

### «МАЛЫЕ ФОРМЫ» В НОВОЙ БОЛГАРСКОЙ ПРОЗЕ

Своеобразный минимализм, интерес болгарских авторов к лапидарным формам – заметное явление в современной литературе Болгарии. Это, в частности, рассказы, фельетоны, анекдоты и притчи С. Стратиева 1990-х гг. и миниатюры П. Чухова «Молодой мул Педро» (1999), рассказы-притчи классика современной болгарской прозы Й. Радичкова «Умыть лицо Богородицы» (1997), притчи Б. Димитровой «Черная кошка в тоннеле» (1996), маленькие рассказы П. Ранчева «Номер в отеле» (1998), анекдотические истории Г. Мишева «Село у дворца» (1997), миниатюры А. Бояновой «Непредсказанные мысли» (1998) и Д. Коруджиева «Таинственный бард» (1998), сборник афоризмов В. Георгиева «Мысли наискосок» (2002) и др.

Процесс миниатюризации затронул не только художественную, но и философскую, документальную, мемуарную и литературно-критическую литературу *non-fiction*. Таковы, например, мини-эссе, «эскизы» в 50–60 строк, литературного критика Э. Мутафова «Последняя свобода» (1998) и своеобразные «этюды на заданную тему» И. Паси «Фрагменты. Миниатюры. Путешествия» (1998), микро-эссе «Технология судьбы» Л. Георгиевского (2002), политические эссе Б. Димитровой о Болгарии 1990-х гг. «Разногласицы» (1996) и фельетоны А. Митева «И когда же придет это время?» (2002), мини-воспоминания, художественные мини-очерки Н. Маноловой «Силуэты эпизода» (1999) и др.<sup>1</sup>

Можно говорить и о некоторых проявлениях минимализма в поэзии. Свидетельство тому, в частности, появление миниатюр Р. Ралина «Если закукарекаю – то когда проснусь?» и «Самосевом» (1998); краткие поэтические сентенции Б. Димитровой «Крылопись» (1997) – метафорические стихи, написанные « по теням от крыльев птиц и их следам на песке»; сборник эпиграмм «Змей Горыныч» (2002), составленный В. и Р. Чернокожевскими, и антология эпиграмм «Светлячки в тоннеле – 02» (2002). Сюда же, на наш взгляд, можно отнести и увлечение молодых болгарских поэтов такой экзотической формой японской поэтической миниатюры, как трехстишие хайку.

---

<sup>1</sup> О явном интересе к миниатюре свидетельствует, в частности, и ряд фактов современной русской литературы и литературной жизни: присуждение литературной премии «Дебют–2002» Дине Гатиной именно за циклы миниатюр «Жаркие страны» и «Аттракционы»; публикация мини-эссе, комментариев Ю. Щеглова к романам И. Ильфа и Е. Петрова; публикация сборника афоризмов В. Вишневского «...и Владимир Вишневский. “Десять лет, которые...”».

Такое обилие «малых форм» в прозе (афоризмов, анекдотов, притч, очерков, рассказов, юморесок, фельетонов, сказок и пр.), очевидно, требует осмысления.

Прежде всего, как нам кажется, следует различать два явления в современной болгарской прозе. Во-первых, наличие в ней классических образцов миниатюры (афоризмов, анекдотов, эссе, притч и т. д.), которые могут а) существовать самостоятельно, б) включаться в сборники однотипных произведений (сборники Э. Мутафова, Л. Георгиевского и В. Георгиева), в) включаться в книги разножанрового характера, с более сложными, чем в сборнике, внутренними связями (единой мыслью-идеей автора, единой проблемой, единым стилем и пр.), становясь уже частью, *фрагментом* общего целого и получая новое – контекстное – звучание.

Более интересным представляется нам другое явление в новой болгарской прозе, все более и более фрагментарной, – *процесс миниатюризации «полноценных», «полномасштабных» прозаических жанров* (рассказов, сказок, фельетонов, очерков), которые в качестве фрагментов входят в отдельное произведение.

В числе причин изменения статуса жанров, жанровой трансформации таких фрагментов можно, конечно, назвать влияние классической миниатюры и таких привлекательных для писателя ее свойств, как небольшой объем, лаконичность изобразительных средств при целостности и законченности выражения.

Но есть и иные причины нынешнего увлечения минимализмом и «малословием»: это фоновое присутствие в литературном пространстве «электронной» прозы и поэзии с их парадоксальным равноправием профессионализма и графоманства, следствие глобального влияния Интернет-литературы и – шире – «клипового» сознания современного автора, который сейчас более всего озабочен тем, как добиться краткости, броскости, эффектности сюжетных ходов и лексики, внешней экспрессии, игры в парадоксы, а вовсе не эмоционального или интеллектуального, неспешно развивающегося сюжета и приглушенной интонации.

Впрочем, и сюжет (как таковой) тоже становится все менее востребованным, в лучшем случае превращаясь в серию клипов-сцен, в череду эпизодов с «рваным ритмом» – на иное, как говорят, просто нет времени. Оно сейчас другое – время «свободы» творца от всего: от идеологии и политического давления, от жанровых канонов и сюжетности, от «связной мысли». Пришло иное время – торжества «мысли расколотой» (Э. Чоран), время *фрагмента*, поневоле вынужденного концентрировать в себе все богатство мироздания, все неизреченные мысли и невысказанные слова.

Показательно, что большинство перечисленных выше болгарских произведений бессюжетны. По сути своей, это эссеистика, захватившая пространство и фабульной прозы, и мемуаристики, и публицистики, и литературной критики. И фрагментарная структура этих книг, конечно же, диктует и особый угол зрения на мир, целостность которого (мозаика контекста) постигается через частное (фрагменты) – эти «камешки на ладони» (В. Солоухин) творца.

Таким образом, очевидно, речь должна идти о причинах нового интереса к фрагментарности, ставшей сейчас поистине структуроопределяющим признаком современной прозы; о фрагменте вообще как авторском и уже поэтому очень личном способе мыслить и оформлять эту мысль, как способе взаимоотношений автора с читателем, проявлении его внутренней свободы или своеобразной формы «самозащиты»<sup>2</sup>; наконец, о своеобразии самих этих фрагментов (смысловом, стилистическом и жанровом) и их качестве (объеме, порядке расположения в тексте и пр.).

У всех болгарских «малых форм» нашего времени (классических и вновь образованных) немало общего и помимо объема. Это общее – в единстве или схожести *проблематики* (очень современной, актуальной, социально-этической по своему характеру), часто – в особенностях *образности* (преимущественно сатирической, гротесковой и / или аллегорической), в *этической «тональности»* восприятия неуютного, страшного и враждебного человеку современного мира.

Справедливости ради надо признать, что отдельные проявления тенденции к минимализму в болгарской литературе были и раньше. И характерно, что эти довольно редкие примеры обращения авторов к лапидарным формам, как правило, относятся к «переходным» периодам в истории Болгарии (конец эпохи Национального возрождения, рубеж XIX–XX вв., время «застоя» 1970–1980-х гг.), но всегда они были связаны (пусть и опосредованно) с запросами своего времени, были его «лицом».

Так, страстные, яркие сатирические миниатюры в прозе Христо Ботева (загадки, пословицы, поговорки, некоторые статьи и фельетоны), разоблачающие пороки политических противников болгарского национально-освободительного движения 1870-х гг., были для поэта-революционера его оружием, одной из форм политической борьбы, которой он отдал себя целиком, без остатка.

На рубеже XIX–XX вв., времени борьбы «за европеизацию болгарской литературы», начал писать свои «поэмы в прозе», многие из

---

<sup>2</sup> Касаткина Т. Рец. на кн.: Чоран Э. После конца истории. Философская эссеистика // Новый мир. 2003. № 11. С. 185.

которых («Вещуньи», «Сказка», «Сокол», «Мольба», «Ночной вихрь») весьма лаконичны, и один из основателей болгарского модернизма Петко Ю. Тодоров. Его «Идиллии» (1908) – бесспорно, продукт своего времени: модернистская философская и психологическая переработка болгарских фольклорных образов и мотивов в духе модернистской гуманистической концепции, утверждающей ценности индивидуального бытия человека в противовес ценностям общим, патриархальным.

К миниатюре обращался и классик болгарской литературы Елин Пелин. Тоже в самом начале XX в. параллельно с работой над рассказами о жизни болгарского крестьянства, принесшими ему впоследствии мировую известность, он пишет небольшие юмористические (и не очень) стихи в прозе и рассказы, вошедшие в сборники «Пепел от моей сигареты» (1905) и «Из окна» (1906), сами названия которых уже как бы свидетельствовали о несерьезности, незначительности этого мимолетного взгляда на жизнь «из окна». Миниатюры были написаны в подражание очень модным тогда в Европе философским притчам и иносказаниям и были весьма слабо связаны с основной проблематикой творчества Елина Пелина тех лет.

Сам писатель не воспринимал их всерьез, считая «большим грехом перед литературой» – грехом, который он должен был «искупить чем-нибудь серьезным». Что он и сделал, опубликовав в 1911 г. «серьезную» повесть «Семья Гераковых» о социальном расслоении болгарского села в начале века. Но всю свою жизнь Елин Пелин – признанный мастер короткого рассказа о болгарском крестьянине – писал и для души, и о душе. В 1928 г. выйдет его сборник «Черные розы», куда он включит и все написанные им ранее миниатюры – лирические импресии, стихотворения в прозе, исполненные грусти и печали, ставшие в известном смысле лирической исповедью большого художника.

В истории болгарской литературы более близкого к нам времени очень популярными были и миниатюры прекрасного, тонкого поэта Атанаса Далчева, с 1974 г. начавшего публикацию своих «Фрагментов» – лапидарных афористических размышлений об экзистенциальных и социальных проблемах современного человека, все более и более одинокого в аморальной, враждебной ему урбанистической цивилизации, но в то же время – и о вечной красоте мира, внушающей (вопреки всему!) веру в нравственное спасение человечества.

И вот – новый всплеск интереса к миниатюре, фрагменту, «малым формам». Почему? С чем он связан?

Очевидно, что разгадка – в самом характере нашего времени и своеобразии его эстетических координат (а не только в специфически

болгарском решении проблемы «нация и жанр» – предпочтительном внимании болгарской прозы последних двух веков именно к «малым», а не «большим» жанрам).

Так случилось, что глубокое недоверие современной литературы эпохи постмодерна к нашей реальности рубежа XX–XXI вв. как объекту творчества; «асоциальность»; ниспровержение идолов; новый «автобиографизм», заметное усиление исповедального начала; всепоглощающее внимание к форме, писательской «кухне»; тотальная деконструкция всего и вся (автора, героя, произведения, языка, читателя) – все это привело к явному изменению современной жанровой системы (жанрового «репертуара», причем в самых немислимых, невероятных сочетаниях), к преимущественно фрагментарному, «клиповому» мышлению авторов, к фрагментарной структуре и поэтике и, как следствие, – к приоритету «малых» жанров<sup>3</sup>.

В истории европейской литературы есть немало примеров проявления интереса к поэтике фрагмента, к миниатюре. И чаще всего лапидарная проза была порождением мировоззренческого кризиса *эпохи неустойчивости* (социально-политической, нравственной, религиозной), когда в общество и литературу приходило осознание отчужденности понятий, представлений и идеалов жизни, когда очередная смена приоритетов ставила под удар личность и антропоцентрическая картина мира оказывалась под угрозой, а на первый план выдвигалась индивидуальная творческая инициатива автора, пребывавшего в состоянии некоего «духовного напряжения» (вспомним, например, литературный маньеризм «Опытов» Мишеля Монтеня – стиль, отразившийся на творчестве многих художников нового времени). Да и приводившиеся выше факты появления мини-прозы в болгарской литературе также свидетельствуют об их связи с характером нестабильного, неустойчивого, «переходного» времени в трагической истории страны.

1990-е гг. в Болгарии, как и во многих странах Восточной Европы, не отличались ни стабильностью, ни излишним вниманием к человеку. Крах прежних мировоззренческих идей, затяжной политический, экономический и культурный кризис, резкая поляризация в обществе этого «времени хаоса» генерировали в людях ощущение

---

<sup>3</sup> О жанровом синкретизме болгарской литературы наших дней, в частности, говорит наличие таких «неопознанных литературных объектов», как «роман-фуга» Э. Дворяновой «Passion, или смерть Алисы», «роман-пазл» К. Радева «Тени Вавилона», «роман-ловушка» Г. Господинова «Естественный роман», целая серия «вульгарных» романов Х. Калчева, очень странные «поэтические» сборники Б. Димитровой («Ночная лампа» и «Крылопись») и уж совсем экзотические «книги-предметы» М. Киневой «Сигареты» и «Спички» (жанровые определения – авторские).

трагической неустроенности мира, зыбкости и эфемерности человеческой жизни, свойственное именно «переходной» эпохе. Невосполнимые духовные и нравственные потери этого «времени пошлости, подлости и нищеты духа» (А. Наковски) также не прибавляли оптимизма ни болгарскому обществу, ни отдельному человеку, ни литературе, мучительно переживавшей стыд и боль за свое несчастное отечество, за обездоленных сограждан, за унижение нации с древнейшими культурными традициями.

Эти мотивы боли и отчаяния звучат в «веселых», но таких страшных по сути притчах, анекдотах, фельетонах и рассказах Станислава Стратиева, запечатлевшего Болгарию периода посттоталитарного движения к очередному светлому будущему. В каждой своей книге 1990-х гг. автор снова и снова возвращается к вопросу, глобальному для него по своему значению: почему все так случилось? за что это нам, болгарам? Но решает его в книгах по-разному: средствами лирической прозы, ностальгически тоскующей по неброскому счастью давней юности, где все было (или казалось?) так надежно, чисто и светло – сб. «Последнее кино» (1991) и особенно «Лицо с картин Эль Греко» (1997); или же зло, наступательно, иронически беспощадно, не щадя при этом национальных чувств соотечественников в этом серьезном, нелицеприятном разговоре об истинных причинах несчастий современной Болгарии, – как в сборниках «Болгарская модель» (1991), «Как стать “другими”?» (1993), «Стоян» (1995) и «Мотивы для кларнета» (1997), очень «современной» прозе преимущественно сатирического, иронического плана, активно использующей (и при этом пародирующей) все новомодные приемы постмодернистского дискурса.

«Больные» темы и «неудобные» вопросы повторяются из книги в книгу. И в результате получился очень интересный цикл из четырех сборников разножанровых фрагментов, объединенных в достаточно органичное целое общей мыслью писателя, общим настроением, стилем и вдобавок получающих дополнительные идейно-эстетические и эмоциональные качества за счет *контекстного* прочтения. В рамках общего цикла сатирических миниатюр С. Стратиева заметно движение мыслей и эмоций, основных и побочных тем, их развитие, сплетение, варьирование – как в фуге, по нарастающей, к какой-то высшей точке отчаяния, невыносимого *crescendo* боли. Мотивы, появившиеся в его книгах начала 1990-х гг., начинают звучать все отчетливее и напряженнее. Все меньше шутовства и ерничанья, беззаботного зубоскальства – и все заметнее сарказм писателя, его горечь и бессильная злость. Все абсурднее почти гротескные образы, все громче фельетонно-публицистические интонации и все шире диапазон жанров-фрагментов этих книг (зарисовка с на-

туры, фантастический сюрреалистический рассказ, притча, сказка, письмо, очерк, анекдот). Но бросается в глаза и явное предпочтение, которое автор отдает именно малым жанрам (абсолютно все произведения этих четырех сборников предельно лаконичны).

Сходные чувства тревоги, недоумения и обиды за страдания и унижение Болгарии мы встречаем и в страстной, отчаянной, обличающей книге Благи Димитровой о черном, смрадном и зловещем «балканском тоннеле» нового переходного времени, свет в конце которого так и не появился («Черная кошка в тоннеле»), о судьбах болгарской интеллигенции, вновь, как и 100 лет назад, оказавшейся «на перепутье».

Книга бессюжетна. Это размышления автора о времени (абстрактном, философском и «нашем» – вполне конкретном), о Болгарии (прекрасной и несчастной, обреченной на вечное отставание или забегание вперед) и о себе – своей судьбе, своих «прегрешениях» перед властью и «опасных играх» с нею, о своем разочаровании, сомнениях и надеждах. Размышления эти далеки от спокойного философствования; чередуются главы и главы, каждая – со своей атмосферой, стилем и микродраматургией.

Б. Димитрова выбирает весьма изящную (хотя и несколько претенциозную, а порой и слишком вычурную, на наш взгляд) форму: перед нами воображаемый диалог писательницы с ее кошкой Фончо, реальным и в то же время мистическим существом, воплощением сомнений и тревог, притаившихся в темном углу сознания автора. «Разорванные», «расколотые» мысли, мучающие ее в бессонные ночи, «оформлены» в виде множества разножанровых фрагментов (эссе, истории, притчи, загадки-отгадки, словарь кошки Фончо – «Фончослов» и ее афоризмы – «Фончизмы»); задают тон, тональность всей этой страстной и тревожной книге, цель которой снова, как и 200 лет назад, накануне Национального возрождения, воскресить утраченную память народа, память болгарина, вернуть ему гордость, спасти СЛОВОМ («чем могу» – говорит автор). Ибо спасение, убеждена Б. Димитрова, – «в нас самих, в нашем собственном духе, в нашем слове, в стародавней традиции нашего языка – колыбели славянской словесности» (с.41).

И как бы в подтверждение безграничных возможностей родной болгарской речи автор начинает свою излюбленную филологическую игру (знакомую читателю по стихам и романам «Путь к себе», «Лавина», «Лицо») со словами и их смыслами, с новыми словами-мутантами, с образами-метафорами, «перетекающими» друг в друга, с ракурсами, точками наблюдения и идентичностью воспринимающего субъекта, – игру, своеобразно окрашивающую эту книгу от-

чаяния и надежды, это причудливое сочетание всевозможных фрагментов, тяготеющих к лаконичности выражения.

Несколько иное воплощение отчаяния и надежд нового переходного времени мы встречаем в удивительной книге миниатюр Петра Чухова «Молодой мул Педро» (метафорически сложных, многозначных, притчеобразных), в его очень странном, но завораживающем мире живых слов и одушевленных метафор, в атмосфере поэтического, фантастического, философского, но такого узнаваемого и понятного абсурда.

В мини-притчах П. Чухова живут своей жизнью «лукавая улыбка», выглядывающая из текста, «сгорбленные фразы», «рыдающее и стонущее воображение», заливаемое «дождем возможностей», «потные шаги, запыхавшиеся от усердия»; художник, выращивающий поступки в своем саду, в котором есть «грядки изящного благородства», «хилые деревца подлости», «экзотические цветы любопытства», «сумрачный куст чувства вины», где варят варенье из Солнца и «укаращуют» тропинку. С легкостью иллюзиониста автор играет словами и образами, смешивая Высокое и Низкое и демонстрируя свой уникальный дар – видеть в окружающих нас сумерках лучики света, наделяя их волшебным, сказочным свойством: *вселять надежду* – вопреки скепсису и всепоглощающей иронии нашего времени.

П. Чухов пишет именно *мини-притчи*. «Мастер исчезновения» (А. Хранова), он как бы стремится к глобальному минимализму – до крайности, до компрессии, втягивая, собирая воедино, прессуя всевозможные значения в завершающем аккорде – лаконичном образе-слово-ощущении. Сконцентрированные почти до знака, притчи П. Чухова с их компрессией на всех уровнях (от метафоры до грамматики и синтаксиса) – очень странная книга, не старомодная, но и не постмодернистская, далекая от стилистических и сюжетных шаблонов так называемого «интеллектуального мейнстрима». Просто автор ненавязчиво напоминает нам о «вечном», видя в нем спасенье и надежду.

Книги, о которых шла речь, – очень «авторские». Личностная позиция автора заявлена здесь, как правило, настолько открыто, а авторское сознание порой так дешифровано, что произведение в итоге просто не может оставаться «нейтральным» и превращается или в иронически-сатирическую отповедь времени и нравам, или в лирическую монологическую прозу, или – чаще – в эссеистику и публицистику.

При этом яркая эмоциональность, страстность, субъективность и исповедальность, еще более усиливаемые стремлением авторов к предельной лаконичности своих фрагментов, равно как и принципиальная множественность точек зрения на мир, характерная для про-

изведений с фрагментарной структурой, на наш взгляд, сближают эту прозу фрагментов с *поэзией*. И вообще, как нам представляется, «малые формы» стоят где-то на грани между прозой и поэзией, и чем миниатюрнее фрагмент, тем он ближе к стихам.

Как известно, между прозой и поэзией существуют промежуточные формы: это *стихотворение в прозе*, обладающее особыми средствами выражения субъективного впечатления или переживания, но без помощи метра, ритма или рифмы; *ритмическая проза*, близкая к прозе именно по причинам метрическим – наличию стопных отличий; и, наконец, *верлибр* – свободный стих, не имеющий ни метра, ни рифмы и отличающийся только заданным членением текста на стиховые отрезки.

Однако, как мы убедились в процессе анализа, не только метр, ритм и рифма (их наличие или отсутствие) могут быть разграничителем между прозой и поэзией. Очень важен, оказывается, и *объем* произведения, размер жанра, подчас имеющий самостоятельную мотивировку в замысле автора.

Вообще-то, объем прозаического произведения, как замечает Ю. В. Шатин в своей работе о соотношении прозы и поэзии в произведениях А. С. Пушкина, задается сюжетом и жанром, а вовсе не системой художественной речи. В качестве же такой системы проза стремится к неограниченности объема, тогда как в поэзии, наоборот, идет постоянная борьба за ограничение речевого пространства. Автор работы приводит хорошо известное высказывание Ш. Бодлера о том, что «всякое стихотворное произведение, превосходящее по размеру то, которому человек способен внимать, не отвлекаясь, стихотворением не является»<sup>4</sup>. И если любое увеличение размера стиха можно воспринимать как сдвиг в сторону прозы, ожидая появления повествовательного элемента, то, наоборот, «сжатие прозаического текста до размеров миниатюры осознается как *движение в сторону стихотворной речи* (выделено мною. – З. К.)»<sup>5</sup>. И когда современная проза фрагментов по непонятным причинам почему-то «борется за ограничение своего речевого пространства», то в этом факте можно увидеть стремление этой прозы к иной речевой системе – к поэзии.

Не случайно прозаические миниатюры-фрагменты сборников Станислава Стратиева так напоминают стихи с членением на сопоставимые и соразмерные отрезки, где каждая новая мысль дается с абзаца (который, кстати, является одним из реальных средств поэтизации текста). И это создает определенный *ритм*, приближаю-

<sup>4</sup> Шатин Ю. В. Стих и проза в «Египетских ночах» А. С. Пушкина // Гуманитарные исследования. Ежегодник. Вып. III. Ч. 1. Омск, 1998. С. 45–51.

<sup>5</sup> Там же.

*Славянский вестник. Вып. 2. М.: МАКС Пресс, 2004. 608 с.*

ший прозу автора к верлибру, в котором отсутствие многих внешних традиционно-ритмических фигур сопровождается созданием внутреннего ритма, форм, обращенных подчас к восприятию их уже не физическими чувствами, а подсознанием.

Заметим, что в прозе С. Стратиева есть и иной ритм – «содержательный», основанный на повторении элементов композиции, образов, даже интертекстуальных включений, ассоциаций и пр., – т. е. на вариативности, многообразии подходов автора к проблеме, к характеру, типу ситуации, на множественности точек зрения на мир, характерной для поэтики фрагмента.

*«Итака»*

И потихоньку возвращаемся в Итаку.  
Страна для возвращения.  
Из Азии, Америки, Европы.  
Австралии и Океании.  
Родина, куда возвращаешься  
на две недели.  
А остаешься на одну.  
И с облегчением уезжаешь,  
чтобы не возвращаться еще лет пять.  
С каждым возвращением видишь все большую  
разруху и все большее безумие.  
Итака по-прежнему тонет в нечистотах.  
В словах, декларациях и демагогии.  
В гильзах.  
Сальери все так же дирижирует Моцартом.  
Женихи демократии  
Все так же пируют и грабят.  
Пенелопа – болгарский народ –  
все так же ждет своего Одиссея...<sup>6</sup>

*«Болгарская точка зрения»*

Во всем виновато рабство.  
И поработитель.  
Не повезло нам с поработителем.  
Вот и Норвегия была в рабстве примерно столько же,  
но зато сейчас безработные получают там  
по полторы тысячи долларов в месяц.  
Так ведь у них кто был поработителем? –  
Дания и Швеция.

---

<sup>6</sup> Стратиев С. Мотивы за кларинет. София, 1997. С. 138 (перевод везде мой. – З. К.).

*Славянский вестник. Вып. 2. М.: МАКС Пресс, 2004. 608 с.*

Одно удовольствие стонать под таким рабством.  
А нам достался поработитель еще более дикий,  
чем мы сами...<sup>7</sup>

В книге Благи Димитровой «Черная кошка в тоннеле» каждую новую главу-фрагмент предваряет своего рода «заставка» (которую автор явно воспринимает как стихи), вводящая нас в очередную тему для размышлений о болгарском хаосе и бесконечном тоннеле без искорки света надежды:

У нас два выхода:  
Наружу, через множество границ.  
И вовнутрь.  
Этот путь безграничен.  
Выбирай<sup>8</sup>.

Заноза в пятке  
препятствует движенью в будущее.  
(с.100)

Чем теснее живем – тем все более одиноко.  
Как пересилить боль?  
(с.138)

Смех – к мудрости призыв.  
Засмейтесь!  
Но мир так хмур.  
(с.189)

Рассвет придет и после самой темной ночи.  
Но ты – готов ли ты к нему?  
(с.167)

Еще интереснее случай с миниатюрами Петра Чухова. Анализируемый нами сборник из 38 притч «Молодой мул Педро» – третья книга поэта, автора сборника стихов «Сад слабой реальности» (1995), «Руны» (1998), «Провинции» (2000) и «Маленькие дни» (2002), лауреата ряда поэтических премий.

Миниатюры из книги «Молодой мул Педро» крайне слабо напоминают стихи (даже «белые»), но в то же время и не воспринимаются как прозаические фрагменты цикла, хотя автор явно претендует на «рассказывание историй». «Историй» не получается (и слава Богу!),

---

<sup>7</sup> Стратиев С. Българският модел. София, 1991. С. 53.

<sup>8</sup> Димитрова Б. Черна котка в тунела. София, 1996. С. 38. Далее страницы этого издания указаны в тексте.

миниатюры автора – где-то на грани между прозой и поэзией. И не случайно болгарские критики писали об этом сборнике как о «несостоявшемся прозописании», в чистых и точных линиях которого «просвечивает лирика»<sup>9</sup>.

*«Ночи»*

Это ты тревожишь ночь, покрывая ее морщинками волн?  
Если ты там, на другой стороне, в позе узкой береговой линии, поздней и короткой, то твои слова, затухающей волной доходя ко мне, превращаются в простой пейзаж.  
Могу и я почудиться тебе. Как спокойная ложбина, как блестящая, почти совершенная болезнь предпочтенного пространства.  
Сколько же еще ночей прорезают ночь?<sup>10</sup>

*«Молодой мул Педро»*

Педро покупает себе молодого мула. Мул для Педро не Бог вещь что, но приносит ему спокойную радость. Садится Педро на мула, мул трогается с места и медленно везет Педро и неспешные педровы мысли. Слегка покачиваясь, Педро сидит, Педро разглядывает пейзаж вокруг, Педро воспринимает мир с высоты своего мула. Люди вокруг видят – мул и Педро, и говорят: гляньте-ка, а Педро купил себе мула, молодец Педро, больше не придется ему ходить пешком! Потом и Педро и мул отдаляются, все забывают о них, только изредка кто-нибудь вдруг вспомнит и скажет себе: «А ведь у Педро теперь есть мул!» И где-то там, далеко, Педро тоже думает: «Ну вот, и у меня теперь есть мул...», курит или ужинает или уже спит, а мул кротко дремлет или пофыркивает, словно хочет напомнить всем, что у Педро, того самого Педро, который спит сейчас, у Педро теперь есть мул... (с.44)

Если продолжить мысль о жанровом синкретизме новой болгарской прозы, о стирании граней между жанрами и о несомненном сближении поэзии<sup>11</sup> и «свободной», фрагментарно-лаконичной, бессюжетной прозы (очень авторской и эмоциональной литературы таких «чистых» прозаиков, как С. Стратиев или Й. Радичков, и поэтов –

---

<sup>9</sup> *Хранова А.* Малките дни на Петър Чухов // [www.slovo.bg/litvestnik](http://www.slovo.bg/litvestnik). Далее страницы этого издания указаны в тексте.

<sup>10</sup> *Чухов П.* Мулето на Педро. София, 1999. С. 31.

<sup>11</sup> Кстати, еще одним подтверждением такого сближения может служить и повальное увлечение современных европейских поэтов верлибром (нагруженным метафорами), ставшим, по остроумному наблюдению К. Крылова, поистине «международно конвертируемой» формой стиха, своего рода «евростандартом», «нормой для европейской культуры, осознавшей главной своей проблемой переводимость» (*Крылов К.* Европейские моды // Консерватор. 2003. № 18. 30 мая).

Б. Димитровой, А. Далчева, П. Чухова), то рискну выделить и еще один «промежуточный» жанр – древнее японское трехстишие хайку (хокку), обретшее в наши дни новую жизнь и бьющее рекорды популярности во всех странах мира, включая и Болгарию, свидетельствую чему – отдельные газетные и журнальные публикации, сетевой конкурс 2002 г. в электронном журнале «Литературен клуб», сборники хайку «Пу-те-ше-стви-е» К. Раймундова (1998), «Непривязанные слова» Р. Якимовой (2002) и антология хайку «Цветочек» (2002).

Интерес к трехстишию хайку в современных неазиатских литературах прежде всего связан с привлекательностью его внешней формы: лаконичностью, игровой прелестью композиции 17-сложного трехстишия (по 5–7–5 слогов соответственно в каждой строчке), своеобразным графическим оформлением стиха (когда все слова могут, например, писаться со строчных букв, без знаков препинания, часто с использованием визуальных – каллиграфических – эффектов), кажущейся «легкостью» написания – возможностью ради имитации формы канона не очень строго придерживаться правил синтаксиса и даже грамматики своего языка, и вдобавок – отсутствием рифмы. Все это – «внешнее» – довольно легко и забавно воспроизводить неазиатским авторам при переводах с японского или сочинении собственных трехстиший<sup>12</sup>.

Но истинное очарование этой поэтической (или все-таки прозаической?) миниатюры – это «чувство-ощущение, запечатленное в небольшой словесной картинке-образе»<sup>13</sup>, как заметил Алексей Андреев, поэт, блестящий знаток японской литературы и редактор электронного хайку-журнала «Лягушатник» в Рунете. Будто при вспышке фотоаппарата, мы вдруг отчетливо видим маленькое, незамысловатое чудо природы – капельку росы на мохнатом тельце гусеницы, падающий желтый лист, мерцающий огонек светлячка. И это мгновение чувственного приближения к жизни, эта яркая картинка вызывают у нас реакцию приобщения, опирающуюся уже на наши собственные впечатления и воспоминания.

Вот, например, хайку авторов классических японских трехстиший Мацуи Басе (XVII в.) и Кабаяси Исса (XVIII в.):

---

<sup>12</sup> Что, например, и демонстрирует Б. Акунин в своем последнем романе «Алмазная колесница», каждую главу которого он заканчивает трехстишием хайку (хокку) собственного изготовления, имитируя и с явным удовольствием пародируя (до абсурда!) трехстрочную композицию классического хайку (хокку) 5–7–5:

*«Хокку о любви»*  
У любви, как у (5)  
пташки крылья, ее не- (7)  
льзя никак поймать! (5)

<sup>13</sup> Андреев А. Что такое хайку? // [www.haiku.ru/frog/def.htm](http://www.haiku.ru/frog/def.htm).

*Славянский вестник. Вып. 2. М.: МАКС Пресс, 2004. 608 с.*

малютка рак  
ползет по моей ноге –  
так прозрачна вода

на сухую ветку  
сел ворон  
Поздняя осень.

И пес бездомный тоже мокрый  
под моросью осеннего дождя?  
Скулит тихонько ночь.  
(М. Басе)

Моя ворчливая супруга –  
Если бы ты была сейчас здесь!  
Эта луна в ночи...

Как прекрасно увидеть  
Сквозь дырочку в бумажном окне  
Вселенную.  
(К. Исса)

А вот образцы хайку-поэзии молодых болгарских авторов:

сосулька  
смотрит в окно  
вверх тормашками

снежинки тонут  
в черноте асфальта –  
белая мозаика  
(Илияна Илиева)

Роса ласкает  
Траву прохладными ладонями.  
Миг счастья.  
(Явор Димитров)

Вот капелька дождя  
разбилась о стекло –  
и потекла слеза.  
(Детелина Тихолова)

Хайку не показывает, не объясняет чувство, а просто передает его через поэтическое сравнение (как правило – незавершенное). А. Андреев, например, сравнивает автора хайку с человеком, который собрался было о чем-то поведать нам, но передумал – и так все ясно, из самой картинки, из самого образа, из намека. Эту «технику намека» он называет «эффек-

том недостроенного моста», когда видишь лишь начало строительства – несколько опор на одном берегу и еще несколько – на другом. И хотя мост не закончен, всем ясно, откуда и куда он ведет, этот начатый, но так и не достроенный мост<sup>14</sup>.

Миниатюры хайку – литература предельно сконцентрированной образности. В ней отсутствуют эпитеты, нет названий чувств или ощущений, их просто не показывают. Зато отчетливо просматриваются метафоры, спрессованные почти до знака; ассоциации и сравнения, сопологающие, сопрягающие несравнимое (большое / малое, старое / новое и пр.). Они-то и есть уже готовые, заданные автором опоры – сваи «недостроенного моста». С помощью самых простых и ясных по значению слов, буквально несколькими штрихами набрасывается контур картинка, пойманное на лету мгновение жизни, зарисовка реального мира, вызывающая у читателя реакцию приобщения и сопричастия.

«Техника намека», на которой, в сущности, и строится миниатюра хайку, эта короткая поэтическая фраза-картинка в прозе «на один вздох» (А. Андреев), – действительно, особый способ мыслить и оформлять эту мысль. И именно это, как нам представляется, сближает поэтическую (но без рифмы, метра и ритма) миниатюру хайку, *эскиз-намека-набросок КАРТИНКИ*, с прозаической миниатюрой-фрагментом, воплощением «мысли расколотой», *эскизом-намеком-наброском МЫСЛИ*.

Во всяком случае, как нам кажется, механизм воздействия «малой формы» (классической миниатюры или лапидарного фрагмента какого-то произведения с фрагментарной структурой) – един: вызвать у читателя реакцию сопричастия, приобщения и понимания малыми, экономными средствами «техники намека» и с помощью этих неустойчивых, зыбких, «промежуточных» форм попытаться раскрыть наше неустойчивое, «переходное» время в судьбе человека.

---

<sup>14</sup> Андреев А. Доклад «Русские хайку», прочитанный им в 1998 г. на вечере «Цветы чужого сада» // [www.haiku.ru/frog/doklad.htm](http://www.haiku.ru/frog/doklad.htm).