Sosič A. Na pomolu sodobnosti ali o književnosti in romanu. Maribor, 2011. S. 176.

²⁰ Bukla № 72–73. 23.11.2011// http://www.bukla.si/?action=clanki&article_id=1642&cat_id=1&limit=12&page=3.

²¹ Vojnović G. Jugoslavija, moja dežela. Ljubljana, 2012. S. 261.

²² Ibidem. S. 264.

²³ Ibidem. S. 21.

²⁴ Международная конвенция о ликвидации всех форм расовой дискриминации. Седьмые периодические доклады государств-участников, подлежащие представлению в 2005 году. Словения // Цит. по: http://www2.ohchr.org/english/bodies/cerd/docs/CERD.C.SVN.7_ru.doc.

²⁵ Молодикова И.Н. Особенности этнических миграций в странах Центральной Европы в XX – начале XXI века. Будапешт // Цит. по: http://migrocenter.ru/publ/konfer/kavkaz/m_kavkaz039.php.

²⁶ Игрицкий Ю.И., Лыкошина Л.С. Национальные меньшинства в странах Центрально-Восточной Европы: сборник обзоров и рефератов. М., 2007. С.24.

²⁷ *Vojnović G.* Premalo odprti da bi srkali vase. Intervju // *Kazin*, 2011, № 1. S. 35.

²⁸ *Войнович Г.* Чефуры вон! СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2014. С. 130.

²⁹ Там же. С. 102.

³⁰ Там же. С. 108.

³¹ Там же. С. 7.

³² Там же. С. 71.

³³ Там же. С. 69.

³⁴ Там же. С. 70.

³⁵ Там же. С. 190.

³⁶ Там же. С. 182.

³⁷ Там же. С. 184–185.

³⁸ Там же. С. 153.

³⁹ *Красовец А.* Впечатления переводчика. Роман Горана Войновича «Чефуры вон!», или словенские вариации на тему «понаехавших» // *Stephanos*. Сетевое издание. Мультиязычный научный журнал филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова, 2013. № 1. С.248. http://stephanos.ru/izd/2013/2013_1_248.pdf.

⁴⁰ *Войнович Г.* Чефуры ... С. 154.

⁴¹ Там же. С. 113.

⁴² *Каган М.С.* Эстетика как философская наука. СПб., 1997. С. 168.

⁴³ *Войнович Г.* Чефуры... С. 187.

ЛУЧШИЕ РУМЫНСКИЕ РОМАНЫ «НУЛЕВЫХ» ГОДОВ

После революции 1989 года румынская культура пережила некоторый кризис¹. В начале последнего десятилетия XX века новые художественные произведения практически не выходили, уступив место переизданиям без цензуры, а также публикациям в Румынии книг авторов, находившихся при режиме Чаушеску в изгнании и издававшихся за границей. Писатели в этот период неустанно размышляли над дальнейшей судьбой литературы. По словам К. Брэгару, в этот период в литературных журналах выходили многочисленные анкеты, главным вопросом которых был: «Куда держишь путь, румынская литература?»². Тогда же стали появляться книги, писавшиеся «в стол» при коммунизме, преимущественно нехудожественная литература: мемуары, личные дневники, авторами которых были не только писатели, но и политики, священники, артисты. К. Брэгару в своей статье пишет: «Этому есть убедительное нравственно-политическое объяснение: читатель этих лет жаждет правды, ему нужна вся правда, подкрепленная печатным словом»³. Будни заключенных, досье времен процессов против интеллектуалов вызывали горячий интерес. Кроме того, бурное развитие получила массовая литература, в большинстве своем англо-американские переводы (научная фантастика, детективы, сентиментальный роман). Посткоммунистическая художественная литература появилась с некоторым запозданием, во второй половине 1990-х гг. В этот момент на сцену вышли авторы сразу трех литературных поколений: получившие известность в 1960-х, 1980-х и на рубеже 1990–2000-х гг.* Читательский интерес к художественной литературе начал постепенно расти, и к началу XXI века вновь обрел популярность роман⁴.

В этот же период молодые литературоведы затеяли «переоценку ценностей»⁵. Речь идет об оценке позиции писателей

* В румынском литературоведении закрепились названия, соответственно, «шестидесятники», «восьмидесятники» и «двухтысячники».

в эпоху тоталитаризма с целью решить, оставить или нет в истории румынской литературы те или иные имена и произведения⁶. Именно этому, а не освещению текущей литературной жизни, было посвящено большинство критических статей. Кроме того, после исчезновения цензуры и государственного заказа в конце 1990-х – начале 2000-х гг. книжные полки страны заполнили романы различного качества. Среди этого многообразия, по причине невнимания редакторов литературных изданий к новейшей литературе, действительно хорошие авторы рисковали остаться незамеченными и неоцененными широкой публикой. Чтобы этого избежать, редакция еженедельного приложения о культуре к газете «Адевэрул»* «Адевэрул Литерар ши Артистик» в марте 2010 г. решила подвести итоги первого десятилетия нового века. Журналисты обратились к известным литературным критикам с просьбой составить список из 5 лучших романов, вышедших с 2000 по 2010 г. Объединив ответы, они получили топ-5 романов данного периода⁷. Поскольку в список вошли наиболее яркие и нехарактерные для предыдущих периодов книги, в статье было решено остановиться именно на этих произведениях.

Первое место заняла трилогия Мирчи Кэртэреску (р. 1956) «Ослепительный»⁸. Все три части получили несколько литературных премий в Румынии и в Западной Европе (Италия, Германия)**. Трилогия стала, пожалуй, заключительным аккордом румынского постмодернизма, который несколько подзадержался в румынской литературе. Дело в том, что хотя данное направление и сложилось во второй половине 1960-х гг., его характерной особенностью является то, что до 1989 г. румынский постмодернизм был подпольным течением, книги издавались «самиздатом», поскольку власть откровенно покровительство-

* Одно из главных печатных СМИ Румынии, выходило с перерывами с 1888 по 1951 гг., возобновлено в 1989 г. Приложение – также с перерывами – выпускалось с 1920 г., в последний раз возобновлено одновременно с газетой, существует и в настоящее время.

** Здесь и далее, при наличии переизданий, указывается первое издание книги.

вала реализму, получившему развитие в послевоенный период, поддерживая авторов, писавших в этом литературном направлении, и подвергала гонениям постмодернистов. Из-за разрозненности писательских кружков, существовавших при главных университетах страны, взаимодействие между которыми в условиях этой подпольности было затруднено, в румынском постмодернизме образовалось некоторое количество локальных направлений. После революции, выйдя из подполья, авторы обнаружили перед собой непаханое поле для литературной деятельности. С одной стороны, постмодернистские романы начали внешне подражать паралитературным жанрам (фантастике с ее вариациями: героической фэнтези, «космическим операми»*, эротическим романам, триллерам)⁹. С другой – литература обогатилась приемами, используемыми в шоу-бизнесе, рекламе, дизайне¹⁰. Можно предположить, что эта открывшаяся перед писателями перспектива и стала причиной того, что, в отличие от других европейских литератур, постмодернизм в чистом виде просуществовал в Румынии до второй половины «нулевых».

Строго говоря, первая часть «Ослепительного» не относится к описываемому периоду, так как она вышла в 1996 г., но, поскольку трилогия представляет собой единое целое, обо всех частях обычно говорят вместе. Трилогия писалась в течение 14 лет и включает в себя романы с подзаголовками «Левое крыло» (1996), «Тело» (2002) и «Правое крыло» (2007), которые на данный момент переведены на французский, немецкий, шведский, норвежский, нидерландский и арабский языки. Главной идеей является поиск героями места в этом мире, осмысление своего предназначения и течения жизни. Центральная метафора, нашедшая отражение в подзаголовках, – образ бабочки, который преподносится автором под разными углами. Это и смертельная тяга к огню, и скоротечность жизни, и красота, и качественное изменение – превращение гусеницы в бабочку («Мы гусеницы, зная это, мы уверены, что когда-нибудь превратимся в

* «Космическая опера» (американский термин) – научно-фантастический фильм или радиопостановка, действие которой разворачивается в космосе

бабочек»¹¹, – говорит один из главных героев, Герман, – «[...] Мы гусеницы и станем бабочками, вот и вся история нашей жизни, весь смысл нашего появления на свет. [...] Мы существа, которым подвластно преобразование, мы уже рождены с потенциалом к освобождению»¹²), и даже аллюзия к часто цитирующейся в искусстве последних десятилетий идее «эффекта бабочки» (когда движение воздуха от взмаха крыльев бабочки в одном месте земного шара приводит к катастрофе в другом). Кроме того, само слово «бабочка» встречается в каждом романе трилогии почти по сотне раз. Надо сказать, образ вызвал недоумение у некоторых исследователей. Во-первых, почему только два крыла, когда у бабочки их четыре? Во-вторых, Кэртэреску, только приступив в 1992 г. к написанию первого романа трилогии, заявил, что правое и левое крыло задуманы несимметричными. Но у какой же бабочки несимметричные крылья и как подобная бабочка вообще смогла бы летать?¹³

Трилогия «Ослепительный» – о поисках бога и божественного, внутри себя и во вселенной. Но это – в лучших традициях постмодернизма – не христианский бог. Вернее, не только христианский. Трилогия предлагает нам сплетение христианства с буддизмом. В представлении Кэртэреску, бог – высшее существо, бесстрастно вззирающее на нас с высоты. В своем поиске люди тянутся к нему, и когда шесть чакр, раскрываясь, достигают своего максимума, активизируется седьмая, Сахасрара. Все множество историй, вкрапленных в романы, – это как раз истории раскрытия шести чакр. И поэтому окончательно смысл названия трилогии раскрывается только в конце третьей книги. В ней говорится, что «Сахасрара не была чем-то сияющим, это была просто дыра в покрове, в ткани иллюзии, через которую проник ослепительный свет с другой стороны»¹⁴. Что касается христианской стороны божественного, то левое и правое крылья – это Евангелие и Апокалипсис соответственно, а тело – связующее звено между ними. Первый роман трилогии заканчивается благой вестью о том, что бог – существует. И спором, направляет ли он людей или ему нет до них никакого дела. Третий роман завершается апокалипсисом (символом его стала революция 1989 г.), после которого, однако, герои не ис-

чезают, но соединяются в единое целое и обретают счастье. Хотя сам писатель в своих интервью постоянно утверждает, что его трилогия – не постмодернизм, румынские и западноевропейские литературоведы без всяких сомнений помещают трилогию в постмодернистский контекст. Кэртэреску продолжил в своей прозе традиции ониризма. Это направление было основано румынским (а в настоящий момент французским) прозаиком Думитру Цепенягом и поэтом Леонидом Димовым в 1964 г. в литературной группе «Лучафэрул» при одноимённом журнале и характеризовалось главным образом описанием сновидений как абсолютной и объективной реальности («oneiros» в переводе с греческого языка означает «сон»). Кэртэреску создает в своей трилогии особый континуум: реальность – галлюцинация – сон. Сон и галлюцинация (являющаяся своего рода сном наяву) для писателя не менее, а порой даже более реальны, чем действительность, в которой за окнами – серый невзрачный Бухарест сначала 1940-х, затем 1950–60-х и, наконец, 1980-х гг. Во сне же он мистичен и даже фантастичен, за каждой дверью, на последней ступеньке первой попавшейся лестницы может скрываться прошлое или будущее, которые одинаково важны и незначительны. Герои тоже на любой вкус: есть и двойник, и близнец-злодей – alter ego главного героя, и предки, и предыдущие воплощения душ.

Кроме того, налицо такие признаки постмодернистского романа как аукториальный тип повествования, которое ведется попеременно то от первого, то от третьего лица; смена грамматического времени (настоящего и двух прошедших – разговорного и литературного) в зависимости от того, кто является центром повествования в каждый конкретный момент; фрагментарность, мозаичность сюжета, вкрапление множества сюжетных линий, которые в итоге оказываются тесно связаны с «Я» автора и к концу третьего романа замыкаются в окружности, одна внутри другой, в самом центре которых как раз и находится сам автор; постоянный, порой неочевидный и незаметный переход от реальности к сновидениям и воспоминаниям – и обратно; наконец, интертекстуальность.

Эта трилогия не зря оказалась первой в списке лучших романов десятилетия, ведь даже спустя несколько лет после выхода в свет третьей части в литературоведческих кругах время от времени вспыхивают довольно жаркие дискуссии. Как едко заметил один из авторов журнала «Румыния литерарэ», Алекс Штефэнеску, по сравнению с «Ослепительным», произведения остальных современных румынских прозаиков, которые можно найти на полках книжных магазинов, – не более чем макулатура, не способная вызвать у разборчивого читателя ничего, кроме горьких слез¹⁵. И, по его же словам, «появление в 1996 г. романа “Левое крыло” стало сенсацией, напомнив румынскому читателю, что значит великая литература»¹⁶. Другой критик, Шербан Аксинте, в сентябре 2007 г. писал в газете «Обсерватор Културал»: «Публикация всей трилогии “Ослепительный” – главное событие в постреволюционной литературе. Я утверждаю без преувеличения, что выход этой книги станет переломным моментом в истории румынского романа. После публикации первой части литературная критика не отважилась употребить обязывающее слово “шедевр”. Это было что-то невероятное, ведь все, кто писал шедевры, давно умерли. И трудно поверить, что писатель такого таланта может быть твоим современником». И дальше: «“Левое крыло”, “Тело” и “Правое крыло” являют собой роман, сопоставимый только с “Иероглифической историей”^{*} по уникальности, отсутствию предшественников в своей стране и невозможности появления в будущем произведения, которое бы его превзошло. “Ослепительный” станет романом, стоящим особняком в истории нашей литературы»¹⁷. Восторги критиков вполне объяснимы. Это был пер-

^{*}Cantemir D. Istoria ieroglifică (1703–1705) (молдавское издание: Кантемир Д. История иероглификэ. Кишинэу: Едитура де стат а Молдовей, 1957). Один из наиболее важных литературных трудов Кантемира – первый роман на молдавском языке. В этом произведении в аллегорической форме рассказывалось о династических расприх Кантемиров и Брынковянов, о трагедии княжеств Молдавии и Валахии, господами которых, враждующими между собой, помогали султанам угнетать подвластные им народы.

вый роман, переводившийся на языки Западной Европы, первый роман уровня Нобелевской премии¹⁸, первый роман, получивший европейские премии и обсуждающийся в германской, английской и итальянской прессе. Кэртэреску стал первым румынским автором, получившим в Германии писательский грант (на третью часть романа). Его трилогия вобрала, кажется, все признаки постмодернистского прозаического произведения, доведя отдельные элементы до совершенства.

Однако после публикации третьего романа трилогии в литературоведческих кругах разгорелась нешуточная полемика, отголоски которой можно найти и в комментариях критиков, составлявших списки лучших романов десятилетия. Одни критики встретили его восторженно, отмечали блестящий, «ослепительный» язык и то, как ловко Кэртэреску закольцевал историю, поместив внутрь нее себя¹⁹. Другие же говорили о том, что третий роман удался писателю меньше всего. Во-первых, в своем желании «сказать **все**» (заявленном еще в «Левом крыле») он не оставил читателю никакой даже маломальской тайны, выложил на стол все карты²⁰, что, по мнению литературоведов, очень вредит роману. Стремясь к полной ясности, автор жертвует глубиной произведения. «Правое крыло» упрощается и, в отличие от двух предыдущих частей, адресуется уже незыскательным массам. Бьянка Бурца-Чернат в газете «Обсерватор Културал» называет третий роман памфлетом и иронизирует над автором, говоря о том, что тот достиг-таки несимметричности, да только не той, которую предполагал. «Можно легко выбросить “Правое крыло” из структуры “Ослепительного”. Остальная часть трилогии не пострадала бы от этого. Даже наоборот, третья часть настолько диссонирует с первыми двумя, что это вредит книге в целом»²¹.

Во-вторых, отмечают небрежность писателя в обращении с историей, когда он описывает декабрьскую революцию, принося значение одних моментов и придавая излишний вес другим²². В-третьих, некоторые критики говорили, что заключительный роман перенасыщен стилистически и визуально, он подобен китчевой бижутерии, всю избыточность которой понимаешь только в тот момент, когда снимаешь ее²³. Они добав-

ляют, что эту перенасыщенность можно было бы уравновесить новой чертой, проявившейся в третьей части и отсутствовавшей в первых двух – юмором. Но его в романе все же явно недостаточно. Похожими соображениями в 2010 году руководствовались, по-видимому, Александру Чистелекан и Пол Чернат, указавшие в списке лучших романов только «Тело», а также Андрей Териан и Алекс Штефэнеску, не отметившие ни одной из частей трилогии, поскольку заслуживающей внимания считают только первую, которая выходит за рамки рассматриваемого периода.

Второе место в списке пяти лучших романов заняла книга Хории Урсу (р. 1948) «Битва при Вене» (2007)²⁴, получившая премию «Книга года» от Клужского отделения Союза писателей Румынии, премию Академии наук и несколько премий в номинации «Проза» газеты «Обсерватор Културал» Союза писателей Румынии, а также журнала «Трибуна». Примечательно, что Х. Урсу, хотя и принадлежит к поколению «восьмидесятников», до этого практически не публиковался, если не считать участия в двух антологиях («Дебют 1986 г.» и «Поколение 80-х в малой прозе») и микро-романа «Времена года по Зеновию»²⁵. Свой роман он писал без малого тринадцать лет, оттачивая стилистику до совершенства. Это зарисовка Трансильвании после Второй мировой войны – от триумфального становления коммунизма до переходного времени послереволюционной эпохи, – роман о ностальгии по прошлому и о закате аристократических родов. Трансильвания предстает одновременно и реальной, и выдуманной: реальная она потому, что речь идет об имевших место исторических событиях и эпохах, выдуманная – поскольку Урсу создает свой мир и свою атмосферу.

Действие происходит в выдуманном городке Апуд, который является собирательным образом городов Трансильвании (например, там есть Площадь Каролина – старое название Музейной площади Клужа, Башня мясников из Сигишоары, Университет им. Петру Майора из Тыргу Муреша). Апуд является своего рода уменьшенной копией Трансильвании, мультиэтническим обществом, в котором разные языки не являются помехой для общения и взаимодействия. Персонажи – румыны,

венгры, немцы, евреи, армяне – объединены гордостью за принадлежность к великой Австро-Венгерской империи и комплексами провинциальных жителей Румынии, мечтой о далекой и прекрасной Вене. Недаром в скромной квартире одного из персонажей висит репродукция картины Франца Геффельса «Битва при Вене». Район города, в котором происходит большая часть действия, иронически назван Боснией, однако в нем нет места для каких-либо этнических конфликтов, нет даже предпосылок к ним: «Босния была тихим кварталом, полным зелени, с кинотеатром и церковью в двух шагах от Благовещенского кладбища. Жители были знакомы между собой и приветствовали друг друга на разных языках, а общались преимущественно порумынски. Они резали барашков на Пасху, свиней на Рождество и имели серьезные сомнения по поводу жизни после смерти, несмотря на которые церковь по воскресеньям не могла вместить всех желающих, принимая по расписанию: православных с 9 до 10, греко-католиков с 10 до 11, католиков с 11 до 12»²⁶. Автор рассказывает о постепенном распаде многонационального трансильванского рая. В основу легли реальные события массового отъезда из Трансильвании евреев и немцев после Второй мировой войны. Когда часовщик, еврей Каин, уезжает в Израиль и жители города решают устроить ему проводы, звучит фраза, произнесенная мэром города, которую можно назвать символом этого ностальгического романа: «Вы оставляете после себя пустоту, которую мэрия украсит бронзовой табличкой с надписью “Еврейская пустота”, которая, вместе с “Немецкой пустотой”, останется на века, освещая небосвод нашей истории, все более наполняющейся пустотой»²⁷. В конце романа все герои вынуждены признаться себе, что они всегда жили всего лишь на периферии и что их жизнь состояла из незначительных событий и играла столь же малую роль в истории.

Литературовед Николета Сэлкудяну в статье «Мир после Хории Урсу» написала: «“Битва при Вене” – это роман, каких мало в румынской литературе. Колоссальный роман вольтеровской традиции. Хория Урсу, без всякого преувеличения, превратился из многообещающего автора в открытие года. После него мир романа не будет прежним»²⁸. Бьянка Бурца-Чернат выска-

залась по поводу романа так: «“Битва при Вене”, трансильванская эпопея Хории Урсу, – книга, равной которой я уже давно не читала. Возможно, не читали и вы»²⁹. По ее мнению, «это совершенный текст, в котором сложно, если не невозможно, отыскать фальшивые ноты и стилистические “ухабы”», а автор – «чистокровный прозаик»³⁰. Критик Ирина Петраш посвятила данному роману целых 4 страницы в своем «Словаре современной румынской литературы». Среди прочих достоинств она отмечает «удивительную галерею персонажей, каждый из которых – личность, ценящая свободу, уникальная и неповторимая»³¹. Литературовед Даниэл Кристя-Энаке так же высоко оценил книгу: «Будучи романом большой силы, сложности и утонченности, “Битва при Вене” сразу поставила автора в один ряд с лучшими прозаиками-восьмидесятниками. Для меня Хория Урсу стал поздним, но оттого и более ценным открытием». Он не находит этому роману предшественников в румынской литературе, равных по эпичности, проблематике и атмосфере: «Можно было бы вспомнить книгу “Матей Илиеску” Раду Петреску (по точности психологического анализа и невесомой лиричности сцен) или “Повесть о великом разбойнике” Петру Чимпоешу (по намеренной сложности структуры романа, основанной на воспоминаниях об исторических событиях), однако [...], мы не можем говорить о том, что книга Урсы вписывается в некую категорию нашей прозы. Он создал новый для нашей литературы, но в то же времени до боли знакомый румынам образ: Человек неприкаемый»³².

Первое впечатление после прочтения – исключительная новизна романа для румынской литературы. С одной стороны, это выбранная тематика: «Трансильвания и трансильванцы (будь то румыны, венгры, евреи, словаки, немцы) – продукт особой исторической и культурной эволюции, который сложно понять тем, кто никогда не имел дела с этим регионом»³³. Произведения XX века о Трансильвании рассказывали об этом регионе как о части Румынии, где проживают также другие этносы, что приводит к непониманию между ними. Урсу первый написал роман не об этнической вражде, но об этнической дружбе, ядром которой является ощущение принадлежности к Западной

Европе и Австро-Венгрии. Роман имеет разветвленную структуру, в нем нет главного героя. Вернее, главных героев множество, и повествование ведется попеременно с точки зрения каждого из них. Это позволяет выработать новый для румынской литературы угол зрения: писатель ставит себя на один уровень с персонажами, рассказывая об их жизни, мы не слышим его голоса и не видим его личной оценки происходящего, прямой либо косвенной, – только голоса и оценки самих героев. В сюжете переплетаются линии из прошлого и настоящего (1995 г.), повествование развивается не линейно, и часто не сразу становится ясно, о каком периоде идет речь. Нет завязки, кульминации и развязки, роман мог бы закончиться любой из последних глав. Это тоже новая черта для румынской литературы, в которой главенствуют произведения с классическим построением сюжета и линейной композицией. Еще одной отличительной особенностью является язык произведения. В книге сплетаются черты «традиционного», модернистского и постмодернистского письма. Автор является приверженцем «крепкой», «архитектурной» (по выражению вышеупомянутой Б. Бурца-Чернат) прозы, стилистика произведения очень изысканная и «книжная», однако эта «книжность» не становится препятствием для читателя, а наоборот, обогащает его. Поэтесса и переводчик Летиция Иля считает³⁴, что румынский читатель вообще устал от снобизма авторов, которые разжевывают все свои идеи из опасения, что их не поймут. Х. Урсу же, напротив, заставляет временами прервать чтение и задуматься.

На третьем месте по совокупности оценок оказался роман Рэзвана Рэдулеску (р. 1969) «Феодосий Младший»³⁵, вышедший в 2006 году и получивший премию «Книга года». Автор является не только писателем-прозаиком, любимым литературными критиками, но и сценаристом, поэтому неудивительно, что его сказка для детей и взрослых немного похожа на сценарий полнометражного мультфильма. В истории румынской литературы практически нет подобных произведений. Виктор Кублешан ставит его в один ряд с «Иероглифической историей» Димитрия Кантемира (1703–1705) (которую, к немалому сожалению критика, практически невозможно читать современ-

ному читателю из-за устаревшего языка и специфического стиля изложения³⁶), «Цыганиадой» Йона Будай-Деяну (1875–1876)³⁷ и исторической фэнтези для детей Владимира Колина «Легенды страны Вама» (1961)³⁸, которая была очень популярна в Румынии в 1960–70-е гг. и выдержала несколько переизданий, в том числе в виде комиксов. Однако чаще роман «Феодосий Младший» сравнивают с произведениями западных писателей разных жанров и эпох: приключенческими романами Дюма-отца, «Властелином колец» и «Хоббитом» Дж. Р.Р. Толкина, «Алисой в стране чудес» Льюиса Кэрролла, сказками Питера Бигла. Кроме того, в романе четко прослеживаются традиции волшебной сказки, и поэтому вселенная «Феодосия» остается близкой и понятной не только взрослому, но и ребенку, несмотря на сложные темы противостояния жизни и смерти.

Главный герой – Феодосий Младший, маленький принц выдуманной страны Королевство, названный в честь византийского императора Феодосия II, наследник престола и сирота. Его воспитывает советник и учитель Котопес Гаврил в поместье в Долине Грибника (общая территория Грибной и Клубничной ферм, получившая составное название, Гриб+Клубника). Гаврил тайно влюблен в прекрасную и нежную Отилию, привидение. Грибную ферму содержит простоватый Минотавр Самуил, выращивающий лабиринт и находящийся в романтических отношениях с бывшей соперницей, соседкой и владелицей Клубничной фермы ворчливой Совой Калиопеей. Их любовь является нескончаемой темой добродушных подшучиваний (например, Отилия как-то сказала, что они ведут себя «как два восьмиклассника, которые впервые едят одно пирожное на двоих»³⁹). Неподалеку от ферм находится столица Бухарест (и здесь фантазия сплетается с реальностью, поскольку почти все города на карте имеют прототипы в Румынии). Феодосий младший должен взойти на трон, но как раз в это время его враги, рыбы Холодного озера, расположенного в центре Королевства, под предводительством Сома-Защитника по имени Оливиу, затевают мятеж. Оливиу являет собой воплощение коммунистического диктатора, который любит многолюдные митинги и питает слабость к грандиозным проектам: одновременно с мя-

тежом он начинает строительство канала, соединяющего Озеро с Нашим морем. Рыбы находят союзника в горах на севере страны, графа Отто из Оттобурга, диктатора-фашиста, похожего на Короля Убю А. Жарри, изобретателя сложных и опасных военных машин. Кроме того, мятежники пытаются привлечь на свою сторону армии Фиолетовых и Зеленых муравьев, до поры до времени соблюдающих нейтралитет. Феодосий и его сторонники узнают об этих приготовлениях от тайной масонской организации «Братство», состоящей из муравьев с греческими именами (возглавляет которую, как выясняется ближе к концу романа, – все та же Сова Калиопея). Начавшись неспешно, повествование все ускоряется, приведя в финале к «битве титанов», которая, однако, в отличие от обычных сказок, не заканчивается классическим хэппи-эндом. Принцу помогает дракон по имени Великий Монстрик, живущий в пещере на самой окраине королевства, и добро в конечном итоге побеждает зло, но ценой гибели почти всех героев, и хороших, и плохих. Принц Феодосий остается практически один, из его соратников выживают только оплакивающие своих возлюбленных Сова и Отилия.

Роман интересен постоянным смешением реальности и вымысла. Например, читатель так и не знает до конца, кто же такой Феодосий, действительно принц выдуманной страны или обычный мальчик (одежда принца по ходу всего повествования – пижама и тапочки, а заканчивается роман словами «из реальной жизни»: «Договорились с Татару и Крэчуникой встретиться в парке, у голубятне, поиграем в мяч у ворот, пока не стемнело»⁴⁰). Несмотря на то, что автор в повествовании незаметен, мы все-таки постоянно встречаемся с ним. То он (мальчик по имени Рэзван Рэдулеску) вместе с одноклассниками наблюдает битву и победное шествие из окна кондитерской в центре сказочного Бухареста. То Феодосий, помогая Монстрику, попадает в комнату автора, где видит компьютер с главами романа (и заглядывает в будущее, что позволяет изменить исход сражения и победить). Вероятнее всего, Феодосий – это писатель в детстве, а книга является фантастической автобиографией, запечатлевшей его сны и мечтания. Мы наблюдаем автора, скучающего по детству, в последнем монологе принца, который на-

чинается как плач ребенка, а заканчивается утешающими словами взрослого: «Я не хочу говорить. [...] Мне нечего сказать. Я прибыл слишком поздно. И я больше никогда не увижу ни Котопса, ни Самуила, ни даже Сома-Защитника, как бы плохо он ко мне ни относился. Это сущая правда. Однако они появятся в твоём сне, и ты сможешь поговорить с ними, с хорошими и плохими. И они расскажут о своей жизни и о том, что с ними произошло за эти двадцать лет. И он все будут живыми, веселыми, сильными и молодыми. Если не хочешь разговаривать – не разговаривай. Но не плачь у людей на виду, веди себя, как следует»⁴¹. Это рассказ взрослого, который ищет способ заново пережить детство. Но увидеть вживую Феодосия Младшего и поесть пирожных в кафе «Лимончик» может только Рэзван-ребенок. Рэзван-взрослый способен встретиться со своим героем только во сне. Прошли времена, когда Великий Монстрик сжигал пламенем армии Отто и Оливиу, сейчас он только статуэтка на столе писателя. «Этот роман – исключительное произведение о детстве и смерти. Это притча, поданная под видом сказки, при помощи которой автор ищет способ обмануть смерть, возвратившись в мир своего детства»⁴². «“Феодосий Младший” – это рассказ о безысходной грусти от потери невинности и от невозможности вернуться в выдуманный мир. Великолепная книга, равную ей сложно найти в нашей современной литературе»⁴³.

Сразу после выхода в свет роман получил от критиков множество восторженных отзывов. Например, Александру Голдиш выразил мнение, что, несмотря на то, что детская литература обычно находится на периферии и что многие комментаторы сразу попытались «открестить» роман от этого жанра, «книга Рэзвана Рэдулеску великая [...] как раз потому, что адресована именно маленьким читателям»⁴⁴. Бьянка Бурца-Чернат и Виктор Кублешан назвали «Феодосия» «романом на экспорт», он не только понятен и интересен иностранному читателю, но и настолько хорош, благодаря живому языку и ярким, запоминающимся персонажам, что заслуживает перевода: «На мой взгляд, это наш единственный роман за последние десять лет, который стоит того, чтобы его переводили»⁴⁵. «Это одна из луч-

ших книг после 1989 г. Она может стоять на полке рядом с романом “Ослепительный”. Кроме того, это книга “на экспорт”, и я не уверена, что мы сейчас осознаем всю ее ценность»⁴⁶. По мнению литературного критика Пола Черната, «“Феодосий Младший” – это лучшее румынское прозаическое произведение 2006 года. Настоящее литературное событие. Надо радоваться, что такие чудеса случаются»⁴⁷. На первый взгляд, эти восторженные отзывы не очень понятны, однако если вспомнить, что фольклорно-сказочной фэнтези (по классификации Р. Шидфара⁴⁸) румынские авторы до него не писали – тем более, такой эпичной по размаху, как «Феодосий», становится удивительно, что писатель смог «с нуля», не имея никакой опоры в национальной литературе, создать глубокое произведение, задающее чувства и детей, и взрослых и не уступающее по качеству лучшим западным образцам. Именно этот момент подчеркивали критики, помещая «Феодосия» в Топ-5 романов первого десятилетия XXI в.

Четвертое место в списке лучших романов принадлежит «Матрешке»⁴⁹ Георге Крэчуна (1950–2007). Это последнее художественное произведение автора, опубликованное прижизненно (в 2004 г.); оно получило премию Союза писателей Румынии и премию журнала «Кувынтул», обе в номинации «Проза». Центром повествования является рассказ о жизни Леонтины Гуран в коммунистическую эпоху, начиная с детства, проведенного в сельской местности, и до убийства в отеле при попытке увезти дочь подальше от своего прошлого. «Матрешка» – это откровенная книга о сексуальном приключении длиной в жизнь. Образ матрешки, как можно понять из названия, является ключевым в романе. Пространственно-временные планы, разноуровневый опыт героини, от эмоционального до телесного, вложены друг в друга, как знаменитые деревянные куклы. В романе глубоко лирические описания чередуются с газетными вырезками, рукописными заметками, абзацами, написанными канцеляритом, иронически передающими историю румынского коммунизма вплоть до Революции. Аукториальный тип повествования сменяется акториальным (рассказом о Леонтине от лица соучениц по интернату и однокурсниц в университете, про-

фессоров, мужа, мужчин, которые были – или хотели быть – с ней в отношениях). Образ героини – это тоже своего рода матрешка, разрозненные воспоминания людей, знавших Леонтину с разных сторон и в различные периоды ее жизни, которые, будучи собраны воедино, и составляют ее личность – словно множество «людей» внутри одного человека. Кроме того, кукла ассоциируется с абсолютной пассивностью. И действительно, героиня никак не строит свою судьбу, плывя по течению и подстраиваясь под обстоятельства. События в романе развиваются не линейно, а представляет собой эпизоды из разных лет жизни Леонтины, словно бы их вспоминали произвольно-ассоциативно, а не в хронологическом порядке. Так начинается роман с приезда Тины в школу-интернат в городе С., и лишь потом описываются события из детства в селе. В интернате героиня получает первый эротический опыт, и постепенно физическое совершенство и гармоничная красота превращают Леонтину в женщину, которую желают все мужчины: «Ее тело словно посылало электрические сигналы, которые приковывали к ней внимание мужчин. [...] Все время приходилось защищаться. Все мужчины желали потереться об нее, пощупать, дотронуться, прильнуть к ее телу с бесконечно длинными ногами, вдохнуть запах ее кожи, белой и свежей плоти, влажной и прохладной, словно лепесток лилии»⁵⁰. Она завязывает отношения с профессором, который готовил ее к поступлению в университет, что приводит к отчислению с медицинского факультета. После этого Леонтина поступает на факультет физкультуры и спорта и играет в сборной университета по волейболу. В то же время девушка встречается с сотрудником спецслужб, который между делом выведывает у нее информацию о подругах по команде, в связи с их поездками на соревнования в Западную Европу. Так система начинает поглощать ее, несмотря на то, что с детства Тина ощущает отвращение к жесткому догматизму и непрозрачности коммунистического режима: отец Тины был посажен в тюрьму по обвинению в шпионаже после того, как дети нашли недалеко от села парашют эсэсовского офицера и не рассказали об этом никому из взрослых. Леонтина становится координатором в Союзе коммунистической молодежи, од-

нако вскоре выясняется, что в Союз ее привлекли с целью сексуального удовлетворения высших чинов. Получив в результате своей «работы» психологическую травму, девушка лечится в санатории, а потом уезжает преподавать физкультуру в провинцию, где знакомится с будущим мужем Ангелом Дарвари. Она рождает дочку и пытается строить семью, заниматься домашним хозяйством. Однако начавшееся увядание тела застает ее врасплох, а воспоминания о юности повергают в депрессию. В итоге в начале 1990-х гг., в возрасте 40 с небольшим лет, потеряв интерес к жизни, женщина решает сбежать с дочерью, но прошлое настигает ее: Леонтину убивают в номере отеля по политическим мотивам.

Было бы опрометчиво заявить, что образ Леонтины представляет собой зарисовку из реальной жизни. Наоборот, у нее нет прототипа, она с самого начала является моделью, «фото-роботом»⁵¹, гипотетическим персонажем, своего рода статистической фигурой. Ее судьба – эквивалент математической модели, сумма расчетов теории вероятности, принимающих во внимание наиболее вероятные паттерны поведения людей в коммунистическую эпоху. Ситуации, в которые Г. Крзчун помещает героиню, не являются событиями. В первую очередь, в них практически отсутствует движение. Все сцены невероятно растянуты и наполнены прилагательными и причастными оборотами, даже для передачи воспоминаний используется настоящее время, словно автор описывает монументальную картину, изобилующую деталями. Из-за той же «гипотетичности» героини писатель никак не акцентирует внимание на ее внутренней жизни. Мысли Леонтины не приводятся ни разу за все повествование, это «эссенциально немой»⁵² персонаж. В книге практически нет диалогов – а значит, читатель не слышит голоса героини. С другой стороны, у нее есть тело. Наблюдение за тем, как автор воплощает, материализует героиню, завораживает. Это роман о жизни тела, которая оставалась «за кадром» в эпоху цензуры. В книге множество кинестетических и визуальных описаний, как, например: «Сумерки, ваши фигуры и фигуры ваших лошадей едва видны, металлические бортики повозок и пыльные спицы колес слегка мерцают. Тишина. Вечерний

ветер. Бормотание ручья. Тишина [...] Крик ночной птицы. Загрубевшие руки, шарящие по карманам. Шуршание старческой кожи. Потом чиркает спичка, и ее пламя поднимается вверх, поджигая газету, уложенную под пирамиду из веток, впиваясь в ее бумажную кожу, и ветки обваливаются вниз, и еще ниже, разделенные языками пламени, красными и зелеными, большими и маленькими, густыми и мягкими, словно птичьи перья, разворошенные ветром. Ночь. Горит огонь»⁵³. Кажется, Г. Крэчун задался целью понять, из чего состоит женщина, и начать решил с тела: «Пальцы Тины бывали белыми, ловкими, прохладными, шершавыми, аристократическими, горячими. У нее были длинные пальцы пианистки. Но когда ее тонкие, розовые, дрожащие пальцы зарывались в его волосы, напряженный затылок расслаблялся»⁵⁴. Недаром его эссе, писавшиеся параллельно роману как лже-дневник, озаглавлены «Тело знает лучше»⁵⁵. Однако «Матрешка» – это не лекции по анатомии (хотя иногда – и они тоже), это психо-социологические зарисовки, позволяющие увидеть, как телесность проявляется в разных обстоятельствах, как расцветает и гаснет женская сексуальность.

Разумеется, из-за табуированности темы сексуальности в коммунистический период появления подобного произведения невозможно было ожидать до 1989 г.⁵⁶, с тем большим воодушевлением он был встречен в 2004 г. По мнению литературоведов, «Матрешка» закрепляет за Г. Крэчуном место в ряду лучших современных румынских прозаиков⁵⁷, а также подтверждает, что он является одним из лучших писателей на протяжении всей истории румынской литературы⁵⁸. А Виталие Чобану, поэт, эссеист и литературный критик, начал свою статью «Воскрешение Георге Крэчуна» с таких слов: «Этот роман заслуживает тематического изучения на курсах писательского мастерства, а также должен быть включен в школьную программу как одно из самых ценных художественных произведений, когда-либо написанных в нашей стране»⁵⁹.

Завершается список лучших романов «нулевых» годов «Повестью о великом разбойнике»⁶⁰ Петру Чимпоешу (р. 1952). Это пятая книга автора, дебютировавшего в 1983 году сборником «Воспоминания из провинции». В 2007 году Андрей Териан

назвал П. Чимпоешу румынским прозаиком, находящимся в отличной писательской форме⁶¹: за короткий период он написал три очень удачных романа, «Повесть...» (2000), «Симион Лифтовый» (2001) и «Домашняя Кристина, или Охотники за душами» (2006).

«Повесть о великом разбойнике» начинается с детективной тайны: время от времени в городе Абракса появляется труп, а через три дня загадочным образом исчезает. Самое неприятное, что это труп одного и того же человека, по крайней мере, к такому выводу пришли люди, занятые в расследовании этого Дела, комиссар Петраке и секретарь суда Лука. Помимо занимающихся расследованием в романе присутствуют весьма одиозные персонажи, превращающие мир романа в абсурд: горбун Садим, гермафродит, отвергнутый близкими и занимающийся поиском философского камня; французский инженер, который делает вид, что изобретает магнитную левитацию; агент Ксава, который, поверив в философский камень и левитацию, прыгает со здания почты и разбивается; Великий Разбойник, который совершал чудеса по умножению мамалыги (как Иисус, накормивший толпу тремя рыбешками), но взамен крад души. Персонажи пытаются разгадать загадку трупа, но дело, помимо исчезновений и появлений, осложняется тем, что все жители города лгут, либо говорят шифрами, либо просто подозревают друг друга во лжи.

«Повесть...» можно сравнить с ракетой, имеющей три ступени, которые отделяются по мере «удаления от земли» (развития сюжета). Самая первая из них – это детективная история, т.е. рассказ, который подразумевает вопрос «что происходит?». П. Чимпоешу отделяет эту ступень быстро и без раздумий (а к концу книги и читателю становится понятно, что загадка не будет разгадана, а городу придется смириться с наличием таинственного трупа). Вторая ступень – постмодернистский роман, где проблема формулируется следующим образом: «А с чего я взял, что все описанное вообще происходит?». Следы его можно находить на всем протяжении книги вплоть до конца: постоянные сомнения в сущности и существовании реальности, лозунги наподобие «правда есть не что иное как

удобная трактовка символа»⁶², большое количество тайных организаций – все это делает «Повесть...» прекрасным примером постмодернистской литературы в стиле Пинчона-Эко⁶³. И, наконец, третья ступень, самый глубинный уровень – это то, что можно резюмировать вопросом «что означает то, что происходит в книге?». Больше всего автора интересует проникновение мистического в реальность, что он использует для доказательства существования выдуманного. Поэтому в романе важно не то, что какие-то логичные и ожидаемые события не происходят, а то, что выдуманное может случиться. Это новая тематика для румынской литературы, на протяжении всей своей истории тяготевавшей к реализму и к описанию событий, которые происходили или могли бы произойти. Роман находится на пересечении старой и новой утопии, христианского мифа и «благородного искусства» алхимиков⁶⁴. И поэтому автор соединяет недостижимый мир (город Абракса – аллюзия на утопию Томаса Мора), спорную науку (алхимию) и невероятное событие (исчезающий на третий день труп – аллюзия на воскрешение Иисуса). И главная ошибка персонажей, не позволяющая им разгадать тайну происходящего в городе, – это то, что они не считают возможным поверить в необычное и не признают его. «Повесть...» – это роман о потере веры (не обязательно религиозной) и о нестабильности реальности. Суть его хорошо передает притча, рассказанная адвокатом Каротяну: «На столе однажды появляется бутылка с некоей жидкостью, на которой написано “Яд”. Можно отреагировать на это двумя способами: поверить, что жидкость в бутылке ядовитая или, наоборот, решить, что это обман или ошибка и жидкость безопасна; в определенной степени каждое из этих предположений верное. Однако единственный способ установить истину – это выпить жидкость из бутылки. И вопрос в следующем: кто же осмелится это сделать? И пока никто не выпьет из бутылки, каждое утверждение о содержимом будет верным в данной относительной действительности»⁶⁵.

Интересно построение романа. В каждой главе – свой рассказчик, от чьего лица идет повествование. Каждая глава завершается небольшим законченным рассказом, помогающим чита-

телю разобраться в задумке автора. Чимпоешу – первый румынский писатель, использовавший прием рассказов в романе, встречающийся у западноевропейских постмодернистов (вспомним хотя бы И. Кальвино с его «Если однажды зимней ночью путник»). «Повесть...» является уникальной для национальной литературы, т.к. совместила в себе черты одновременно постмодернистского, абсурдистского, сюрреалистического произведения на страницах, казалось бы, обычного детектива.

Подводя итоги, можно сказать, что в первое десятилетие XXI в. развиваются различные типы романа, не представленные (или представленные скудно) в предыдущие эпохи. Но главное – это развитие новых для румынской литературы тем: поиск божественного, взаимодействие жителей многонациональных регионов, сексуальность и телесность, страх смерти и возвращение в детство как способ ее обмануть, невозможность полного постижения реальности и вера в чудо. Разумеется, представленная выборка достаточно субъективна, однако все рассмотренные романы очень разные, они дают достаточно полное представление о состоянии жанра в начале нового тысячелетия. Как видно из отзывов литературных критиков, каждое из произведений стоит особняком в истории румынской литературы и, безусловно, повлияет на современный литературный процесс, а также позволит органично вписаться в европейский контекст.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ *Manolescu N. Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură. Pitești: Paralela 45, 2008. P. 1398–1399.*

² Брэгару К. Увлекательная мозаика. Штрихи к портрету румынской литературы 1990-х годов (перевод с рум. М. Фридмана) // Литературы Центральной и Юго-Восточной Европы: 1990-е годы. Прерывность – непрерывность литературного процесса. М.: Институт славяноведения РАН, 2002. С. 290.

³ Там же. С. 292–293.

⁴ *Simuț I. Ce s-a întâmplat cu literatura română în postcomunism. “România literară”, № 7. 2008.*

⁵ *Manolescu N. Istoria critică... P. 1399.*

⁶ См. подробнее: Фридман М.В. Литературоведение и литературная мифология. Из опыта развития литературной жизни Румынии в последнее десятилетие XXвека // Литературы Центральной и Юго-Восточной Европы: 1990-е годы. Прерывность – непрерывность литературного процесса. М.: Институт славяноведения РАН, 2002. С. 276–277.

⁷ http://adevarul.ro/cultura/arte/romanul-deceniului-1_50ad559c7c42d5a-663932de6/index.html.

⁸ *Cărtărescu M. Orbitor. Aripa stângă.* București: Humanitas, 1996; *Orbitor. Corpul.* București: Humanitas, 2002; *Orbitor. Aripa dreaptă.* București: Humanitas, 2007.

⁹ *Cărtărescu M. Postmodernismul românesc.* București: Humanitas, 2011. P. 388.

¹⁰ *Ibid.* P. 395.

¹¹ *Cărtărescu M. Orbitor. Aripa dreaptă.* P. 209.

¹² *Ibid.* P. 211.

¹³ См., например: *Burța-Cernat B. Caderea.* “Observator cultural”, № 388. 2007.

¹⁴ *Cărtărescu M. Orbitor. Aripa dreaptă.* P. 569.

¹⁵ *Ștefănescu A. Jos Mircea Cărtărescu!* “România literară”, № 26. 2001.

¹⁶ *Ștefănescu A. Mircea Cărtărescu – proză.* “România literară”, № 30. 2004.

¹⁷ *Axinte Ș. Lumea într-un singur cuvânt: Orbitor.* “Observator cultural”, № 388. 2007.

¹⁸ *Ștefănescu A. Jos Mircea Cărtărescu!*

¹⁹ *Părvulescu I. Zborul cărților.* “România literară”, № 27. 2007.

²⁰ *Mitchievici A. Final de etapă: Cărtărescu vs Cărtărescu.* “Observator cultural”, № 389. 2007.

²¹ *Burța-Cernat B. Căderea.* “Observator cultural”, № 388. 2007.

²² См., например: *Cernat P. Cum se ascunde literatura sub “fustele murdare ale istoriei”.* “Observator cultural”, № 387. 2007.

²³ *Dinițoiu A. Orbitorul la “judecata de apoi”.* “Observator cultural”, № 388. 2007.

²⁴ *Ursu H. Asediul Vienei.* București: Cartea Românească, 2007.

²⁵ *Ursu H. Anotimpurile după Zenovie.* București: Cartea Românească, 1988.

²⁶ *Ursu H. Asediul Vienei.* P. 181.

²⁷ *Ibid.* P. 147.

²⁸ *Salcudeanu N. Lumea dupa Horia Ursu.* <http://www.zf.ro/ziarul-de-duminica/lumea-dupa-horia-ursu-3103209/>.

²⁹ *Burța-Cernat B. O epopee transilvană si o parabolă a crepusculului.* “Observator cultural”, № 385. 2007.

³⁰ Ibid.

³¹ *Petraș I.* Literatură română contemporană. București: Ideea Europeană, 2008. P. 943.

³² *Cristea-Enache D.* Revelion cu vânzare - Aseidiul Vienei, de Horia Ursu. LiterNet.ro: <http://atelier.liternet.ro/articol/6588/Daniel-Cristea-Enache/Revelion-cu-vanzare-Aseidiul-Vienei-de-Horia-Ursu.html>.

³³ *Urian T.* Mitteleuropa în postmodernitate. "România literară", № 35. 2007.

³⁴ *Ilea L.* Aseidiul Vienei. "Apostrof", № 9 (280). 2007.

³⁵ *Rădulescu R.* Teodosie cel Mic. București: Polirom, 2006.

³⁶ *Cubleșan V.* Jocul de-a ficțiunea. "Steaua", № 4–5. 2007.

³⁷ *Budai-Deleanu I.* Țiganiada. București, 1958. Это героико-комико-сатирическая поэма в 12 песнях, впервые опубликованная, главная идея которой – утверждение равенства всех людей независимо от происхождения.

³⁸ *Colin V.* Legendele țării lui Vam, первое издание вышло в 1961 году, переводилась на испанский и французский языки.

³⁹ *Rădulescu R.* Teodosie cel Mic. P. 57.

⁴⁰ Ibid. P. 430.

⁴¹ Ibid. P. 437.

⁴² *Cernat P.* Simfonie în Wonderland. "Bucureștiul cultural", № 25. 2007.

⁴³ *Terian A.* Imposibila întoarcere. "Ziarul de duminică", № 15. 2007.

⁴⁴ *Goldiș A.* Marea literatură pentru cei mici. "Cultura", № 26. 2007.

⁴⁵ *Cubleșan V.* Jocul de-a ficțiunea. "Steaua", № 4–5. 2007.

⁴⁶ *Burța-Cernat B.* Moartea Piscicânelui Gavril. "Observator cultural", № 93. 2006.

⁴⁷ *Cernat P.* Simfonie în Wonderland. "Bucureștiul cultural", № 25. 2007.

⁴⁸ *Шудфap P.* Бесконечная история. Очерк развития зарубежной фэнтези // Книжное дело, № 1. 1997. С. 90.

⁴⁹ *Crăciun G.* Pupa russa. București: Humanitas, 2004; ed. a 2-a: București: Grupul Editorial ART, 2007.

⁵⁰ Здесь и далее цитаты приводятся по 2 изданию: Crăciun G. Pupa russa. București: Grupul Editorial ART. P. 151–152.

⁵¹ *Dobrescu C.* Un Bertrand Russell de respirație wagneriană. // Crăciun G. Pupa russa. P. 6.

⁵² Ibid. P. 12.

⁵³ *Crăciun G.* Pupa russa. P. 346–347.

⁵⁴ Ibid. P. 127.

⁵⁵ *Crăciun G.* Trupul știe mai mult. Fals jurnal la Pupa Russa (1993–2000). Pitești: Paralela 45, 2006.

- ⁵⁶ *Simuț I.* Savoarea impudorii. "România literară", № 24. 2007.
- ⁵⁷ *Ciovica L.* Pupa russa sau jocul postmodern al feminității. "Observator cultural", № 416. 2008.
- ⁵⁸ *Simuț I.* Savoarea impudorii. "România literară", № 24. 2007.
- ⁵⁹ *Ciobanu V.* Evocare Gheorghe Crăciun. "Contrafort", № 1–3. 2007.
- ⁶⁰ *Cimpoșu P.* Povestea Marelui Brigand. Cluj-Napoca: Editura Dacia, 2007.
- ⁶¹ *Terian A.* Cimpoșu UnLtd. "Cultura", № 25. 2007.
- ⁶² *Cimpoșu P.* Povestea Marelui Brigand. P. 183.
- ⁶³ Ibid.
- ⁶⁴ Ibid.
- ⁶⁵ *Cimpoșu P.* Povestea Marelui Brigand. P. 289.

Драматургия Вацлава Гавела

Имя Вацлава Гавела (1936–2011) – лидера пражской «бархатной революции», последнего президента Чехословакии и первого президента Чехии – широко известно во всем мире. Он был выдающимся общественным и политическим деятелем, сыгравшим важную роль в демократическом преобразении не только своей страны, но, по сути, всего центрально-европейского региона, и не меньшие заслуги принадлежат ему в области развития современной чешской культуры

«Моя жизнь, моя работа, моё положение и деятельность кажутся мне сотканными из подозрительно большого количества парадоксов»¹ – писал Гавел в своей книге «Заочный допрос». «Заочный допрос» – обширное интервью, которое он дал чешскому критику-эмигранту Карелу Гвиждяле, впервые был издан в Лондоне в 1986 г. и за короткое время переведен на множество языков. Гавел тогда, будучи одним из лидеров набравшего размах чешского диссидентского движения, находился в перерыве между двумя арестами и в Праге письменно отвечал на присылаемые из-за границы вопросы. Размышляя о ситуации в Чехословакии и под напором опытного интервьюера рассказывая о себе, будущий президент так поясняет приведенное выше определение: «Посудите сами: я ввязываюсь во все, во что только возможно – а ведь собственно ни в одной области не являюсь специалистом». И далее: «С течением времени я оказался в положении какого-то политического деятеля, но при этом никогда политиком не был, не хотел быть, и у меня нет для этого надлежащих способностей [...] То и дело философствую, но какой же я философ? [...] Иногда пишу о литературе, но уж совершенно точно я не литературный критик. Порой вмешиваюсь даже в проблемы музыки, но моя музыкальность может служить разве что источником общего веселья. Наконец даже в том, что я считаю своим главным призванием, то есть в области театра, я не являюсь настоящим специалистом»².

Гавел, конечно же, преувеличивает свой дилетантизм, но момент парадоксальности в его биографии несомненно присут-

ствуется, что не помешало ему к концу XX века стать фигурой международного масштаба, а что касается послевоенной чешской драматургии и теоретического осмысления миссии театра в современном мире, то здесь его вклад просто трудно переоценить.

Прежде чем обратиться собственно к теме настоящей статьи, надо хотя бы кратко сказать о жизненном пути первого чешского президента, также не лишенном парадоксальности.

В отличие от большинства известных чешских литераторов, которые были выходцами из демократических слоев общества, Вацлав Гавел по своему происхождению принадлежал к чешской буржуазной элите. Основу процветания семьи заложил его дед, выучившийся на архитектора и построивший в чешской столице много прекрасных домов, в том числе знаменитую Луцерну – теперь это называется торгово-развлекательным комплексом – первое в Праге железобетонное здание возле Вацлавской площади с кабаре, кинотеатром, ресторанами и разными магазинами, которое успешно функционирует по сей день. Отец Гавела – Вацлав Гавел старший – на городской окраине – холмистом берегу Влтавы построил квартал фешенебельных вилл Баррандов, а дядя – Милош Гавел, увлекавшийся кино, там же воздвиг киностудию Баррандов – этот чешский Голливуд и, как свидетельствует племянник, в годы первой республики и протектората был в Чехии «главным киномагнатом». Но я хотела бы обратить внимание на то, что богатство семейства было «трудовое»: успешные предприниматели, все эти Гавелы работали как архитекторы, как строители, применявшие новые материалы и методы и, с другой стороны, не были чужды культуре. Луцерна, Баррандов и сегодня остаются чешскими культурными объектами первого ряда; Милош Гавел (дядя) сам пробовал делать фильмы, Вацлав Гавел (отец) дружил с театральными деятелями, с писателями, так что Вацлав Гавел – будущий драматург и президент – вырос в среде не только весьма состоятельной, но и культурной, в доме была прекрасная библиотека, собирались интересные люди, некоторых выдающихся артистов и литераторов он лично знал еще с самого детства. Вместе с тем себя в первые школьные годы Гавел вспоминает как толстого мальчика, который из-за высо-

кого социального статуса своей семьи испытывал определенные комплексы, ему хотелось быть «как все». Наверное, о том же свидетельствует фраза Людвика Вацулика, сказанная о Гавеле уже после его кончины: «Очень скромный человек, казалось, он стремился сбросить с себя тяготившую его печать человека из богатой семьи. Всегда, держался очень скромно, щепетильно, был толерантным и выдержанным»³.

Преимущества происхождения, обеспечившие Гавелу в детстве отличное домашнее воспитание, обернулись для него большим минусом после февраля 1948 г., когда власть в стране оказалась полностью в руках коммунистической партии. Все предприятия семьи Гавелов были национализированы, однако Вацлав Гавел-отец остался служащим в Луцерне: в межвоенный период он предоставлял коммунистам большой зал этого заведения для проведения партийного съезда и, возможно, теперь это кто-то из нового начальства вспомнил. После ряда попыток «уплотнения» за семьей осталась их большая квартира на набережной Влтавы. А вот с устройством судьбы детей возникли непреодолимые трудности. Вацлава-сына из-за «буржуазного происхождения» не приняли в гимназию, пять лет он работал лаборантом-химиком, но одновременно окончил вечернюю гимназию рабочей молодежи; затем безуспешно пытался поступить в высшую школу на гуманитарную специальность – его приняли только в технический вуз по специальности «экономика путей сообщения». Не окончив этого учебного заведения, Гавел отправился на два года служить по призыву в армии, где включился в художественную самодеятельность, сначала как исполнитель роли отрицательного героя в пьесе Павла Когоута «Сентябрьские ночи», затем вместе с товарищем, будущим режиссером Карелом Брындой, написал и поставил, по его насмешливому выражению, «социалистически-реалистическую» и одновременно «отважно-критическую» пьесу из армейской действительности под оптимистическим названием «Вся жизнь впереди». Хотя Гавел вспоминает об этих театральных опытах с юмором, но очевидно, что уже именно тогда он определился со своим «главным призванием». По возвращении из армии он поступил в качестве рабочего сцены в

театр «АВС», которым руководил старый друг его отца, знаменитый чешский артист-автор-режиссер комического жанра Ян Верих. С 1960 г. Гавел связал свою судьбу с театром «На забрадли» («На балюстрада»). В 1966 г., уже будучи известным драматургом, он окончит Академию изящных искусств по специальности «драматургия».

В «Заочном допросе» Гавел говорит о себе, что он принадлежал к «поколению Битлов», к первому в Чехии «неидеологическому поколению»: во время войны он был ребенком, а его юность пришлась на годы уже начинавшейся «оттепели». Среди его тогдашних друзей надо назвать будущего знаменитого оscarоносного режиссера Милоша Формана, с которым они учились в одной школе. Молодые люди сторонились декларативного официального искусства, почитали таких относительно независимых писателей социалистической Чехословакии как Иржи Коларж, Владимир Голан, Ярослав Сейферт. Позже Гавел гордился тем, что распознал талант Богумила Грабала по его еще рукописным произведениям. С пятнадцати лет Гавел пробовал писать стихи, хотя и не пытался их печатать. Другое дело – театр, где его способности очень быстро были замечены.

«Золотые шестидесятые», когда Гавел пришел в «На забрадли» – было временем культурной и литературной оттепели, в которой заметную роль играли пражские «маленькие театры», возрождавшие традиции чешского авангардизма межвоенного периода. «На забрадли» выделялся среди других популярных маленьких театров своей интеллектуальной направленностью. Гавел занимал в театре разные должности: рабочего сцены, осветителя, помощника режиссера, соавторствовал с уже признанными драматургами, начал писать собственные пьесы. В 1963 г. здесь состоялась премьера его пьесы «Праздник в саду», которая имела большой успех. Но собственно вступление Гавела в литературу состоялось раньше и не в качестве драматурга.

Гуманитарные наклонности наследника громкой предпринимательско-строительной фамилии обнаружили очень рано. И с самого начала – благодаря своим наклонностям, родственным

по духу молодым друзьям и старым связям отца, он оказался вовлеченным в ту литературную среду, которая не пользовалась благосклонностью партийного начальства, была оттеснена «соцреалистическими авторами» на задний план, хотя в этой среде было немало талантов. Гавел ходил к Ярославу Сейферту, Владимиру Голану, подружился с Иржи Коларжем – это были крупные поэты, в ту пору оказавшиеся «в тени». Однажды он был и у самого знаменитого чешского поэта того времени Витезслава Незвала. Гавел интересовался творчеством «Группы 42», входившие в которую молодые поэты и художники в темную пору войны и оккупации искали опору в неизменных ценностях будничной городской жизни.

В начинавшемся процессе либерализации культурной жизни в стране важную роль сыграл Второй съезд чехословацких писателей (1956), на котором группа молодых поэтов (Иржи Шотола, Карел Шиктанц, Мирослав Голуб, Мирослав Флориан, Мирослав Червенка и другие) выступила с программой «Поэзии будничного дня». Еще до съезда, в 1955 г., Союз писателей именно для этой группы создал журнал «Кветен». В своих выступлениях на съезде кветенцы решительно отказывались от преобладавшей тогда лозунговой и схематичной поэзии и ратовали за отображение обычной жизни обычного человека. В таком же духе было выдержано содержание их журнала. Гавел во многом симпатизировал «Кветну», однако у него возникло немало возражений, которые он изложил в письме в журнал, к его удивлению, сразу же опубликованному. В этом письме он напоминал о «Группе 42», ещё во время войны выдвигавшей близкие «Поэзии будничного дня» лозунги сближения с жизнью простых людей, называл социалистическими и реалистическими такие послевоенные произведения, как «Семь кантат» и «Дни в году» И. Коларжа, «Красноармейцы» и «Тебе» В. Голана, настаивал на необходимости при формулировке программы точнее определить понимание социалистического реализма: «Будущие успехи искусства зависят, и этого нельзя недооценивать, от качества современной теории»⁴. В «Заочном допросе» он следующим образом определял свое отношение к «Кветну»: «Для меня этот журнал был, с одной стороны, частью официальной ли-

тературы (большинство его авторов были коммунистами, он находился под влиянием официальной идеологии), но, с другой стороны, я чувствовал, что эти авторы все-таки стремятся преодолеть застывшие схемы социалистического реализма и приблизиться к жизни»⁵.

Статья Гавела была замечена, и когда осенью 1956 г. Союз писателей проводил Актив молодых писателей, его пригласили принять в нем участие. На Активе Гавел, который вызвался выступать первым, повторил в обостренном варианте тезисы своего письма в журнал и призывал расширить круг допускаемых в печать современных писателей. Выступление вызвало дискуссию, а за Гавелом закрепилась слава литературного смутьяна. Но признание его как оригинального автора пришло позже – с громким успехом «Праздника в саду». Об этой пьесе надо сказать подробнее, потому что в ней уже обозначились некоторые важные особенности драматургии Гавела, которые будут характеризовать практически все его творчество как с точки зрения формы, так и с точки зрения злободневной сатирической заостренности содержания.

В чешской литературе, прежде всего молодой, в 1960-е гг. широко распространилась мода на французский «новый роман» и театр абсурда. Элементы театра абсурда проявились и в пьесе Гавела – при том, что в ней отражены приметные черты чешской действительности социалистического периода. Там изображена семья Олдржиха Плуdeka, которая, судя по всему, вполне прилично существовала при прежнем капиталистическом режиме, а теперь глава семьи во что бы то ни стало стремится приспособиться к новым порядкам. Он раздражается тем, что его сын Петр похож на «буржуазного интеллектуала» и возлагает надежды на другого, гораздо более гибкого сына Гуго, собирается представить его какому-то важному лицу, который обещал к ним зайти. Между тем Гуго сам с собой играет в шахматы, перебегая с одной стороны доски на другую. Это выглядит так (цитирую по переводу И. Безруковой):

Плудкова. Ну и как партия?

Гуго. Хорошо, мама. *(Делает ход)* Шах! *(Обходит доску.)*

Плудек. Ну и как партия?

Гуго. Плохо, папа. Очень плохо.

Гуго делает ход и огибает доску.

Плудкова. Ну и как партия?

Гуго. Отлично, мама. (*Делает ход.*) Мат!

Плудек. Проиграл?

Гуго. Нет, выиграл.

Плудкова. Выиграл?

Гуго. Нет, проиграл.

Плудек. Так выиграл или проиграл?

Гуго. Здесь выиграл, а здесь проиграл...

Плудкова. Если ты здесь выигрываешь, то здесь проигрываешь?

Гуго. А если я здесь проигрываю, то здесь выигрываю.

Эта сцена сразу же вызывает в памяти шахматную партию между братьями – близнецами коммунистом и фашистом из драмы Карела Чапека «Мать». Но тогда было грозное время – кровью гражданской войны заливалась Испания, надвигалась трагедия Второй мировой войны, оба брата в пьесе Чапека были обречены на гибель и погибали, не добившись решения спора ни за шахматной доской, ни в жизни. Гуго – герой другого времени, с другим характером, он готов играть и белыми и черными, перебегая с одной стороны доски на другую, легко меняя позицию. «Такой игрок далеко пойдет!», – восклицает Плудек и оказывается прав. Гуго делает головокружительную карьеру благодаря способности мгновенно адаптироваться к любой перемене ситуации.

Сатира на забюрократизированный общественный порядок воплощается в комедии не только в сюжете, но и в языке, в диалогах. Оказавшись на празднике в саду и встретившись с неким начальником, Гуго восхищается любой его фразой и, повторяя ее в разных псевдофилософских вариантах, доводит до полного абсурда, вызывая недоуменный восторг у своего собеседника. Здесь не было адресных политических аллюзий, но пьеса воспринималась тогдашними зрителями как острая сатира на веру в мощь идеологии, которая в тогдашнем чешском обществе очевидно заходила в тупик. В то же время в «Празднике» наметилось скептическое отношение автора к

ещё не вполне осознанной этим обществом, но уже нарождавшейся в интеллигентской среде моде на «антидогматизм». Так, один из организаторов праздника восклицает: «Большой зал “А” и в самом деле большой. Я восхищен смелостью, с которой нам на это открыли глаза». Гавел, естественно, не был членом партии, в тот момент ещё не был и членом Союза писателей, он категорически не принимал официальную партийную идеологию, тогдашними фрондирующими интеллектуалами чаще всего обозначавшуюся понятием «догматизм», которому, соответственно, противопоставлялся «антидогматизм», но он почувствовал опасность идеологической моды как таковой, что и отразил в своём «Празднике». Ведь Гуго – явный «антидогматик», а по сути – ловкий приспособленец, он не держится ни за одно им же самим произнесенное утверждение и эта гибкость помогает ему возвыситься настолько, что теперь на квартиру Плудеков приходит и перед Гуго прогибается то самое важное лицо, которое в семье Плудеков напрасно ждали в начале пьесы.

Гуго показал себя блестящим мастером жонглирования пустыми фразами. Язык, фраза выходят на самый первый план в следующей пьесе Гавела «Уведомление» (1965), действие которой происходит в каком-то бессмысленном учреждении, по сути дела олицетворяющим бюрократическую систему современного общества. Здесь по указанию сверху многократно меняют язык делопроизводства, ничего ни в чем даже не пытаются понять. Очевидно, что объектом сатиры являются в пьесе не только лингвистические казусы, но сама готовность, ни во что не вникая, выполнить любое начальственное распоряжение.

В 1968 г. в театре «На забрадли» состоялась премьера последней перед наступлением эры «нормализации» комедии Гавела «Трудно сосредоточиться», посвященной личной жизни современного интеллектуала. Её герой мечется между женой и любовницей, приволакивается за молоденькой секретаршей, откликается на любовный призыв учёной дамы и одновременно пишет философский труд в духе «метафизической диалектики» Гуго Плудека. По сюжету пьеса напоминает «Осенний марафон», только у чешского автора нет и тени симпатии ни к од-

ному из персонажей, а над псевдонаучностью сочинений главного героя он явно издевается. Эта пьеса интересна тем, что здесь наметилась оригинальная разработка психологической проблематики, которая получит развитие в ряде последующих произведений Вацлава Гавела.

Театр был «главным призванием» Гавела, однако, по мере подъема в стране реформаторского движения, получившего впоследствии название «Пражская весна», он всё больше и больше втягивается в это движение, сохраняя при этом определенную независимость своей позиции. В 1965 г. Гавел входит в редколлегию молодежного студенческого журнала «Тварж», приверженного к авангардизму и новой западной эстетике. Он становится членом Союза писателей, по его словам, прежде всего ради защиты журнала против нападков более консервативно настроенных литераторов, хотя и сам критикует «Тварж» за групповщину. Но в писательской организации Гавел по-прежнему остается своего рода смутьяном, ибо он был настроен гораздо более радикально, чем большинство её лидеров. В первых рядах реформаторов активно выступали бывшие кветенцы (Иржи Шотола, Карел Шиктанц), а также раньше стоявшие на позициях социалистического реализма писатели-коммунисты, осознавшие необходимость серьезных перемен (Павел Когоут, Ян Прохазка) и многие другие признанные литераторы, но Гавел по-прежнему воспринимал их как «антидогматический истеблишмент». Из писателей – беспартийных он организовал «Круг независимых писателей», был избран его председателем, однако, по его собственному свидетельству, безусловно не находился в центре событий, хотя достаточно остро выступал, например, на знаменитом IV съезде Союза чехословацких писателей. Позже он признает, что, как и большинство мечтавших о переменах деятелей культуры, поддался чувству эйфории по поводу происходящего, но его не покидал и своего рода скептицизм. Так, в «Заочном допросе» он описывает самый многочисленный тогдашний митинг оппозиции в Славянском доме. Гавел сидел на балконе, откуда наблюдал и за сценой, где находились лидеры движения: Смрковский, Швермова, Когоут, Прохазка и другие, и за переполненным зрительным залом. Он испытывал

радость, удовлетворение, но к этому чувству примешивалась досада, что пришлось так долго ждать вроде бы давно назревших перемен. И ещё: «Подчас мне также немного мешала та слегка эстрадная манера, с которой “герои Января” соревновались друг с другом в сентенциях и остроумных ответах. Возможно, я подсознательно побаивался, что это сигнализирует о каком-то фатально опасном легкомыслии, с которым здесь вершится история»⁶.

Гавел считал правильным, что его страна не попыталась с оружием в руках обороняться от советских танков. Для его дальнейшего поведения большое значение имело недельное пребывание после 21 августа 1968 г. в северочешском городе Либерец, где он в тот момент оказался совершенно случайно, но сразу же принял самое активное участие в организации выступлений против присутствия советских войск, писал комментарии для радио: «Эта неделя показала всё бессилие военной мощи перед лицом противника, бороться с которым она не предназначена, и как на самом-то деле трудно овладеть страной, которая, хотя и не оказывает вооруженного сопротивления, но все гражданские структуры которой поворачиваются к агрессору спиной»⁷. Агитационно-пропагандистская работа на радио сыграла роль своего рода поворотного пункта во всей дальнейшей судьбе драматурга, который благодаря этому активно включился в формировавшееся в Чехии движение сопротивления, в борьбу за новое независимое государство, первым президентом которого ему предстояло стать.

На рубеже 1968–1969 гг. произошла знаменательная полемика между М. Кундерой и В. Гавелом, отголоски которой можно услышать и сегодня. В рождественском номере еженедельника Союза писателей «Листы» Кундера опубликовал статью «Чешская судьба», в которой превозносил достоинства чешского народа и чешской культуры, полагая, что установившаяся в первые месяцы после разгрома «Пражской весны» относительная свобода сохранится надолго и что в этом смысле «Пражская осень» демонстрирует не меньшее величие чешского духа, чем «Пражская весна». Гавел, вообще не склонный к восторженности, да к тому же умудренный опытом работы в Либереце, ответил Кундере в «Тваржи» статьей с тем же назва-

нием, добавив к нему знак вопроса: «Чешская судьба?». В спокойном, но жестком тоне он опровергал эйфорические заявления Кундеры, не усматривая ничего обнадеживающего в явно промежуточной ситуации осенних месяцев 1968 г., предрекал неминуемые столкновения и репрессии, призывал собирать силы для долгого сопротивления: «Если мы не будем способны ни на что иное, как только согреть друг друга воспоминаниями о прошлых достижениях, внушающих веру в сохранение чешского народа, он очень скоро исчезнет. Не исчезнет он только в том случае, если тысячи его представителей без долгих разговоров приступят к борьбе за совершенно конкретные ценности как к своей каждодневной, очень важной и связанной с риском обязанности – не национальной, а попросту человеческой»⁸. В брненском журнале «Гост до дому» перепечатали статью Гавела вместе с резким ответом Кундеры, который обвинил оппонента в бесполезном радикализме и «моральном эксгибиционизме», в желании прослыть героем, хотя ему ничто не угрожает, даже напомнил о его буржуазном происхождении. На этом полемика оборвалась, хотя принять в ней участие стремились многие авторы. Но свободная чешская печать была остановлена, была введена жесткая цензура, под запретом оказались оба участника спора и, как оказалось в дальнейшем, они начали бороться против установленного после замены Дубчека Гусаком режима «нормализации» на одной стороне баррикады, только Кундера с 1975 г. – в эмиграции, а Гавел, отказавшийся от предоставлявшейся ему возможности уехать в США, у себя на родине.

Два десятилетия гусаковского режима стали периодом самой массовой в истории чешской литературной эмиграции, создавшей в странах Запада целый ряд издательств, из которых наиболее активным и влиятельным было издательство Йозефа Шкворецкого и Здены Саливаровой «Сиксти-эйт-паблишерс» в Торонто. Постепенно сложился и чешский самиздат, в котором наибольшие заслуги принадлежат «Эдице экспедице» Вацлава Гавела и «Петлице» Людвика Вацулика. Произведения альтернативной литературы выходили в небольшом числе машинописных экземпляров в самиздатовских сериях, лучшие из них затем

переправлялись за границу, печатались в издательстве Шкворецкого, переводились на многие иностранные языки. Самым известным в мире писателем чешской эмиграции стал Милан Кундера, известностью пользовались также такие писатели, как Павел Когоут, которого в 1979 г. при возвращении из заграничной поездки буквально силой не впустили в Чехословакию, жившие постоянно в Праге Людвик Вацулик, Богумил Грабал и другие. Все участники движения «Пражской весны», как и симпатизировавшие этому движению или просто заподозренные в этом литераторы были лишены доступа в легальную печать (если только они, как, например, Шотола, не выступали с публичной самокритикой: это открывало дорогу к возможности публиковаться), их книги запрещались, изымались из библиотек, их детям, как в «шоковый период» после 1948 г., закрывали доступ к высшему образованию. Очень тяжелыми стали условия существования чешского театра, который подвергся тем же ограничениям и репрессиям, что и литература. Моментально были запрещены популярные пьесы Гавела и Когоута, их новые произведения могли реализоваться только на «домашних сценах» – тайно, для очень узкого круга зрителей на квартирах и дачах – при том, что вся жизнь людей диссидентского круга находилась под неустанным наблюдением полиции и службы государственной безопасности.

Самым подходящим для характеристики положения альтернативной культуры в «нормализованной» Чехословакии Гавел считал термин «гетто». Тем не менее он был верен программе, начерченной им в полемике с Кундерой на рубеже 1968–1969 гг. – о сопротивлении превосходящей силе официальной власти, сопротивлении в том числе и путем создания новых произведений. Сразу же после разгрома «Пражской весны» он попытался в драматургической форме выразить свое понимание причин этого поражения в гротесковой пьесе «Заговорщики», которая была тайно переправлена в ФРГ и поставлена в Рейнбеке близ Гамбурга в 1974 г. Сам он эту пьесу, которую несколько раз переделывал, считал слабой, хотя это вряд ли справедливо, так как в ней отражены некоторые существенные стороны тех событий и вообще революционных перево-

рогов. В этой пьесе участники антиправительственного заговора, добившись власти, не умеют ею распорядиться и в конце концов приглашают диктатора.

Важным шагом в развитии диссидентского движения явилось создание Гавелом «Оперы нищих» – актуальной адаптации известного сюжета, но иной, чем в «Трехгрошовой опере» Брехта, которого Гавел упрекал в дидактизме, и насыщенной намеками на чешскую реальность. «Опера нищих» была поставлена в 1975 г. в местечке Горне Почернице недалеко от дачи Гавела в Градечке, куда к нему летом приезжали писатели-диссиденты, среди которых были и те, кого он раньше справедливо причислял к «антидогматическому истеблишменту»: Когут, Вацулик, Клима, Трефулька и другие. Теперь все они оказались «в одной лодке». Пропущенная по недосмотру полиции постановка «Оперы нищих», осуществленная самодеятельным коллективом под руководством давнего приятеля Гавела Андрея Кроба, собрала многих деятелей культуры и простых окрестных зрителей и стала заметным событием в развитии протестного движения.

1975 г. можно считать рубежом в биографии Гавела – диссидента. Была поставлена, пусть, конечно же, всего один раз, его «Опера нищих», он запустил самиздатовскую серию «Экспедице»; поработав в качестве подсобного рабочего на пивоваренном заводе возле Градечка, написал на этом материале одноактную комедию «Аудиенция» (1975), в которой пивоваренный начальник в занудной беседе безуспешно пытается завербовать в доносчики подсобного рабочего – интеллектуала, диссидента, писателя Фердинанда Ванека. Успех «Аудиенции», которую разыгрывали в «домашних театрах», подпольно записали на пластинку (Гавел – в роли Ванека), подвиг автора на продолжение цикла злободневных «ванековских» (так их стали называть) пьес («Вернисаж», премьера в Рейнбеке возле Гамбурга в 1976 г.; «Протест», премьера там же в 1979; разумеется, речь идет о переводах на немецкий язык.) Категорически запрещенные в Чехии, пьесы Гавела переводились и на многие другие языки, ставились в театрах США и других стран, награждались престижными зарубежными премиями.

В апреле 1975 появилось открытое письмо Гавела Густаву Гусаку, которое во множестве переписанных от руки копий ходило по стране.

Письмо Гусаку – это даже не письмо, а объемная статья, брошюра, в которой Гавел, по форме обращаясь к руководителю КПЧ, в подчеркнуто сдержанном тоне рассуждает о положении в «нормализованной» стране, признает, что в материальном отношении население стало жить лучше, но вместе с тем убедительно показывает углубляющийся в обстановке несвободы упадок нравственности, оскудение и деградацию культуры. По его определению, Гусак использует метод «экзистенциального давления», благодаря которому любой неугодный власти человек может оказаться в числе жертв «чехословацкого политического апартеида». Относительное спокойствие в обществе достигается ценой духовного и нравственного кризиса. По словам Гавела, правительство Гусака выписало ордер на арест культуры: *«Общий вопрос, следовательно, таков: к сколь глубокой духовной и нравственной импотенции нации приведет завтра нынешняя кастрация его культуры? Боюсь, что пагубные общественные последствия этого надолго переживут конкретные политические интересы, которые их вызвали к жизни. Тем большей будет вина тех, кто принес духовное будущее нации в жертву интересам собственного настоящего»*⁹.

В 1977 г. Гавел выступил одним из основных, если не главным, организатором «Хартии-77», в которой отстаивались права человека и которую в течение короткого времени подписало более двухсот человек (в первую тройку подписавших «Хартию» вместе с Гавелом вошли бывший министр иностранных дел Иржи Гаек и философ Ян Паточка). «Хартия», число подписантов которой неуклонно продолжало увеличиваться, несмотря на все усилия властей, пытавшихся создать ей искусственное противодействие в виде так называемой «Анти-Хартии», была не просто текстом, «Хартия», по сути, играла роль практического организатора разраставшегося и усиливавшегося оппозиционного движения.

Допросы и разного рода притеснения преследовали Гавела с первых дней гусаковской «нормализации», а теперь, осо-

бенно после выхода «Хартии-77», для него наступило время многократных арестов. По разным сконструированным обвинениям он провел в тюрьмах и колониях около пяти лет, порой на тяжелых физических работах, но и в таких условиях он не прекращал творческой деятельности. В колонии под видом разрешенных писем жене, контролируемых тюремной цензурой, Гавел писал философско-этические эссе, которые критик Ян Лопатка собрал в книгу «Письма к Ольге» (вышла по-чешски в 1985 г. в Торонто). Среди прозаических сочинений Гавела тех лет («О человеческой идентичности», «Сила бессильных» и др.) особенно выделяется, на мой взгляд, «Заочный допрос», о котором уже шла речь. Эта книга, насыщенная по содержанию, охватывающая и автобиографический, и исторический, и общественно-политический материал, написана живо, лаконично и с неизменным юмором.

В задачи настоящей статьи не входит анализ политических и философских концепций Вацлава Гавела, я лишь хотела бы подчеркнуть такую их сторону, как специальная сосредоточенность на проблемах этики, морали, как внимание к вопросам культуры. Он часто повторяет призыв: «Жить по правде», что, конечно же, сразу напоминает нам лозунг Солженицына «Жить не по лжи». Надо заметить, что в эссе Гавела нередко и с большим уважением называется имя Солженицына как смелого борца за свободу, хотя он вообще не читал его книг.

В период «нормализации» Гавел продолжает искать новых путей и в драматургии. Пьесы «ванековского цикла»: «Аудиенция», «Вернисаж», «Протест» пользовались в Чехии большой популярностью, пусть и «подпольной». Условия их распространения по «домашним театрам» предопределили и особенности их «квартирной поэтики»: принцип единства места и времени, узкий круг действующих лиц и т.п. Тем не менее в этих пьесах автору удалось выпукло показать разные типы интеллигентов того времени: кто-то сумел в той обстановке вполне благополучно устроиться, а тот, кто на это не способен – обречен влачить жалкое существование. В «Вернисаже» удачливый приспособленец Михал назидательно объясняет своему давнему знакомому интеллектуалу Бедржиху, почему

тот не поднялся выше подсобного рабочего на пивоваренном заводе: «Я уверен – похлопочи ты немного да откажись от своих амбиций – давно бы уже сидел в какой-нибудь редакции».

Кроме «квартирных одноактовок», отражающих жизнь интеллигенции в период «нормализации», Гавел обращается и к другим драматургическим жанрам. Экспериментальный характер присущ его пьесам «Гостиница в горах», «Искушение», «Реконструкция», которые ставятся в переводе на немецкий в ФРГ и печатаются по-чешски в Торонто. В любых жанровых вариантах Гавел использует комические акценты, игру с языком. Показательно, что он не только не стремится героизировать диссидентское движение, а, напротив, подчеркивает его слабые стороны, неизменно сохраняет по отношению к нему ироническую дистанцию.

Лучшей пьесой тех лет можно назвать «Largo de solato» («Скорбное Largo»), премьера которого состоялась в 1985 г. в Мюнхене. Главный герой – доктор философии и диссидент Копршива бесконечно устал от допросов и постоянного надзора полиции, но утомляют его и верные почитатели и назойливые возлюбленные. Он критикует «нормализацию», любясь своей смелостью, и в то же время вызывает умиление окружающих приступами самообвинения, он мечтает изменить свою ненормальную жизнь, хотя бы и угодив в тюрьму. Гавел признавался, что наделил героя частью собственного жизненного опыта, но при этом подчеркивал, что это не автобиографическая пьеса, это – «притча о человеческой сущности, она, что называется, «о человеке вообще»¹⁰.

Когда Гавел в «Заочном допросе» отвечал на вопросы Гвиждялы, он охотно раскрывал секреты поэтики своих драматургических произведений, собирался писать новые пьесы, но вряд ли предполагал, что почти на десять лет его главным занятием станет политика. Но именно такой «парадокс» случился после «бархатной революции», которую он готовил и приближал всей своей диссидентской активностью.

29 декабря 1989 г. Гавел был избран президентом Чехословакии (по тогдашней конституции президента избирал парламент). По свидетельству его соратников, например, дисси-

дента, соорганизатора Гражданского форума, руководившего «бархатной революцией», затем первого чешского премьер-министра Петра Питгарта, Гавел долго колебался, прежде чем выставить свою кандидатуру, тем не менее это произошло. Однако сразу же после создания нового чехословацкого государства начались и связанные с этим трудности. Гавел, во всем пытавшийся следовать традициям Т.Г. Масарика, был сторонником единого государства чехов и словаков, но ему не удалось переубедить словаков не настаивать на отделении, однако он способствовал тому, чтобы разделение Чехословакии произошло мирно и спокойно. Вскоре после «бархатной революции» последовал «бархатный развод» и при этом сохранились нормальные дружественные отношения между Словакией и Чехией. В 1993 г. Гавел был избран президентом Чехии и потом переизбран на второй срок.

Как и концепция единого чехословацкого государства, многие мечты Гавела о свободной демократической и процветающей республике оказались невыполнимыми, утопическими, некоторые занимаемые им позиции и принимаемые решения – ошибочными, но он, пусть не всегда результативно, стремился соблюдать нравственный подход к политике. И по-прежнему оставался человеком искусства.

В пражской Академии изящных искусств, произнося речь по случаю присуждения ему звания почетного доктора, Гавел сказал о себе: «[...] я человек, которого судьба в одну ночь перенесла из мира драматического искусства в мир большой политики»¹¹. Он рассуждал здесь о сходстве и различии политики и театра: «Один мой друг как-то сказал, что политика – это «концентрированное всё». Это право, экономика, философия и психология. Но это с неизбежностью также и театр. Театр как знаковая система, которая апеллирует ко всей человеческой сущности, к человеку как члену общности и посредством микродейства, её воплощающего, сообщает нечто о великом действе жизни и мира, пробуждая свойственным ей способом человеческое воображение и чувства»¹². Он убежден, что в политике своеобразно присутствует элемент драматического чувства и театральности, но присутствие это неоднозначно и мо-

жет оказаться коварным: «Тот, у кого есть это чувство, может подвигнуть общество на великие и угодные Богу свершения, может культивировать в нём демократическую политическую культуру, гражданское мужество и ответственность, но точно так же он может пробуждать в людях самые низменные инстинкты и страсти, электризовать толпу и увлекать её в пропасть»¹³. Существенное различие между театром как родом искусства и театральным компонентом политики он видит в том, что в театре безумное шоу каких-нибудь фанатиков «никому особенно не угрожает и скорее, наоборот, подкрепляет культурный плюрализм и способствует формированию пространства свободы. Безумное шоу фанатичных политиков, однако, может ввергнуть в пучину бедствий миллионы людей»¹⁴. Можно было бы поспорить о границах «культурного плюрализма», но гораздо важнее, что Гавел в этой речи, как практически во всех своих публичных выступлениях посленоябрьской эпохи, особо настаивает на ответственности политики и политиков. Это, как и внимательное, бережное отношение к культуре, остается для него главным.

На всём протяжении своего президентства Гавел не переставал пристально интересоваться театром, а выйдя в отставку, целиком отдался своему «главному призванию». В 2007 г. была опубликована его пьеса «Как уходят» («Odcházení»). Пьеса была оперативно и хорошо переведена на русский язык О. Лукиной и опубликована в журнале «Иностранная литература» № 1 за 2009 г. под заглавием «Уход». Но мне более адекватным кажется перевод «Как уходят» или «Так уходят», потому что «уход» по-чешски это «odchod», тогда как «odcházení» означает процесс, а не уже свершившееся действие. Я буду пользоваться своим переводом.

По моему мнению, это одна из лучших пьес Гавела, продолжающая линию таких его сочинений, как «Трудно сосредоточиться» и «Largo de solato», где своеобразная, по сути, пародируемая автобиографичность сочетается с притчевостью и важными обобщениями.

В «Как уходят» рассказывается об отставке канцлера некоей неназванной страны Ригера, на место которого заступает

его бывший заместитель, а позднее вице-председатель Кляйн, моментально сменивший подхалимскую манеру обращения с шефом на откровенное хамство и прибирающий к рукам всё его, да и государственное тоже, имущество.

Гавел, безусловно, использовал в пьесе опыт своего пребывания на посту президента и опыт отставки с этого поста, но это меньше всего можно рассматривать как стремление обелить самого себя и посредством сатиры рассчитаться с преемником. Он не был бы самим собой, если бы интрига заключалась в этом. В его пьесе обличаются многочисленные пороки современной «демократической» власти со всей присущей ей демагогией и показной заботой о человеке. Это может относиться к любой стране, к любому современному государству. Сатирическое обобщение подчеркивается упоминанием подлинных имен руководителей разных стран: Ригер говорит, что украшающий его виллу бюст Ганди «очень понравился Мао Цзедуну, когда он здесь у меня был», вспоминает о беседе в Афинах «с А. Папандреу», называется и «Гавел». «Многолетняя подруга» Ригера Ирена не разрешает чистить картошку «тем красивым ножом, который ей подарила госпожа Путина», упоминает о шведской королеве и т.п.

В «Как уходят» отображены не только перипетии управления государством. Здесь показано, как подмена моральных ценностей пустыми фразами разрушает и семейные, и просто межчеловеческие отношения. На сцене выведена беспринципная пресса; ищет встречи с Ригером, а потом с Кляйном преследующая отнюдь не научные цели аспирантка Биа; отдает приказания манерная и властная «многолетняя подруга» канцлера Ирена; только выгодой интересуется его корыстная старшая дочка Власта и другие колоритные персонажи. Но смешон и вовсе не благороден и сам главный герой. Ригер и его преемник Кляйн без конца повторяют одни и те же узнаваемые лозунги, которым на деле не собираются следовать: «человек в центре всего», «права человека», «меньше государства», «снизить налоги», «повысить выплаты», «свобода», «демократия», «рынок», «государство для гражданина, а не гражданин для государства» и т.п. Выброшенный из прекрасной виллы в вишневом саду, на месте

которого вдруг взлетевший на высший пост в государстве Кляйн намеревается «для блага народа» воздвигнуть торгово-развлекательный комплекс с казино, оставленный всеми бывший всемогущий канцлер быстро выходит из оцепенения, он пытается любым способом зацепиться за приближенность к власти и с энтузиазмом готов согласиться на должность советника Кляйна.

В «Заочном допросе» Гавел писал: «Я умею писать только в своей собственной манере, в рамках своей строго ограниченной поэтики»¹⁵. Свою манеру он характеризует следующим образом: «Я автор-конструктор и признаю, что мои пьесы имеют в основе конструкцию, я намеренно делаю ее заметной, подчеркиваю, раскрываю, иногда даже придаю ей геометрически четкие контуры, питая, однако, надежду, что это не будет воспринято как неуклюжесть или самоцельная нарочитость, что во всем этом зритель уловит определенный смысл»¹⁶. Это было написано в 1980-е гг., но в полной мере может быть отнесено и к последней законченной пьесе Гавела. В «Как уходят» можно обнаружить и следы раннего увлечения автора приемами театра абсурда, соединенные здесь с тонким способом психологических зарисовок человеческих характеров, который был опробован в «Трудно сосредоточиться» и «Largo de solato». На новый уровень поднялось искусное владение языком, остроумное использование языковых штампов современной политики. Гавел признавался: «[...] меня интересует язык как организатор жизни, судеб и миров, язык как важнейшее из умений, язык как ритуал и заклинание; слово как носитель драматического развития [...]»¹⁷ (Какой президентский спичрайтер может соперничать с текстами, написанными Гавелом собственноручно!)

В последней пьесе Гавел широко задействовал и знакомый еще по «Празднику в саду» прием обращения к текстам классиков. В «Празднике» это была «Мать» Чапека (шахматная партия Гуго), в пьесе диссидентского периода «Искушение» – «Фауст» Гёте: главный герой – научный работник Фоустка, влюбленная в него секретарша Маргарита, Фоустку искушает пенсионер-инвалид Фистула, перекликаются основные линии сюжета. В «Как уходят» Гавел обращается к «Королю Лиру»

Шекспира: вроде бы заботливая старшая дочка Ригера Власта оборачивается обыкновенной хищницей, а легкомысленная младшая Зузана оказывается гораздо более человеческой. Еще шире и многозначнее используются в пьесе мотивы «Вишневого сада» Чехова, начиная с вишневого сада при вилле канцлера, заготовок вишневого варенья, старого слуги Освальда, про которого забывают, и до включения в текст прямой чеховской цитаты: «Епиходов кий сломал!», хотя персонажа с такой фамилией в пьесе нет.

Чехов показал неминуемость гибели «вишневого сада», подчеркнутая переключка с Чеховым придает, мне кажется, легкий оттенок неизбежной гибельности государственного здания на шатких подпорках демагогических фраз. Неожиданно врывается непонятное сообщение: «Епиходов кий сломал!» усиливает абсурдность всего происходящего. А само по себе обращение к Чехову, по моему мнению, должно напомнить зрителю о существовании настоящей культуры.

Гавел ввел в пьесу такой новый персонаж как «Голос». Действие пьесы многократно останавливается, все герои замирают, как в гоголевском «Ревизоре», и из репродуктора раздается этот Голос, дающий режиссерские указания и высказывающий разные комментарии. Вот, например, первое вступление Голоса: «Я прошу артистов, чтобы они играли как можно более непринужденно и естественно, без гротескных жестов и комических гримас, короче говоря, чтобы они не пытались сделать пьесу забавнее, всячески кривляясь. Благодарю вас». Затем все оживают и пьеса продолжается. Мне представляется, что эти авторские комментарии, сами по себе интересные, ничего пьесе не добавляют и даже напротив, разбивают ее и утяжеляют.

В апреле 2009 г. московские зрители имели возможность видеть на сцене «Театра на Таганке» спектакль по этой пьесе чешского театра из города Градец Кралове, причем режиссуру осуществил тот самый Андрей Кроб, который в 1975 г. в «нормализованной» Чехословакии поставил гавеловскую «Оперу нищих». В программке спектакля Кроб, убежденный, что «Абсурд надо играть серьезно», высказал свое мнение о последней

пьесе Гавела: «Мне кажется, что дух Кафки и Беккета в “Как уходят” отошел на задний план, если не вообще испарился. В соответствии с темой пьесы его заменяют шекспировский Лир и чеховский “Вишневый сад”. В этой постановке Кроб заменил «Голос» «автором», который находится на сцене и в паузах произносит свои слова, не разбивая действие, нет здесь и «немых сцен». Показательно, что, когда Гавел стал делать на основе пьесы фильм, он вообще отказался от вставок в действие авторских комментариев. Он это объяснял спецификой кино, но, мне кажется, дело скорее в том, что сам автор ощутил известную необязательность этого приема.

С постановкой «Как уходят» в Чехии было связано много споров и типично театральных конфликтов: в выборе режиссера, в подборе актеров. Тем не менее, пьеса прошла по многим сценам, вызывая живой интерес. Но Гавел на этом не закончил работу с сюжетом «ухода». Так как он считал, что для пьесы первостепенно важно, как она разыграна, то он попробовал себя в совершенно новом для него амплуа: сделал по «Как уходят» фильм по собственному сценарию и сам выступил в качестве режиссера. В роли Ирены – «многолетней подружки» канцлера снималась вторая жена Гавела (Ольга умерла в 1996 г. после долгой болезни) – популярная актриса театра, кино и телевидения Дагмар (Даша) Вешкрнова. Она всегда была особенно хороша в характерных ролях комического плана, например, в фильме «Девушки из фарфора», в театре – в роли Катарины из «Укрощения строптивой», хороша она и в роли Ирены. Снимались у Гавела и другие популярные чешские актеры. Сам он говорил, что, став режиссером, осуществил свою давнюю мечту.

Мнения о фильме высказывались разноречивые, наверное, некоторые упреки критиков были справедливы: в картине немало мишуры и излишней суеты. Вполне возможно, что, набравшись опыта, Гавел какой-то следующий фильм сделал бы лучше, но этому уже не суждено случиться. Ему не суждено было и написать (дописать?) пьесу, о которой он говорил как о своей последней, над которой начал работать и от которой нам осталось только сообщенное им название – «Санаторий».

Я не была лично знакома с Гавелом, видела его всего несколько раз, но, в своего рода, переломные моменты и не могу не вспомнить об этом. Впервые я увидела его в 1965 г. в театре «На забрадли», где давали «Праздник в саду». В перерыве между действиями мне показали автора: рыжеватый молодой человек невысокого роста быстро передвигался между рядами, на ходу здороваясь с кем-то из знакомых. В следующий раз я увидела Гавела ровно через 34 года. 18 ноября 1989 г. группа сотрудников нашего Института приехала в Прагу в родственник академический институт на давно запланированную конференцию по современной литературе, и мы попали на самый пик «бархатной революции». Чешская столица бурлила. Бесконечная студенческая процессия шла по проспекту Народни тршида. На следующий день с балкона издательства «Мелантрих» Гавел, возглавивший только что возникший Гражданский форум, обращался с речью к людям, заполнившим до самых краев огромную Вацлавскую площадь. Перед этой сугубо мирной силой коммунистическое руководство страны стремительно отступало практически без сопротивления.

В июле 1990 г. я привезла в Прагу внука-школьника, чтобы показать ему этот старинный город. Только что состоялась инаугурация Гавела как президента Чехословакии, по этому поводу на Граде было устроено народное гуляние, куда отправились и мы с внуком – никакого приглашения не требовалось. Во всех дворах Града гремела музыка, народ угощали популярными крендельками и прочей снедью, вплоть до пива с сосисками. В разгар праздника на дворцовый балкон вышел веселый президент, приветствуя собравшихся. И еще одно тогдашнее воспоминание. Знакомые чехи рассказывали мне, что вскоре после избрания президент приехал на один из крупных заводов в куртке спортивного типа, которую обычно носил, а рабочие обиделись: что же, не посчитал нужным для нас одеться получше? Больше таких ошибок он не совершал. А в последний раз я видела Гавела в Москве на юбилее Ю.П. Любимова: он поднялся на сцену Таганки, чтобы поздравить своего давнего знакомого и театрального единомышленника со славным 90-летием и выразить надежду на совместную работу.

Серьезные проблемы с легкими обнаружили у Гавела еще в тюремной больнице во время очередного ареста в годы «нормализации»; став президентом страны, он перенес несколько тяжелых операций по поводу рака, но и в самых трудных условиях не прекращал выполнять свои обязанности. После очередной и, как оказалось, последней операции он поехал отдохнуть на свою старую дачу Градечек, откуда 18 декабря 2011 г. пришло печальное известие о его кончине, которое всех поразило, потому что в Чехии привыкли: да, Гавел часто болеет, одна операция следует за другой, но он всё так же активен, пишет, выступает, спорит, теперь вот взялся ещё и за режиссуру. Казалось, так будет всегда.

Гавел заработал репутацию бунтаря еще своей полемикой с представителями литературного истеблишмента, как догматического, так и «антидогматического», укрепил её в годы диссидентства выступлениями против гусаковской «нормализации», отсидками в тюрьме; эту репутацию не поколебало и его пребывание в должности президента. Он никогда не подчеркивал свое высокое положение, помнил старых друзей, приветливо здоровался с просто знакомыми; но не было в нем и ложной, показной скромности. Старая и болея, он сохранял интерес к жизни и почти молодой задор. И к нему относились как к обыкновенному человеку, тем более после его возвращения к театру и неожиданного для всех смелого обращения к кино. С ним многие полемизировали, его критиковали, о нем сплетничали, но подлинное отношение к нему народа показали те сотни тысяч пражан и приезжих, которые пришли проститься с ним на пражский Град. Похоронили президента-драматурга по его завещанию на старом пражском Ольшанском кладбище в семейном склепе Гавелов рядом с Ольгой.

Осталась память, остались книги, эссе, «Заочный допрос», спорный фильм, остались пьесы. Гавел прожил бурную и сложную жизнь в сложную бурную эпоху, он не просто наблюдал за происходящим, он действовал, подчас ошибался, но всегда стремился понять, что и почему происходит именно так и писал об этом. Гавел говорил, что его пьесы не стоит читать, надо смотреть спектакли по ним на сцене. Полагаю, что это всё-таки не

совсем так и что драматические произведения Гавела, как и другие его сочинения, еще по-настоящему не прочитаны, тем более – подробно не проанализированы, а они этого заслуживают.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ *Havel V. Dálkový výslech. Rozhovor s Karlem Hvížd'alou. Praha, Academia, 2000. S. 224.*

² *Ibid. S.224–225.*

³ *Literární noviny. 19.12. 2011.*

⁴ *Květen, 1956, roč. 2, № 1. S. 30.*

⁵ *Havel V. Dálkový výslech... S. 31.*

⁶ *Ibid. S.111.*

⁷ *Ibid. S.125.*

⁸ *Svědectví, 1990, № 89–90. S. 365.*

⁹ *Гавел В. Гостиница в горах. М: МИК, 2000. Перевод И. Безруковой. С. 109.*

¹⁰ *Гавел В. Трудно сосредоточиться. М: Художественная литература, 1990. Перевод М. Семеновй. С. 238.*

¹¹ *Гавел В. Гостиница в горах... С. 171.*

¹² *Ibid. P. 174.*

¹³ *Ibid. P. 176.*

¹⁴ *Ibid. P. 177.*

¹⁵ *Havel V. Dálkový výslech... S. 176.*

¹⁶ *Ibid. P. 166.*

¹⁷ *Ibid. P. 167.*

СЕРБСКАЯ ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ ПРОЗА НАЧАЛА XXI в.

В сербской литературе рубежа XX–XXI вв. заметно возросла актуальность «литературы человеческого документа», что характерно для периодов глубоких потрясений в жизни народа. На первый план в произведениях выступает непосредственная реакция на происходящее, описываются, прежде всего, сами события, а их участники фиксируют факты. Эмоциональная оценка событий при этом нередко сочетается с попытками обобщения, со стремлением проанализировать их глубинные причины и возможные последствия. Документальность становится одной из важных тенденций современной сербской словесности. Похожие явления отмечаются и в других славянских литературах, например, в русской, польской, болгарской, словацкой, хорватской, македонской. В данной статье предпринята попытка создать предварительное (не претендующее на полноту) представление об этом явлении новейшей сербской прозы, определить ее тематические предпочтения и выделить некоторые ее художественные особенности.

Документальная и биографическая проза в новой сербской литературе имеет богатую традицию, начиная с творчества крупнейшего писателя XVIII–XIX вв. Досифея Обрадовича («Жизнь и приключения Досифея Обрадовича», 1783) и «Мемуаров» воеводы, политического деятеля и дипломата времен Первого Сербского восстания (1804–1813) М. Ненадовича (полное издание 1867). В XX в. эта проза занимает значительное место, становясь интересной и разнообразной в тематическом, жанровом и стилистическом отношении. Блестящая пародия на жанр официальной автобиографии (что само по себе редкое в литературе явление) принадлежит классику сербской литературы Б. Нушичу («Автобиография», 1924). Немало мемуаров и воспоминаний было опубликовано после окончания Народно-освободительной войны (1941–1945). Один из самых ярких образцов этого жанра – «Дневник боевого пути Первой пролетарской бригады» (1946) легендарного партизанского командира и писателя Константина Поповича-Кочи¹. Дневниковые за-

писи нобелевского лауреата Иво Андрича (1892–1975) «Знаки вдоль дороги» (1976) стали своеобразной настольной книгой югославских интеллектуалов, являясь источником цитат, афоризмов и емких философских высказываний. Всплеск документальной прозы приходится на 1980-е гг., когда появились, например, «Новые дополнения к биографии Йосипа Броза Тито» (I–III, 1980–1984) его биографа Владимира Дедиера, журналиста, обладавшего литературным даром. Поистине бестселлером стали выдержавшие порядка десяти изданий мемуары военного врача Гойко Николиша «Корень, стебель, вьюн» (1980)². Были изданы новые тома воспоминаний бывшего партизана, известного политического деятеля Югославии и Черногории Светозара Вукмановича-Темпо «Мемуары. Революция продолжается» (кн. 4–7, 1985; первые три тома были написаны и опубликованы автором после отставки в 1971 г.) и новые мемуары упомянутого выше К. Поповича-Кочи («Записи рядом с войной», 1988), убежденного интернационалиста и многолетнего министра иностранных дел Югославии.

Тенденция к использованию в литературе разных форм достоверного, но субъективного свидетельства значительно окрепла на рубеже XX–XXI вв. Распад Югославии (1991) – большого многонационального государства – сопровождался острейшими кровавыми конфликтами. Происходили крупные общественные сдвиги, связанные с изменением социального строя, зарождались новые общественные реалии. Суровые испытания выпали на долю Сербии. Документальные романы, дневники участников событий, издание «разговоров», «бесед» и интервью вызывали большой интерес у читателя. Они издавались и переиздавались, причем значительными тиражами. Их авторами были крупнейшие представители национальной культуры, литераторы с очень разными судьбами, которые принадлежали к разным поколениям и придерживались разных взглядов на художественное творчество: Д. Чосич, Б. Михайлович-Михиз, Д. Михайлович, Д. Медакович, М. Павич, Б. Пекич, М. Капор и др.

Писатель должен был ответить на вызов времени. Искусство осмысляло новую реальность, пыталось заново оценить опыт развития страны в 1945–1990 гг., что существенно влия-

ло на тематику и проблематику художественного творчества и отразилось на жанровом составе литературы и ее пафосе. Возросла актуальность жанров дневника, записок, воспоминаний и размышлений, посвященных как недавним событиям, так и всем перипетиям, свидетелями и участниками которых были люди XX в., века, по словам выдающегося сербского писателя Д. Чосича, «ломавшего через колено идеологии».

В возросшем интересе литературы к реальным свидетельствам о реальных событиях следует видеть не только общественно-исторические, но и чисто художественные причины: развитие тенденции, противоположной постмодернистскому дискурсу; определенную «усталость» от мистификаций, причудливых сочетаний реальности и вымысла, изящества «игры» с читателям, распространенных в предшествующий период. Парадоксальным образом столь любимая постмодернистами «каталогизация» (стремление к упорядочению всевозможных сведений) привела, в том числе, к росту популярности справочных изданий – энциклопедий, словарей, историй государств, культуры и искусства. Они выходили в большом количестве и пользовались спросом.

Документальная проза и публицистика были исключительно важны для позднего творчества крупнейшего сербского писателя Добрицы Чосича (1921–2014). Дело не только в том, что возраст и богатый жизненный опыт располагали к жанру воспоминаний и размышлений о прошлом и настоящем страны и народа. Жанр дневника, записок очевидца был в той или иной степени характерен для него всегда. Еще в 1956 г. он опубликовал своего рода хронику венгерского восстания против власти компартии «Семь дней в Будапеште» (1956), свидетелем которого был. Документальность как важная черта стиля многих его романов усиливалась в 1970–1990-е гг. (роман-эпопея «Время смерти», 1972–1979; трилогия «Время зла», 1985–1990; роман «Время власти», 1997). В 2000-е гг. эта черта стала у Чосича преобладающей. Были опубликованы шесть книг его «Записок писателя» (2000–2008), «Писатели моего века» (2002), размышления об исторической судьбе народа («Сербский вопрос», 2003), историко-публицистическая книга «Косо-

во» (2004). На богатой документальной основе построен и роман «Время власти – 2» (2007). Это одно из редких в сербской литературе произведений, где в качестве литературного героя выведен Й. Броз Тито.

Чосич придавал большое значение свежести наблюдений, первому восприятию, и на протяжении всей своей жизни вел дневник, где фиксировал наиболее важные события и яркие впечатления. Даже будучи в 1992–1993 гг. первым президентом Союзной Республики Югославия в составе Сербии и Черногории (1992–2003)*, он, вопреки многократно возросшей нагрузке, продолжал записывать самое с его точки зрения интересное, произошедшее за день. Чосич всегда находился на острие событий литературной, общественной и политической жизни. Его круг общения был чрезвычайно широк. Комиссар партизанского отряда, затем убежденный строитель социалистической Югославии, активный участник политической жизни, член Центрального комитета компартии, писатель был хорошо знаком с президентом страны Й.Б. Тито, многими влиятельными политиками, авторитетными руководителями, ответственными за судьбу государства, выдающимися деятелями культуры и литературы Югославии и других стран. Например, в 1961 г. Чосич в течение длительного времени путешествовал с Тито на яхте вдоль берегов Африки и имел возможность создать достаточно полное и глубоко личное впечатление о президенте страны, в том числе о его взглядах на литературу и культуру.

Первый том «Записок писателя» (2000) составили события 1951–1968 гг. После публикации романа «Солнце далеко» (1951) Д. Чосич приобрел известность и стал одним из самых активных участников острых литературных дискуссий середины 1950–1960-х гг. Он приступил к написанию своей много томной «сербской саги», построенной на судьбах представи-

* Союзная республика Югославия в составе Сербии и Черногории существовала в 1992–2003 гг. Д. Чосич был ее президентом с 15.06.1992 по 01.06.1993, отстранен от должности более радикальными силами, которые возглавлял С. Милошевич.

телей двух семей Катичей и Дачичей: романов «Корни» (1954) и «Разделы» (1961). Второй том (2001) охватывает 1969–1980 годы. Временные рамки определены событиями в Чехословакии 1968 г., вызвавшими рост оппозиционных настроений и в самой Югославии, и смертью бессменного руководителя страны Й.Б. Тито (1980). Политические коллизии 1968–1970-х гг. внутри страны изменили отношения Чосича к политическому руководству, усилили его оппозиционные настроения. Писатель в 1968 г. вышел из состава ЦК и из компартии Югославии. Чосич был не согласен с решением национального вопроса в стране. Он считал интересы сербского народа в определенной степени ущемленными. Горячий сторонник югославизма в послевоенные годы, он был все же не лишен националистических настроений, какое-то время о нем даже писали как об одном из главных их выразителей. Чосич был увлечен историей сербского народа, огромные жертвы и героизм которого и в Первой и во Второй мировых войнах не были (как он считал) в должной мере оценены. Это нашло свое отражение в монументальном романе-эпопее Д. Чосича «Время смерти», отразившем трагические события Первой мировой войны, славные победы над несравнимо более сильным противником и горечь отступления, мученический путь армии и беженцев через горы Албании к Адриатике. Дневник интересен тем, что раскрывает атмосферу, в которой создавался этот роман, размышления автора над полными трагизма событиями, историческими личностями, сыгравшими решающую роль в судьбе Сербии.

В третьем томе (2002) запечатлены события последнего десятилетия существования социалистической федеративной Югославии: 1981–1991 гг. Это время повышенного внимания литературы к «табу-темам», появления многочисленных публикаций, подвергавших переоценке личность и роль Тито и партии в истории страны, «тему Информбюро» и политических репрессий 1948–1953 гг.³, внутрипартийную борьбу за власть, конфликты в международном коммунистическом движении. В эти годы писатель работал над циклом романов «Время зла», в котором исследовал разные, но неизменно драматические судь-

бы и типы участников коммунистического движения Югославии («Грешник» 1985; «Отступник» 1986; «Праведник» 1990).

Отдельную книгу (2004) составили записи Чосича 1992–1993 гг., когда он был президентом Союзной республики Югославии (в составе Сербии и Черногории). Писатель напряженно следил за стремительным развитием событий, грозивших его стране катастрофой. В записи от 1 июня 1992 г. читаем: «Заголовки о санкциях в “Политике” меня ужасают. Немцы требуют санкций еще более строгих, чем те, за которые проголосовал Совет Безопасности. Им недостаточно концлагеря для сербов. Они хотят согнать нас в какой-нибудь бункер, в какую-нибудь отработанную шахту, чтобы мы там и дышали через трубу. Французы, наши “самые большие друзья”, которым мы на Калемегдане поставили памятник с надписью “Мы любим Францию”, эти наши “боевые братья” в двух мировых войнах, требуют “тотальных санкций”. По-видимому, следует какой-то помпой выкачать у нас воздух, чтобы мы задохнулись [...]. Жак Делор, председатель или секретарь какой-то комиссии Европейского сообщества, убедил пьяного Ельцина, чтобы Россия тоже ввела санкции против Сербии [...]. И Америка будет самым строжайшим образом соблюдать санкции, введенные против Сербии и Черногории! Буш приказал блокировать все имущество Югославии [...]. И Великобритания приветствует введение санкций против Сербии [...]. И Враницкий, президент Австрии, конечно же, приветствует блокаду Сербии с Черногорией. Традиционно, логично, по австро-венгерски! А министр иностранных дел Сербии Владислав Йованович заявляет: “Я не верю в долгосрочность санкций [...]”. Непристойный обман народа! Глупый оптимизм в общем-то умного человека! Разве может быть для народа большее несчастье, чем эта его вера в политическую и традиционную дружбу?

Восхождение на самый верх власти было для Чосича эмоционально сложным, он описывает, насколько трудно далось ему решение взять на себя руководство страной, как настороженно отнеслась к этому семья, сколько неожиданных впечатлений принесли первые дни во власти. Любопытно, что писатель нередко как бы брал пример со своих литературных геро-

ев (и подлинных исторических личностей) из романа-эпопеи «Время смерти», например, премьер-министра сербского правительства накануне и во время Первой мировой войны Николы Пашича. В эти годы Чосич стремился решать самые серьезные внутренние проблемы государства мирным путем, пытался предотвратить войну (как оказалось, безуспешно) в Боснии и Герцеговине. Этот том опубликован в России под названием «Заметки писателя и президента Югославии 1992–1993»⁴. В книге много интересных наблюдений автора над природой власти, над отношением власти и рядового человека, личных впечатлений, в том числе о России, ее литературе и культуре. Россия в 1990-е гг. утрачивала прежние международные позиции и влияние, в том числе на Балканах, а Д. Чосич писал: «Я не верю в демократический характер современной цивилизации без активного участия России в международных делах». Тома пятый (записи 1993–1999 гг.) и шестой (записи 1999–2000) увидели свет в 2008 г.

Писатель неоднократно бывал в нашей стране: участвовал во II съезде советских писателей (1954), приезжал по поводу издания в 1956 г. своего первого романа «Солнце далеко». В последний раз он выступал перед российскими слушателями в 2010 г. в связи с вручением ему на славянском литературном форуме «Золотой витязь» медали им. А.С. Пушкина «За выдающийся вклад в литературу». Он встречался и был хорошо знаком со многими русскими художниками слова, искренне любил и глубоко ценил творчество Леонида Леонова, что также отражено в «Записках». Документальная проза Д. Чосича, таким образом, углубляет представление о русско-сербских литературных контактах второй половины XX в.

«Записки» имеют бесспорную художественную ценность. Они передают драматизм эпохи, сопровождавшейся острыми противоречиями. Книга содержит целую галерею портретов исторических личностей XX в. Отдельные отрывки посвящены общению с Александром Ранковичем (шефом службы госбезопасности в 1946–1966 гг.), Милованом Джиласом (близким соратником Тито и государственным деятелем, впоследствии оппозиционером и писателем), президентом страны С. Милоше-

вичем и др. Один из выдающихся мастеров сербской психологической прозы, Чосич и в дневниковых записях проявляет себя чрезвычайно наблюдательным и тонким знатоком человеческой натуры.

Эта черта свойственна также изданию «Писатели моего века», целиком посвященному литературе. «Писатели моего века» следует отнести к жанру литературной биографии эпохи и самого Чосича, в том смысле, что в ней автор предстает как читатель и участник литературного процесса, высказывающий собственное, порой весьма эмоциональное представление о литераторах и их произведениях. Книгу составляют портреты четырнадцати выдающихся югославских писателей, с которыми Чосича связывали длительные дружеские отношения и чей вклад в литературу он высоко ценил. Составитель издания, дочь писателя и исследователь современной сербской литературы, Анна Чосич-Вукич, подчеркивает, что опубликованный материал выделился в тематическое целое во время подготовки к печати собрания сочинений Чосича⁵. Композиция, последовательность расположения медальонов, являющихся важным свидетельством о развитии национальной литературы второй половины XX в., «обусловлена исключительно внутренним развитием литературной биографии самого Чосича»⁶.

Чосич высказывается о творчестве И. Андрича, М. Крлежи, Д. Максимович, Б. Чопича, О. Давичо, М. Црнянского, М. Селимовича, М. Дединца, В. Попы, А. Исаковича, С. Куленовича и др., что в целом передает духовную атмосферу эпохи, когда сложился круг наиболее ярких представителей югославской культуры прошлого века. Чрезвычайно интересны воспоминания о Крлеже, одной из самых неординарных личностей югославской культуры. Чосич рисует портрет интеллектуала, эстета, обладавшего высочайшим авторитетом в творческой среде, натуры яркой и противоречивой, пытается определить его место в истории и культуре страны и понять, как влияет на художника слова личная дружба с властью предрержащими (Крлежа был другом Тито), предугадать, как будет оценено его творчество потомками. Это тесно связано с рассуждениями писателя (не всегда оптимистическими) о будущем литературы в целом.

«Мир, за который боролся Крлежа, и идеи, которые он исповедовал, История обесценила и отправила в небытие. Хорватской библиотеке он оставил метр, возможно полтора, литературных, идеологических и культурных текстов. Не знаю, насколько его читает современное поколение хорватов. Сомневаюсь, что через два-три десятилетия его будет читать кто-либо, кроме специалистов по истории литературы. Но это случится и со многими другими великими писателями двадцатого века. Мало писателей и мало книг, написанных в двадцатом веке, будут иметь читателя в зарождающейся интернет-цивилизации. Эпохальные изменения произошли в духовном бытии всего мира, эти изменения меняют и значение поэтического слова, и художественного повествования в целом [...]. На европейском Юго-Востоке нет сегодня писателя и интеллектуала, по своему творческому потенциалу сравнимого с масштабом Крлежи»⁷.

Особое место отвел Д. Чосич единомышленникам – «симиновской группе» или «симиновцам». Так автор называл неформальное объединение литераторов, критиков и художников, собиравшихся в белградской квартире критика Б. Михайловича-Михиза по адресу Симинова улица, д. 9а. «Мы были в первые послевоенные годы, наверное, самыми громогласными социалистическими «декадентами» и «анархистами» среди молодой белградской интеллигенции»⁸, вспоминает писатель и приводит множество ярких зарисовок творческой атмосферы в квартире, двери в которую никогда не запирались, куда можно было прийти, когда захочешь. «Борислав Михайлович-Михиз, “Далай-лама Симиновой 9а”, как он сам себя окрестил, всегда лежит на своем месте, курит и как из пулемета сыплет своими мудростями»⁹. В квартире, расположенной напротив печально известного здания тюрьмы «Главняча» и белградской полиции, «высказывались тогда самые свободолюбивые мысли». «Здесь ниспровергались все священные идолы и авторитеты, тут мы мучительно, до отвращения искали правду о нашей действительности; здесь мы были готовы задушить друг друга в спорах о социалистическом реализме и свободе творчества; здесь собирались амбициозные, талантливые бунтари духа и их почитатели; сюда приходил всякий, кто хотел высказать нечто «запре-

щенное» и «неправильное» о новой власти и литературе, которая тогда создавалась; здесь больше всего на свете презирилась и высмеивалась человеческая глупость, здесь велась подготовка к основанию литературного журнала “Альфа”, содержание которого было раз сто обсуждено, но так и не опубликовано¹⁰.

В главе о близком сюрреализму поэте О. Давичо есть интересное свидетельство о том, как вынашивалась концепция одного из самых влиятельных в середине 1950–1960-х гг. в Югославии литературного журнала «Дело» (1955). «[...] Мы, воодушевленные антитрадиционализмом и модернизмом, создавали и расширяли новый модернистский круг в Белграде, опираясь на довоенных надреалистов и привлекая к сотрудничеству молодых писателей моего поколения, среди которых выделялись Васко Попа, Миодраг Павлович, Раде Константинович, в живописи Миодраг Б. Протич и Стоян Челич, в литературной критике Зоран Мишич и Петар Джаджич [...] Чтобы в литературной и культурной жизни заложить основы нашего социалистического модернизма, мы во главе с Давичо основали журнал “Дело”, главными редакторами которого стали Александр Вучо и Антоние Исакович. Белград в те годы стал духовным и творческим центром Югославии, центром сторонников модернизма в искусстве и литературе, центром антидогматизма, демократизма и освобождения от сталинизма, от балканского консерватизма и югославянского провинциализма»¹¹. Далее говорится о тесных творческих контактах с хорватской и словенской интеллигенцией, объединившейся вокруг журнала «Кругови» (Загреб, 1952–1958) и «Беседа» (Любляна, 1952–1957).

Есть немало интересных сведений о том, как по-разному складывались отношения с друзьями юности, о конфликте и разрыве с Давичо, который им так и не удалось преодолеть. «Я слышал, что одним из предсмертных желаний Давичо было поговорить со мной. Душа болит, что об этом его желании я не узнал. И на похоронах его не был»¹². Чосич с высоты жизненного опыта изменил свои суждения о многих писателях. Это произошло по отношению к поэзии Десанки Максимович, задушевная лирика которой молодым бунтарям 1950-х гг. казалась неактуальной и устаревшей. Спустя годы, когда поэтессы

уже не было в живых, писатель признал ее выдающееся дарование и поэтическое новаторство. С возрастом ему стала понятнее также глубина личности и произведений И. Андрича, которого Чосич называл «сербской и югославской духовной вершиной»¹³. Он пишет: «Я убежден, что чаще всего мы подходим к Андричу предвзято и ошибочно. Его не стоит объяснять с помощью ныне господствующей идеологии, философии и общих идей; его следует рассматривать как самого широко мыслящего балканского интеллектуала своего времени, который смог выразить в сознании, духе, характере и менталитете своего народа, в его специфической истории и человеческой ситуации великую классическую европейскую культуру и удачнее, чем кто-либо из современников, преобразил ее, подчинил себе, превратив в субъективную, андричевскую»¹⁴.

Сам Чосич, как и другие его сверстники, глубоко переживал распад страны и крушение идеалов юности. Это отразил фрагмент «Антоние Исакович. Друг моей жизни», посвященный автору, которого Чосич назвал «одним из лучших рассказчиков сербской литературы второй половины XX века»¹⁵, писателю «непоколебимого патриотизма и демократического гуманистического национализма»¹⁶. В книге немало рассуждений о том, что такое на самом деле «сербский национализм» (в чем часто обвиняли самого Чосича), какова динамика этого явления. Чосич пишет: «Все еще присутствует во мне коммунистический синдром, что национализм есть самое большое идеологическое зло. Этот антикоммунистический призрак – национализм – подхвачен сейчас сербофобами и превращен в идеологический инструмент, использующийся против сербских интересов. Национализму отведено свое место в идеологическом реестре современного глобализма и им злоупотребляют. Национализм трактуется не как любовь к Родине, как патриотизм без шовинизма, но исключительно как шовинистическое, воинственное убеждение и чувство, которое чаще всего с интеллектуальной слепотой приписывается сербской национальной идентичности, особенно автору данного текста»¹⁷. Писатель обращается к современной истории сербского национализма, связывая его, прежде всего, с вопросом языка. Лингвистические споры о хорватском и серб-

ском литературном языке конца 1960-х гг., в которых широко участвовала и творческая интеллигенция, он считал одной из главных причин «духовного раскола между сербами и хорватами, что привело к завершению существования югославской идеи и гибели общего государства»¹⁸. События 1990-х гг. стали крушением жизненных идеалов для нескольких поколений, «разрушением дружеских связей из круга Симиной 9а, [...] из группы университетских преподавателей, объединенных вокруг «Праксиса»*, из сербской Академии наук и искусств [...], коллективная судьба сербского народа поразила наши сердца и наши души [...], к счастью, в последние годы общие поражения снова сделали нас братьями. Раны наши уже не болели. Мы сходили в могилу»¹⁹. Тем не менее, в конце книги выражена вера автора в силу художественного слова: «Антоние Исаковича, борца за социалистические идеалы, победила История, но писатель Антоние Исакович победил Историю, претворив ее в рассказы и романы»²⁰. То же можно сказать и о самом Чосиче, оставившем потрясающее художественное свидетельство о жизни и судьбе своего народа и ценное именно его взглядом на произошедшее.

В полные драматизма годы открыто выступил в защиту своего Отечества и Милорад Павич (1929–2002), широко известный в мире писатель, автор постмодернистских интеллектуальных романов. Рассказывая историю своей жизни, Павич прямо соотносит свою судьбу с трагической судьбой сербского народа. В его понимании личность – это часть сообщества, нации, для самосохранения которой необходима коллективная память, чьей важной частью является литература. Строки из самого известного романа писателя «Хазарский словарь» приобрели новый контекст и актуальное содержание: «Известно, что перед исчезновением из истории какого-нибудь народа сначала исчезают его высшие, более культурные слои, а вместе с ними лите-

* Философский журнал «Praxis» издавался в Загребе в 1964–1974 гг. Он объединял неортодоксальных марксистов в основном университетских преподавателей из Загреба и Белграда.

ратура; остаются только сборники законов, которые народ знает наизусть»²¹.

Две войны – Вторая мировая и война в конце XX в. – стали основными вехами жизни Павича. «Первый раз на меня падали бомбы, когда мне было 12 лет. Второй раз, когда мне было 15 лет»²². Так писатель вспоминает о бомбардировке родного Белграда фашистской Германией 6 апреля 1941 г., во время которой город подвергся страшным разрушениям, сгорела богатая, с уникальным фондом Народная библиотека Сербии. Очевидно, именно эти впечатления отрочества стояли у истоков понимания важности сохранения народом своей культурной памяти и книги как ее вместилища. Этот мотив в зрелом творчестве писателя (в том числе в романе «Хазарский словарь») стал одним из главных. За полгода до освобождения страны* Белград встретил «Кровавую Пасху» – бомбардировку авиации союзников (американцев) в первые пасхальные дни весной 1944 г., тоже сопровождавшуюся страшными разрушениями.

На склоне лет Павич пережил еще одну войну и блокаду своей страны. О тех трагических днях он писал: «Для моих книг было бы лучше, если бы их написал какой-нибудь турок или немец. Я же был самым известным писателем самого ненавидимого народа – сербского народа. Новое тысячелетие началось для меня в 1999 г. (три перевернутые шестерки) с третьей в моей жизни бомбардировки, когда самолеты НАТО стали сбрасывать бомбы на Белград, на Сербию. С тех пор Дунай – река, на берегу которой я живу, – перестал быть судоходным»²³. Тот самый Дунай, который писатель назвал «одной из четырех райских рек». После этих событий Павич прожил недолго – около трех лет.

При внимательном рассмотрении почти во всех произведениях Павича обнаруживается обращение к истории и настоя-

* Белград освободили 20 октября 1944 советские войска под командованием маршала Толбухина вместе с партизанской армией под руководством Й. Б. Тито.

щему его народа. Проявляется это по-разному: как место действия, как исторически достоверные события или их мистификация (предполагается, что читатель должен об этом догадаться), персонажи, так или иначе связанные с Сербией и – шире – с Югославией. Местом действия рассказов одного из последних сборников новеллистики писателя «Страшные любовные истории» (2001) является улица Карагеоргия в Белграде и сохранившиеся на ней старые дома. В романе «Хазарский словарь» в системе персонажей есть представители рода сербских деспотов Бранковичей. Писатель считает, что роман «Хазарский словарь» можно читать как «метафору всякого малого народа, чью судьбу определяет борьба высших сил. Малые народы, такие как мы, сербы, всегда находятся под угрозой чуждых ему идеологий»²⁴. Это глубоко выстраданное наблюдение писателя.

Гражданская война, вспыхнувшая при распаде Югославии в 1990-е гг., была серьезным испытанием в жизни всего народа, стала рубежом для творчества многих уже сложившихся писателей. Решительные перемены произошли в творческой эволюции одного из самых известных современных сербских авторов Момо Капора (1937–2010). Он начал публиковаться на рубеже 1960–70-х гг. в русле популярной в литературах Югославии молодежной, так называемой «джинс-прозы». Героями его романов были остроумные озорные подростки («Записки некой Анны», 1972), белградская молодежь, мечтающая об идеальной стране Аркадии («Ада», 1977), провинциальные студенты, окунувшиеся в сложный и непонятный мир большого города («Притворщики» («Фолиранти»), 1976). Отличительной чертой прозы Капора был живой, непосредственный, разговорный стиль, щедро сдобренный жаргоном белградской молодежи. И в дальнейшем главной темой творчества Капора и его любимыми героями оставались Белград и белградцы. «С семи до трех» (1980), «Алло, Белград» (1990) и другие произведения передают атмосферу быта и образа жизни столицы 1970–1980 гг., с мягким юмором и легкой грустью воспроизводят характерные житейские ситуации, описывают интересные человеческие типы.

Трагические обстоятельства новейшей сербской истории, кровавые конфликты на Балканах отразились на судьбе самого Капора и его творчестве, изменили тематику, проблематику и героев произведений, их жанровую природу. Писатель выезжал в места боевых действий в Боснию и Сербскую Краину, стал вести хронику полных драматизма событий. Во время суровых и несправедливых санкций Европы в отношении Югославии М. Капор в центральной газете «Политика» выступал с очерками, объединенными в книгу «Блокада Белграда» (2004). Его собственные впечатления, многочисленные встречи с горожанами, атмосфера беззащитного, но храброго и гордого города составили основу романа «Подходящий день для смерти» (1999), создававшегося во время варварских бомбардировок Белграда натовскими войсками.

В этих произведениях нет беспристрастности документа, наоборот, они подчеркнута субъективны и эмоциональны. В них фиксируется то, что писатель сам видел и слышал, о чем думал и что пытался понять. Перед читателем предстал новый Момо Капор, проза которого приобрела высокий гражданский пафос, яркую публицистичность стиля, парадоксально сочетающуюся с лирическими пассажами, обращенными, как правило, к воспоминаниям о мирной жизни. Авторское «я» нередко переходит в коллективное «мы», писатель говорит от лица своего поколения, вынужденного расстаться с национальными мифами и иллюзиями, стремящегося понять причины событий современности. Одним из таких мифов, старательно культивировавшихся в социалистической Югославии, был миф о «братстве и единстве» населявших ее народов. Идея межнационального братства была привлекательной и имела много сторонников, стало казаться, что она достаточно успешно претворена в жизнь, но все же, как оказалось, этот процесс протекал намного сложнее и противоречивее. Уроженец столицы Боснии, Капор запечатлел трагедию родного города во время межнациональных конфликтов начала 1990-х гг. Трилогия (романы «Последний рейс на Сараево», 1995; «Хроника потерянного города», 1996; «Хранитель адреса», 2003²⁵) отразила личные впечатления писателя, как и сборник его рассказов «Смерть – это не больно:

рассказы о последней войне» (1997). Произведения построены на документальной основе. Функцию документа в них часто выполняют свидетельства очевидцев и непосредственных участников событий. При этом звучит как прямая, так и несобственно-прямая речь. Автор подхватывает повествование своих персонажей, переводя «я» повествователя в «он» рассказчика. Богатая галерея жизненных типов, героизм и благородство в экстремальных обстоятельствах обыкновенных людей разных национальностей придают трагическое звучание произведениям Капора. В типологическом плане возможно их сопоставление с произведениями белорусской писательницы С. Алексиевич, с той, однако, разницей, что у Алексиевич авторский голос почти не звучит, слово предоставлено самим участникам событий (например, «Чернобыльская молитва», 1997).

Размышления Капора о судьбе родного Сараева переключаются с раздумьями Иво Андрича о Боснии, в последнее время зазвучавшими настолько актуально, что их стали часто цитировать. Создается впечатление, что наблюдения великого гуманиста играют роль своеобразного интертекста для прозы его младшего современника. Андрич, на произведениях которого воспитывалась вся многонациональная страна, неожиданно и по-новому раскрыл всю глубину трагизма событий прошлого. Писатель в рассказе «Письмо, датированное 1920 годом» (1946) предупреждал, какая опасность заложена в мире, где переплелись разные влияния и культуры²⁶. Певец Боснии говорил о необходимости неустанной работы по преодолению и искоренению веками копившейся ненависти между людьми разных национальностей. Приведем обширную цитату, показывающую, что писатель проник своим взором через десятилетия, так как его высказывание помогает многое понять в событиях конца XX в. и обнаружить переключку с текстами Момо Капора.

Андрич писал: «[...] этой отсталой и бедной стране, в которой, теснясь, живут четыре разных религии, нужно в четыре раза больше любви, взаимопонимания, терпимости, чем другим. В Боснии же, наоборот, непонимание, время от времени переходящее в открытую вражду, является чертой почти всех жителей. Пропась между разными религиями столь глубока,

что преодолеть ее удастся порой лишь ненависти. Я знаю, мне на это ответят, и не без основания, что в этом отношении замечен все же определенный прогресс, что идеи девятнадцатого века и здесь сделали свое дело, а теперь, после освобождения и объединения страны, дело пойдет намного лучше и быстрее. Боюсь, что это не совсем так. (За последние несколько месяцев я достаточно наблюдал в Сараеве отношения людей разных религий и народностей!) Теперь на каждом шагу будут говорить и писать по любому поводу: «Брат есть брат, какой бы он ни был веры», «Важно не кто каким крестом крестится, а чья кровь стучит в его груди», «Уважай чужое, а своим гордись», «Национальное единство не знает ни религиозных, ни племенных различий». Но ведь в боснийских верхах издавна хватало лживой вежливости, привычки обманывать себя и других звучными словами и пышными церемониями. Это может прикрыть вражду, но не устраняет ее и не препятствует ее росту. Я опасаясь, что под прикрытием современных лозунгов в этих кругах дремлют прежние инстинкты и каиновы замыслы, и так будет продолжаться до тех пор, пока не изменятся полностью основы материальной и духовной жизни в Боснии [...] Тот, кто в Сараеве проводит ночи без сна, может услышать все ночные голоса. Тяжело, уверенно бьют часы на башне католического собора: два часа пополуночи. Проходит немногим более одной минуты (я считал, ровно семьдесят пять секунд), и тогда бьют немного тоньше, но пронзительно часы на православной церкви, отмечая свои два часа пополуночи. Вслед за ними глухо, словно издалека, отбивают часы на башне мечети, причем отбивают одиннадцать часов – призрачные турецкие одиннадцать часов, согласно странному счету времени чужой, далекой страны. У евреев нет своих часов с боем, и одному только богу немилостивому известно, который час у них и по какому счету времени – сефардов или ашкенази. Даже ночью, когда все спит, когда текут глухие ночные часы, не дремлет рознь, разделяя сонных людей, которые, проснувшись, радуются и печалются, постятся и говеют по четырем враждующим календарям и сосылают к небу молитвы на четырех разных языках. И эта

рознь то явно и открыто, то незаметно и исподтишка сливается и отождествляется с ненавистью»²⁷.

Образ столицы Боснии у Капора явно перекликается с образом Сараево у Андрича. Тут и «неприкрытая вражда», и «рознь», и «каиновы замыслы» и прямая отсылка к резне (как оказалось, далеко не последней), произошедшей в Сараево в 1914 г. В романе М. Капора читаем об этом «безумии», дремлющем в генах обитателей противоречивого мира. Как и у Андрича, мотив тишины у его младшего современника играет роль напряженной театральной паузы, предвещающей стремительные и драматически насыщенные события. Тишина обманчива и коварна, это «восточная тишина», подлинный смысл которой непонятен европейцу. Капор пишет: «Похоже, этому городу суждено время от времени сбрасывать свою привлекательную шкуру и демонстрировать всему миру кровавое переплетение мускулов, сухожилий и кровеносных сосудов, вплоть до самого скелета и прогнившего костного мозга, чтобы вытащить заглушки и выпустить на волю потоки смрада и тьмы. И тогда Чаршию охватывают древние приступы всеобщего безумия. Из вчера еще симпатичных каменных фонтанчиков хлещут кровавые струи, а из турецких бань и крытых рынков, из постоялых дворов и сквериков тянется запах смерти, сопровождаемый глухим завыванием имамов и воплями женщин, ударяющих в бубны, барабаны и кастрюли, в то время как крутые поселковые жители крушат город, счищая с его лика европейскую облицовку. В подсознании каждого жителя Сараево жива память о разгроме и ограблении отеля Ефтановича «Европа» накануне убийства эрцгерцога Франца Фердинанда в 1914 году, или о погроме еврейской синагоги в 1941, когда в приступе ненависти и мракобесия толпа сбросила даже бронзовые пластины с ее крыши [...]»²⁸.

М. Капор испытывает «странное чувство ненависти и любви одновременно». На этом контрасте и строится произведение. Любовь освещает описание неповторимого сараевского быта, особой его атмосферы, способности жителей города принять и приспособить, а иногда и изменить до неузнаваемости элементы чужой культуры, в том числе американский фаст-

фуд. Им противостоят неоднократные упоминания о скрытом присутствии «зверя» в особенном «духе» Сараево. Герой-повествователь, максимально близкий, вплоть до моментов биографии, самому автору, лучше других знал и чувствовал подспудные движения в настроении обитателей города. Писатель вынужден с сожалением и горечью согласиться, что веками копившаяся межрелигиозная вражда не была искоренена десятилетиями политики «братства и единства» народов Югославии. «Этот потаенный зверь мог спрятаться и на полвека. В мирное время он изредка давал знать о себе глухим рыком или предательским блеском в уголке глаз какого-нибудь случайного прохожего, в неожиданном, исподтишка, ударе кулаком в случайной городской драке, или в процеженном сквозь зубы грязном ругательстве. Тайное существование зверя чувствовали только коренные жители Сараево – другие, приезжавшие в этот привлекательный город, не замечали ничего необычного. Поколения приходили на смену поколениям, жизнь шла своим чередом, город умывался и чистил перышки к олимпийским торжествам, а в схронах под его фундаментами рычал затаившийся зверь[...]»²⁹

Капор вводит тему беженцев, рисует страшные картины трагедии многонационального сараевского населения. Разрушение и разыгравшийся террор он описывает глазами людей, «видевших ад», и призывает к недопустимости насилия. Сараево погружен в экзистенциальный хаос, когда силам зла, кажется, ничто не может противостоять. «Последние годы они прожили в самом сердце тьмы, прислушиваясь с рискованно близкого расстояния к его зловещему стуку. Они выживали без еды и без воды – за которой надо было ходить к дальним колодцам, подвергаясь смертельной опасности – без электричества и без отопления, после того, как вырубали и сожгли деревья из парков, разобрали паркет и, в конце концов, спалили собственные библиотеки; месяцами в подвалах и в очередях за хлебом, где людей на куски разносили гранаты и косили снайперы, но это еще было не все! Городом овладели психопаты и прочий сброд, отбросы и башибузуки. Унижение было хуже всего. Все это время они, граждане второго сорта, должны

были доказывать лояльность зверствующим властям и смотреть, как муджахеды, захватившие их город среди бела дня, на глазах у родителей тащили в публичные дома воспитанных девочек из лучших сараевских семей. Под предлогом поисков спрятанного оружия в их дома врываются разнузданные пьяные полицейские и выносили все, что их душа пожелает. Они обязаны были выдать полиции дубликаты своих ключей, чтобы можно было врваться в их жизнь, когда заблагорассудится полицейским. У каждой уличной банды были личные тюрьмы в подвалах конфискованных домов. Больше всех свирепствовали уголовники, имена которых нагоняли страх на весь город: Юка, Череп, Цаца [...] В подвалах местечковых владельцев были найдены сотни изуродованных трупов. Рассказывают, что жившие неподалеку от Зоопарка несколько ночей подряд слышали крики детей, которых бросали в клетки к изголодавшимся хищникам: «Мама, не отдавай меня! Я больше не буду [...]»³⁰.

Писатель проводит прямую параллель между действиями погромщиков конца XX в. и зверствами усташей периода Второй мировой войны. Капор прибегает к прозрачной ассоциации при ответе героя произведения Леонардо, когда при обыске у него отбирают его собственные картины: «Делай свою работу, сынок». Фраза для сербов нескольких поколений знаковая. Это широко известный ответ старого Вукашина Мандралы своему палачу в концлагере «Ясеновац» в 1943 г. Именно так отвечал старик, без звука выносивший мучения, когда палач отрезал ему уши, нос и выкалывал глаза*.

Важным средством художественного изображения в романе является портрет. Автор обращает внимание на «убийственный блеск в глазах» соседского юноши, которого рассказчик знал с детства. «Разве полвека мирной цивилизной жизни, полвека домашних хлопот по хозяйству, смешанных браков, путешествий, чтения книг и наслаждений искусством ровным счетом совсем ничего не дали жителям его родного города, разве все эти годы прошли впустую?»³¹, – задается вопросом

* Вукашин Мандрала причислен сербской православной церковью к святым мученикам в 1998 г.

писатель. Очевидно, не совсем впустую, если участники бесчинств могут испытывать стыд за свои деяния. В книге много боли и страдания, запечатлеть которые Капор считает долгом литератора. Он верит в действенность свидетельства искусства, недаром при обыске перед отъездом у беженцев изымались не только ценности, но и письма и зарисовки, как будто это были «изображения укрепрайонов». Все-таки альтернативы любви и добру нет, а сила красоты помогает жить дальше, полагает писатель. Через весь роман проходит образ довоенного мирного прекрасного города, складывающийся из воспоминаний и ассоциаций, и звучит надежда, что «безумие» излечимо.

Тема политических репрессий 1948–1953 гг. стала осмысляться сербской литературой еще в 1980-е гг., вызвав к жизни так называемый «роман-истину». Одним из первых ее затронул известный далеко за пределами страны писатель Драгослав Михайлович (р. 1930), бывший заключенный «Голого острова», в романе «Когда цвели тыквы» (1968). Эта тема главенствует в его творчестве в конце 1990–2000-е гг. (роман «Злодеи», 1997; сборник рассказов «Охота на клопов», 1993; «Выживание», 2010, и др.), а реабилитация жертв террора и обличение злодеяний власти стала важной частью его общественной деятельности. Массовые аресты закончились, выжившие узники (кто смог) вернулись к обычной жизни еще при власти Тито, но не были официально реабилитированы, а архивные документы до сих пор не опубликованы полностью, частично они уже исчезли совсем. Официальная реабилитация бывших заключенных произошла только в 2006 г., в том числе благодаря неустанной борьбе Д. Михайловича за их полное оправдание. Сам он был арестован в девятнадцать лет и находился в «лагере перевоспитания» «Голом острове» с 1950 по 1952 год. В 1990 г. он начал публикацию документальной прозы под общим названием «Голый остров». Всего вышло пять его книг, презентация последней состоялась в 2012 г. Писатель «избрал форму журналистской беседы о «Голом острове» с людьми, которые это пережили и которые были способны прийти к некоторым обобщениям о тех страшных событиях», – сказал автор в одном из выступлений³². Михайлович «выбрал десять человек, которых уважал, любил» и

которые ему доверяли. Наряду с разговорами, записанными на магнитофонную пленку в течение 1979–1989 гг., материал книги составили письма и фотографии. Часть материалов под названием «Голой остров. Разговоры с друзьями» изданы в России³³. Как говорит сам писатель, на собрание и издание документальных свидетельств о преступлениях против своего народа его вдохновил А. Солженицын и его «Архипелаг ГУЛАГ». Д. Михайлович долго не решался приступить к этой теме, ведь обращение к ней означало повторное переживание того, что выпало на его долю в молодости, но потом понял, что оставшихся в живых немного и ждать больше нельзя. Так, в 1990 г. была опубликована первая книга «Разговоров», в 1995 г. – вторая и третья, в 2012 г. – четвертая и пятая. Документальная проза Д. Михайловича сосредоточена на экзистенциальных проблемах добра и зла. В ней раскрывается множество ситуаций – поединков мучителя и жертвы, способности человека выжить и сохранить живую душу в самых чудовищных обстоятельствах. Каждая история – это в первую очередь повесть о силе духа и любви, помогающих победить страх и боль. Надо было не просто выжить, но и вернуться к обычной жизни. Сам он после заключения закончил филологический факультет Белградского университета, студентом которого был до ареста, и стал одним из ярких писателей современной Сербии.

Интересным образцом документальной прозы является книга воспоминаний Милосава Бабовича «Время и судьбы» (2004). Ее автор пробовал печататься в молодости, но стал исследователем, а свой дар повествователя реализовал как переводчик русской литературы. В его интерпретации и переводе сербский читатель узнал и полюбил многие произведения Ф. Достоевского, Л. Толстого, А. Чехова, М. Шолохова, Л. Леонова. Работы ученого известны в нашей стране, его суждения внесли весомый вклад в осмысление мирового значения русской литературы. За это он был удостоен государственной награды России – Медали Пушкина и звания Почетного доктора МГУ им. М.В. Ломоносова. Многогранная личность, яркий и оригинальный исследователь, обладавший тонким художественным вкусом, Бабович (1921–1997) в опубликованных посмертно

воспоминаниях³⁴ предстает в новой ипостаси, как человек, обладавший бесспорным писательским дарованием. Свои воспоминания он начал писать в 1990 г., в возрасте, когда для человека естественно осмыслить прожитую жизнь. В основу книги были положены старые дневниковые записи, которые автор стал вести с 1943 г. под названием «Дневник коневода», сражаясь в партизанской армии Югославии. Привычка фиксировать на бумаге впечатления сохранилась у М. Бабовича на всю жизнь. По жанру воспоминания близки к размышлениям «о времени и о себе», наблюдениям «о людях, годах и жизни». Это понятно, если иметь в виду профессиональный интерес и личные пристрастия многолетнего университетского профессора, ученого и переводчика Бабовича. Перед читателем разворачивается история жизни человека, его индивидуальная судьба, но тесно связанная с судьбой целого поколения и страны, пытавшейся создать общество социальной справедливости. Автор прожил длинную и интересную жизнь. Рожденный в Черногории в бедной трудолюбивой крестьянской семье, он участвовал в борьбе против фашизма, затем был узником лагеря, после войны получил университетское образование и вошел в круг интеллектуальной элиты своей страны. Именно масштаб личности Бабовича, его глубокая погруженность в русскую и национальную литературную ситуацию определяют ценность опубликованных воспоминаний. Он был непосредственным участником всех главных событий истории народа. Читатель получает возможность узнать, как сильно изменился быт и образ жизни черногорского крестьянства, как преобразилась столица страны – Белград, какие изменения произошли в сфере образования и университетской среде, как непросто в разные годы складывалась судьба русистики как научного направления. Кроме того, в книге много ценных свидетельств и наблюдений о таких крупных черногорских, сербских и русских писателях, как М. Шолохов, Л. Леонов, К. Симонов, А. Бек, Р. Рождественский, Р. Зогович, Д. Максимович, М. Лалич. С последним М. Бабовича связывала тесная дружба и время, проведенное в лагере для военнопленных «Павлос Мелас» в Греции (1943 – начале 1944 г.). С поэтом Р. Зоговичем Бабович познакомился и подружился уже

зрелым человеком (1970). Зогович «был исключительно интересным собеседником»³⁵. Они много говорили о литературе. Бабович обратил внимание на тонкий лиризм поэзии Зоговича, заметил богатство лексики и метафоричность стиля, а затем с удивлением узнал, что любимым поэтом этого «югославского Маяковского» был популярный в межвоенные годы сербский поэт-парнасец Йован Дучич.

В предисловии к изданию профессор В. Вулетиц, друг и коллега автора, выделяет такую черту его книги, как абсолютная искренность и «пристрастность» в отстаивании своей точки зрения, что для талантливого писателя является богатым источником творческого вдохновения³⁶. Исповедальность тона, автобиографичность и непосредственность свидетельства очевидца убеждают читателя в подлинности повествования. Постепенно проступает незаурядная личность автора, с ярко выраженным чувством верности традициям своего народа, негибаемая твердость в отстаивании своих убеждений, чести и достоинства, преданности делу. Особое очарование тексту придает использование (особенно в части, касающейся детства и юности) лексики местного черногорского диалекта. Повествование оживляют многочисленные диалоги, портреты, описания природы. В части первой «Племя с берегов Лима» много ценных для современного читателя бытовых деталей и подробностей об образе жизни черногорцев уже почти столетней давности. Автор, например, пишет, что его «мать родила в кустарнике, над домом. Она стеснялась рожать в доме [...] Возможно, терновые колючки стали символическим знаком моего жизненного пути [...] Брат Райко утверждает, что я не был крещен. Поп Йован Попович, кум Вука Баич и дядя Радоня напились и забыли завершить свое дело»³⁷. Представление о мире природы тоже формировались на основе верований и традиции: «Мне казалось, что вода стала холоднее, хотя до Преображения было еще две недели. А на Преображение преобразается и лес, и вода – все. Так мама говорила. И я этому верил»³⁸. В раннем детстве мальчик получил представление о социальном неравенстве: «Это братство было богатым. Так я слышал от домашних [...]. Дома у них были каменные. «Башни». Белые [...] и ок-

на были большие. Солнце садилось, и стекло на одном из окон так сверкало красным, как будто в доме что-то загорелось [...]. На пороге сидели какие-то люди. Все хорошо одетые. Как будто не буден день». А «лицо отца было черным от солнца. Рубаха мокрой от пота, штаны в заплатках. Опанки старые и пыльные. А я был вообще босым. Мне стало так больно, что отец не одет так, как старик, которого звали Зария»³⁹.

Жизнь человека в Черногории еще не так давно была подчинена и регламентирована обычаям, а человек был неотъемлемой частью коллектива – племени и братства. Это и сейчас немаловажно для жизни Черногории и черногорцев. М. Бабович принадлежал к племени Васоевичей. Он описывает характерные для балканских славян сохранившиеся старинные обычаи. «Пасхальный сбор у племени Васоевичей был остатком не только племенной жизни, но и язычества. В Будимле он проводился на кладбище около развалин старой церкви. На западной стороне вытопанного неправильного прямоугольника земли были выложены камни в форме овала. Здесь во время схода собиралось наше братство [...], сидели самые уважаемые его представители [...]. Семьи приносили с собой печеных кур, ягнят, пироги, сыр, вареные яйца [...]. Ракия была у всех [...], приносили бутылки, плетеные фляги, бочонки... Парни и девочки отплясывали в саду, где хороводы кружились без остановки [...]. Братство разговаривало, жевало, хохотало, пило, перекликалось весело или задиристо с соседями [...]. Опершиися на могильные кресты предков, опоенные весной и весельем, разогретые вином, не думая ни о том, что было вчера, ни о том, что будет завтра, люди проводили сбор, после долгого великого поста сладко ели и пили [...] и были настоящим братством. Мне казалось, не только с живыми, но и с покойниками»⁴⁰.

К таким описаниям примыкает упоминание о традиции народных песен, которые пели под аккомпанемент балканского варианта гуслей, об известных в то время исполнителях-гуслярах, в числе которых был родственник автора: «Было удивительно, какую гамму звуков он мог извлечь из натянутых лошадиных волос и вибрации растянутой козлиной кожи... Первые звуки заполняли тишину комнаты. И душу: стенала от бо-

ли мать Юговичей, стонали гусли от ран гайдуцких, стонали от оков рабских. Звенели от сабли Марковой* на поединках. Заходились от смеха вилы и русалки [...]. А после последнего стиха эхо шептало, что они бессмертны [...]. Я любил песню о Старом Вуядине**. Мне казалось, что без его завета сыновьям наши люди не могут быть не только патриотами, но и вообще моральными людьми»⁴¹.

Воспоминания Бабовича свидетельствуют также о том, насколько широко в жизни Югославии присутствовала русская культура, в том числе социалистическая, какое сильное влияние она оказывала в 1930-е гг. на формирование мировоззрения молодого поколения гимназистов, в том числе самого автора. Яркое впечатление произвели на него роман «Мать», «Буревестник» и «Песня о соколе» М. Горького. «Буревестник» читали на нелегальных комсомольских собраниях. «Мое поколение считало себя скоевцами***, или по крайней мере народной интеллигенцией [...]. У нас было пренебрежительное отношение к государству и нашему историческому прошлому, к тем, кто не разделял наши взгляды»⁴². Это было большой несправедливостью и ошибкой, которую автор понял со временем: «я сегодня чувствую вину перед этими удивительными предками»⁴³, одержавшими победы в Первой мировой войне.

Второй том воспоминаний посвящен учебе на отделении славистики Белградского университета и профессиональной деятельности. Автор приводит много интересных фактов об университетской среде, о драматическом влиянии на судьбы

* Имеется в виду герой южнославянского героического эпоса Марко Королевич.

** Песня «Старый Вуядин» – один из великолепных образцов «гайдуцкого эпоса» (гайдуки – защитники христианского населения Балкан во время османского ига). Гайдук, которого вместе с двумя сыновьями везут на мученическую казнь, призывает сыновей выдерживать все страдания и не выдать соратников.

*** Скоевац – член молодежной организации Союза коммунистической молодежи Югославии.

ряда ученых и его самого конфликт Югославии с Россией и политические репрессии 1948–1953 гг., что прямо сказалось на оценке, переводе и издании русской литературы в стране. Особенно это касалось литературы XX в., в частности, трактовки произведений М. Горького, М. Шолохова, Л. Леонова. Нормализация межгосударственных отношений (с 1955 г.) дала Бабовичу возможность ездить в Россию, окунуться в живую стихию русского языка, лично познакомиться со многими писателями (Л. Леоновым, А. Беком, Р. Рождественским и др.), посещать музеи и усадьбы русских писателей (Ф. Достоевского, Л. Толстого, А. Чехова, Ф. Тютчева). Все это помогало ему при переводе произведений русской литературы. Например, перевод «Реквиема» Рождественского родился под впечатлением от личного знакомства с поэтом. «Осенью 1960 г. в Югославии находилась делегация советских писателей во главе с Максимом Рыльским, поэтом и переводчиком нашего народного эпоса. Мы организовали для них встречу с нашими студентами. Аудитория была набита битком [...]. Самое яркое впечатление произвел на меня молодой поэт Роберт Рождественский. Коротко подстриженный, с какими-то вытаращенными от удивления глазами, крупными синеватыми губами и бородавками на лице. И имя у него было нерусское. Роберт прочитал отрывок из своей поэмы «Реквием» [...]. После первых строк он стал заикаться и прервал чтение. Он был бледен, и когда пил воду из стакана, его рука дрожала [...]. Потом он продолжил [...]: «Слушайте, это мы говорим, / Мертвые» [...]. Я весь вздрогнул от волнения. И на удивление, сразу запомнил стихи. Мне немедленно захотелось их перевести, посмотреть, как они звучат по-сербски [...]. Я поговорил с Рождественским, похвалил поэму и сказал о желании ее перевести. Обрадованный, он подарил мне тоненькую книжечку в черном переплете с буквами названия кровавого цвета. В тот же вечер я начал переводить. За несколько дней я закончил перевод всех пяти частей «Реквиема» [...]. Все время у меня в голове звучали стихи Рождественского и перевод [...] я хотел максимально приблизиться к смыслу и ритму оригинала»⁴⁴. Путь же к Шолохову и переводу «Тихого Дона» получился длинным и трудным. Инте-

рес к писателю зародился у Бабовича еще в студенчестве. В 1957 г. Бабович опубликовал статью, в которой назвал Григория Мелехова трагическим героем, что для того времени было смелым и новаторским суждением. В дальнейшем он неоднократно писал о трагическом пафосе шолоховского романа. С Шолоховым Бабович, однако, лично увидеться не смог, он попал в Вешенскую только в мае 1990 г., когда великого писателя уже не было в живых. Прощаясь с шолоховскими местами, он написал: «Прощай, Вёшка! Я давно тебя помню. Сколько раз я написал твое имя и произнес его, представлял тебя. Чаше, чем Ясную Поляну. И какое-либо другое место паломничества в Россию. С сегодняшнего дня и ты знаешь меня. Остается в доме Шолохова мой «Тихий Дон», мое слово. Я устал, но счастлив. Как паломник»⁴⁵. Значительное место отведено встречам с Л. Леоновым, их беседам на философские темы, о понимании человеческой природы, ее воплощении в литературе. Составитель и редактор собрания сочинений Леонова, изданного в Белграде, Бабович больше других произведений этого автора ценил роман «Вор» и написал большое исследование. Встречи с известным российским славистом Н.И. Кравцовым обогатили Бабовича рассказами о Есенине и Маяковском, с которыми Н.И. Кравцов, посещавший литературные вечера, был знаком. Дипломное сочинение Николая Ивановича «Поэзия Есенина» поэт читал лично. Бабович из рассказа Кравцова узнал такую интересную деталь, что оба поэта были «бессеребренниками» и помогали студентам, «давали им деньги»⁴⁶.

Важное место в мемуарах Бабовича отведено традиционным связям между Россией и южными славянами, где особая роль принадлежит выдающемуся поэту и мыслителю владыке Черногории П.П. Негошу. Во время посещения Александроневской Лавры Бабович пытался представить состояние Негоша, который был здесь за полтора века до него. «Я представлял себе, что великий и грустный владыка мог чувствовать. Лавра занимает большее пространство, чем все его Цетине! [...] Как же он чувствовал себя посреди этих далей и широт, в могучей державе, в блеске столицы самой большой империи? Он, из нищей страны, маленькой, с непризнанными границами, неза-

висимость и жизнь которой постоянно в опасности. Виделся ему монастырь Черноевичей – символ черногорской судьбы: спиной прислоненный к скале, а грудью повернутый к ровному полю, откуда приходят набеги турецких орд [...]. Наверное, владыка Раде дольше всего стоял перед Александром Невским. Тот был ближе всего ему по духу: великий князь, великий воин – и святой. Но прежде всего воин, который разбил тевтонцев и побил шведов. И защитил русскую землю. Представляю, как он с радостью и волнением читал текст молитвы Святому благоверному великому князю Александру Невскому [...]⁴⁷.

Мемуары заканчиваются размышлением над событиями недавней истории, когда социализм потерпел крах как идеология и общественное устройство. По мнению Бабовича, было бы неправильно предать все с ним связанное забвению. «При всех бесспорных ошибках и недостатках, не подлежащих оправданию, если бы не было этого социализма, мальчишка из Будимля не увидел бы факультета, он не взошел бы на кафедру как профессор университета, не писал бы книги и во сне не мог бы мечтать стать академиком, не увидел бы Москвы, и не было бы сегодняшнего дня [...], когда он с бьющимся сердцем и дрожащими от волнения руками делает запись в книге Почетных докторов Московского университета»⁴⁸. Это точка зрения человека отнюдь не облаканного властью, исключенного из компартии, претерпевшего за свой нелегкий нрав и резкий характер немало трудностей и лишений.

Сербская документальная проза в основном сосредоточена на описании переломных событий XX века в собственной стране, она по-разному их оценивает, пытается понять их причины и значение. Среди главных, интересующих авторов вопросов – национальное самосознание, сохранение веры в достойное будущее своей родины.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ К. Попович был неизменным участником всех акций сербских сюрреалистов конца 1920–1930-х гг., автором (совместно с М. Ристичем) манифеста «Эскиз феноменологии иррационального» (1931).

² Загребское издание мемуаров содержит краткий обзор истории сербской и хорватской документальной прозы, см.: S. Goldstein. Predgovor // Nikoliš G. Korijen, stablo, pavetina. Zagreb, 1981. S. V–XIII.

³ По инициативе И.В. Сталина орган Коминтерна Международное Информационное бюро коммунистических и рабочих партий в июне 1948 г. принял резолюцию «О положении в Коммунистической партии Югославии», содержащую критику ее руководства. Внутри Югославии позиции коммунистов разделились: часть поддержала Тито, другая была за одобрение резолюции. Раскол в КПЮ сопровождался массовыми репрессиями. Противников линии Тито ссылали в лагеря или расстреливали.

⁴ Чосич Д. Заметки писателя и президента Югославии 1992–1993. Павлов Посад, 2013.

⁵ Чосич Д. Писцы мога века. Београд, 2002. С. 5.

⁶ Там же. С. 6.

⁷ Там же. С. 89–90.

⁸ Там же. С. 9.

⁹ Там же. С. 11.

¹⁰ Там же. С. 10.

¹¹ Там же. С.34.

¹² Там же. С.43.

¹³ Там же. С. 111.

¹⁴ Там же. С.108.

¹⁵ Там же. С. 198.

¹⁶ Там же. С. 199.

¹⁷ Там же. С. 199–200.

¹⁸ Там же. С. 201.

¹⁹ Там же. С. 205.

²⁰ Там же. С. 206.

²¹ Павич М. Хазарский словарь. СПб, изд-во «Азбука», 1997. С. 305.

²² Павич М. Автобиография // Павич М. Биография Белграда. С-Пб., 2009. С. 5.

²³ Там же. С.6.

²⁴ <http://www.nacional.hr/clanak/13109/slovenski-i-hrvati-postavljaju-kontroverzni-srpski-hit>.

- ²⁵ См.: *Капор М.* Хроника потерянного города. Сараевская трилогия. СПб., 2008.
- ²⁶ О провидческом содержании рассказа И. Андрича см. также: *Ильина Г.Я.* Художественная литература как феномен истории // В «интерьере» Балкан: юбилейный сборник в честь Ирины Павловны Достян. М., 2010. С. 369–375.
- ²⁷ *Андрич И.* Собрание сочинений в 3 тт. М., 1984–1985. Т. 1. С. 348–349.
- ²⁸ *Капор М.* Хроника потерянного города. Сараевская трилогия. С. 8–9.
- ²⁹ Там же. С. 9.
- ³⁰ Там же. С. 6.
- ³¹ Там же. С. 9–10.
- ³² Tanjug, 10 jun. 2012.
- ³³ *Михаилович Д.* Голый остров. Разговоры с друзьями. М., 2001.
- ³⁴ *Бабовић М.* Време и судбине. Београд, 2004. В 2 тт. Воспоминания составили четыре написанные от руки тетради и записки, содержащие впечатления о путешествиях и встречах с писателями. Для печати их подготовили вдова писателя Стоянка Бабович и издатель Милия Чавич.
- ³⁵ Там же. Т. 2 С. 328.
- ³⁶ Там же. Т. 1. С.10.
- ³⁷ Там же. С. 15.
- ³⁸ Там же. С. 33.
- ³⁹ Там же. С. 30.
- ⁴⁰ Там же. С. 51.
- ⁴¹ Там же. С. 142.
- ⁴² Там же. Т. 1. С. 65.
- ⁴³ Там же. С. 67.
- ⁴⁴ Там же. Т. 2. С. 278.
- ⁴⁵ Там же. Т. 2. С. 375.
- ⁴⁶ Там же. Т. 2. С. 294.
- ⁴⁷ Там же. Т. 2. С. 303.
- ⁴⁸ Там же. Т.2. С. 384.

**РОМАН В СЛОВАЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XXI В.:
МОДИФИКАЦИИ ЖАНРА, АВТОР, ГЕРОЙ.**

Предпосылки современного состояния словацкого романа следует искать, прежде всего, в ситуации, сложившейся в словацкой литературе после «бархатной» («нежной») революции 1989 г., разумеется, принимая во внимание и процессы предыдущего периода «нормализации», и традиции словацкой прозы в целом. События ноябрьской революции и вызванные ими перемены во многом повлияли на сферу духовной жизни общества. Отразились они и на состоянии литературы, причем в целом ряде аспектов.

Первый и самый очевидный – это отмена цензуры и появление в открытой печати книг и имен, которые ранее находились под запретом и оставались тем самым в определенной мере за рамками литературного сознания. Сразу же после «бархатной» революции вышли в свет и роман одного из крупнейших словацких писателей XX в. Йозефа Цигера-Гронского «Свет на Трясине», написанный в эмиграции, и книги диссидентов – Ивана Кадлечика («Собственный горо(р)скоп»^{*}), Павла Груза («Хлеб и игры», «Pereat»^{**}), Мартина Шимечки («Джин»), и произведения «внутренних эмигрантов» Янко Силана (мемуарный роман «Дом запустения»), Павла Виликовского (выступившего сразу с тремя книгами) и др.

В новых общественно-политических и экономических условиях изменилась и вся литературная «надстройка»: разорвались и закрывались одни издательства и возникали новые, зачастую искавшие коммерческой выгоды за счет тиражирования массовой литературы; менялась структура и идейное направле-

* В названии – игра слов, прием, часто используемый Кадлечиком; в данном случае в слово «horoskop» «вживляется» другое слово – «horogor», то есть – ужас.

** Начальное слово латинского афоризма «Pereat mundus et fiat justitia» («Пусть погибнет мир, но свершится правосудие»).

ние работы писательских организаций, возникших на основе распавшегося Союза словацких писателей. Иным становился и сам статус писателя в изменившемся обществе.

На характере и качестве самой литературной продукции «внешние» факторы сказывались в меньшей степени, поскольку сохранился, в основном, круг авторов, не подверженных сиюминутной конъюнктуре, и продолжали свое развитие те идейно и художественно продуктивные тенденции в литературе конца 1980-х гг., которые, в частности, и способствовали процессу обновления общества. Для словацкой литературы конца XX – начала XXI в. характерно поколенческое разнообразие круга современных авторов; эта структура все еще сохраняется, претерпевая некоторые изменения естественного порядка. Так, завершился творческий путь выдающихся представителей старшего поколения, дебютировавших в конце 1950-х – 1960-е гг. и продолжавших плодотворно трудиться в «послереволюционные» годы (Р. Слобода, В. Шикула, П. Груз, Я. Йоганидес). К этому же поколению принадлежат и такие ныне здравствующие и активные писатели, как П. Виликовский, Д. Митана и др. В конце 1980-х – первой половине 1990-х гг. на литературную сцену вышли молодые писатели – П. Пиштянек, В. Панковчин, И. Отченаш, П. Ранков, И. Коленич, чуть позднее – В. Балла, Т. Горват, П. Карпинский, М. Гворецкий, Д. Капитанева, М. Компаникова – каждый со своим оригинальным стилем и поэтикой. Писатели нового поколения склонны трактовать реальность как иллюзию, загадку, пародию, культурный феномен. Правда, и у них можно отметить движение от постмодернистских тенденций 1990-х гг. к обновленным реалистическим формам 2000-х.

Характеризуя словацкую прозу наших дней, нужно отметить такие ее черты, как современная тематика произведений, показ личности в процессе ее адаптации в зачастую враждебной среде, балансирование конфликта между противоречиями внутреннего мира героя и его отчуждением, отторжением от социальной среды, нередко размывание фабулы, использование таких художественных средств, как гротеск, пародия, монтаж стилистически разнородных элементов.

С перспективы прошедшего двадцатилетия уже можно проследить определенные закономерности развития словацкой прозы, в том числе и в жанровом отношении.

В 1990-е гг. вплоть до начала 2000-х, в прозе преобладали малые жанры, что в определенной мере было связано со сменой писательских поколений, с приходом молодых прозаиков, дебютировавших, как правило, новеллами и сборниками рассказов. Стимулирующим моментом послужил и ставший уже традиционным конкурс на лучший рассказ, проводящийся уже почти полтора десятилетия. В 1990-е годы заметными в художественном отношении были, в основном, романы писателей старшего поколения – «Кровь» и «Осень» Рудольфа Слободы, «Орнамент» Винцента Шикулы, «Наказующее преступление» Яна Йоганидеса, «Поиски потерянного автора» Душана Митаны и др., продолжающие (или завершающие) в относительно неизменном виде их творчество, начавшееся еще в 1960-е гг.

Новые темы, нового героя, новое видение действительности и ее новое, часто постмодернистское отражение привносили в словацкую литературу молодые прозаики-новеллисты. Пожалуй, единственным романом нового поколения в 1990-е гг. стала дебютная книга Петера Пиштянека «Rivers of Babylon»*, вышедший в 1991 г. Вскоре к нему добавились еще два тома с тем же названием и с подзаголовками «Деревянная деревня» и «Конец Фреди». Трилогия изобилует гротескными сценами времен «дикого капитализма» и передела собственности 1990-х. Центральный герой романа, бывший деревенский парень Рац, приехавший на заработки в словацкую столицу, благодаря природной хватке, алчности и отсутствию нравственных барьеров, делает стремительную карьеру от истопника до влиятельного предпринимателя-миллионера, воротилы теневого бизнеса. Автор выбирает для своих колоритных героев маски отрицательных социальных типов нового времени, и способы их характеристики почти не получают развития в следующих томах.

* «Реки вавилонские» – в названии отсылка к популярной песне эстрадной группы «Wopew M», отчасти – аллюзия на библейский псалом.

В 2000-е гг. в словацкой прозе постепенно созревали предпосылки для «романной ситуации» (термин известного словацкого литературоведа Яна Штевчека). К крупным жанрам стали обращаться писатели разных поколений, с разным жизненным и творческим опытом и разными художественными задачами. Однако «засилье» рассказа длилось так долго, что критик и публицист, автор ежегодных обзоров прозы Александр Галвоник еще совсем недавно, в 2007 г., доказывал сомневающимся, что роман все же завоевал крепкие позиции, численно преобладая над малыми жанрами. «Размах романа, – подчеркивал он, – это поиск новых идей и нового содержания. Односторонностей – традиционных, модернистских, постмодернистских – у нас было уже предостаточно»¹.

Рассмотрим наиболее, на наш взгляд, заметные словацкие романы последнего времени.

Социально-критический аспект является важным компонентом в романах Станислава Ракуса (р. 1940) «Ненаписанный роман» (2004) и «Эксцентрический университет» (2008), ставших в определенном смысле продолжением его книги 1993 г. «Темпоральные заметки». В совокупности их даже порой рассматривают как своего рода трилогию, хотя они не связаны ни общей сюжетной линией, ни главным героем. Тематика произведений С. Ракуса тесно связана с его преподавательской работой в университете небольшого, удаленного от столицы («эксцентрического») восточно-словацкого города Прешов – это и есть основное место действия. Время действия – относительно недавнее прошлое, застойные годы «нормализации» 1970–80-х гг. Ракус, специалист по истории и теории литературы, не только включает тему литературы в разных ее аспектах в повествование, но и мастерски применяет теоретические знания при построении весьма замысловатых сюжетов своих романов. Автор как бы нанизывает на нить речи героя-рассказчика массу эпизодов и портретов, часто анекдотических историй, связанных между собой порой весьма произвольно, замыкая их в финале в круг бесконечного повествования о жизни и людях.

Центральный герой «Ненаписанного романа», Адам Захариаш – уволенный из университета за неблагонадежность пре-

подаватель-словесник, человек с цепким и ироничным взглядом на окружающую действительность. Он пишет роман, эпизод из которого (сцена допроса старого учителя бывшим учеником-нацистом в 1944 г.) вставлен в повествование. Однако перед ним встают сразу две проблемы, одна из которых – творческая, касающаяся поиска художественной формы произведения. И он избирает для себя тот же принцип, что и сам Ракус: все эпизоды и персонажи существуют в одном пространстве благодаря тому, что «связаны тоненькой нитью с персонажем-слушателем, к которому они обращаются». Коллекционированием «эпизодов и фигурок» Захариаш занимался еще со студенческих лет, теперь же он «стал постепенно воспринимать их как материал для своей писательской работы»².

Вторая проблема, более деликатная и практическая, связана с лишением диссидента Адама права на публикацию: ему приходится искать подставного «автора» для своего будущего романа. Он рассматривает по очереди три кандидатуры (обогащая при этом свою коллекцию новыми «фигурками» и «эпизодами»), однако все они оказываются по разным причинам не подходящими для этой цели. Захариаш, повествователь и слушатель, приходит к выводу о том, что «помимо сюжета действия и отношений существует и мир “говорения”, восприятия и слушания»³, позволяющий автору представить материал иначе, чем в «классической фабульной прозе», заселить текст множеством персонажей. Итогом становится его теория о «феномене ненаписанности», принципиальной незавершенности текста. В финале книги повествование от лица Адама Захариаша смыкается с повествованием о нем как о персонаже: у него возникает идея написания романа, только что прочитанного читателем, с теми же главами, персонажами и с тем же названием – «Ненаписанный роман».

Сопоставляя роман С. Ракуса со схожими в своей «неоконченности» романами Я. Гашека («Похождения бравого солдата Швейка», 1923) и Ф. Швантнера («Жизнь без конца», 1956), П. Заяц пишет в послесловии к книге: «У Ракуса причина “ненаписанности” коренится совсем в ином: речь идет здесь не о бурном течении, а о стоячих водах»⁴. При этом, как представ-

ляется, «болотом» можно считать само описываемое время и состояние общества, а не способ его художественного осмысления в формах неких мелких завихрений и отсутствия динамичной фабулы.

Тот же принцип построения сюжета и тип персонажей характерен и для следующего романа Ракуса – «Эксцентрический университет», вольного продолжения его предыдущих книг. Центральный персонаж романа – Виктор «Павлович» Бохня, вечный студент-филолог не названного (но узнаваемого, Прешовского) провинциального университета в Восточной Словакии. Иронически русофильская нотка, сопровождающая эту фигуру и все с ней связанное, задана в самом начале: «С тех пор, как Виктор Павлович Бохня попросил руки у двадцатисемилетней красавицы Марии Петровны Голочниковой, он окончательно обрусел: в общении с избранными собеседниками он стал использовать наряду с их именем также и отчество»⁵. Большую часть книги представляют собой монологи Бохни («поток повествования»), обращенные к присутствующим слушателям, студентам общежития. Здесь и стилизованные под слог классической русской литературы квазинаучные рассуждения о творчестве Пушкина и Чехова, призванные смягчить сердце строгой русской преподавательницы, и попутно – портреты-шаржи университетских наставников. Так, например, описывается внешность, а заодно и характер «престарелой доцента кафедры Общих основ»: «Поверхностные и более глубокие слои лица этой сухощавой особы, ее прическа, одежда, взгляд, пыхтение, шевеление ноздрями, даже вид обуви – все свидетельствовало о ее с трудом сдерживаемой склонности к агрессии и репрессивным мерам»⁶. Все это не проходит для разговорчивого студента даром: его исключают из университета за «вольнодумство», «эксцентричное поведение» и «злоупотребление русской литературой»⁷.

Во второй главе функция повествователя переходит к одному из слушателей Бохни, студенту с внутренне рифмующимся (по замечанию Бохни) именем Петер Ледер. Рассуждения «вольнодумца» о филологии вызвали в его памяти яркие воспоминания об интересных типажах и «фигурках», которые

встречались ему в родном городе; он перебирает, «нанизывая» один на другой, анекдотические эпизоды и истории из их жизни. Так, рассказ о владельце писчебумажного магазина, вечном погорельце и заядлом курильщике Бокоше («он умел интересно, основательно, удушливо кашлять с сигаретой и без»⁸) сменяется суровым портретом поселившегося в его особняке «народного милиционера» Илавского, место которого вскоре занимает «какой-то прогрессивный инвалид-сапожник»⁹. Основная нить воспоминаний Ледера порой разветвляется за счет «побочной» цепочки лиц, упоминаемых какой-либо из фигур его повествования.

В общей массе разнообразных чудачков как бы случайно возникает некий Валентин Николаевич Собота, «литератор, который писал рецензии на свои ненаписанные произведения»¹⁰. С. Ракус здесь очевидно подтрунивает над самим собой, указывая на характерные моменты творчества Соботы: «вольную романную трилогию» у того тоже объединяет «внутренняя поэтологическая система», основанная на «позиции единого сознания», существовании нескольких «эпизодических персонажей, перемещающихся из романа в роман», причем «время действия третьего романа вынесено вперед по отношению к фабулярному времени первой и второй частей»¹¹ и др.

В финале романа Петер Ледер возвращается домой из «эксцентрического» университетского городка, не зная, что делать дальше, и отец дает ему совет: «Так начни рассказывать все по порядку, с конца»¹², тем самым вновь замыкая круг бесконечного повествования.

Жанр романа, поначалу редко встречавшийся у писателей молодого поколения 1960-х гг., получил заметное развитие в последующем творчестве второй половины XX в. таких прозаиков, как В. Шикуга, Р. Слобода, Я. Йоганидес, П. Ярош и др. Один из немногих ныне живущих представителей этой замечательной плеяды – Павел Виликовский (р. 1941).

В 2009 г. вышла книга П. Виликовского «Автобиография зла». Это второй по счету роман в большой творческой биографии писателя, автора многочисленных рассказов и новелл (дебютный сборник «Воспитание чувств в марте» был опублико-

ван еще в 1965 г.). Книга состоит из двух почти автономных частей-романов, связанных между собой темой – анатомией зла в его конкретных проявлениях, и едва уловимой нитью в системе персонажей (герой-рассказчик второго романа упоминается в первом). Повествование в первой части с названием «Краткое экстремальное одиночество Йозефа К.» ведется от третьего лица как бы сторонним наблюдателем, который проникает в мысли, чувства, в подсознание героя. В Йозефе К. многое условно, зыбко, начиная с имени, подлинность которого поставлена под сомнение в первой же фразе романа: «Назовем его Карстен, какое это глупое, ненастоящее имя»¹³. Ситуация же понятна сразу: политического заключенного пытаются в тюрьме госбезопасности в советской зоне оккупации вскоре после окончания войны; «добрый» следователь предлагает ему сотрудничество в обмен на жизни жены и двух маленьких сыновей. Экстремальное состояние души, описываемое как «черная свобода», «лед в груди», готовность в любую минуту покончить с собой и соблазн уступить шантажу – ведут «Карстена» к неизбежному концу. Но прежде он и сам встает на путь зла, когда «включается в игру», пишет отчеты о своих встречах с бывшими политическими соратниками, а потом берет в заложники маленькую девочку, приняв ее за дочь ненавистного следователя. В конце наступает минута «жесточкого прозрения», когда герой, погрязнув в фальши (фальшивый паспорт от госбезопасности с фальшивым именем, фальшивые доллары, фальшивая свобода в конспиративной квартире, фальшивые отношения) осознает, что он уже не жертва злого враждебного мира, «он создает такой мир сам»¹⁴.

Во второй части романа под названием «Долгое экстремальное одиночество Марии М.» герой-рассказчик (от первого лица) проводит частное расследование нераскрытого уголовного дела двадцатилетней давности об исчезновении заведующей сберегательного банка, похитившей крупную сумму государственных средств. Герой, бывший учитель, в котором читатель постепенно, по его отдельным обмолвкам узнает младшего сына «Йозефа Карстена», ведет свои поиски не ради того, чтобы найти Марию, – он хочет узнать ее, понять мотивы ее поступ-

ков, а заодно «навести порядок в собственной голове»¹⁵. В поисках ответа на свой главный вопрос – как воплощается зло в человеке? – герой расспрашивает близких и знакомых Марии М., подробно цитирует и анализирует дневники Геббельса, вспоминает собственные проступки. В финале автор устами своего героя проясняет смысл названия романа: он ничего не узнал о Зле глобальном, но «самое обычное зло, которое каждый из людей носит в себе, можно найти в его автобиографии»¹⁶.

Схожа по построению с «Автобиографией зла» вышедшая в 2013 г. книга П. Виликовского «Первая и последняя любовь». Это также «сдвоенный роман», две части которого объединены скрытой в их сюжетах темой эмоциональной привязанности к некоей идее, к искомому, трудноуловимому женскому образу, представшему перед одним героем в ранней юности, а перед вторым – на склоне лет.

Первая часть, большая по объему, имеет символическое название «На левом берегу памяти». Центральный герой, мастер фотографии Камил Деак, прославившийся своими работами еще при социализме, переживает творческий кризис. Ему претит потребительский дух современного общества, коммерциализация искусства, все более сковывающие его рамки технических средств (даже основного для него – фотоаппарата). Единственно возможную форму творчества он находит в «ментальной фотографии» ярких эпизодов, лиц и композиций «для себя» – в своем воображении и памяти: «Это будут кадры для альбома в собственной голове, предназначенные для собственных глаз и собственного удовольствия. Воображаемая картинка в воображаемой рамке. С этого времени он стал абсолютно свободен»¹⁷. Его ментальные снимки становятся «стереоскопическими» – в них встречаются настоящее и прошлое. За видами современной, перестроенной Братиславы перед глазами Камилы встают «кадры» города его детства, за потрепанными жизнью физиономиями – лица друзей юности. Ускользает из «видоскателя» памяти лишь лицо выросшей его няни Терезы (Рези): «Она была так глубоко, что ее нужно было эксгумировать»¹⁸. Вспомнить Рези стало для него главной целью, навязчивой идеей; не найдя ее зрительного образа, он

«прощупывает» память других чувств – осязания («большая теплая ладонь»), слуха (ее характерные диалектные словечки). Он восстанавливает характер Рези, ее судьбу на фоне словацкой истории: во время войны она спасала маленького Камила в деревне, в послевоенные годы не скрывала своей неприязни к коммунистам-«антихристам» и тайно водила мальчика в церковь, потом ей пришлось уйти от «эксплуататоров» – родителей Камила и стать «свободной» уборщицей на заводе. Лишь отыскав ее могилу как «доказательство того, что Рези существовала»¹⁹, Камил успокаивается и после долгого перерыва вновь начинает фотографировать. В романе он показан человеком, склонным и к конформизму, и к самоиронии – это иллюстрируют сцена попытки его вербовки сотрудником госбезопасности в 1960-е гг. и финальная сцена «соблазнения» Камила спонсором, оплатившим издание его книги фотографий с рекламным уклоном. «Сам он как будто стоял у себя за спиной и с удивлением взирал на собственные действия», однако, как он убеждает самого себя, «развитие невозможно остановить»²⁰.

Вторая часть «двойного романа» несет название «Четвертый язык», смысл которого проясняется в эпиграфе: «Прессбург (немецкое название Братиславы – *Л. III.*) был трехязычным городом. Четвертым языком было молчание»²¹. Сюжет развивается по двум фабульным линиям – условно «правдивой», написанной в стиле «*oral history*» (рассказ старого русского эмигранта о пережитом в гражданскую войну), и условно «вымышленной», представляющей отрезок жизни историка-любителя Габриэла, который записывает речь старика. Автор нарочито подчеркивает контраст документальности одного и придуманности другого персонажа: «Человек этот – не настоящий, это персонаж рассказа. Мы могли бы обозначить его как героя, но не сделаем этого, поскольку в нем нет ничего героического»²². Автор постоянно ведет характерную для него постмодернистскую игру со своим «соавтором»-читателем, предлагая разные варианты организации текста: «Габриэл мог бы быть не только персонажем, но и повествователем. В этом случае рассказ велся бы от первого лица, однако при повествовании от третьего лица у нас намного более развязаны руки, мы можем

говорить о Габриэле за его спиной»²³. И поясняет в духе теории о «смерти автора», кто такие «мы»: «Да это же я, ты, милый читатель, и буковки, напечатанные на бумаге. Такой вот маленький авторский коллектив, который и является творцом этого рассказа»²⁴.

В обстоятельном изложении старым эмигрантом событий давней русской истории как бы случайно упоминается его киевская няня, «пролетарка», сделавшая для семьи много хорошего – своего рода «ниточка», которая, наряду с идейными связями, соединяет две части романа.

Фрагменты рассказа старика чередуются со все более обширными психологическими пассажами о жизни Габриэла, «одинокого мужчины пенсионного возраста», чье увлечение «устной историей» приводит его к теме Холокоста в Словакии. «Воскрешая» в своем воображении молодую женщину Эму Шлезингер, одну из списка увезенных в Освенцим, он пытается восстановить ее внешность, домыслить характер и привычки. На какое-то время она даже становится его искомой «второй половинкой» и почти материализуется в сцене их «встречи» на людной площади в центре Братиславы, но вскоре Габриэл понимает, что «сытый голодному и мертвый живому не разумеет»²⁵ и оставляет Эму «и дальше лежать в неизвестной братской могиле»²⁶. Автор не устает подчеркивать условность этой истории при истинности высших смыслов: «Габриэл на самом деле не существует, это лишь псевдоним одной из разновидностей стыда. Но это молчание, милый читатель, это молчание реально»²⁷.

В своих «двойных» романах Виликовский, на наш взгляд, развивает свою мысль о решающей роли читателя в не только в восприятии, но и в существовании произведения: в его сознании должен возникнуть своего рода стереоскопический эффект, понимание заложенного автором объемного, хотя и не материального образа-идеи. П. Мраз справедливо отмечает в рецензии на «Автобиографию зла»: «Путь к пониманию обоих текстов Виликовского лежит через восприятие книги не как двух детективных новелл с исторической подоплекой, а как комплексно структурированного текстового диалога»²⁸.

Прихотливое построение сюжета характерно и для романов Мирослава Биелика (р. 1949). Специалист в области библиотечного дела, один из руководителей Матицы Словацкой и, одновременно, автор двух стихотворных сборников, он опубликовал в 2010 году вторую книгу своей дилогии – «Не-действительность. Венецианский диптих II», Первая книга под названием «Действительность. Венецианский диптих I», ставшая его дебютом в прозе, вышла в 2007 г. В первом романе с подзаголовком «Неопределенное время, определенное место» – «действительность» – это не описываемая объективная реальность, а основной концепт, вокруг которого строится многоплановый сюжет. Блуждание героя Ильи Пиша между трагическим прошлым, неопределенным будущим и суетным, хаотичным настоящим также связано с поиском ответа на вопрос «Что здесь действительность и что не-действительность?». Уже в предисловии романа – «К секретному договору между автором и рассказчиком» обозначена изначальная неопределенность сторон «в вопросе самой реальности или нереальности эпического мира», поскольку «автор в эпоху «пост-» ни в чем не может быть уверен»²⁹. Повествование разворачивается параллельно в нескольких сферах: это реалистическая (или условно реалистическая) фабула – сцены из повседневной жизни героя – директора полиграфического комбината и графика-любителя, текущие производственные дела и проблемы, его споры с молодой женой-реставратором; вторая сюжетная линия – детективная, связанная с загадочной пропажей старинных картин и ведущимся по этому поводу следствием; третья связана с повторяющимся возвращением героя в военное прошлое, к сценам карательной акции фашистов в его родной деревне. Сложный узел повествования представляет Венеция как своего рода мифологема, включающая в себя и реальный город, куда стремится уехать герой, и художественный мир, созданный вокруг него писателями, поэтами и художниками. Значительную философскую нагрузку несут диалоги рассказчика со своим «alter ego» «нереальным» Элиашем, являющиеся, по сути его внутренним диалогом. Ткань романа пронизана литературными аллюзиями, реминисценциями, эпиграфами – с многочисленными цитатами

из произведений разных авторов. Мотив бегства от действительности, от суеты повседневной реальности к финалу усиливается, и все чаще местом своего духовного убежища герой – интеллигент, принадлежащий к среднему поколению, – представляет себе Венецию – реальную и, что не менее важно – литературную.

Второй книге романа, «Не-действительности», автор дает иное определение в подзаголовке «Неопределенное место, определенное действие». Сюжетные линии первого романа продолжают разворачиваться, проблемы героя, Ильи Пиша, не решаются, а только усугубляются после поездок по Италии и по странам Европы. Внутренний спор он ведет теперь не с «Элиашем», а с другим своим двойником – неким скептиком с говорящим именем А. Ватар, иронизирующим по поводу его идей и комплексов. Важная сюжетная и тематическая линия в романе – поиск героем собственной идентичности, восстановление картины прошлого как основы для настоящего. Именно эту цель преследует Илья Пиш, когда разбирает и перестраивает старый родовый дом, находя при этом полуистлевшие обрывки документов и ненужную рухлядь, и когда обращается к истории своего народа, к еще одной национальной травме – гибели двух словацких полков в боях у итальянской реки Пьявы в первую мировую войну. Сохраняющаяся фрагментарность повествования, стилистическая пестрота текста подчеркивается и с помощью полиграфических средств – разные по функциональности части напечатаны разным шрифтом и даже с разной интенсивностью цвета. В небольшой последней главке под названием «Из письма (читателю?)», процитировав еще раз Рильке, Пастернака, Эко, Руфуса и Цигер-Гронского, Биелик взаимоувязывает оппозиции «читатель»–«автор», «действительность»–«не-действительность», рассуждая о непрерывном процессе творчества, присутствующем человеку.

Более традиционным в сюжетном отношении представляется роман в творчестве словацких писателей «средне-молодого» поколения, к числу которых принадлежит и Павол Ранков (р. 1964).

П. Ранков, автор нескольких сборников рассказов, опубликовал в 2010 г. книгу «Это случилось первого сентября (или когда-то еще)», жанр, которой он обозначил, как «исторический роман из времен с 1938 по 1968 год». Автор также предупреждает читателя об условности описываемых лиц и реалий, однако делает это иронично, почти пародийно: «Все здесь придумано. Никогда ничего не было, никогда никто не жил. Да и самого первого сентября никогда не было»³⁰. По своей композиции это «роман в эпизодах»; главки, из которых он состоит, обозначены годами – от «Эпизода 1938» до «Эпизода 1968». В романе ненавязчиво и убедительно воссоздается живая картина самых драматических моментов словацкой – и не только словацкой – истории XX в.

На протяжении тридцати лет автор-повествователь «от третьего лица» прослеживает судьбы трех героев – чеха Яна, венгра Петера и еврея Габриэля, чья дружба зародилась еще в ранней юности в городке Левице, на этнически пестром южном пограничье Словакии. Верность этой дружбе, и одновременно – постоянное соперничество в любви к красивой ровеснице Марии – константы их жизни, все остальное стремительно и драматически меняется; война и последующие перипетии истории разбросали героев в разные стороны (и страны), испытывали и «ковали» их характеры. В каждом из эпизодов повествователь обрисовывает «исторический момент», проецируя его на поступки и переживания каждого из друзей; драматический, а то и трагический пафос запечатленных в романе событий «большой» истории часто снижается комизмом или гротеском конкретных ситуаций, в которых оказываются герои.

Сами общественно-политические события, смена правительств, государственных символов, вождей, политических лозунгов – показаны фрагментарно и, как правило, через эмоциональное восприятие героев – их очевидцев и участников. Документальные «кадры исторической хроники» XX в. представлены как часть повседневной жизни героев. Так, Ян участвует в боевых действиях в Израиле 1948 г., а затем в событиях 1956 г. в Венгрии, журналист Петер активно включается в движение «Пражской весны» 1968 г. и становится автором знаменитого

лозунга «социализм с человеческим лицом». Возникают в романе, в соответствующих по времени эпизодах, и исторические персонажи, государственные деятели, политики – Хорти, Тисо, Гусак, Новотный, Дубчек, показанные в гротескном ключе, в анекдотических, бытовых сценках.

По ходу сюжета происходит постоянное чередование главных героев – Яна, Петера и Габриэла; лишь в финальном «эпизоде» повествование ведется от лица Марии в форме ее внутреннего монолога. Она, единственная из дружной компании, не эмигрировала из Чехословакии после 1968 г. и теперь предается горьким размышлениям о «своих мальчиках» и «несбывшейся жизни»³¹.

Вживание автора в другое, женское гендерное сознание, получило убедительное развитие и в следующем его романе «Матери» (2011), продолжившем художественное исследование недавнего социалистического прошлого. Один из трех эпиграфов к книге взят из «Архипелага ГУЛаг» А. Солженицына, что уже ориентирует читателя на тему политических репрессий, одну из центральных в романе. В основе сюжета – истории матерей, разные по характеру и своему завершению, но всегда печальные, порой трагические.

Действие в романе разворачивается в двух временных пластах и вокруг двух главных героинь – это история репрессированной и сосланной в конце войны в советский лагерь молодой словачки Зузаны Лауковой и история наших дней – заключения студентки Луции Герлианской. Она пишет магистерскую работу по методу «oral history» на тему «Формы и особенности реализации материнства в пограничной социальной ситуации». Луция воспроизводит в ней повествование о своей жизни уже состарившейся Зузаны, привнося при этом в научное исследование элемент художественности, недопустимый по мнению ее научного руководителя. «Придерживайтесь проверенных фактов [...] На нашем факультете занимаются наукой, а не сюжетами»³², – предупреждает он. И все же обе линии сливаются в книге в одно художественное повествование.

Основная сюжетная линия романа – это подробный драматический рассказ (от первого лица) о судьбе Зузаны, кото-

рую несправедливо обвинили в предательстве и гибели советского партизана, ее возлюбленного, и депортировали в Советский Союз. Зузана с трудом выживает в условиях неволи и рождает сына, ради которого идет на многие лишения и жертвы. Сцены из жизни лагеря написаны удивительно достоверно; рядом с Зузаной – масса ярких, хотя и второстепенных персонажей – товарищей по несчастью, политических заключенных, уголовниц, пленных немков.

Мужских фигур в романе немного, зато женские многочисленны и разнообразны; многие из них выполняют роль матери – это и сама Зузана, и лагерная начальница Ирина, спасающая, усыновив, ее ребенка, и мать Зузы (которая, как выясняется в конце, выдала партизана, беспокоясь о дочери), и пожилая словацкая немка Анна, по-матерински заботившаяся о Зузе в лагере, и даже «антропоморфная» волчица, которая охотилась на обессиленную Зузу ради своего волчонка и вскоре погибла. Не хочет избавляться от будущего ребенка, несмотря на советы своей матери, и студентка Луция; уйдя из дома, она находит поддержку у Зузаны.

В то же время в романе прослеживается и своего рода мотив «Павлика Морозова», предательства матери: стихок о герое-пионере читает в лагере маленький сын Зузы, а сама она разоблачает ради возвращения сына собственную мать, которая гибнет потом в тюрьме. Но при этом лишь отчасти прав рецензент, говоря о пессимизме книги Ранкова: «Неистребимая сила материнского чувства плодит бесконечные глубины боли и зла, сплетая парадоксы любви в неразрешимые сети абсурда»³³. Общее звучание романа вполне оптимистично, как и сама тема материнства, выживания и духовного возрождения.

Живой интерес к современной действительности и склонность к ее оригинальной художественной интерпретации характерны для большей части словацких прозаиков среднего поколения. К их числу относится и Вильям Климачек (р. 1958), писатель, драматург, театральный режиссер.

Проблемы и кризисы среднего возраста (а заодно и некоего исторического «среднего» состояния общества – промежутка между социализмом и «капитализмом») остро встают в его

романе «Площадь космонавтов» (2007) с красноречивым подзаголовком с кириллической буквой «Ю»: «Поколение Ю» (образцом для которого был Ю. Гагарин). Роман Климачека – а он занял первое место на единственном конкурсе словацкого романа в 2006 г. – это сочувственная защита своего в общей массе непрактичного и неприкаянного поколения, к которому принадлежат и главные герои – безработный Марош, его жена Милка, хозяйка маленького убыточного магазинчика, давний друг Мароша и тоже неудачник Игорь. Многие комичные и нелепые их черты обобщаются автором в своеобразном трактате с элементами гротеска и каламбура о «Поколении Ю», включающем в себя и исторические сопоставления с поколением их родителей («Поколение Ja», жившее в годы войны в профашистской Словацкой республике) и поколением детей («Поколение Next»). Русское «Ю» и английское «You», замечает он, «фонетически звучат абсолютно одинаково, однако их разделяет бездонная идеологическая пропасть»³⁴.

Большое место занимает сатирическое изображение новой рыночной реальности, в которой автор подмечает столь же абсурдные черты, что и в прежнем «реальном социализме». Элементы абсурда в романе материальны и узнаваемы: это и остатки католической Кальварии («Крестного пути»), перемешанные с экспозицией советской космонавтики, и монумент космической ракеты на старте, сделанный в 1970-е гг. из евангелистского храма, и приметы нового – хищный супермаркет, проглотивший маленькие семейные магазины, и многое в этом роде, включая гигантскую заброшенную советскую военную базу.

Переломные моменты недавней словацкой истории стали сюжетной основой и двух последующих книг В. Климачека – романов «Горячее лето 68» (2011) и «Водка & хром» (2013).

Действие первого романа развивается последовательно, в отдельных эпизодах из жизни героев – детей и родителей трех близких друг другу семей; лишь некоторые обстоятельства проясняются экскурсами в их прошлое. Почти идиллические картины в начале повествования – любящие семьи, живописные улочки Братиславы, планы на будущее выпускницы меди-

цинского факультета Петры, романтическая поездка в Израиль ее подруги Терезы – все это трагически обрывается в августе 1968 г. с приходом советских танков. Семьи разлучаются, и для тех, кто спешно эмигрировал за границу, начинается долгое «хождение по мукам», безработица, голод, ностальгия по дому и покинутым близким. Тех же, кто остался, ждет такой же долгий период несвободы и застоя. Обстановку в обществе времен «нормализации» 1970–80 гг. Климачек рисует характерными для него ироническими красками: «Гражданин Чехословакии свою фрустрацию от республики, из которой не выскользнет даже мышь, может компенсировать тремя способами – заниматься сексом, воровать или обгонять. Сексом он занимается, в основном, дома, обгоняет на дороге, а ворует, по большей части, на работе»³⁵; «Чехословакия тех лет представляла собой большую сахарницу. Она старалась подсластить своим жителям все, что только можно»³⁶.

Второй роман, «Водка & хром», построен на фантастическом допущении, касающемся еще одного переломного события в современной истории Словакии – «нежной» революции 1989 г. Молодой медик Роман Шустер переживает во время манифестации анафилактический шок, и не только его сознание, но и судьба расходятся на два русла – в одной жизни он успешный врач в новой республике, а в другой, «параллельной судьбе» антиутопии, после подавления революции, «Кровавого ноября», становится Виктором, гонимым и преследуемым гражданином тоталитарного государства – «Словацко-Украинско-Белорусской Федерации»³⁷.

Петер Криштуфек (р. 1973) после двух сборников рассказов и новеллы издал три романа, удивительно непохожих друг на друга как по содержанию, так и по поэтике. Если «Суфлер» (2008) – роман-гротеск, почти карикатура на сегодняшнюю политику, политическую и «тусовочную» элиту, то «Близнецы и антиподы» (2010) – это психологический роман-дневник о драматическом сближении противоположностей, а многостраничный «Дом глухого» (2012) – обстоятельная семейная сага, в которой на фоне бурных исторических перипетий с начала XX в. до наших дней прослеживаются судьбы и одного рода, и

малого словацкого социума – провинциального города. Вымышленный город Брежаны – «слепок» Словакии с характерными социальными типами и отношениями, историческими вехами и реалиями. Достоверность описываемых событий подчеркивается автором ссылками на судьбы реальных людей в «Предисловии» и на заключительных страницах, где он перечисляет имена прототипов и приводит ссылки на семейные документы.

Композиция романа основана на хронологии исторических событий (с экскурсами в настоящее актуальное время и в прошлое героев) и связана с определенными этапами жизни семьи врача Альфреда Трновского, его детей и близких, показанными через воспоминания его сына Адама, центрального героя-повествователя. Восемь частей озаглавлены по названиям фресок Ф. Гойи, написанных им на стенах усадьбы «Дом глухого»; в начале каждой части упоминается альбом отца с иллюстрациями, а затем тот или иной представленный на картине порок или мрачный образ находит созвучие в описываемой реальности. Повторяющийся в каждой главе мотив разнобоя часовых механизмов подчеркивает нарастающий разлад в семье, разрушение родового дома и всего привычного строя жизни: «Все часы в этом доме показывают разное время. Они полностью его отрицают. И время рассыпается в разные стороны, словно горсть шариков»³⁸.

Удивительную схожесть с многостраничным «Домом глухого» обнаруживает «микророман» «Во имя отца» Владимира Баллы (р. 1964). Это первое относительно крупное произведение успешного автора нескольких сборников рассказов, часто ориентированных на проблематику абсурда и отчуждения в современном мире. Герой-рассказчик предстает в этом произведении в разных возрастах и семейных ролях, оставаясь при этом убежденным индивидуалистом. На нем прерывается традиционная связь поколений; сыновья – чужие для него люди: «О доме уже давно никто не заботился. Я после развода там не хотел появляться, а у младшего сына были другие интересы, не знаю, какие. Старший куда-то пропал»³⁹. Особую роль в про-

цессе взаимного отчуждения играет мистический дом-лабиринт, который в итоге также приходит в запустение.

Проблема межличностных отношений, кризиса в семье нередко встречается в прозе молодых словацких писателей.

Внутренняя гармония становится почти недостижимой для юной Ярки, героини романа М. Компаниковой (р. 1979) «Пятый корабль» (2010). Лишены не только теплоты, но и всякого человеческого содержания отношения между ее суровой моралисткой-бабушкой и беспутной матерью, и сама она одинаково безразлична обеим («Это не было молчаливым разрывом отношений, резким и драматичным; это было абсолютное отсутствие понимания, равнодушие и неприязнь. Родственная кровь была лишь жидкостью, струящейся по сосудам»⁴⁰). Глубоко несчастные, они внушают и Ярке убеждение в собственной неполноценности, формируют в ней комплекс вины за их жизненные неудачи и беды. Ярка пытается помочь другим несчастным детям, уводя их из враждебного мира взрослых в иллюзорно дружелюбный мир природы в заброшенном саду дедовской дачи, на воображаемый «голубой корабль». Крушение этой иллюзии становится для Ярки еще одним ударом, оправиться от которого ей удастся лишь спустя годы, когда она вновь встречает свою юношескую любовь. М. Компаникова наделяет свою героиню характером цельным и деятельным, несмотря на давление неблагоприятной среды. Она выстраивает сложный сюжет его развития, используя и повествование от первого лица, и чередование временных пластов, и отступление к характеристикам-биографиям других персонажей, пропущенным через восприятие юной и повзрослевшей Ярки.

Проблема одиночества и отчуждения преломляется в творчестве молодых писателей, в том числе, у Михала Гворецкого (р. 1976) в условных, порой фантастических формах. Так, события его в романе-антиутопии «Плюш» (2006) происходят в 2029 г. Герой-рассказчик романа Эрвин Мирский описывается как типичное дитя своего времени, когда рекламные слоганы заменили человеческие имена, а компьютерная зависимость стала самой распространенной болезнью. Эрвин пытается бороться с ней, сбегая сначала в нетронутые технической цивили-

лизацией уголки, а потом в обобщенно-западный город Сити, где его постепенно поглощают те же темные стихии, материализовавшиеся в мрак ночного города, погрузившегося в крошечную тьму из-за аварии. Условность изображаемой здесь действительности отвечает общей тенденции прозы последнего времени – художественной трактовки действительности как ускользающей материи, как реальности неоднозначной во времени и пространстве.

В целом можно сказать, что роман к концу первого десятилетия XXI в. восстановил свои ведущие позиции в словацкой прозе. Произведения, созданные в этом жанре, отличает многообразие индивидуальных стилей, однако очевидны и общие черты – обращение к прошлому для понимания настоящего, детальное исследование путей становления и самопознания личности, определение ее нравственных параметров.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ *Halvoník A.* SÚmrak literárneho snobizmu. *Próza 2008* // *Knižná revue 2009*, č. 14–15.

² *Rakús S.* *Nenapísany román*. Bratislava, 2004. S. 44.

³ *Ibid.* S. 45.

⁴ *Ibid.* S. 162.

⁵ *Rakús S.* *Excentrická univerzita*. Bratislava, 2008. S. 44.

⁶ *Ibid.* S. 26.

⁷ *Ibid.* S. 170.

⁸ *Ibid.* S. 50.

⁹ *Ibid.* S. 51.

¹⁰ *Ibid.* S. 177.

¹¹ *Ibid.* S. 178.

¹² *Ibid.* S. 225.

¹³ *Vilikovský P.* *Vlastný životopis zla*. Bratislava, 2009. S. 13.

¹⁴ *Ibid.* S. 137.

¹⁵ *Ibid.* S. 156.

¹⁶ *Ibid.* S. 299.

¹⁷ *Vilikovský P.* *Prvá a posledná láska*. Bratislava, 2013. S. 8.

¹⁸ *Ibid.* S. 15.

¹⁹ *Ibid.* S. 127.

- ²⁰ Ibid. S. 130.
- ²¹ Ibid. S. 137.
- ²² Ibid. S. 141.
- ²³ Ibid. S. 142.
- ²⁴ Ibid. S. 143.
- ²⁵ Ibid. S. 191.
- ²⁶ Ibid. S. 191.
- ²⁷ Ibid. S. 197.
- ²⁸ *Mráz P.* Knižná revue, 2009, № 21.
- ²⁹ *Bielik M.* Benátsky diptych I. Skutočnosť. Bratislava, 2007. S. 9.
- ³⁰ *Rankov P.* Stalo sa prvého septembra (alebo inokedy). Bratislava, 2008. S. 7.
- ³¹ Ibid. S. 327.
- ³² *Rankov P.* Matky. Bratislava, 2011. S. 29.
- ³³ *Halvoník A.* Knižná revue 2012/10.
- ³⁴ *Klimáček V.* Námestie kozmonautov. Bratislava, 2007. S. 85.
- ³⁵ *Klimáček V.* Horúce leto 68. Bratislava, 2011. S. 9.
- ³⁶ Ibid. S. 243.
- ³⁷ *Klimáček V.* Vodka & chróm. Bratislava, 2013. S. 12.
- ³⁸ *Krištúfek P.* Dom hluchého. Bratislava. 2012. S. 365.
- ³⁹ *Balla V.* V mene otca. Bratislava, 2011. S. 22.
- ⁴⁰ *Kompaniková M.* Piata loď. Bratislava, 2010. S. 44.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

А

Адельгейм Ирина Евгеньевна 2, 3, 7, 10, 353
Аксинте Шербан (Axinte Şerban) 241, 257
Алексиева Елена (Алексиева Елена) 184
Алексиевич Светлана Александровна 300
Андреев Леонид Николаевич 124
Андреев Эмил (Андреев Эмил) 180
Андрич Иво (Андрій Иво) 286, 292, 295, 300, 302, 315
Антоныч Богдан-Игорь Васильевич (Антонич Богдан-Ігор Васильович) 101
Аристов Денис Владимирович 78
Ахмадулина Белла Ахатовна 159, 174
Ахматова Анна Андреевна 155

Б

Бабович Мирослав (Бабовић Мирослав) 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 315
Бадалич Йосип (Badalić Josip) 170
Байдалова Екатерина Викторовна 3, 4, 7, 81, 353
Балла Владимир (Balla Vladimír) 317, 334, 337
Бараньская Катажина (Barańska Katarzyna) 77
Баргельская Юстына (Bargielska Justyna) 30
Бартиш Аттила (Bartis Attila) 138
Бауман Зигмунт (Bauman Zygmunt) 27, 69, 72, 74, 75
Бачиньский Камил Кшиштоф (Baczyński Kamil Krzysztof) 65
Безрукова Инна Геннадьевна 265
Бек Александр Альфредович 307, 311
Беккет Семюэл 281
Белза Владислав (Bełza Władysław) 65
Белов Игорь Леонидович 90, 91, 92, 93, 94, 97
Беньковский Давид (Bieńkowski Dawid) 7, 11, 25, 37, 40, 41, 43, 47, 51, 52, 53, 58, 59, 61, 62, 74, 75, 76, 77, 78
Березовчук Лариса Николаевна 109
Берон Петр (Берон Петър) 200
Беська Кшиштоф (Beška Krzysztof) 11, 25, 26, 27, 41, 49, 66, 72, 74, 76, 79
Бигл Питер 247
Биелик Мирослав (Bielik Mirosław) 327, 328, 337
Блоньский Ян (Błoński Jan) 16

Бодрийяр Жан 71, 118
Борбей Силард (Borbély Szilárd) 137
Борисов Георгий (Борисов Георги) 196, 207
Ботев Христо (Ботев Христо) 199
Бранев Веселин (Бранев Веселин) 181
Браун Крейг (Brawn Craig) 13, 69
Бреннон Роберт (Brannon Robert) 59
Брехт Бертольд 272
Брешич Винко (Brešić Vinko) 140, 172
Брында Карел (Brynda Karel) 262
Брэгару Кармен (Brăgaru Carmen) 236, 256
Будай-Деляну Йон (Budai-Deleanu Ion) 246, 258
Булгаков Михаил Афанасьевич 169
Бурца-Чернат Бьянка (Burța-Cernat Bianca) 242, 244, 246, 249, 257, 258
Буш Джордж Герберт Уокер 290
Бузя Катажина (Byzia Katarzyna) 11, 26, 72

В

Вазов Иван (Вазов Иван) 179, 199, 200
Вагенштайн Анжел (Вагенштайн Анжел) 189
Вайда Анджей (Wajda Andrzej) 44
Вапцаров Никола (Вапцаров Никола) 179
Варга Кшиштоф (Varga Krzysztof) 7, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 21, 22, 26, 33, 37, 39, 40, 42, 44, 46, 47, 48, 50, 51, 52, 53, 56, 58, 61, 66, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79
Васкевич Анджей К. (Waskiewicz Andrzej K.) 72
Вацулик Людвик (Vaculík Ludvík) 262, 270, 271, 272
Вежинов Павел (Вежинов Павел) 187
Великонья Митья (Velikonja Mitja) 212, 234
Велчич Мирна (Velčić Mirna) 140, 172
Вёрёш Иштван (Vörös István) 138
Верих Ян (Werich Jan) 263
Вешкрнова Дагмар (Veškrnová Dagmar) 281
Виликовский Павел (Vilikovský Pavel) 7, 316, 317, 322, 324, 326, 336
Вирк Томо (Virk Tomo) 233
Вирк Яни (Virk Jani) 211
Витковский Михал (Witkowski Michał) 11, 14, 19, 22, 33, 37, 38, 46, 55, 60, 68, 69, 73, 74, 75, 78, 80
Вознесенский Андрей Андреевич 169
Войнович Горан (Vojnović Goran) 7, 208, 217, 219, 220, 225, 227, 230, 232, 233, 234, 235

Волкан Вамик Д. (Volkan Vamik D.) 55, 77
Враницкий Франц 290
Врклиан Ирена (Vrkljan Irena) 140
Вукманович-Темпо Светозар (Вукмановић-Темпо Светозар) 286
Вулетић Витомир (Вулетић Витомир) 308
Вучо Александр (Вучо Александар) 294
Высоцкий Владимир Семёнович 55

Г

Гавел Вацлав (Havel Václav) 3, 8, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284
Гавел Вацлав, старший (Havel Václav) 261, 262
Гавел Милош (Havel Miloš) 261
Гавлова Ольга (Havlová Olga) 281, 283
Гагарин Юрий Алексеевич 332
Гаек Иржи (Hájek Jiří) 273
Газвода Нейц (GazvodaNejc) 211
Галвоник Александер (Halvoník Alexander) 319, 336, 337
Ганди Махатма 278
Гарин Эраст Павлович 169
Гашек Ярослав (Hašek Jaroslav) 320
Гвиждяла Карел (Hvíždala Karel) 260, 275
Гворецкий Михал (Hvorecký Michal) 317, 335
Геббельс Пауль Йозеф 324
Гёте Иоганн Вольфганг 279
Гинзберг Ирвин Аллен 87
Гитлер Адольф 114
Гойя Франсиско Хосе 334
Голан Владимир (Holan Vladimír) 263, 264
Голдиш Александру (Goldiş Alexandru) 249, 258
Голев Иван (Голев Иван) 183
Голуб Мирослав (Holub Miroslav) 264
Гольдштейн Славко (Goldstein Slavko) 314
Голынка (Голынка-Вольфсон) Дмитрий 106, 111
Гомбрович Витольд (Gombrowicz Witold) 46, 59, 65, 75
Горбаневская Наталья Евгеньевна 158, 163
Горват Томаш (HorváthTomáš) 317
Горький Максим 130, 135, 310, 311
Господинов Георгий (Господинов Георги) 177, 187, 197, 203, 206
Готовац Владо (Gotovac Vlado) 147

- Грбал Богумил (Hrabal Bohumil) 263, 271
Гретковская Мануэла (Gretkowska Manuela) 28, 50, 76
Гросс Томаш (Gross Tomasz) 16
Груз Павел (Hrůz Pavel) 316, 317
Гундорова Тамара Ивановна (Гундорова Тамара Іванівна) 87, 107, 110
Гус Ян (Hus Jan) 116, 117
Гусак Густав (Husák Gustáv) 270, 273, 330
Гусев Юрий Павлович 3, 7, 112, 353

Д

- Давичо Оскар (Давичо Оскар) 292, 294
Дайс Екатерина Александровна 100
Данаилов Георгий (Данаилов Георги) 181
Данилина Елена Владимировна (Даниліна Олена Володимирівна) 89, 110
Дворянова Эмилия (Дворянова Емилия) 177, 194, 195
Дебеляк Алеш (Debeljak Aleš) 213
Дедьер Владимир (Дедијер Владимир) 286
Дединац Милан (Дединац Милан) 292
Делор Жак 290
Дереш Любко, полное имя Дереш Любомир Андреевич (Дереш Любко, полное имя Дереш Любомир Андрійович) 87
Деррида Жак 132
Десница Владан (Desnica Vladan) 151
Джаджич Петар (Џацић Петар) 294
Джилас Милован (Ђилас Милован) 291
Дзидо Марта (Dzido Marta) 11, 13, 14, 24, 25, 27, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 51, 65, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 79, 80
Диздар Мак (Dizdar Mak) 163
Димитров Георгий (Димитров Георги) 192
Димитрова Блага (Димитрова Блага) 187
Димов Димитр (Димов Димитър) 177
Димов Леонид (Dimov Leonid) 240
Димова Теодора (Димова Теодора) 7, 184, 185, 186, 187
Диницою Адина (Dinițoiu Adina) 257
Добреску Каюс (Dobrescu Caius) 258
Домбровский Ян Генрих (Dąbrowski Jan Henryk) 50
Донат Бранимир (Donat Branimir) 152
Достоевский Федор Михайлович 306, 311
Дракулич Славенка (Drakulić Slavenka) 140, 214
Дроткевич Агнешка (Drotkiewicz Agnieszka) 11, 42

Дубчек Александр (Dubček Alexander) 168, 330
Дувакин Виктор Дмитриевич 169
Дудинцев Владимир Дмитриевич 169
Дучич Йован (Дучић Йован) 308
Дюма Александр, отец 247

Е

Евтушенко Евгений Александрович 169
Ельцин Борис Николаевич 290
Ергович Миленко (Jergović Milenko) 140
Есенин Сергей Александрович 312
Ефремов Георгий Исаакович 161

Ж

Жадан Сергей Викторович (Жадан Сергій Вікторович) 8, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 93, 94, 95, 96, 97, 100, 101, 102, 103, 104, 106, 107, 108, 110, 111
Жарри Альфред 248
Жеромский Стефан (Žeromski Stefan) 27, 45
Живков Тодор (Живков Тодор) 192
Жид Андре 167
Жижка Ян (Jan Žižka) 116, 117
Жилич Дарья (Žilić Darja) 157, 174
Жмегач Виктор (Žmegač Viktor) 164
Жмиевский Артур (Žmijewski Artur) 106, 111

З

Задура Богдан (Zadura Bohdan) 103
Заимов Стоян (Заимов Стоян) 199
Зарев Владимир (Зарев Владимир) 183, 190, 191
Заславская Елена Александровна 82
Захариева Виргиния (Захариева Виргиния) 180, 188
Заяц Петер (Zajac Peter) 320
Здравкович Тома (Здравковић Тома) 219
Зелёнка Юрек (Zielonka Jurek) 72
Златар Андреа (Zlatar Andrea) 140, 172
Зогович Мирка (Зоговић Мирка) 170
Зогович Радован (Зоговић Радован) 170, 307, 308
Зощенко Михаил Михайлович 169
Зупан-Сосич Алойзия (Zupan Sosič Alojzija) 210, 234

И

- Ивани Габор (Iványi Gábor) 136
Игов Светлозар (Игов Светлозар) 180, 198, 202, 206
Игрицкий Юрий Иванович 235
Ийеш Дюла (Ilyés Gyula) 122
Илиев Константин (Илиев Константин) 180
Иллеш Ласло (Illés László) 7, 118, 119, 120, 121, 137
Ильина Галина Яковлевна 2, 3, 7, 139, 315, 353
Иля Летиция (Ilea Letiția) 246, 258
Исакович Антоние (Исаковић Антоније) 292, 294, 295, 296

Й

- Йованович Владислав (Jovanović Vladislav) 290
Йованович Миливое (Јовановић Миливоје) 170
Йоганидес Ян (Johanides Ján) 317, 318, 322

К

- Каден-Бандровский Юлиуш (Kaden-Bandrowski Juliusz) 45, 75
Кадлечик Иван (Kadlečík Ivan) 316
Каган Моисей Самойлович 235
Кайзер Вольфганг 171
Калоянов Анчо (Калоянов Анчо) 189, 190
Кальвино Итало 256
Кантемир Димитрий Константинович (Cantemir Dimitrie) 241, 246
Капитанева Даниэла (Kapitáňová Daniela) 317
Капор Момо (Капор Момо) 7, 286, 298, 299, 300, 302, 303, 304, 305, 315
Караславов Георгий (Караславов Георги) 177
Карпа Ирэна (Карпа Ирена) 87
Карпинский Петер (Karpinský Peter) 317
Карпович Игнацы (Karpowicz Ignacy) 7, 10, 11, 13, 15, 25, 36, 42, 43, 48, 49, 51, 52, 53, 65, 68, 69, 70, 71, 74, 75, 76, 77, 79
Кафка Франц 281
Качановский Адам (Kaczanowski Adam) 11, 25, 68
Кемень Иштван (Kemény István) 138
Киверская Доминика (Kiwierska Dominika) 11, 68
Кирова Милена (Кирова Милена) 187, 199, 203, 207
Кисёв Стефан (Кисьов Стефан) 183
Китич Миле (Kitić Mile) 226

- Киш Эгон Эрвин (Kisch Egon Erwin) 167
Клима Иван (Klíma Ivan) 272
Климачек Вильям (Klimáček Viliam) 331, 332, 333, 337
Когоут Павел (Kohout Pavel) 262, 268, 271, 272
Кокель Нина (Kokelj Nina) 211
Коларж Иржи (Kolář Jiří) 263, 264
Коленич Иван (Kolenič Ivan) 317
Колин Владимир (Colin Vladimír) 247, 258
Компаникова Моника (Kompaníková Monika) 317, 335, 337
Конвицкий Тадеуш (Konwicki Tadeusz) 36
Константинов Алеко (Константинов Алеко) 202
Константинов Константин (Константинов Константин) 189
Константинович Радомир (Константиновић Радомир) 294
Кос Янко (Kos Janko) 210, 233, 234
Космач Франце (Kosmač France) 163
Костюшко Тадеуш (Kościuszko Tadeusz) 49, 51
Кохан Марек (Kochan Marek) 11, 30
Коштуница Воислав (Коштуница Војислав) 227
Коэн Леа (Коен Леа) 182
Кравцов Николай Иванович 312
Крамбергер Наташа (Kramberger Nataša) 211
Крамэр Юзефа (Kramer Józefa) 71
Красовец Александра Николаевна 231, 235
Кристя-Энаке Даниэл (Cristea-Enache Daniel) 245, 258
Криштуфек Петр (Krištúfek Petr) 333, 337
Крлежа Мирослав (Krlježa Miroslav) 163, 167, 168, 169, 176, 292, 293
Кроб Андрей (Krob Andrej) 272, 280, 281
Крэчун Георге (Crăciun Gheorghe) 250, 252, 253, 258
Кублешан Виктор (Cubleșan Victor) 246, 249, 258
Куленович Скендер (Куленовић Скендер) 292
Кундера Милан (Kundera Milan) 269, 270, 271
Кучок Войцех (Kuczok Wojciech) 11, 14, 69
Кэрролл Льюис 247
Кэртэреску Мирча (Cărtărescu Mircea) 237, 239, 240, 242, 257

Л

- Лаиншчек Фери (Lainšček Feri) 224
Лакапра Доминик (LaCapra Dominick) 15, 70
Лалич Михайло (Лалић Михајло) 307
Ларкин Филип Артур 214
Ласич Ана (Lasić Ana) 224

Левский Васил (Левски Васил)
Ленин (Ульянов Владимир Ильич) 160
Леонов Леонид Максимович 291, 306, 307, 311, 312
Лехонь Ян (Lechoń Jan) 47
Лежён Филипп 141, 173
Ломницкий Тадеуш (Łomnicki Tadeusz) 44
Лопатка Ян (Lopatka Jan) 274
Лукач Дёрдь (Lukács György) 119
Лукина Ольга Викторовна 277
Лькошина Лариса Семеновна 235
Лышега Олег Богданович (Лишега Олег Богданович) 87
Любимов Юрий Петрович 282
Лютый Орест, наст. имя Мухарский Антон Дмитриевич (Лютый Орест, наст. имя Мухарський Антон Дмитрович) 107

М

Магнifico Роберт Пешут (Magnífico Robert Pešut) 227
Макарова Татьяна Константиновна 158, 159
Максимович Десанка (Максимовић Десанка) 292, 294, 307
Мандельштам Осип Эмильевич 169
Мандрала Вукашин (Мандрала Вукашин) 304
Манолеску Николае (Manolescu Nicolae) 256
Мао Цзедун 278
Марadona Диего Армандо 93
Маринчич Катарина (Marinčić Katarina) 211
Масарик Томаш Гарриг (Masaryk Tomáš Garrigue) 276
Масловская Дорота (Masłowska Dorota) 11, 13, 21, 22, 25, 38, 42, 43, 44, 47, 49, 50, 51, 53, 55, 61, 62, 64, 68, 69, 70, 71, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80
Маслянек Ярослав (Maślanek Jarosław) 11, 13, 19, 31, 32, 69, 71, 73
Матанович Юлиана (Matanović Juliana) 140
Матвеевич Предраг (Matvejević Predrag) 152
Махно Василь Иванович (Махно Василь Иванович) 101, 102, 103, 104, 108
Маццини Миха (Mazzini Miha) 7, 213, 214, 217, 233, 234
Маяковский Владимир Владимирович 308, 312
Медакович Даниил (Медаковић Даниил) 286
Медведев Кирилл Феликсович 81, 107
Мёдерндорфер Винко (Möderndorfer Vinko) 211
Мейерхольд Всеволод Эмильевич 169
Миколок Владислава (Миколок Владислава) 110

- Милев Гео (Милев Гео) 179
Милошевич Слободан 288, 291
Милошевский Зигмунт (Miłoszewski Zygmunt) 41
Мильштейн Александр Моисеевич 89
Минкин Ярослав Борисович (Мінкін Ярослав Борисович) 82
Миркович Нада (Mirković Nada) 155, 174
Митана Душан (Mitana Dušan) 317, 318
Миткиевич Анджело (Mitchievici Angelo) 257
Михаилович Драгослав (Михаиловић Драгослав) 286, 305, 306, 315
Михайлович-Михиз Борислав (Михајловић-Михиз Борислав) 286, 293
Михалич Славко (Mihalić Slavko) 143
Мицкевич Адам (Mickiewicz Adam) 49, 51
Мишич Зоран (Мишић Зоран) 294
Молодикова Ирина Николаевна 235
Монюшко Станислав (Moniuszko Stanisław) 46
Мор Томас 255
Морович Андрей (Morovič Andrej) 230
Мраз Петер (Mráz Peter) 326, 337
Мутафчиева Вера (Мутафчиева Вера) 181, 207

Н

- Надаш Петер (Nádas Péter) 131
Найман Анатолий Генрихович 162
Нахач Мирослав (Nahacz Mirosław) 10, 11, 35, 68, 79
Негош Петр Петрович (Његош Петар Петровић) 312
Неделчев Михаил (Неделчев Михаил) 198, 207
Незвал Витезслав (Nezval Vítězslav) 264
Немец Крешимир (Nemes Krešimir) 139, 172
Ненадович Матей (Ненадовић Матеја) 285
Николиш Гойко (Николиш Гојко / Nikoliš Gojko) 286
Ничев Боян (Ничев Боян) 197, 207
Новак Слободан (Novak Slobodan) 7, 140, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 157, 170, 173, 174
Новотный Антонин (Novotný Antonín) 330
Нугатов (наст. фам. – Твердохлеб) Валерий Викторович 81, 107
Нушич Бранислав (Нушић Бранислав) 285
Ньюман Пол 214

О

- Оболонский Александр Валентинович 77
Обрадович Досифей (Обрадовић Доситеј) 285

Обшти Димитр (Общи Димитър) 200, 201
Одийя Даниэль (Odiĵa Daniel) 11, 25, 30, 32
Ожаровская Доминика (Ożarowska Dominika) 11, 12, 69
Окуджава Булат Шалвович 55, 169
Ольшевский Михал (Olszewski Michał) 11, 27, 72
Орбитовский Лукаш (Orbitowski Łukasz) 11, 13, 69
Орский Мечислав (Orski Mieczysław) 28, 72
Остахович Игорь (Ostachowicz Igor) 11, 17, 18, 20, 35, 45, 57, 70, 75, 78
Осташевский Роберт (Ostaszewski Robert) 7, 11, 24, 30, 35, 40, 68, 71, 72, 73, 74, 79, 80
Отченаш Игор (Otčenáš Igor) 317
Охлопков Николай Павлович 169

П

Павич Милорад (Павић Милорад) 7, 199, 286, 296, 297, 314
Павелич Анте (Pavelić Ante) 151
Павичич Юрица (Pavičić Jurica) 173
Павлетич Влатко (Pavletić Vlatko) 143, 157, 170
Павличич Павао (Pavličić Pavao) 140, 166
Павлович Миодраг (Павловић Миодраг) 284
Павлышин Марко Романович (Павлишин Марко Романович) 96, 111
Пазиньский Петр (Paziński Piotr) 16, 17, 30, 70
Паисий Хилендарский (Паисий Хилендарски) 200
Панковчин Вацлав (Pankovčín Václav) 317
Папандреу Андреас 278
Парун Весна (Parun Vesna) 7, 142, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 174, 175
Пасиковский Владислав (Pasikowski Władysław) 16
Пасков Виктор (Пасков Виктор) 183
Пастернак Борис Леонидович 328
Паточка Ян (Patočka Jan) 273
Паунд Эзра Уэстон Лумис 87
Пахор Борис (Paĥor Boris) 211
Пашич Никола (Пашић Никола) 291
Пекич Борислав (Пекић Борислав) 286
Петрасик Здзислав (Pietrasik Zdzisław) 78
Петраш Ирина (Petraş Irina) 245, 258
Петреску Раду (Petrescu Radu) 245
Петров Ивайло (Петров Ивайло) 177
Пёнтек Томаш (Piątek Tomasz) 11, 25, 33, 47, 48, 75, 76

- Пётр Ц. (Piotr C.) 11, 12, 25, 37, 39, 44, 46, 48, 69, 72, 73, 74, 75, 76
Пилсудский Юзеф (Piłsudski Józef) 36, 51, 52
Пильх Ежи (Pilch Jerzy) 66
Пинчон Томас Раггльз 255
Пирьевец Йоже (Pirjevec Jože) 213
Пирьевец Неделька (Pirjevec Nedeljka) 211
Питгарт Петр (Pithart Petr) 276
Пиштянек Петер (Pišťanek Peter) 317, 318
Пономарёва Нина Николаевна 3, 7, 177, 353
Попа Васко (Попа Васко) 292, 294
Попелушко Ежи (Popieluszko Jerzy) 36
Попов Алек (Попов Алек) 187, 191, 192, 193
Попович-Коча Константин (Поповић-Коча Константин) 285, 286, 314
Потапова Татьяна Сергеевна 109
Пранич Круно (Pranić Kruno) 165, 170
Приморац Страхимир (Primorac Strahimir) 139, 172
Протич Миодраг (Протић Миодраг) 294
Прохазка Ян (Procházka Jan) 268
Прус Болеслав (Prus Bolesław) 63
Пугачев Емельян Иванович 121
Пупачич Йосип (Pupačić Josip) 143, 152
Пустогаров Андрей Александрович 87, 96, 98, 110
Путина Людмила Александровна 278
Путрамент Ежи (Putrament Jerzy) 11
Пушкин Александр Сергеевич 55, 321
Пырвулеску Йоана (Pârvulescu Ioana) 257
Пясецкий Сергей (Piasecki Sergiusz) 167

Р

- Радинский Алексей (Радинський Олексій) 110
Радичков Йордан (Радичков Йордан) 187, 197
Радойнов Цвятко (Радойнов Цвятко) 192
Раичкович Стеван (Раичковић Стеван) 163
Райнов Николай (Райнов Николай) 189
Раковский Георгий (Раковски Георги) 200
Ракоши Матяш Матиас (Rákosi Mátyás) 119
Ракус Станислав (Rakús Stanislav) 7, 319, 320, 321, 322, 336
Ранков Павол (Rankov Pavol) 317, 328, 329, 331, 337
Ранкович Александр (Ранковић Александар) 291
Ранчев Палми (Ранчев Палми) 180
Ребула Алойз (Rebula Alojz) 211

Рильке Райнер Мария 328
Ристич Марко (Ристић Марко) 314
Родионов Андрей Викторович 82
Рождественский Роберт Иванович 169, 307, 311
Ружевиц Тадеуш (Różewicz Tadeusz) 51
Русков Милен (Русков Милен) 7, 199, 200, 201, 206
Руфус Милан (Rúfus Milan) 328
Рэдулеску Рэзван (Rădulescu Răzvan) 7, 246, 248, 249, 258
Рыльский Максим Фадеевич (Рильский Максим Тадейович) 311

С

Саблич-Томич Хелена (Sablić-Tomić Helena) 140, 173
Саливарова Здена (Salivarová Zdena) 270
Самойленко Сергей Витальевич 86, 87, 110
Самойлов Давид Самуилович 160
Светлов Михаил Аркадьевич 94
Сейферт Ярослав (Seifert Jaroslav) 263, 264
Селимович Меша (Селимовић Меша) 292
Семенко Михайль Васильевич (Семенко Михайль (Михайло) Васильевич) 83, 109
Семенова Мария Васильевна 284
Сеневич Мариуш (Sieniewicz Mariusz) 11, 12, 14, 34, 35, 36, 42, 43, 46, 47, 55, 56, 59, 61, 62, 63, 64, 66, 67, 69, 70, 73, 74, 75, 77, 78, 79
Сенкевич Генрик (Sienkiewicz Henryk) 45
Сент-Экзюпери Антуан де 15
Сервантес Мигель де Сааведра 202
Сигида Александр Иванович 82
Силан Янко (Silan Janko) 316
Симонов Константин Михайлович 307
Симуц Йон (Simuț Ion) 256, 258, 259
Синявский Андрей Донатович 171
Скоркин Константин Юрьевич 82
Скубиц Андрей (Skubic Andrej) 224, 230
Сламниг Иван (Slamnig Ivan) 143, 152, 163, 170
Слащева Мария Алексеевна 234
Слобода Рудольф (Sloboda Rudolf) 317, 322
Слободзянек Тадеуш (Słobodzianek Tadeusz) 16
Словацкий Юлиуш (Słowacki Juliusz) 50
Слонимский Антоний (Słonimski Antoni) 167
Смирненский Христо (Смирненски Христо) 179
Смрковский Йозеф (Smrkovský Jozef) 268

Сноховская-Гонзалес Клаудиа (Snochowska-Gonzales Claudia) 311
Соболевская Иоанна (Sobolewska Joanna) 70
Солженицын Александр Исаевич 112, 137, 274, 306, 330
Соколинская Алёна (Соколинська Альона) 110
Сталин Иосиф Виссарионович 119, 314
Стамболова Албена (Стамболова Албена) 188
Станев Эмилиян (Станев Емилиян) 187, 197
Станков Иван (Станков Иван) 186, 207
Станкова Мария (Станкова Мария) 184, 185
Старикова Надежда Николаевна 1, 2, 3, 7, 208, 233, 234, 353
Стоянов Захарий (Стоянов Захари) 199, 200
Стратиев Станислав (Стратиев Станислав) 197
Субботин Стоян (Суботин Стојан) 170
Схуты Славомир (Shuty Sławomir) 7, 11, 12, 14, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 30, 33, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 50, 58, 66, 67, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 79
Сэлкудяну Николета (Sălcudeanu Nicoleta) 244, 257
Сэндберг Карл Август 87

Т

Тадич-Шокац Саня (Tadić-Šokac Sanja) 173
Тадиянович Драгутин (Tadijanović Dragutin) 147, 163
Талев Димитр (Талев Димитър) 177
Тар Шандор (Tar Sándor) 123, 124, 131, 136, 138
Твардовский Александр Трифонович 112
Тенжера Веселко (Tenžera Veselko) 150
Тенев Георгий (Тенев Георги) 197
Тереи Янош (Térey János) 138
Териан Андрей (Terian Andrei) 243, 253, 258, 259
Тешич Гойко (Тешић Гојко) 170
Тёрнер Лана 214
Тисо Йозеф (Tiso Jozef) 330
Тито Иосиф Броз (Тито Јосип Броз) 161, 170, 212, 213, 215, 216, 217, 286, 288, 289, 291, 292, 297, 305, 314
Тодоров Владислав (Тодоров Владислав) 188, 197
Токарская-Бакир Иоанна (Tokarska-Bakir Joanna) 70
Толбухин Фёдор Иванович 297
Толкин Джон Рональд Руэл 247
Толстой Лев Николаевич 306, 311
Томич Анте (Томić Ante) 140
Томичич Златко (Томićić Zlatko) 147

Тот Кристина (Tóth Krisztina) 137, 138
Тохман Войцех (Tochman Wojciech) 15
Тратник Сузана (Tratnik Suzana) 211
Трефулька Ян (Trefulka Jan) 272
Трибусон Горан (Tribuson Goran) 140
Троха Гашпер (Troha Gašper) 214, 234
Тютчев Федор Иванович 311
Туджман Франьо (Tudman Franjo) 147, 151, 153, 161

У

Угрешич Дубравка (Ugrešić Dubravka) 140, 165
Уевич Тин (Ujević Tin) 145, 159, 163
Уитмен Уолт 87
Уриан Тодорел (Urian Tudorel) 258
Урсу Хория (Ursu Horia) 243, 244, 245, 246, 257
Усачёва Анастасия Викторовна 3, 4, 7, 236, 353
Успенский Глеб Иванович 122
Ушкалов Александр Леонидович (Ушкалов Олександр Леонідович)
87
Уэллек Рене 171

Ф

Фанайлова Елена Николаевна 81
Ферич Зоран (Ferić Zoran) 140
Филипова Людмила (Филипова Людмила) 182, 183
Филипович Зоран (Filipović Zoran) 156
Филонов Павел Николаевич 169
Флакер Александр (Flaker Aleksandar) 7, 142, 164, 165, 166, 167, 168,
169, 170, 171, 172, 175, 176
Флисар Эвальд (Flisar Evald) 211
Флориан Мирослав (Florian Miroslav) 264
Форман Милош (Forman Miloš) 263
Франгеш Иво (Frangేశ Ivo) 164, 171
Франичевич Марин (Franičević Marin) 174
Франц Фердинанд Карл Людвиг Йозеф фон Габсбург эрцгерцог
д'Эсте 302
Фридман Михаил Владимирович 256

Х

- Хаи Янош (Háy János) 7, 126, 128, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137
Хайдеггер Мартин 133
Хакимова Сурайё Хасансултоновна 109
Харчук Роксана Борисовна (Харчук Роксана Борисовна) 87, 88, 110
Хатар Дёзё (Határ Gyözö) 132
Хвиловский Эдуард Адамович 103
Херберт Збигнев (Herbert Zbigniew) 101
Херсонский Борис Григорьевич 106
Хладник Миран (Hladnik Miran) 225
Холмлунд Крис (Holmlund Chris) 78
Холуй Божена (Chołuj Bożena) 78
Хорват Чаба (Horváth Csaba) 131, 132, 133, 134, 138
Хорти Миклош (Horthy Miklós) 330
Хутник Сильвия (Chutnik Sylwia) 7, 11, 14, 18, 44, 46, 48, 50, 51, 57, 63, 64, 70, 75, 76, 77, 78, 79
Хюлле Павел (Huelle Paweł) 45, 75

Ц

- Цаплин Юрий 90
Цегельский Макс (Cegielski Max) 11, 24, 25, 34, 41, 71
Цепеняг Думитру (Țepeșeag Dumitru) 240
Цибульский Збигнев (Cybulski Zbigniew) 44
Цигер-Гронский Йозеф (Ciger Hronský Jozef) 316, 328
Црнянский Милош (Црњански Милош) 292

Ч

- Чапек Карел (Čapek Karel) 266, 279
Чаушеску Николае (Ceaușescu Nicolae) 236
Че Гевара 102
Челич Стоян (Ћелић Стојан) 294
Червенка Мирослав (Červenka Miroslav) 264
Червиньский Петр (Czerwiński Piotr) 7, 11, 12, 13, 14, 15, 20, 21, 22, 27, 28, 29, 30, 32, 34, 37, 41, 43, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 56, 58, 66, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79
Чернат Пол (Cernat Paul) 243, 250, 257, 258
Чехов Антон Павлович 55, 280, 306, 311, 321
Чимпоешу Петру (Cimpoeșu Petru) 245, 253, 254, 255, 259
Чистелекан Александру (Cistelecă Alexandru) 243

- Чобану Виталие (Ciobanu Vitalie) 253, 259
Човика Лучана (Ciovica Luciana) 259
Чопич Бранко (Чопић Бранко) 292
Чосич Добрица (Чосић Добрица) 7, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 295, 296, 314
Чосич-Вукич Анна (Чосић-Вукић Ана) 292

Ш

- Шанта Ференц (Sánta Ferenc) 112, 114, 116, 117, 121, 122, 133, 137
Швантнер Франтишек (Švantner František) 320
Швермова Мария (Švermová Marie) 268
Швигель-Мера Брина (Švigelj-Merat Brina) 211
Шекспир Вильям 280
Шерлаимова Светлана Александровна 3, 7, 260, 353
Шешель Воислав (Шешель Војислав) 227
Шешкен Алла Геннадьевна 4, 7, 285, 354
Шидфар Рамин Каземович 250, 258
Шиктанц Карел (Šiktanc Karel) 264, 268
Шикула Винцент (Šikula Vincent) 317, 318, 322
Шимечка Мартин (Šimečka Martin) 316
Широкова Людмила Федоровна 2, 4, 7, 316, 354
Шкворецкий Йозеф (Škvorecký Josef) 270, 271
Шкловский Виктор Борисович 171
Шкреб Зденко (Škreb Zdenko) 164, 171
Шолохов Михаил Александрович 306, 307, 311, 312
Шолян Антун (Šoljan Antun) 143, 152, 163, 170
Шопен Фредерик (Chopin Fryderyk) 49
Шотола Иржи (Šotola Jiří) 264, 268, 271
Шпиро Дёрдь (Spiró György) 125
Штайгер Эмиль 171
Штевчек Ян (Števček Ján) 319
Штефэнеску Алекс (Ştefănescu Alex) 241, 243, 257
Шуберт Януш (Schubert Janusz) 101

Э

- Эвтимова Здравка (Евтимова Здравка) 184
Эгрешши Золтан (Egressy Zoltán) 138
Эко Умберто 255, 328
Эрдман Николай Робертович 168
Эстерхази Петер (Esterházy Péter) 131

Ю

Ющенко Виктор Андреевич (Ющенко Віктор Андрійович) 85

Я

Ягельский Войцех (Jagielski Wojciech) 15

Якимчук Любовь (Якимчук Любов, псевд. Любка) 82

Якобсон Роман Осипович 171

Янион Мария (Janion Maria) 55, 77

Янчар Драго (Jančar Drago) 211

Ярош Петер (Jaroš Peter) 322

Ярузельский Войцех (Jaruzelski Wojciech) 11

Summary

The monograph has represented the development of the literatures of Central and South-Eastern Europe during the period 2000–2010 considering the changes in the function of literature under the influence of socio-political and socio-cultural transformations and globalization processes. It analyzes the current artistic phenomena in the literatures of Bulgaria, Croatia, the Czech Republic, Hungary, Poland, Romania, Serbia, Slovakia, Slovenia and Ukraine, presents a number of new names and literary works. Particular attention is paid to the problem of national identity, especially in countries that have got independence at the end of the XXth century, the renewal of ideological and aesthetic priorities in their artistic practice, features of poetics. The publication is addressed to philologists and historians of culture, undergraduate and graduate students, to all who are interested in modern European literatures.

КОРОТКО ОБ АВТОРАХ

Адельгейм Ирина Евгеньевна – д.ф.н.

(Институт славяноведения РАН,

МГУ имени М.В. Ломоносова)

e-mail: adelgejm@yandex.ru

Байдалова Екатерина Викторовна –

(Институт славяноведения РАН)

e-mail: kuzmukk@mail.ru

Гусев Юрий Павлович – д.ф.н.

(Институт славяноведения РАН)

e-mail: juguszev@yandex.ru

Ильина Галина Яковлевна – д.ф.н.,

профессор (Институт славяноведения РАН)

e-mail: galinailjina@yandex.ru

Пономарёва Нина Николаевна – к.ф.н.

(Институт славяноведения РАН)

e-mail: ninaponom@yandex.ru

Старикова Надежда Николаевна – д.ф.н.,

(Институт славяноведения РАН,

МГУ имени М.В. Ломоносова)

e-mail: nstarikova@mail.ru

Усачёва Анастасия Викторовна –

(Институт славяноведения РАН)

e-mail: anastasia.usacheva@gmail.com

Шерлаимова Светлана Александровна – д.ф.н.

(Институт славяноведения РАН)

e-mail: svetsherla@mail.ru

Шешкен Алла Геннадьевна – д.ф.н.,
профессор (МГУ имени М.В. Ломоносова,
Институт славяноведения РАН)
е-mail: asheshken@yandex.ru

Широкова Людмила Фёдоровна – к.ф.н.
(Институт славяноведения РАН)
е-mail: shirocco@mail.ru

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

Серия
«Современные литературы стран
Центральной и Юго-Восточной Европы»

**Художественный ландшафт “нулевых”.
Литературы Центральной и Юго-Восточной
Европы в начале XXI века**

Ответственный редактор
д.ф.н. Н.Н. Старикова

Оригинал-макет – А.А. Улыбина

Обложка – А.А. Улыбина

Фото на обложке: инсталляция «Idiom» художника Матея Крена (Словакия)
в Пражской городской библиотеке (Чехия).

Подписано в печать 22.12.2014 г. Объем – 22,3 п.л.
Формат 60x90/16. Тираж – 300 экз.