

Avtobiografija

Journal on Life Writing and the Representation of the Self in Russian Culture

Editors

Claudia Criveller (Università di Padova)

Andrea Gullotta (Università di Padova)

Advisory Board

Marina Balina (Illinois Wesleyan University)

Rodolphe Baudin (Université de Strasbourg)

Evgeny Dobrenko (University of Sheffield)

Stefano Garzonio (Università di Pisa)

Oleg Kling (Moskovsky Gosudarstvenny Universitet)

Daniela Rizzi (Università Ca' Foscari di Venezia)

Stephanie Sandler (Harvard University)

Jury Zarecky (Vysshaya Shkola Ekonomiki, Moskva)

Editorial Board

Silvia Burini (Università Ca' Foscari di Venezia)

Claudia Criveller (Università di Padova)

Roberta De Giorgi (Università di Udine)

Patrizia Deotto (Università di Trieste)

Elena Grechanaia (Université d'Orléans)

Andrea Gullotta (Università di Padova)

Aleksey Kholikov (Moskovsky Gosudarstvenny Universitet)

Francesca Lazzarin (Università di Padova)

Natalia Rodigina (Novosibirsky Gosudarstvenny Universitet)

Tatiana Saburova (Omsky Gosudarstvenny Universitet)

Alexandra Smith (University of Edinburgh)

Raffaella Vassena (Università di Milano)

Catherine Viollet (Équipe ITEM – CNRS Paris)

Secretary

Andrea Gullotta

red.avtobiografija@gmail.com

© 2012 Padova University Press

Università degli Studi di Padova

via 8 Febbraio 2, Padova

www.padovauniversitypress.it

Design and Layout

Francesca Moro, Enrico Scek Osman, Claudia Bosco, Sara Cecchetto

Cover: Filippo Comuzzi

ISSN 2281-6992

Periodico in fase di registrazione presso il Tribunale di Padova.

AvtobiografiЯ

*Journal on Life Writing and the Representation of
the Self in Russian Culture*

n. 1/2012

AvtobiografiЯ

2012, Number 1

The Refraction of the Self. Autobiographical Forms and Genres and Memoirs in Russian Culture of 19th and 20th C.

Table of Contents

Introduzione Introduction Введение <i>Claudia Criveller</i>	7
Papers	
Gli studi sui generi auto-biografici e memorialistici in Russia. <i>Claudia Criveller</i>	21
L'autobiografia su commissione: definizione e limiti di un genere. <i>Patrizia Deotto</i>	49
Французский язык как средство самоизображения: неизданный путевой дневник Анастасии Семеновны Хлюстиной (в замужестве Сиркур). <i>Elena Grechanaia</i>	59
Trauma and Self in the Soviet Context: Remarks on Gulag Writings. <i>Andrea Gullotta</i>	73

Автобиографическая заметка Д.С. Мережковского как механизм самозапечатления в культурной памяти. <i>Alexey Kholikov</i>	89
Фиктивный характер (псевдо)мемуарного текста как эстетическая программа. Еще раз о <i>Петербуржских Зимах</i> Георгия Иванова. <i>Francesca Lazzarin</i>	101
“О себе я стараюсь говорить поменьше, но все-таки говорю”: самоидентификация и память в русском женском автобиографическом письме конца XIX – первой половины XX вв. <i>Natalia Rodigina, Tatiana Saburova</i>	121
Коллективная автобиография: “поколение 1880-х” в воспоминаниях и переписке А.В. Амфитеатрова. <i>Tatiana Saburova</i>	145
Мемуарный очерк Марины Цветаевой <i>Живое о живом</i> (1932 г.) в контексте мифотворческих тенденций российского и европейского модернизма 1910х-30х годов. <i>Alexandra Smith</i>	167
I ricordi d'infanzia nel <i>Dnevnik pisatelja</i> di F. M. Dostoevskij come momenti di interazione tra memoria individuale e memoria collettiva. <i>Raffaella Vassena</i>	211
L'œuvre autobiographique de Kersnovskaja: chronique illustrée ou fresque commentée? <i>Catherine Viollet</i>	223
Discussions	
За кулисами памяти: несколько слов о театральных мемуарах (Вениамин Смехов, Та Таганка, Москва, Время, 2010). <i>Marina Balina</i>	239

Il carteggio Tolstoj-Čertkov (1883-1910): genesi e contenuti. <i>Roberta De Giorgi</i>	247
Tracce di autoscienza autoriale nella Rus'. In dialogo con Jurij Zareckij. <i>Maria Chiara Ferro</i>	263
Reviews	275
News	283
Authors	287

Claudia Criveller

Introduzione

Che godimento per il narratore passare dalla terza alla prima persona! È come bere acqua da scomodi bicchierini di liquore e d'improvviso, in un moto d'impazienza, decidere di bere quella che sgorga fredda direttamente dal rubinetto.

(Osip Mandel'stam, *Il francobollo egiziano*, 1928; traduzione di Daniela Rizzi)

«АvtobiоgrаfiЯ» è una rivista dedicata alla scrittura e alla rappresentazione del sé nella letteratura e nella cultura russa. Generi ben definiti di questa forma d'espressione possono essere individuati già all'origine del sistema letterario moderno, ma è indubbio che ad imprimere un'identità nazionale inconfondibile al *corpus* autobiografico e memorialistico di nostro interesse, è stata soprattutto la particolare evoluzione storica, sociale e spirituale vissuta dalla Russia negli ultimi tre-quattro secoli. Le correnti spirituali e le esperienze secolari di migrazioni, dispotismo, dissidenza, isolamento, crollo dei regimi, hanno sollecitato in scrittori professionisti o meno l'intonazione della confessione e del ricordo. Nei generi dell'autobiografia, della biografia, della *fiction* narrativa, del diario, delle memorie e dell'epistola, la Russia ha fatto emergere lo spazio più intimo dell'opera artistica, dando sovente origine a lavori singolari per genere, forma e intreccio cui è doveroso assegnare uno spazio

adeguato nel macrotesto del *life writing* mondiale.

La rivista si pone nella prospettiva di studi volti a sondare la creazione artistica e teorica russa secondo i metodi e le ricerche di ambito occidentale. Ha, in altri termini, l'ambizione di mettere in relazione tradizioni diverse ma ugualmente ricche e articolate: da un lato, quella occidentale (soprattutto francese e anglosassone), in cui le tematiche autobiografiche e memorialistiche sono prese in esame in maniera sistematica da oltre mezzo secolo; dall'altro, quella russa, in cui il *corpus*, pur molto esteso, è stato studiato in maniera a tratti molto feconda, ma complessivamente poco organica.

Nella sua concezione la rivista, internazionale e *peer-reviewed*, si ispira alle analoghe pubblicazioni internazionali dedicate in Europa e negli Stati Uniti a singole culture nazionali o anche sovranazionali, come lo «European Journal of Life Writing», organo dell'International Autobiography and Biography

Association (IABA, nella sua sezione europea; si veda il portale <http://ejlw.eu/>). Il titolo prescelto, «AvtobiografiЯ», giocando su un semplice artificio grafico che combina alfabeto latino e cirillico, sottolinea proprio l'aspirazione allo scambio e alla reciproca integrazione tra cultura occidentale e orientale; d'altro canto l'opzione per una pubblicazione *open access* mira a colmare quelle che sembrano essere le principali lacune degli studi sui generi autobiografici e memorialistici finora condotti in ambito russo, ovvero l'accennata frammentarietà nel processo d'analisi e, in secondo luogo, la difficile accessibilità dei risultati via via raggiunti, spesso pubblicati in documenti e testi fra loro scollegati.

L'iniziativa è nata da un gruppo di studiosi europei, specialisti della letteratura dell'io e della rappresentazione del sé in vari ambiti (letterario, teatrale, artistico), già promotori di progetti di rilevanza internazionale, i quali hanno iniziato a collaborare (anche sulla base di accordi e iniziative interuniversitarie) a un programma finanziato dall'Ateneo patavino, organizzando due convegni e cooperando alla prosecuzione degli studi del settore.

«AvtobiografiЯ», che avrà cadenza annuale, accoglie contributi originali in italiano, russo, inglese e francese, dedicati ai generi autobiografici e memorialistici nella letteratura e nell'arte russa, ma

l'auspicio è che essa possa presto ampliare il suo ambito di interesse alla cultura degli altri paesi slavi. Come suggerisce la composizione del suo comitato di redazione, caratterizzato, come il suo comitato scientifico, dall'internazionalità dei componenti, la rivista è aperta ai contributi di studiosi di età, esperienze e provenienza diverse.

Il primo numero ospita gli Atti della giornata di studi "La rifrazione del sé. I generi auto-biografici e memorialistici nella cultura russa del XIX e XX secolo", organizzata all'Università di Padova (18 aprile 2012), nonché due sezioni dedicate rispettivamente a recensioni e brevi segnalazioni di iniziative e studi, e alla pubblicazione di materiali e discussioni. Nel secondo troveranno spazio gli interventi del convegno in programma per la primavera 2013, intitolato "Lo spazio della memoria. Generi autobiografici e memorialistici nella cultura russa e il contesto europeo". In futuro la redazione prevede di pubblicare anche numeri monografici e speciali.

La rivista integra e supporta il portale del progetto nel contesto del quale essa nasce (<http://www.disll.unipd.it/rifrazionedelse>), che sarà pubblicato a partire da maggio 2013. Tale portale è destinato ai lettori di opere auto-biografiche e agli studiosi ad esse interessati, che vi potranno reperire informazioni sulle novità bibliografiche e su iniziative scientifiche, nonché bibliografie di opere e studi critici

di ambito russo, costantemente aggiornate.

Il comitato di redazione è consapevole che “La rifrazione del sé”, il programma di lavoro intorno al quale ha preso corpo l’idea di «AvtobiografiЯ», benché sorretto dall’entusiasmo di tutti i collaboratori e dell’editore Padova University Press, è molto ambizioso nei suoi intenti. Affrontare lo studio del tema dell’‘io’ in tutte le sue forme e pratiche, implica prendere in esame gli aspetti fondamentali delle serie letterarie e limitrofe, indagare principalmente lo statuto ontologico del testo incentrato sul ‘sé’, nonché il rapporto fra l’autore e la sua opera, fra la realtà e l’invenzione, fra i generi e la loro evoluzione, fra l’opera e il contesto storico-sociale. Il nostro gruppo di ricerca intende perseguire questi obiettivi, utilizzando gli strumenti critici tradizionali, ma anche proponendo chiavi interpretative moderne, fondate su una prospettiva nazionale e transnazionale, che eliminino il confine fra cultura ‘alta’ e cultura ‘bassa’ e si pongano in una prospettiva di studio più ampia di quella esclusivamente storico-letteraria. È già in programma un progressivo ampliamento dell’orientamento critico verso tendenze già largamente praticate all’estero e fondate su prospettive interculturali e multidisciplinari. Penetrare il mito dell’‘anima russa’ e favorire il dialogo internazionale, partendo dall’affermazione multiforme dell’io:

è questo l’aspirazione che tutti noi di «AvtobiografiЯ» cercheremo di realizzare, sollecitando l’appoggio scientifico di tutti gli studiosi interessati.

Claudia Criveller

Introduction

What a pleasure for a narrator to switch from the third person to the first! It resembles a spontaneous switch from drinking water from uncomfortably small whisky glasses to drinking water from the tap that offers cold water directly.

(Osip Mandelshtam, *The Egyptian Stamp*, 1928, translation: Jane Gary Harris)

«AvtobiografiЯ» is a journal devoted to the works that deal with the representation of the self in Russian culture. Since the beginning of the modern literary system of artistic expression, it is possible to find defined genres of this peculiar form of literary manifestations of the self. Undoubtedly, the historical, social and spiritual evolution that Russia experienced in the last three-four centuries shaped both the memoirs and the autobiographic corpus penned by Russian authors. The spiritual currents of Russian society, together with historical experiences such as migrations, tyranny, dissent, international isolation, and the fall of several regimes have led professional and non-professional writers to opt for confessional and memoir writing. Russia produced a strong effort in the literary genres of autobiography, biography, narrative fiction, diary, memoirs and letter writing, revealing the most intimate space of artistic works. Russian authors produced works that are unique in genre, form and content. It is time to give this corpus an ad-

equated place in the macro-text of world life writing.

The journal «AvtobiografiЯ» analyzes the Russian theoretical and artistic autobiographical production following Western research and approaches. It combines different but, at the same time, rich and complex traditions. The first, that of the Western and above all the French and Anglo-Saxon context, where themes related to autobiography and memoirs writing have been constantly and consistently studied in the last fifty years. The second, the Russian tradition, whose wide corpus has been studied to date in a sometimes successful but overall fragmented way.

«AvtobiografiЯ», an international and peer-reviewed online journal, follows the model of similar journals issued in Europe and in the United States that are devoted to national or supranational cultures, such as the journal of the European section of the International Autobiography and Biography Association «European Journal of Life Writing» (<http://ejlw.eu/>). The name of our journal

combines both the Latin and Cyrillic alphabet, thus underlining the intention of promoting the exchange and reciprocal integration between Western and Eastern cultures.

The idea of an open access journal is aimed at reducing the main gaps in the studies on autobiographical and memoirs genres in the Russian context, i.e. their excessive fragmentariness and, consequently, their scarce availability, usually found published in local journals unrelated to one another.

The journal has been created by a team of European scholars dedicated to themes related to the representation of the self in various contexts (literature, theatre, art, etc.) who have already promoted international research projects on these topics. They were brought together by the University of Padua, which funded an international research project that fostered the creation of the journal, the organization of two conferences and the international cooperation on such research themes.

«AvtobiografiЯ» is an annual publication. Each number will include original articles on autobiographical and memoirs genres on Russian art and literature in Italian, Russian, English and French. One of the main characteristics of the journal is the openness towards the meeting of scholars of different age, level of experience and national background, as testified by the composition of the editorial board. Similarly, «AvtobiografiЯ» hopes to

widen its horizon towards the other Slavic cultures.

The first number of the journal contains the proceedings of the conference “Refractions of the Self: Forms and Genres of Autobiographies and Memoirs in Russian Culture of the Nineteenth and Twentieth Centuries”, held at the University of Padua on 18 April 2012. Moreover, it has two sections devoted to reviews and news on book releases and other initiatives, as well as a section dedicated to the publication of special materials and discussions. The second number will contain the proceedings of the second international conference related to the research project, which will be held in the spring 2013 and will be entitled “The Space of Memory. Autobiographical and Memoirs Genres in the Russian and European Contexts”. The editorial board intends to publish special numbers.

The journal supports and integrates the website of the research project “Refractions of the Self” (<http://www.disll.unipd.it/rifrazionedelse>), which will be published in May 2013. The target audience for the website are readers and scholars interested in autobiographical works in Russian culture, who will be able to access news about book releases and conferences on the related themes, and bibliographies on Russian literary works and critical studies. The bibliographies will be constantly updated.

The editorial board, the publisher

(Padua University Press) and all the collaborators of «AvtobiografiЯ» are aware that the scope of such a journal is ambitious. To study the theme of the self in all its forms is to examine the fundamental aspects of the literary and the other series, to study mainly the ontological status of self-oriented texts, and to analyze the relationship between the author and his/her work, between reality and fiction, genres and their evolution, the literary work and its socio-historical context. Our research group intends to pursue these objectives through traditional critical approaches, proposing also new transnational interpretative schemata, aimed at erasing the border between 'high' and 'low' culture and opening a research perspective that is not limited to historical and literary analysis. A progressive widening of the critical horizon towards intracultural and multidisciplinary approaches already implemented in the international context is currently being pursued. The aim of the journal is to grasp the mysteries of the 'Russian soul' and to implement the international dialogue through the multifaceted affirmation of the self: all the staff of «AvtobiografiЯ» are dedicated to the above goal and would like to encourage other scholars to contribute to our exploration of auto/biography and the representation of the self in Russian contexts.

(translation: Andrea Gullotta)

Клаудия Кривеллер

Введение

Какое наслаждение для повествователя от третьего лица перейти к первому!
Это все равно что после мелких и неудобных стаканчиков-наперстков вдруг махнуть рукой, сообразить и выпить прямо из-под крана холодной сырой воды.

(Осип Мандельштам, *Египетская марка*, 1928)

«AutobiografiЯ» – новый научный журнал, посвященный автодокументальным текстам и саморепрезентации в русской литературе и культуре. Жанровые образцы такой формы выражения можно обнаружить уже в далеком прошлом. Однако историческое, социальное и духовное развитие России последних трех-четырёх веков, безусловно, придало автобиографическим и мемуарным текстам особый национальный характер. Различные духовные течения и такие явления, как эмиграция, тирания, инакомыслие, изоляция, падение режимов и прочие, вдохновляли не только профессиональных писателей, но и любителей на создание текстов исповедального и мемуарного характера. Литературные жанры автобиографии, биографии, мемуаров (беллетризованных и документальных), дневников и переписки успешно развивались в России, порой порождая уникальные с точки зрения формы тексты, которые заняли достойное место в мировом 'life writing'.

Цель журнала – следить за русскими художественными и научными текстами, освещая исследования и подходы западных гуманитариев. Иначе говоря, мы стараемся соединить разные, но в равной степени богатые и сложные традиции автобиографических исследований: с одной стороны, западную (особенно французскую и англосаксонскую), которой больше пятидесяти лет; а с другой стороны, русскую традицию, в которой успешно, но не очень системно изучен (и продолжает изучаться) обширный свод автодокументов.

Наш международный журнал, рецензируемый ведущими специалистами в данной области, опирается на опыт подобных изданий, существующих в Европе и США и посвященных национальным и наднациональным культурам. В качестве примера приведем «European Journal of Life Writing», журнал европейского отделения ассоциации IABA (International Autobiography and Biography Association, <http://ejlw.eu/>).

В самом оформлении журнала уже заложена графическая игра между кириллицей и латиницей, которая лучше подчеркивает наше стремление к взаимной интеграции и научному обмену между западной и восточной культурами. Кроме того, открытый характер издания, которое будет *open access*, поможет решить очень важную проблему русских работ об автобиографических жанрах и мемуарах: крайнюю фрагментарность их подходов и труднодоступность результатов, т.к. поиск публикаций осложняется их частым отсутствием в сети Интернет.

Журнал стал результатом международного научного проекта, профинансированного Падуанским университетом на основе имеющихся договоров с другими учебными заведениями. Благодаря проекту была собрана группа европейских ученых, которые являются специалистами в области автобиографических текстов и саморепрезентации в литературе, театре и искусстве вообще. Все они принимали участие в международных научных мероприятиях по данной теме. Кроме журнала, в рамках проекта были организованы две конференции.

«*AvtobiografiЯ*» – ежегодный журнал, в котором будут размещены материалы на четырех языках (итальянском, русском, английском и французском). Статьи должны быть оригинальными

и касаться автобиографических жанров и мемуаров в русской литературе и искусстве. Однако, мы надеемся, что журнал может в скором времени охватить и другие славянские культуры. Состав редакции, как и состав научного комитета, свидетельствует о желании публиковать исследования авторов разных стран и возрастов.

В первом номере выходят труды конференции “Отражение себя. Автобиографические жанры и мемуары в русской культуре XIX и XX веков”, которая состоялась в Падуе 18-го апреля 2012 года. В журнале также представлены разделы, посвященные рецензиям и обзорам книжных новинок, публикациям материалов и дискуссиям. Во втором номере выйдут труды конференции 2013-го года по теме “Пространство памяти. Автобиографические жанры и мемуары в русской культуре и в европейском контексте”. Редакция планирует публиковать специальные, или монографические, выпуски.

Журнал является партнером сайта “Отражения себя” (<http://www.disll.unipd.it/rifrazionedelse>), который будет опубликован в Мае 2013 года. На сайте читатели автобиографических произведений и специалисты по их изучению смогут найти полезную информацию (постоянно пополняемую библиографию, исследования, посвященные русскому контексту) и новости о предстоящих академических событиях.

Редакция осознает, что проект “Отражение себя”, в рамках которого журнал был создан, можно считать амбициозным, поскольку он рассчитан на энтузиазм всех сотрудников и помощь издательства Padova University Press. Изучать автодокументы – значит анализировать фундаментальные свойства литературных и соседних рядов, исследовать в основном онтологический статус произведения ‘о себе’ и отношения между автором и текстом, реальностью и вымыслом, жанрами и их эволюцией, произведением и его историко-социальным контекстом. Наш коллектив постарается преследовать эти цели благодаря как традиционным критическим подходам, так и новым концепциям, основанным на национальных и транснациональных перспективах, стирая таким образом границы между ‘элитарной’ и ‘популярной’ культурой и выходя за рамки историко-литературного пространства. Стремление к активному расширению исследовательской методологии уже реализуется. Все мы, работавшие над журналом «Avtobiografija», имеем сверхзадачу, которую хотим решить посредством международного диалога: постичь тайну русского духа, опираясь на многообразные формы утверждения авторского ‘я’.

(перевод : Андреа Гуллотта)

Papers

Claudia Criveller

Gli studi sui generi auto-biografici e memorialistici in Russia

Studies on Auto-Biographic Genres and Memoirs in Russia

The present study aims at providing an overview on the contribution of Russian scholars to the evolution of 'Life-Writing' studies. The importance of the formalists' studies on auto-biography and memoirs (although fragmentary) and the Soviet studies on the 'dokumental'naiia proza' are described, as well as the works generated in post-Soviet times both in Russia and abroad. The paper deals with the main problems that remain open, especially the relationship between reality and fiction and the genre question.

Gli studi sui generi auto-biografici¹ godono in Europa e negli Stati Uniti di una tradizione lunga e diversificata per temi e approcci, il cui inizio si può far risalire, in Europa, ai primi anni del XX secolo. Su tale tradizione si è frequentemente tentato di fare il punto sia in Italia che all'estero²: purtroppo le diverse rassegne

bibliografiche proposte nei principali studi sull'argomento finora non hanno dedicato la, secondo noi, necessaria attenzione alle ricerche russe (fatta eccezione solo per Lotman 1985 e Bachtin 1997³), ignorando una nutrita serie di contributi, sovente frammentari, talvolta di difficile reperibilità, ma comunque ampi e ricchi di stimoli critici spesso suggestivi e fecondi. Sul versante russo si osserva oggi da una parte il tentativo di superare l'isolamento in cui il settore di studi si trova, mostrando una grande attenzione verso l'orizzonte teorico europeo e americano, come rivelano rassegne bibliografiche occidentali pubblicate in riviste russe, e progetti di ricerca congiunti, su cui

¹ Con la definizione "generi auto-biografici" intendo autobiografia, memorie, biografia, epistolari, diari, *fiction* autobiografica (romanzo autobiografico e *autofiction*); il trattino all'interno della parola 'auto-biografici' sottintende questi generi nel loro insieme. I generi auto-biografici, come noto, costituiscono il tema di un settore specifico di studi, teorizzato, specie nei Paesi anglosassoni e in Francia, dove viene definito 'Life Writing Studies', 'Auto-biography Studies', 'écriture de l'intime', 'écritures de soi'. Esso si incentra su tematiche non esclusivamente letterarie ma più ampiamente culturali (per esempio la rappresentazione del sé nelle arti cinematografica, teatrale, fotografica, ecc.). Nel tentativo di fornire una proposta che renda il senso delle definizioni straniere, in questo lavoro si suggerirà, là dove necessario, la definizione 'rappresentazione del sé'.

² Per ragioni di spazio cito qui solo gli studi italiani, nei quali, comunque, si rinvia ai principali lavori stranieri (si veda Battistini 1990, D'Intino

1998, Tassi 2007).

³ Il lavoro di Michail Bachtin *Voprosy estetiki* (del 1975, qui si cita la traduzione italiana Bachtin 1997), è richiamato in D'Intino 1997, Tassi 2007; al saggio di Lotman (risalente al 1984, qui si cita la traduzione italiana, Lotman 1985), si rinvia per esempio, in Barbalato 2012.

si tornerà in seguito in questo lavoro; dall'altra parte si rileva l'inizio di una riflessione critica sulla propria storia letteraria, e non solo, in una prospettiva teorica nuova.

Il presente lavoro si propone di colmare tale lacuna, senza peraltro porsi l'obiettivo di studiare approfonditamente la critica su ogni singolo genere auto-biografico, né di affrontare le forme auto-biografiche e memorialistiche in autori diversi. L'intento, insomma, è quello di offrire una panoramica sintetica sugli orientamenti generali rintracciabili in studi di nostro interesse a partire dall'inizio del XX secolo⁴, quando anche nella cultura russa cominciarono ad apparire le prime elaborazioni teoriche condotte su un *corpus* di opere relativamente ampio. La disamina, dalla quale rimarranno necessariamente esclusi lavori, seppure di rilievo, che si incentrano su un solo genere e non offrono spunti di riflessione più ampia, non procederà in ordine cronologico. In primo luogo si tenterà di mettere in luce la relazione che ci sembra di poter cogliere fra gli studi più rilevanti e noti (Vinokur 1927; Lotman 1985; Ginzburg 1994, Bachtin 1997) e che consente di considerarli oggi fonte principale della bibliografia critica russa sull'argomento. In seguito si ripercorreranno le tappe fondamentali degli studi sovietici che prendono

in esame tali generi sempre entro i limiti della prospettiva della 'dokumental'naja proza', alla quale i lavori scientifici qui presi in esame, li riconducono. Infine, per poter meglio apprezzare gli ultimi orientamenti di ricerca, nella parte finale del lavoro, si proporrà una sintetica rassegna delle pubblicazioni e delle iniziative di gruppi internazionali dedicate alle tematiche auto-biografiche e memorialistiche negli ultimi vent'anni e segnale dell'interesse mai sopito per questo ambito scientifico.

Iniziatori degli studi sui testi di carattere auto-biografico possono essere considerati in Russia i critici della scuola formalista che, per primi, proposero una prospettiva 'scientifica' (il termine, come vedremo è di Georgij Vinokur; Vinokur 1927). A delineare il filone fu Jurij Tynjanov che, con i suoi lavori sul 'literaturnyj fakt' e sui generi 'extra-letterari', consentì di spostare generi quali il diario e gli epistolari dalla periferia al centro del sistema letterario e, quindi, di affrontare tali forme testuali come veri e propri generi, regolati da norme e convenzioni specifiche (Tynjanov 1975).

Quelle studiate con maggiore attenzione, tra tali forme, sono la biografia, cui sono dedicati i celebri studi di Boris Tomaševskij (Tomaševskij 1923)⁵ e la *fiction* autobiografica, meno indagata, ma sulla quale si soffermò soprattutto Viktor Šklovskij (si veda Criveller 2011a). In entram-

⁴ Per i singoli studi rinvio al portale <http://www.disll.unipd.it/larifrazionedelse>, online dal mese di maggio 2013, in cui si potranno reperire bibliografie tematiche dettagliate.

⁵ Su questo punto si veda Levčenko 2012.

bi i casi gli autori hanno dedicato ai generi esaminati saggi e monografie che oggi, a ritroso, possono essere visti come il primo contributo organico al filone degli studi auto-biografici in Russia.

Ad imprimere un carattere consapevolmente sistematico alla questione fu il ricordato Vinokur, che propose uno studio della biografia come “*naučnaja problema*” e come “*samo-stojatel'naja disciplina*” (Vinokur 1927: 26; 71), prendendo in considerazione argomenti di interesse centrale per l'evoluzione del settore di studi, quali la personalità soggetto/oggetto delle opere, la relazione fra realtà e fantasia, il rapporto della biografia con le discipline storico-culturali.

L'autore si basava su un orizzonte teorico non dissimile da quello da cui partirono anni più tardi i critici occidentali, ai quali si devono i primi studi sull'autobiografia (si veda Gusdorf 1972), principalmente le ricerche di Wilhelm Dilthey sulla “*realtà concreta*” e sul “*legame vivo*” (Dilthey 2004), e quelle del suo allievo, filosofo e psicologo tedesco, Eduard Spranger sugli “*uomini classici, espressionisti e impressionisti*” (il lavoro è del 1914, qui si cita l'edizione Spranger 1950) e, inoltre, sui “*virtuosi della vita*” presi in esame da Anthony Shaftesbury alla fine del Seicento (Shaftesbury 1968), sulla “*forma interiore*” teorizzata da Humboldt e sul suo ideale di personalità armonicamente sviluppata parallelamente all'arte (Humboldt

2004). In particolare, Vinokur sottolineava, con grande anticipo rispetto agli studi occidentali, la necessità di operare una sintesi fra biografia e altri aspetti della vita dell'uomo: la psicologia, la fisiologia, la biologia, avanzando un'osservazione fondamentale, ovvero che la vita di una persona è un'unità “*indivisibile*” e concreta che si realizza in un contesto storico dinamico (principio su cui insisterà oltre quarant'anni più tardi James Olney, autore di numerosissimi e importanti studi sull'autobiografia (si veda Olney 1972) e pertanto il risultato della rete di relazioni che vanno via via stabilendosi fra di essa e altri eventi in continua evoluzione nel contenuto quanto nella forma, relazioni dalle quali può emergere, eventualmente, anche un valore simbolico. La relazione che si stabilisce tra fatti, sempre oggettivi, costituirebbe insomma, il materiale biografico, organizzato intorno al perno costituito dalla personalità. Quest'ultima, riteneva Vinokur, si evolveva secondo paradigmi riconducibili a “*generazioni culturali*”, contrassegnate da tappe simili per tutti gli individui⁶.

⁶ Jerome Bruner, oltre cinquant'anni più tardi, avanza un'ipotesi che lega la memoria culturale delle generazioni a forme di invenzione autobiografica: “*Perhaps [...] a generation needs first to formulate new forms of fiction*” e rievoca il decennio successivo alla Rivoluzione a Mosca e Leningrado, come esempio di evento che ha ispirato nuove forme di invenzione letteraria autobiografica. In questi casi, egli sostiene, la vita imita l'arte in maniera molto concreta (Bruner 1993: 49).

In sostanza, oggetto del lavoro di Vinokur è la forma esteriore degli eventi, la loro struttura e le modalità con cui l'esteriore diventa interiore (Vinokur 1927: 24). La stessa vita di una persona viene da lui studiata, in termini formalistici, come una "struttura" e proposta, pertanto, mediante un approccio fino a quel momento mai applicato. Vinokur si interrogava sulla natura del materiale "esteriore" di una biografia (ovvero gli eventi vissuti), giungendo alla conclusione che non è possibile distinguere una biografia esteriore da una interiore: la biografia è unica, l'esteriore è solo l'espressione dell'interiore.

Vinokur affrontò in maniera efficace anche uno dei punti cruciali della discussione sui generi autobiografici, ovvero i criteri di selezione del materiale da parte del biografo e la legittimità della violazione del principio cronologico (si veda D'Intino 1998: 159-165). Definire un evento "biografico" significherebbe comprendere la relazione (per la quale l'autore propone il termine "sintattico"; Vinokur 1927: 33), che intercorre tra gli eventi oggettivi e la persona. Secondo lo studioso, tale criterio dovrebbe essere dato dal legame tra la realtà sociale corrente (materiale esteriore della biografia) e la personalità in divenire (forma oggettiva della personalità stessa). Affinché un fatto storico possa diventare biografico, esso deve essere vissuto dalla personalità attraverso il "pereživanie", la forma in cui si collo-

ca il rapporto fra storia e personalità. Diventando oggetto di esperienza, il fatto storico trova il suo senso biografico nella sfera della coscienza (processo che Vinokur definisce "duchovnyj opyt"). Se interiorizzato in essa, il fatto viene rielaborato e, di conseguenza, può essere mostrato in forma diversa dalla realtà. L'autore afferma, infatti, che il carattere storico della personalità può essere presentato in forma alterata (Vinokur 1927: 28). L'accettazione, da parte di Vinokur, di forme di realtà trasformata dalla percezione individuale, si inquadra nella visione formalista e risente con una certa probabilità delle originali sperimentazioni narrative e memorialistiche risalenti agli anni Dieci e Venti (si pensi a Belyj, Remizov, Rozanov, Mandel'stam, Georgij Ivanov), nonché a forme celebri di 'žiznetvorčestvo', (per esempio i casi dei famosi 'triangoli' Gippius-Merežkovskij-Filosofov o Mendeleeva-Belyj-Blok, ma in fondo anche quello, forse principale, della biografia mitologizzata di Puškin⁷). La sua interpretazione si basa su una dimensione extratestuale e in particolare sulle riflessioni sul concetto di personalità. Per Vinokur essa è un principio creativo, in evoluzione, dinamico nel contesto storico. Tale concezione consente di parlare della vita della persona come di "creazione" (tvorčestvo).

Lo studioso chiarisce quest'ultimo pensiero, facendo riferimento ai casi

⁷ Sulla vicenda biografica di Puškin e sul mito creatosi intorno ad essa, si veda Gasparov 1992.

di stilizzazione del comportamento, che egli definisce “formy povedenija” (Vinokur 1927: 48), ovvero dei comportamenti ripetuti consapevolmente, che consentono di prevedere come agirà una persona:

Svidetel'stvuja nepostredstvenno o tom, kak pereživaet svoj duševnyj opyt pereživajuščij, kak reagiruet on na svoju sobstvennuju ličnuju žizn' i ee soderžanie, formy povedenija v celom skladyvajutsja dejstvitel'no kak osobyj stil' i manera ličnoj žizni (Vinokur 1927: 48).

Nel caso di tali stilizzazioni la personalità non perde il suo contenuto storico, ma viene intesa soprattutto come “maniera di vita, come “stile” dell'agire (Vinokur 1927: 46). Il “come” si agisce e si esperisce diventa importante, non per gruppi di persone, ma per un singolo individuo. Qui l'evento non è l'espressione dell'interiorità, né la forma esteriore dell'esperienza, è solo un gesto, una maniera di vivere un'esperienza, che dà origine a categorie socio-psicologiche quali il sognatore, il giocatore, il rivoluzionario, il filosofo, il poeta.

Un caso particolare è rappresentato dal “poeta”. Per lui: “Materjaly dlja žizni [...] odni: ego proizvedenija”: questo implica, da una parte avvicinarsi alla biografia autentica, dall'altro a ciò che è fittizio e apparente. In generale le forme di stilizzazione, che nascono da una riflessione sul proprio comportamento, generano forme

particolari, canoni, modelli ideali di comportamento, che diventano fatto sociale e spesso caratterizzano intere generazioni. Il personaggio che stilizza il suo comportamento finisce con il non riconoscere più i limiti reale/ideale, autentico/fittizio, così nascono “fiktivnye biografii”, in cui non sono immaginari i fatti ma solo l’“atmosfera espressiva”. Non si crea una vita personale, ma solo uno stile. Non è importante, ritiene Vinokur, il grado di “correttezza” dei dati. La funzione della biografia non è quella di fornire informazioni storiche, poiché l'arte altera sempre e comunque la realtà: “Real'noe v poezii preobražaetsja” (Vinokur 1927: 76).

Vinokur fu dunque il primo studioso russo, insieme ai critici formalisti, ad avvalorare già alla fine degli anni Venti, la tesi dell'invenzione letteraria come concetto implicito nell'idea di realtà e ad accreditare le biografie basate su dati non necessariamente reali. In ambito occidentale questo tema fu trattato diversi anni più tardi. Secondo James Olney, fatta eccezione per la monumentale *Storia dell'autobiografia* in più volumi di Georg Misch, pubblicata in Germania a partire dal 1907, il contributo che pose le basi per tutte le principali questioni critiche - filosofiche, psicologiche, letterarie - relative alla scrittura autobiografica, compresa pertanto quella riguardante il cruciale rapporto fra invenzione e realtà, fu quello del

citato Georges Gusdorf⁸, risalente alla metà degli anni Cinquanta (Olney 1980). Da allora e fino ad oggi il tema è stato al centro degli studi più rilevanti di ambito occidentale, nei quali esso è affrontato soprattutto da un'angolazione letteraria e formale. Mentre in Pascal 1960 ci si interroga sui condizionamenti eventualmente imposti dall'architettura testuale dell'autobiografia come opera artistica sull'interpretazione della realtà, nel suo lungo saggio dedicato specificamente a questo argomento, Mandel ritiene che la dicotomia *fiction-non fiction* sia falsa e che in virtù di questo la verità si possa rinvenire tanto nelle autobiografie, quanto nei romanzi. L'autore non nutre dubbi sul fatto che l'autobiografia costituisca una forma letteraria, ma ritiene che si tratti di "literature with a difference" (Mandel 1980: 62). In essa il lettore si aspetta di trovare la realtà, benché illusoria, un'aspettativa, ritiene Mandel, alla quale contribuisce anche il linguaggio, che modella il contenuto in maniera non necessariamente realistica. L'autore interpreta il presente come una dimensione creativa, nella quale viene collocata la verità; il passato può invece venire reinterpretato in questa chiave e trasformarsi in una 'nuova' concezione di verità. Anche Louis Renza prende in esame la que-

stione dal punto di vista letterario⁹. Facendo riferimento all'*Anatomia della critica* di Northop Frye, egli sostiene: "Autobiography, in short, transforms empirical facts into *artifacts*, it is definable as a form of 'prose fiction'" (Renza 1980: 269; corsivo dell'autore). Egli afferma che la scrittura di un'autobiografia contempla un atto creativo unico, per il quale esistono diversi modi di rafforzare il concetto di creatività, per esempio specifiche tecniche di finzione. Jean Starobinski, che delle opere autobiografiche e memorialistiche studia gli aspetti stilistici, suffraga l'ipotesi dell'esistenza di "pseudo-memorie" (Starobinski 1980: 75). James Eakin non distingue nettamente le categorie di verità e finzione e afferma: "Autobiographical truth is not a fixed but an evolving content in an intricate process of self-discovery and self-creation, and, further, that the self that is the center of all autobiographical narrative is necessarily a fictive structure" (Eakin 1985: 3). Si può notare quanto questa teoria dell'"autocreazione" (self-creation, Eakin 1985), richiami alla mente le affermazioni di Vinokur sulla rappresentazione della vita del "poeta" e sulla commistione di arte e realtà nelle forme auto-biografiche.

La questione riguardante la personalità è ripresa, invece, da un lavoro che idealmente prosegue gli studi di Vinokur, il saggio di Jurij Lotman

⁸ La prima edizione del saggio è contenuta in G. Reichenkron, E. Haase (a cura di), *Formen der Selbstdarstellung: Analekten zu einer Geschichte des literarischen Selbstportraits*, Duncker & Humblot, 1956. L'edizione qui citata è Gusdorf 1972.

⁹ La prima edizione del suo saggio è contenuta in «New Literary History» 1977, 9, pp. 1-26. Qui si cita l'edizione Renza 1980.

del 1984 (di cui si cita qui la traduzione italiana: Lotman 1985). L'autore propone il concetto di "categoria della personalità di autore", sul quale imposta uno studio tipologico della biografia. Riprendendo un concetto già proposto in Tomaševskij 1923¹⁰, Lotman ritiene che ogni tipo di cultura elabori propri modelli di "uomini senza biografia" e "uomini con una biografia". La biografia può diventare un mito (Lotman più tardi parlerà di "leggende biografiche" o "pseudobiografiche", in cui il mito si sostituisce alla biografia reale, citando i casi di Petrarca, Byron, Žukovskij) e diventa indispensabile per una completa comprensione delle opere (è il caso dei poeti romantici). Dieci anni più tardi Elbaz riprenderà l'argomento proposto da Lotman: basandosi sullo studio di Louis Renza citato in precedenza, Elbaz afferma che se l'autobiografia non è né "fittizia", né "non fittizia", ma solo "auto-referenziale" (self-referential), allora è lecito affermare che essa è mitologica (myth; Elbaz 1988: 11).

Per Lotman i concetti già presi in esame da Tomaševskij, sono determinati dalla struttura della semiotica sociale, ovvero da schemi di comportamento tipici della società in cui essi hanno luogo. Gli eventi della vita degli scrittori "senza biografia", per esempio, sono irrilevanti ai fini

della comprensione dell'opera, sono frutto di comportamenti normativi prevedibili e possono costituire motivo di interesse per gli storici della cultura, ma non per gli storici della letteratura. Gli individui "senza biografia", sostiene il critico sulla scorta del suo predecessore, di fatto non esistono e non rimangono nella memoria collettiva. Essi scelgono la norma abituale e prevedibile di comportamento, eliminando ogni azione consapevole. L'essenza dell'individuo e della sua biografia è generata da una scelta libera (per esempio negli "anti-comportamenti" o "comportamenti eccezionali" (Lotman 1994: 184) del pazzo, del santo, dell'eroe, del brigante, del *bohémien* ecc.) e per questo viene conservata dalla memoria della cultura, che fissa sia le regole, che le infrazioni. In campo letterario, lo scrittore che non opera proprie scelte creative non può veramente essere considerato tale, giacché non è un 'creatore' vero e proprio. Nei tempi moderni il diritto di essere considerati scrittori non dipende più da mandati esterni (per esempio l'ispirazione divina) come avveniva in epoca antica, bensì dall'autodeterminazione. Per questa ragione, afferma Lotman, nel Settecento si poneva l'urgenza di una letteratura memorialistica che includesse anche le "leggende pseudobiografiche", nate nel corso del secolo intorno alla figura del narratore, ed espressione della biografia come fatto culturale cosciente. Questa "maschera scelta coscientemente" (Lotman 1994:

¹⁰ Secondo D'Intino (1998: 39), che include comunque il lavoro di Lotman in bibliografia, una simile ipotesi è avanzata già da Plutarco nella *Vita di Alessandro*, in cui lo scrittore greco "apre la strada ad una riconsiderazione radicale dell'uomo degno di una biografia", D'Intino 1998: 39.

192) avrebbe subito un processo di raffinamento nella prima metà del XIX secolo, quando il significato sociale attribuito all'arte fece sì che lo scrittore fosse necessariamente un individuo con una biografia. Essere 'autore' presupponeva in quegli anni una "storia interna" sempre più consapevole (Lotman 1994: 192): la biografia dello scrittore diventava occasione di riflessioni generali e sperimentazioni, ovvero "un atto di continua educazione, che tende a illuminare l'intelletto e lo spirito" (Lotman 1994: 193).

La chiave interpretativa del rapporto realtà-invenzione proposta da Lotman nei termini sopra indicati, pone il problema dell'attendibilità dei fatti presentati e della loro ricezione da parte del lettore. Elisabeth Bruss che, come è noto, ha introdotto la nozione di "atto autobiografico", alla metà degli anni Settanta enunciava i tre principi in base ai quali, riteneva, è possibile valutare un'opera come autobiografica: l'autobiografo è responsabile della creazione e dell'organizzazione del testo e la sua esistenza è suscettibile di verifica da parte del pubblico; si presume che i fatti riportati siano realmente accaduti e il lettore li deve recepire come autentici; l'autobiografo chiede al lettore di credere in quanto egli asserisce. Solo la presenza di tutte e tre queste condizioni consentirebbe, secondo Bruss, di accreditare un'opera come realmente autobiografica (Bruss 1976). Anche la celebre nozione di "patto autobiografico" enun-

ciata da Philippe Lejeune nel 1973 si basa su una sorta di contratto, fondato sull'"*identité du nom (auteur, narrateur, personnage)*" e sull'impegno, che l'autore si assume, di raccontare la verità (Lejeune 1973). Mandel, infine, pochi anni più tardi attribuisce al lettore il ruolo di vero co-autore e afferma:

The content of an autobiography is not alone sufficient to create truth. What actually transforms content into truth of life is the context that contains the content. By the context I mean the writer's intention to tell the truth; the ratification through the actual choices he makes word by word, as well as in his tone, style, and organization. [...] I would argue that it is the reader's willingness to experience and cocreate this context that allows autobiography to speak the truth. (Mandel 1980: 72).

L'originalità della proposta di Lotman, da parte sua, si trova nel collegamento operato dall'autore con le specificità della cultura nazionale, che rafforza l'efficacia di quanto da lui ipotizzato¹¹. Analizzando la tradizione russa, in particolare nella sua fase più antica, egli avanza la tesi che la veridicità sia inclusa nel concetto stesso di testo, allora prevalentemente di natura storico-religiosa, e che il testo stesso possa essere inteso quale fenomeno culturale proprio

¹¹ Una congettura non dissimile era già stata avanzata da Olney: "History might well be described as the exercise of an imaginative cultural or racial memory" (Olney 1972: 38), ma non vagliata così approfonditamente come in Lotman.

in virtù di una presunta veridicità in esso contenuta. Con la modernità la scelta libera dell'autore ha potuto generare errori e menzogne, per questa ragione, dichiara Lotman, la componente di invenzione e l'attendibilità dei fatti raccontati è stata proporzionale alla fiducia riposta nell'autore. L'idea che aveva animato l'età antica, secondo la quale lo scrittore partecipava alla santità e, di conseguenza, alla verità, in epoca petrina si trasferì, continua il critico, sullo scrittore quale individuo e funzionario statale. Come in Occidente (si veda Battistini 1990), anche se per motivi diversi, la società via via si secolarizzava e il criterio della fiducia che il lettore riponeva nello scrittore cominciò a focalizzarsi sull'indipendenza personale e sull'incorruttibilità. La persecuzione, l'esilio, la censura diventano il filtro attraverso il quale l'autore rivendica la propria, nuova, partecipazione alla verità. La sua parola viene pubblicamente riconosciuta come "atto" (Lotman 1985: 194), a lui si chiedono abnegazione ed eroismo, capacità di osservare fenomeni sociali e psicologici. La biografia comincia ad occupare il posto principale in letteratura. Al riguardo D'Intino fa giustamente notare che in questo risiede il "salto di qualità che fonda il discorso autobiografico" e, in altri termini, il passaggio dalla biografia all'autobiografia. Più precisamente, quando il soggetto "è libero di scegliere e organizzare il proprio materiale, di esprimere la propria opinione al riguardo, superando la

concezione secondo la quale si dava per scontata la verità dei fatti raccontati" si stabilisce "il concetto di 'autore'" (D'Intino 1998: 41) del testo autobiografico, in cui l'"autore" può rivelare la sua interiorità senza alcun impedimento, mediante o l'esposizione di fatti reali o una loro reinterpretazione fantasiosa che assume, pertanto, la forma più specificamente autobiografica.

La tesi proposta dalla scuola formalista, da Vinokur e Lotman sulla possibilità di ritenere la mistificazione, la mitologizzazione e la finzione come forme 'altre' di realtà, è ripresa e sviluppata nel celebre lavoro sulla prosa psicologica pubblicato da Lidija Ginzburg nel 1977, dove l'autrice propone l'idea di una "seconda realtà" (Ginzburg 1994: 254), rappresentata, in sostanza, dall'intreccio dell'opera. Ginzburg giunge a trattare l'argomento, analizzando le tre opere che dal suo punto di vista, costituiscono gli archetipi della letteratura psicologica novecentesca, vale a dire *Byloe i dumy* di Herzen, i *Mémoires* di Saint-Simon, le *Confessions* di Rousseau. Rilevando che tutte e tre le opere, esaminate dal punto di vista del genere, come dimostrano i titoli, sviluppano elementi tipici delle autobiografie e delle memorie, la studiosa le attribuisce a "generi intermedi" (Ginzburg 1994: 139) e al tempo stesso "sperimentali", riconoscendo, in tal senso, che spesso il confine fra di essi è assai sottile¹².

¹² Nella seconda metà degli anni Settanta in Occidente la questione era già stata ampiamente

Affrontando la questione della forma di *Byloe i dumy*, per esempio, l'autrice suggerisce la possibilità di parlare di una commistione fra generi, tesi che avanza sulla base della convinzione che l'"epopea memorialistica" di Herzen e il romanzo russo risalgano alle medesime fonti ideali settecentesche (Ginzburg 1994: 247). Ginzburg fa inoltre notare che, mentre Herzen stesso evitava di attribuire l'opera a un genere, definendola "zapiski", i critici l'hanno a volte considerata un "particolare romanzo autobiografico" (Ginzburg 1994: 252). La questione, sostiene l'autrice, non può essere chiarita attraverso un approccio genetico, ovvero mediante il semplice confronto con la tradizione: più fruttuoso pare prendere in considerazione la "funzione" svolta dall'opera in un'"unità artistica determinata". Esaminando il lavoro di

dibattuta (si veda, per esempio, Olney 1980). In quegli stessi anni Renza, infatti, rifiuta l'ipotesi di considerare i generi di nostro interesse ambigui, e definisce questo tentativo "compromising, commonplace conception" (Renza 1980: 273). Le riflessioni di Ginzburg giungono in ritardo rispetto al dibattito occidentale e non propongono soluzioni alla *vexata quaestio*, ma costituiscono un primo, isolato, nucleo teorico che ha fortemente influenzato la critica sovietica (si veda, per esempio, Javčunovskij 1974: 45; 115; 209-210). Pur lontana dal risolvere la questione, Ginzburg mostra di comprendere i termini di un problema allora ancora escluso dal dibattito critico in area russo-sovietica, ma alimentato dalle precedenti riflessioni della scuola formalista e dalle posizioni più o meno coeve di Lotman e, come vedremo, in parte di Bachtin. Ciò confermerebbe l'ipotesi di una sorta di catena evolutiva degli studi sulle tematiche di nostro interesse, che si sviluppa dai formalisti fino alle odierne teorie poststrutturaliste (una tesi che ho già parzialmente proposto in Criveller 2011a).

Herzen, Ginzburg nota che il commento autoriale non vi ha la forma di digressione che aveva nel romanzo ottocentesco, ma diventa il "tessuto vivo dell'opera artistica" (Ginzburg 1994: 254) e sostiene che i "pensieri" (dumy) vi hanno "tante qualità estetiche quante ne hanno le scene, le conversazioni e i ritratti" e che l'atto di Herzen è "totalmente creativo, dato che esso comporta il fatto di introdurre nel sistema le manifestazioni empiriche della personalità, di identificare ciò che è dominante, di mettere in correlazione ciò che fino ad allora non lo era, di generalizzare il particolare; in una parola di conoscere i legami della vita spirituale individuale" (Ginzburg 1994: 262)¹³.

Un secondo aspetto innovativo del lavoro di Ginzburg, dopo quello riguardante la questione del genere, è quello relativo alla realizzazione concreta del rapporto fra il ricordo e l'esperienza vissuta che poiché riguarda anche quello fra invenzione e realtà, è ricondotto alla sfera della "seconda realtà". Rifacendosi alle *Confessions* rousseauiane, Ginzburg propone il concetto di ricordo come processo creativo, facendo ricorso per la prima volta in ambito russo e quando necessario, anche a categorie psicoanalitiche e psicologiche¹⁴,

¹³ Su questo punto si veda anche Olney 1972: 27, che prende in esame i processi di elaborazione della coscienza, capace di ricordare, anche attraverso metafore e simboli, e di anticipare i fatti.

¹⁴ Su questo piano l'autrice riprende, senza citarlo esplicitamente, il tema della personalità, proposto già da Vinokur ed esplorato anche da Lotman. Anche Ginzburg sottolinea la concezione

come atto di riordinamento dei fatti biografici e, insieme, come giudizio implicito dell'autore su tali eventi.

Senza rifarsi alla tradizione nazionale, come aveva fatto Lotman, ma proponendo una riflessione sui generi come Ginzburg, in un lavoro della metà degli anni Settanta, Michail Bachtin avanza l'ipotesi che "forme" (Bachtin 1997: 277) quali la biografia e l'autobiografia (da lui trattate senza operare fra l'una e l'altra una netta distinzione) esistessero già nella letteratura greca e romana (fra di essa egli annovera *Apologia di Socrate e Fedone* di Platone)⁵. Con riferimento al mondo greco il critico distingue due tipi di autobiografia. La prima variante tipologica sarebbe quella che offre uno schema preciso del percorso rappresentato dal biografo, uno schema comprendente una serie di prove, momenti di crisi e rigenerazione, che ha influenzato la nascita delle "storie di trasformazione" e le autobiografie di conversione. Il secondo tipo sarebbe costituito dalla biografia retorica, alla base del-

unitaria della personalità e il suo legame con l'opera creativa, identificando in Rousseau il primo autore che pose al centro dell'attenzione la questione, la personalità nel suo divenire e in tutte le sue implicazioni psicologiche. Ginzburg analizza i diversi aspetti dell'analisi psicologica operata dall'autore e le strategie di creazione dell'immagine autobiografica presenti nelle *Confessions*: strategie differenti da quelle utilizzate in opere di invenzione letteraria *tout court* proprio perché applicate a un'analisi della vita psichica.

⁵ In quegli stessi anni James Olney cominciava ad ipotizzare le forme di invenzione autobiografica, su cui ci si è soffermati in precedenza, e fondava le sue teorie sull'opera del "primo autobiografo e teorico Eraclito" (Olney 1972: 4).

la quale Bachtin colloca l'encomio, ovvero l'orazione funebre e commemorativa che, egli dichiara, ha dato origine alla "prima autobiografia antica", il discorso di autodifesa di Isocrate (Bachtin 1997: 279). Non si tratterebbe, secondo l'autore, di vere e proprie opere letterarie, ma di atti politico-civili dal carattere pedagogico, in cui, cioè, non si dimostra nessun interesse per la sfera privata, tutto è esternato a gran voce e nulla viene celato. L'immagine dell'individuo verrebbe colta nel momento della sua maturità. L'autobiografia romana si baserebbe, invece, per Bachtin, sul cronotopo della famiglia, ma, benché documento dell'autocoscienza ancestrale e familiare, sarebbe sempre legata allo Stato e, dunque, opera storico-pubblica.

Con riferimento alla tarda epoca ellenistico-romana Bachtin distingue ulteriori tipologie di autobiografia, in cui si esclude un vero divenire del carattere: la prima "energetica" (Bachtin 1997: 287), avrebbe fortemente influenzato lo sviluppo dell'autobiografia moderna e si baserebbe sul concetto aristotelico di energia. Solo se esternato, il carattere è veramente reale, le parole e gli atti sono la sua manifestazione esterna. Il secondo tipo è la biografia "analitica" (Bachtin 1997: 289), il cui schema contempla tutto il materiale biografico, sia quello riguardante la vita sociale, che quello riguardante la vita personale. In questo caso i tratti del carattere emergono da fatti scelti, rappresentativi dell'insieme

di una vita. Tale tipologia, per Bachtin, avrebbe influito sul genere strettamente biografico e, specie nel Medioevo, su tutte le biografie costruite secondo “rubriche” fisse: il soggetto come uomo, come scrittore, come padre di famiglia, come pensatore ecc.

Non molte sono, secondo Bachtin, le varianti delle tipologie sopra descritte: oltre all'autoraffigurazione ironico-satirica o umoristica (riscontrabile, per esempio, in Orazio e Ovidio), le epistole private di Cicerone a Attico, dove si incontrano forme retorico-intimistiche, assai diverse da quelle stereotipate e enfatiche di autoglorificazione; l'autobiografia “stoica” (le “consolazioni”; i dialoghi con la filosofia consolatrice), esempi della quale si possono trovare in Cicerone, Agostino, Boezio, Petrarca, Seneca, Sant'Agostino. Tali varianti propongono un nuovo atteggiamento nei confronti di se stessi, ovvero un atteggiamento chiuso, solitario che non lascia spazio né a testimoni, né a punti di vista diversi da quello dell'autore.

In qualche modo Bachtin concorda con Lotman riguardo alla nascita dell'autobiografia: anche per lui essa non diversamente dalla biografia, nascerebbe dalla disgregazione dell'uomo ‘pubblico’ caratteristico dell'età antica e dall'emersione dell'autocoscienza privata, benché la presa di coscienza della solitudine umana e la sua espressione costituiscano tra guardi ancora lontani¹⁶.

¹⁶ Questo aspetto induce a riflettere sulle epoche che hanno dimostrato maggiore dinamismo nell'evoluzione dei generi auto-

I lavori di Ginzburg, Bachtin e Lotman risalgono al periodo della ‘stagnazione’ sovietica, ma aprono una prospettiva nuova rispetto alla critica ufficiale di quegli anni (e probabilmente anche per questa ragione sono i più conosciuti fra gli studi russi all'estero), che affrontava la questione della rappresentazione del sé nella prospettiva della cosiddetta ‘dokumental'naja proza’ in virtù dell' ‘autenticità’ su cui si basava.

Superata l'infatuazione per i grandi cicli epici degli anni Trenta, in cui la dimensione interiore dell'individuo era, in sostanza, assente, negli anni Quaranta e Cinquanta la vita privata torna, in letteratura, ad occupare un certo spazio (esemplari sono in questo senso le rappresentazioni della

biografici e memorialistici, quali espressioni dell'interiorità individuale e del suo sviluppo. Sembra plausibile l'ipotesi che le forme più innovative siano state generate non solo da fasi ‘narcisistiche’ della letteratura in cui gli autori aspiravano principalmente a creare il mito della (propria) esistenza, ma anche da quelle in cui essi ritenevano possibile tentare di utilizzare la letteratura come strumento di auto-formazione e promozione di se stessi, concependo forme nelle quali essi incarnavano la propria esistenza. Sperimentazioni oscillanti tra invenzione e realtà sono particolarmente diffuse in Russia, per esempio, nell'ambito della massoneria (si veda il caso di Fedor Emin). Altre forme, similmente innovative, si trovano anche all'inizio del Novecento, fra gli scrittori antroposofi. L'esempio più illustre, in questo caso, sembra essere Andrej Belyj, i cui scritti autobiografici costituiscono strumenti di autoperfezionamento e di costruzione vera e propria della biografia. Il legame che sembra possibile osservare tra opere autobiografiche settecentesche e novecentesche, specie nell'ambito di questi filoni, meriterebbe indubbiamente di essere approfondito. Ciò consentirebbe, probabilmente, di ricostruire con maggiore consapevolezza la storia della rappresentazione del sé in area russa.

biografia del rivoluzionario). Tra gli anni Sessanta e gli anni Ottanta l'interesse della critica si rivolge, per i generi auto-biografici e memorialistici, principalmente al tentativo di delineare lo sviluppo della prosa sovietica contemporanea, anche attraverso la definizione dei generi letterari e nuove proposte terminologiche.

Tutti i lavori dedicati alla rappresentazione del sé in questo periodo, come accennato, si collocano nella prospettiva, talvolta non priva di condizionamenti ideologici, della 'dokumental'naja literatura'. Gli studi citati di seguito, vi si riferiscono come a una categoria acquisita, senza proporre una chiara spiegazione e non è d'altro canto obiettivo del presente lavoro darne una definizione inequivocabile. Per precisare i termini della questione ci riferiamo, pertanto, al dizionario di Elena Mestergazi, che ha raccolto i termini utilizzati dalla critica sovietica nell'ambito qui di nostro interesse. Per l'etichetta 'dokumental'naja literatura' (Mestergazi 2007)¹⁷ l'autrice

suggerisce la seguente definizione: "Prozaičeskie proizvedenija, v kotorych chudožestvennaja real'nost' sozdaetsja na osnove dokumental'nych faktov" (Mestergazi 2007: 8) e sostiene che si tratti di un genere teorizzato a partire dagli Venti del XX secolo (in particolare da Lidija Ginzburg) e descritto con il termine "dokumental'naja proza" ("dokumentalistika"), assente nei dizionari almeno fino agli anni Ottanta, a causa, afferma, di studi insufficienti. Mestergazi propone, inoltre, una serie di sinonimi del termine: 'literatura fakta', 'chudožestvenno-dokumental'naja proza', 'istoriko-dokumental'naja proza', 'ego-dokument' che, ritiene, oggi sono utilizzati nell'ambito degli studi di genere, in particolar modo di ambito femminile e di orientamento occidentale. Fino alla fine degli anni Ottanta il problema della letteratura auto-biografica e memorialistica è

proza', nonché quello di Lidija Ginzburg "avtodokumental'nye žanry" (in Ginzburg 1977), indicanti testi basati sull' "autenticità". Mestergazi fa notare che questo aggettivo, che lei ritiene essere non completamente efficace, dopo la sua comparsa negli anni Settanta, era uscito dall'uso per lungo tempo, per ricomparire molto più tardi in un'accezione influenzata dall'uso occidentale e esplicitamente comprendente diari, memorie, autobiografie e confessioni (un'accezione che, per la verità, era già presente in Urban 1977). Nella seconda parte del volume l'autrice prende in esame diversi argomenti riconducibili al settore di studi auto-biografici e memorialistici (i generi documentaristici, l'autenticità come problema teorico-letterario, l'immagine dell'autore nella prosa non di invenzione). Qui affronta, inoltre, alcuni esempi tratti dalla letteratura russa della fine del XX secolo, caratterizzati da sinteticità ma completezza di informazione e indicazioni bibliografiche.

¹⁷ La 'dokumental'naja proza', viene qui indicata anche con il termine "non fikšn". Nella prima parte del lavoro la studiosa prende in esame una serie di termini, diffusi in studi di epoca sovietica e postsovietica su questo filone letterario, ai quali viene fatto esplicito rinvio, avvalorando la tesi che tali termini costituiscano parte integrante della terminologia della critica letteraria russa tuttora in uso. Fra tali termini frequenti sono quelli utilizzati per descrivere i generi auto-biografici e memorialistici (per esempio "ego-dokument", "ja-dokument", diffusisi negli anni Settanta e derivati dall'ambito sociologico occidentale). Tra questi va segnalato, come si vedrà, il termine introdotto da Urban 1977 "avtodokumental'naja

fatto rientrare in questo filone critico-letterario per la sua natura ‘realistica’¹⁸. Fra i “dokumental’nye žanry” Mestergazi propone generi “čistyje” o “pervičnye” (in cui il fatto ha una propria elaborazione estetica), ovvero il diario, la biografia, le memorie, le lettere, il diario di viaggio, a volte anche saggi e schizzi, nonché, a partire dal secondo dopoguerra, generi “složnye” o “vtoričnye”, quali il racconto non di invenzione, la ‘dokumental’naja povest’ e il ‘dokumental’nyj roman’, come *Archipelag Gulag* di Solženicyn.

Come si può intuire, l’evoluzione degli studi in Unione Sovietica acquista un orientamento piuttosto diverso da quello occidentale: la prospettiva è prevalentemente quella di una letteratura basata sui fatti e su una presunta verità, la ‘dokumental’naja literatura’¹⁹. Solo in taluni casi i contributi sovietici pongono al centro dell’attenzione questioni vagliate tanto attentamente in Occidente, quali il rapporto fantasia-realtà, ricorrendo ad approcci innovativi ed efficaci sia nella precisione terminologica che nello sviluppo di temi rilevanti per il settore di studi.

¹⁸ In Kostenčik 1976 si equiparano ‘dokumental’naja proza’ e letteratura biografico-memorialistica. Indicativo è il fatto che i due termini vengano usati, in sostanza, indistintamente, poiché, ritiene l’autore, entrambe le forme letterarie si basano sull’uso dei “fatti”.

¹⁹ Su questo argomento rinviamo ai lavori di Duccio Colombo, sia per le tematiche affrontate, che per l’apparato bibliografico (Colombo 2004; 2008) e a Zalambani 2003, dove, oltre alla questione realtà/invenzione, si prendono in esame i generi autobiografici ‘affini’, come il diario.

Nella maggior parte si concentrano sulla definizione formale dei generi, senza proporre classificazioni tipologiche e tassonomiche e senza far riferimento a nessuna tradizione di studi precedente.

Una prima trattazione dei generi auto-biografici e memorialistici la troviamo in Mašinskij 1960, la cui proposta interpretativa si basa sull’ipotesi che l’autobiografia sia sempre un fatto “artistico” (un’idea già proposta da Tynjanov, come si è detto in precedenza) e per questo lungo tutto il suo testo parla solo di “chudožestvennaja avtobiografija” (Mašinskij 1960: 129), un genere che lo studioso poi così spiega:

Pisatel’ stremilsja osmyslit’ svoju sobstvennuju žizn’ kak čast’ obščënarodnoj žizni. [...] Proizvedenija etogo žanra otičalis’ ne tol’ko ‘materialom’, no takže karakterom i glubinoj ego osmyslenija, principami chudožestvennoj tipizacii, svoeobraziem kompozicii, izobrazitel’nych sredstv, jazyka i t.d. (Mašinskij 1960: 129).

Nella letteratura russa i primi esempi di “chudožestvennaja avtobiografija” secondo l’autore risalgono al XIX secolo e fra loro si annoverano le narrazioni autobiografiche di Herzen, Tolstoj, Korolenko e, proseguendo nel tempo, di Gladkov e Paustovskij. Mostrando un uso incerto della terminologia (parla, per esempio, di “memuarnyj žanr”, annoverandovi le *Confessions* di Rousseau e non distingue tra au-

tobiografia e memorie), Mašinskij affronta un percorso di ricostruzione cronologica del fenomeno, ricordando lo sviluppo dell'attenzione per l'uomo semplice, dimostrata da Rousseau, che egli considera come spartiacque tra l'autobiografia antica e quella moderna (ipotesi avvalorata in ambito occidentale, come noto, da Philippe Lejeune). Ripercorrendo l'evoluzione della memorialistica attraverso il XIX e XX secolo, l'autore talora si sofferma sull'interesse rivolto da alcuni autori agli aspetti che avvicinano l'autobiografia e le memorie "artistiche" al romanzo. In tali casi, asserisce, l'invenzione artistica e la fantasia rivestono un ruolo non meno importante, benché diverso, di quello occupato in altri generi letterari. Mašinskij avvala a questo proposito l'idea di Vissarion Belinskij che non sia possibile riprodurre con esattezza il passato e l'elemento di invenzione sia pertanto indispensabile (Mašinskij 1960: 137). Forme particolari sono le memorie-romanzo (come la *Semejnaja chronika* di Sergej Aksakov), il romanzo epistolare, il romanzo-autobiografia, il romanzo memorialistico, il romanzo-poema ecc., nei quali spiccano alterazioni fantastiche e immaginazione che danno origine a inconsuete strategie di rappresentazione. Un altro elemento preso in esame da Mašinskij è la struttura dell'opera memorialistica e più specificamente la figura dell'autore-narratore. Nelle memorie tradizionali, egli ritiene, l'autore-narratore è sempre concepito come

uno dei personaggi della trama storica, alla quale partecipa in prima persona. Nel romanzo il rapporto tra autore-narratore e realtà sarebbe di natura differente, poiché, afferma l'autore, riferendosi a una citazione tratta dal saggio *Byloe i dumy Gerce-na* di Lidija Ginzburg del 1957, il protagonista appartiene a una realtà diversa da quella descritta nell'opera²⁰. Ciononostante egli riconosce casi di reinterpretazione artistica della figura del narratore, come vero e proprio personaggio, per esempio nella citata *Semejnaja chronika* di Aksakov (Mašinskij 1960: 141). Un caso peculiare sarebbe costituito dalle narrazioni memorialistiche d'infanzia. Tra di esse, afferma Mašinskij, va collocata l'opera più significativa dei "chudožestvennyye memuary", la trilogia di Gor'kij, in cui l'autore ha creato un'immagine nuova e positiva del protagonista, mettendo in luce il percorso formativo dell'eroe e rivoluzionario e la sua relazione con la società e il contesto storico contemporaneo.

Quest'ultima indicazione è ripresa in diversi altri lavori del periodo ma con toni nettamente ideologizzati. Nel saggio *Memuarnaja proza* di Kuznecov (1971), per esempio, vengono prese in esame forme diverse della scrittura auto-biografica novecentesca. L'autore – per il quale,

²⁰ Quest'osservazione ignora forme letterarie oggi studiate dai critici del romanzo autobiografico e dell'*autofiction*, ma note nella letteratura russa almeno dall'inizio del XX secolo (si veda Criveller 201b).

sulla base di un forte ideologismo, i generi auto-biografici e memorialistici sono un fenomeno culturale nazionale, una forma rivoluzionaria e vitale legata al rinnovamento morale e spirituale dei tempi – ripercorre le principali tappe evolutive del genere e, sulla scia di Mašinskij, individua il suo modello archetipico nei cicli di “autobiografie”, “memorie” e “ritratti” di Maksim Gor’kij. Anche nel suo caso, si è colpiti dalla vaghezza terminologica: vengono utilizzati i termini “avtobiografija”, “avtobiografičeskij roman”, “roman ličnyj”, “roman o sebe”, di cui però non vengono chiarite le caratteristiche, neppure con il supporto di eventuali modelli. Un’attenzione particolare è dedicata alla ‘memuar-naja proza’: “specifičeskaja oblast’ chudožestvennoj prozy – stoit u samych istokov sovetskoj literatury. Ona možet daže pretendovat’ na rol’ pervoistočnika – s nee i pošla sovetskaja proza” (Kuznecov 1971: 120). L’autore ne ripercorre l’evoluzione (anche qui senza distinguere memorie da autobiografie o *fiction* narrativa) a partire dagli anni Trenta, nominando Čapaev di Furmanov, *Detstvo Ljuvers* e *Ochrannaja gramota* di Pasternak, *Kniga dlja vzroslych* di Erenburg. In seguito la prosa memorialistica, afferma Kuznecov, non ebbe lo sviluppo osservato per altri generi. Concentrata inizialmente sulla personalità dell’autore, sui dettagli della sua vita e pervasa da intonazione lirica, essa acquisì in seguito un carattere più nettamente politico,

rafforzatosi dopo la guerra, quando, cominciarono ad essere pubblicate memorie sull’epoca leniniana e sulla rivoluzione. A partire dalla metà degli anni Cinquanta a questo genere cominciarono a rivolgersi sempre più grandi scrittori, fra i quali l’autore nomina Maršak, Paustovskij, Kaverin, Šklovskij, Kataev. L’elemento “storico-letterario” si fece sempre più evidente, nel senso che il memorialista da una parte riferiva del proprio percorso artistico, dall’altra faceva un resoconto di eventi sociali. La vita dello scrittore, così, molto spesso costituiva il “documento” di cui si avvaleva la prosa autobiografica ma, d’altro canto, la stessa prosa finiva per costituire una fonte di informazione sulla società contemporanea, della quale il protagonista era solo un osservatore passivo. Come si vede, lo studio di Kuznecov procede in direzione opposta rispetto alle coeve ricerche occidentali, ponendo l’accento sulla verosimiglianza dei fatti e sulla possibilità di verificarne la correttezza, nonché sulla funzione del testo quale ‘fonte’ storica.

Sempre sulle forme e sui generi nel 1971 interviene Dikšina con un lavoro su *Nevydumannaja proza (O sovremennoj dokumental’noj literature)*. Anche qui la prosa memorialistica è analizzata sullo sfondo della ‘dokumental’naja proza’ nella letteratura sovietica, nell’ambito della quale essa costituisce, per l’autrice, un “sottogenere”. Fra le opere esaminate dall’autrice spiccano *Ljudi. Gody. Žizni* di Il’ja Erenburg, *Povest’ o žizni*

di Konstantin Paustovskij, Žili-byli di Viktor Šklovskij, di cui la studiosa mette in discussione il carattere romanzesco, enfatizzandone, di conseguenza, la componente realistica. Il processo a cui il materiale biografico viene sottoposto è descritto in termini che lasciano trasparire la posizione ideologica di chi scrive: “Smeloe pereključenie istoričeskogo materiala v estetičeskij, chudožestvennyj plan, v poetičeskom osmyslenii konkretnogo, real'nogo sobytija, perevoploščennii živoj, real'noj ličnosti v geroja literatury” (Dikšina 1971: 152). La scarsa originalità e lungimiranza dell'autrice è rivelata anche dalla sua convinzione che si tratti di un genere “nuovo”, nato dalle “nuove” condizioni sociali e rispondente alle esigenze della realtà sovietica.

In un altro punto l'autrice torna su una questione già affrontata dai formalisti e, come ricordato, spesso al centro degli studi anche di ambito occidentale: l'opportunità di considerare diari, memorie, verbali e documenti commerciali come forme letterarie. Qui l'interrogativo è risolto positivamente, ma anche in questo caso in chiave ideologica: Dikšina è convinta che ciò sia possibile solo grazie al “dono artistico” dell'epoca sovietica che consente, per esempio, di poeticizzare la categoria del tempo.

Una progressione rispetto al panorama degli studi sovietici finora presi in esame, è proposta in Javčunovskij 1974, lavoro dedicato alla ‘dokumen-

tal'naja literatura’, benché lo spazio riservato ai generi auto-biografici sia piuttosto limitato, vale la pena ricordare la parte in cui viene presentato uno studio della storia, della tipologia, e dell'uso del ‘fatto’ nella struttura delle opere letterarie, nonché della figura del narratore e dei metodi della sua caratterizzazione, dove l'autore lascia intendere che nella ‘dokumental'naja proza’ ci sia spazio per l'invenzione. Nell'esaminare il rapporto realtà-fantasia, Javčunovskij, avvalendosi degli studi di Lichačev, individua i prodromi della ‘dokumental'naja proza’ nella letteratura russa antica. Secondo lo studioso essa, infatti, sarebbe fiorita prima del XVIII secolo, sull'*humus* della ‘delovaja proza’ e della ‘literatura fakta’.

Javčunovskij suggerisce l'ipotesi che la prosa documentaristica non si trovi in contraddizione con quella artistica e propone una nuova etichetta: “chudožestvenno-dokumental'naja literatura”. A tale letteratura andrebbe fra l'altro ricondotta la “ispovedal'naja proza”, rappresentata dalle *Confessions* di Rousseau (Javčunovskij 1974: 43-46). A tal proposito, sulla scorta di Lichačev, l'autore ritiene che la “dokumental'nost” non coincida necessariamente con la “realističnost”, che rifletterebbe la realtà in maniera “cieca”, creandone solo l’“illusione” (Javčunovskij 1974: 48).

Le proposte interpretative di Javčunovskij sono strettamente collegate alla ricostruzione storico-let-

teraria operata dall'autore. Egli ritiene che il termine 'dokumental'nost' esprima un concetto dinamico, mutato con il passare del tempo. Per esempio, il XVIII secolo, che alla 'dokumental'naja proza' non fornì, secondo lo studioso, contributi di grande rilievo, in realtà fu quello in cui, venendo ai temi auto-biografici e memorialistici, i confini tra pubblico e privato si indebolirono (si veda, per esempio, *Pis'ma russkogo putešestvennika* di Karamzin o *Putešestvie* di Radiščev) e i generi cominciarono, quindi, a fondersi (qui l'esempio proposto è lo *Žitie Fedora Vasil'eviča Ušakova* sempre di Radiščev, richiamato, peraltro, in diversi lavori successivi quale archetipo di *fiction* autobiografica).

Una nuova fase importante nell'evoluzione della 'dokumental'nost' si sarebbe avuta con la nascita del Realismo socialista e la nuova "norma estetica" del "nevymyšlennoe iskusstvo" (Javčunovskij 1974: 58), generata dalle sperimentazioni degli anni Venti e con il graduale avvicinamento della realtà alla finzione che, suggerisce Javčunovskij, si può osservare, soprattutto a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta. L'autore giustifica questo graduale processo evolutivo con l'istanza principale della letteratura sovietica, ovvero la ricerca della 'verità' che, egli ritiene, sia per sua natura "izbiratel'naja" (Javčunovskij 1974: 69). Nell'ottica di Javčunovskij il documento eserciterebbe la propria influenza estetica solo in certe condizioni, quando cioè ha per oggetto eventi di interesse comune e può

quindi creare la com-partecipazione. In questo modo esso consente di superare i confini realtà/invenzione e si oppone al 'mifotvorčestvo'.

Il medesimo argomento, la relazione realtà/fantasia, è affrontato in Urban 1977. In questo caso l'autore, pur non ammettendo nessun elemento di invenzione nella 'dokumental'naja proza', vi annovera generi quali la "avtobiografija", la "tvorčeskaja avtobiografija" (appellativo riferito a *Dichtung und Wahrheit* di Goethe) e la "chudožestvennaja avtobiografija" (termine non chiaramente spiegato dall'autore²¹). La classificazione proposta è possibile, dichiara Urban, sulla base delle funzioni e degli scopi dei testi. Di fatto egli fornisce una definizione solo della 'chudožestvennaja avtobiografija', un genere "nuovo", esempi del quale sono le *Vite* di Cellini e Petrarca:

Ona – fakt tvorčeskogo samosoznanija pisatelja, naprjažennoj ličnostnoj dejatel'nosti. Fiksiruja sobytija vnutrennej i vnešnej žizni, ona v to že vremena ob'jasnjaet sud'bu i rabotu chudožnika. (Urban 1977: 194)

Non tutte le narrazioni autobiografiche rientrano per Urban in questa categoria: alcune rimangono fonti

²¹ Urban così si riferisce alla "chudožestvennaja avtobiografija": "Čto est' takaja – chudožestvennaja avtobiografija, – dokazyvat' vrad li nužno. Stoit nazyvat' *Byloe i dmy* A.I. Gercena ili *Istoriju moego sovremmenika* V.G. Korolenko – utverždenie stanovitsja aksiomoj" [...]. Chudožestvennaja avtobiografija – žanr novyj, vznikšij vnutri razvitoj literatury. Ona – fakt tvorčeskogo samoosoznanija pisatelja, naprjažennoj ličnostnoj dejatel'nosti" (Urban 1977: 194).

storico-letterarie, ma devono essere ricondotte a generi diversi, quali, ad esempio, il diario, in cui compaiono solo fatti realmente accaduti ed eventuali elementi di fantasia violerebbero le convenzioni del genere. D'altro canto Urban ammette l'esistenza di "memuarnye fantazii" o "memuarnye spletni" nella storia della letteratura russa: ad esempio *Osveščennye okna* di Venjamin Kaverin, ma si tratterebbe di casi estremamente rari.

Molto interessante, per la contraddizione implicitamente contenuta, è la breve osservazione proposta da Urban in chiusura al lavoro: "Možno skazat' tak: chudožestvennaja avtobiografija – uvlekatel'nejšij tip romana" (Urban 1977: 206). Benché, come si diceva, egli non contempra la possibilità di interpretare i fatti narrati attraverso lo spettro dell'invenzione, non esclude l'accostamento fra l'autobiografia e il romanzo, genere che in un altro punto del saggio definisce "plastico", capace di contenere generi antichi e nuovi, prosa "delovaja", poesia lirica, prosa intimista. Le posizioni, ancora non pienamente mature di Urban, sembrano comunque preannunciare la teoria di Bachtin sul genere del romanzo in continuo divenire e in contatto ininterrotto con la realtà.

Uno degli aspetti più pregevoli del lavoro di Urban è forse costituito dalla trattazione della terminologia. Egli è il primo ad introdurre il termine "avtodokument" (Urban 1977: 203), oggi molto utilizzato, per indicare un documento scritto,

strettamente legato con la vita di un individuo, non un uomo qualunque ma un uomo particolare. Questo genere di documento, egli dichiara, rappresenta spesso la base per una 'chudožestvennaja avtobiografija'. Il concetto si estende quando l'individuo oggetto di narrazione è un artista: diari, note, bozze, piani di lavoro ecc. (tutti "avtodokumenty") costituiscono parte integrante della creazione e riflettono un percorso interiore imprescindibile dalla personalità dello scrittore, una traccia della sua anima. Urban, interrogandosi sulla possibilità che gli "avtodokumenty" possano essere intesi come letteratura, trova difficile fornire una risposta sicura, perché nella letteratura sovietica esempi di "avtodokumenty", egli ritiene, sono molto poco frequenti.

A margine del contributo di Urban si può osservare come la terminologia utilizzata negli studi auto-biografici di area russa è ancora oggi piuttosto vaga e imprecisa, a causa, con ogni probabilità, dei condizionamenti imposti dagli eventi sociali e culturali che hanno segnato il Novecento. Come si è visto, fino agli anni Ottanta la ricerca sulla rappresentazione del sé si è sviluppata in Russia e in Occidente in maniera alquanto differente. Le riflessioni filosofiche, che avevano avuto radici comuni tanto in Occidente, quanto in Russia, e dalle quali erano partiti tutti gli studiosi di entrambe le aree, come ha mostrato il lavoro di Vinokur, continuarono ad essere seguite e sviluppate in Europa e negli Stati Uniti (per esempio

da Paul de Man e Jacques Derrida e da più recenti studiosi di ispirazione freudiana [anche in varianti lacaniane] e jungiana [si veda Folkenflik 1993: 10], ma in Russia, come osservato, furono abbandonate, in favore, almeno fino agli anni Ottanta, di un tentativo di definizione dei generi.

Su quest'ultimo piano, comunque, non mancano connessioni, anche se non del tutto esplicite, fra gli ambiti occidentale e russo. Il retaggio della scuola formale che, come è noto, è stato raccolto nei suoi orientamenti principali dai New Critics, ha fatto sì che in America e in Europa si siano privilegiati gli studi sulle forme e sulla struttura dell'opera. Particolarmente interessante è stato, per quanto riguarda l'autobiografia, il diario e il romanzo autobiografico, il contributo dei francesi, in specie i poststrutturalisti Philippe Lejeune e Gérard Genette e dei loro allievi. In Unione Sovietica il canone ufficiale socialista privilegiò, naturalmente, il principio realistico su quello artistico, benché, come si è visto, un certo spazio sia stato riservato anche a tentativi di interpretazione del rapporto realtà/fantasia. Su questo aspetto e, più in generale, sulla peculiarità dei generi auto-biografici e memorialisti, nella critica russa si è iniziato a riflettere più approfonditamente solo a partire dall'inizio degli anni Novanta, quando in Occidente sono apparsi i primi studi monografici sull'argomento.

Il primo di essi risale al 1990 e raccoglie saggi di autori americani sulle

forme autobiografiche sperimentali novecentesche (Gary Harris 1990). Dopo un'introduzione nella quale ripercorre il percorso evolutivo delle teorie sui generi autobiografici in Occidente e in Unione Sovietica, la curatrice si sofferma su alcuni delle opere precedentemente qui prese in esame. Sono proposti studi su Rožanov, Remizov, Belyj, Mandel'stam, Pasternak, Oleša, Zoščenko, Nabokov, fino a Trifonov, Sinjavskij e Limonov, nonché sulle autobiografie di noti critici letterari (Lidija Ginzburg, Roman Jakobson). Per certi versi i temi presi in considerazione non sono diversi da quelli affrontati nelle opere qui ricordate (si tratta dei criteri di selezione del materiale messi in atto dall'autobiografo, del complesso procedimento psicologico che l'autobiografo deve affrontare nella stesura del lavoro, della questione invenzione-realtà). Essi tuttavia vengono affrontati da una prospettiva diversa rispetto a quella del passato, nel senso che l'autobiografia e le memorie non sono considerate in nessun caso quali fonti storiche e l'attenzione viene concentrata, invece, sulle modalità di trasformazione dei fatti in *fiction* narrativa e sulle strategie narrative. Sono individuati i procedimenti sperimentali (la *mise en abyme*, la satira, il metadiscorso) messi in atto in opere dell'Età d'argento e della seconda metà del Novecento (per esempio di Nabokov, Trifonov, Limonov) e spesso viene messo in evidenza il legame esistente fra le autobiografie antiche e i mo-

delli occidentali maggiormente significativi. Diversi autori affrontano, inoltre, in maniera piuttosto ampia aspetti precedentemente solo accennati, in particolar modo il ruolo del lettore nella ricezione delle opere autobiografiche.

Sempre in ambito nordamericano va segnalato il numero speciale della rivista «A/B Auto/Biography Studies», fondata presso l'Università della North Carolina, Chapel Hill e, a tutt'oggi, uno degli organi principali di questo campo di ricerca, al quale partecipano, come membri del Comitato di Redazione, alcuni dei principali studiosi del settore in ambito mondiale (per esempio Philippe Lejeune, Susanna Egan, John Eakin, James Olney, Sidonie Smith, Julia Watson). Il volume XI-2 del 1996 è dedicato a *Rethinking Russian Autobiography*, a cura di Marina Balina e contiene lavori di orientamento non dissimile da Gary Harris 1990, su opere autobiografiche di carattere finzionale del XX secolo (di Ivan Bunin, Maksim Gor'kij, Nadežda Mandel'stam, Lidija Čukovskaja, Evgenija Ginzburg, Vasilij Šukšin).

Un altro studio collettivo, frutto di collaborazione fra critici russi e stranieri, è stato pubblicato a San Pietroburgo nel 1998 (Muratov, Iezuitova 1998). Il saggio introduttivo di Medarić *Avtobiografizm/avtobiografčnost*²² propone un'accurata visione d'insieme dell'evoluzione degli studi effettuati sulle temati-

che in Russia e, oltre al contributo dei formalisti, approfondisce diversi argomenti di centrale importanza: il rapporto realtà-fiction, la 'literatura fakta', la questione del genere, le peculiarità della struttura narrativa basata sull'identità autore-narratore-protagonista.

I saggi contenuti nella raccolta si differenziano per temi e approcci. Fra gli altri segnaliamo quello di Andrea Zlatar (*Avtobiografija glazami issledovatelej srednevekov'ja*) che, sulla base delle teorie di Lejeune e Bruss, avanza l'ipotesi che possano essere considerati autobiografie anche testi precedenti alle *Confessions* rousseauiane (ipotesi suffragata dalle ricerche più recenti di Jurij Zareckij²³); quello dedicato da Boris Averin alla poesia (*Palimpsest Vjačeslava Ivanova. Mladenčestvo i Pesni iz labirinta*); quello di Živa Benčić sul ruolo della memoria autobiografica in *Šum vremena* di Mandel'stam, quello di Josip Užarević sulla prosa autobiografica di Pasternak, quello di Nirma Moranjak sulla auto-tematizzazione come forma di realizzazione del codice-testo e i generi sperimentali e, infine, quello di Dubravka Oraič Tolić sull'autoreferenzialità come forma di metatestualità.

Particolarmente fecondi sono stati sul piano degli studi auto-biografici progetti nati da collaborazioni franco-russe. Pionieristici sono stati i lavori di Elena Grečanaĵa e Catherine Viollet, che hanno avviato studi

²² Il saggio era già apparso su «Russian Literature», 1996, XL, pp. 31-56.

²³ Si veda su questo punto il lavoro di Maria Chiara Ferro nella sezione *Discussioni*.

sul diario e sugli scritti autobiografici di autori, specie donne, scritti in francese. La miscellanea (Grečanaja, Viollet 2006) raccoglie due lavori di Philippe Lejeune sui diari delle giovani nobili russe, in particolare di Marija Baškirceva, nonché saggi su testi in francese delle giovani russe del XVIII secolo; sul diario in Russia alla fine del XVIII – inizio XIX s., inteso come pratica autobiografica; sui diari di viaggio di giovani aristocratiche russe; sull'autobiografia di Vera Figner; sui diari di Marina Cvetaeva; sul genere del diario in Russia.

Un lavoro analogo è proposto nel numero speciale de «La Revue des études slaves» intitolato *Entre les genres. L'écriture de l'intime dans la littérature russe. XIX-II siècle* (Depretto 2008). La curatrice dello studio monografico è autrice di una lunga e interessante introduzione, in cui si tracciano le tappe degli studi in Occidente e l'evoluzione di opere e studi critici di matrice russa dall'inizio del Novecento. Il lavoro contiene inoltre studi di autori russi e francesi incentrati in particolar modo sui generi, ritenuti affini, del diario e delle epistole (vi si tratta di Aleksandr Turgenev, Aleksandr Družinin, Vjačeslav Ivanov e Lidija Zinov'eva-Annibal; Leonid Andreev, Andrej Belyj, Jurij Oleša e Michail Bulgakov, nonché di autori di ascendenza ebraica).

Per quanto riguarda la bibliografia critica pubblicata entro i confini nazionali, va segnalato Nikolina 2002. Malgrado il lavoro, orientato verso

finalità didattiche²⁴, costituisca la più ampia opera monografica dedicata in Russia all'argomento nell'ultimo ventennio, il quadro teorico che lo supporta non sembra adeguatamente approfondito. L'autrice solo raramente prende in esame gli studi occidentali di settore prodotti in Occidente e, benché sulla base di un vasto *corpus* di opere, si limita a tentare di dimostrare, che tutte le opere autobiografiche della letteratura nazionale, dalle origini ai nostri giorni, possono essere studiate come una sorta di grande ipertesto caratterizzato da legami logici e strutturali. Per questo l'autrice ne prende in esame l'organizzazione lessico-semantica, soffermandosi, su elementi che possono essere considerati tipologici (scelte lessicali, fraseologici, titoli anticipatori del contenuto autobiografico dell'opera); sulla struttura narrativa (il narratore, la tipologia narrativa, il destinatario, forme di *skaz*); sull'immagine dell' 'io' (mezzi di auto identificazione, la scoperta dell' 'io' nella letteratura russa; sulla raffigurazione dell'io nella prosa autobiografica dei secoli XIX-XX); sulla struttura temporale (particolarità dell'organizzazione temporale, le funzioni di forme tem-

²⁴ A margine va sottolineato che molti degli studi riconducibili al settore, qui non citati perché dedicati a generi specifici, si pongono frequentemente chiari scopi didattici. Benché con obiettivi e approcci differenti, questa pratica è diffusa anche in Italia, dove lo spazio occupato da studi scientifici non è molto ampio, mentre le iniziative pedagogico-didattiche della Libera Università dell'Autobiografia di Demetrio Duccio, sono assai conosciute e discusse.

porali e aspettuali dei verbi, la prospettiva temporale della narrazione autobiografica); sull'intertestualità (elementi dell'intertesto, le forme fondamentali dell'intertestualità, i tipi di reciproca influenza fra generi, le funzioni degli elementi intertestuali).

Una riflessione a parte merita la situazione italiana, nella quale gli studi sui generi auto-biografici e memorialistici in generale occupano, in un'ottica comparativa, uno spazio piuttosto ridotto (lo testimonia, per esempio, la nostra presenza estremamente ristretta nella rete internazionale di studi auto-biografici IABA). Gli studiosi italiani di letteratura russa non hanno comunque trascurato questo ambito di studi: fra i molti lavori dedicati a singoli autori, vanno segnalati almeno quelli di Antonella D'Amelia su Remizov, quelli sull'autobiografia antica di Marija Pljuchanova e quelli di Patrizia Deotto su aspetti teorici di generi diversi di quest'ambito letterario. Da ricordare è poi la sezione monografica dedicata ai generi auto-biografici da «Europa Orientalis» (2004, XXIII, 2), dove sono proposti i risultati della tavola rotonda di dottorandi, organizzata all'Università di Bergamo, su opere autobiografiche contemporanee in area russa e serbocroata, espresse oltre che in campo letterario, anche in campo teorico, cinematografico e teatrale.

Va infine segnalato lo spazio assegnato alla tradizione auto-biografica e memorialistica nella letteratura

russa nell'autorevole *Encyclopedia of Life Writing. Autobiographical and Biographical Forms* (Jolly 2001), comprendente circa una ventina di voci dedicate a scrittori e critici letterari, autori di auto-biografie e memorie, stese da alcuni dei principali studiosi del settore²⁵.

Sulla situazione contemporanea russa va detto, infine, che gli studi più recenti rivelano grande vivacità e un orientamento sempre più attento alla dimensione internazionale, come dimostrano, oltre ai progetti finora presentati, la ricerca che, accanto alla Federazione Russa (rappresentata dal citato Jurij Zareckij e da Vitalij Bezrogov, Ol'ga Košeleva, Aleksandra Suprjanovič, Irina Savkina, autori di studi monografici de-

²⁵ Si tratta, più precisamente, delle voci: *Sergej Aksakov*, la cui *Semejnaja chronika* viene definita l'opera memorialistica "più vicina alla fiction" (A. Durkin); *Avvakum*, "founder of a genuinely Russian autobiographical tradition" (U. Schmid); *Marie Bashkirtseff*, "diarist" (A. Smith); *Natal'ja Dolgorukaja* "Russian autobiographer", prima donna autrice di un'autobiografia, le *Svoeručnye zapiski*, pubblicate postume nel 1810; *Fedor Dostoevskij*, "letter writer and diarist" (D. Wells); *Evgenija Ginzburg*, "memoirist" (I. Novikova); *Lidija Ginzburg*, "life-writing theorist and diarist" (J. Gary Harris); *Maksim Gor'kij*, "autobiographer" (A. Barratt); *Aleksandr Herzen*, "autobiographer" (A. Smith); *Nadežda Mandel'stam*, "Russian memoirist" (A. Smith); *Osip Mandel'stam* "autobiographical prose writer" (J. Gary Harris); *Vladimir Nabokov*, "autobiographer" (A. Smith); *Viktor Šklovskij*, "autobiographer" (J. Gary Harris); *Aleksandr Solženicyn*, "memoirist" (D. Wells); *Lev Tolstoj*, "diarist and letter writer" (D. Wells); *Marina Cvetaeva*, "autobiographer" (A. Smith); *Michail Zoščenko*, "autobiographer and biographer" (J. Hicks). Vanno ricordate, inoltre, le voci più generali *Russia to 1700* (I. Novikova); *Russia 18th Century* (D. Wells); *19th Century to Revolution* (D. Wells); *Revolution to Present* (M. Balina).

dicati in special modo alle memorie di infanzia e femminili), vede coinvolti molti Paesi europei: l'Italia, la Francia, la Gran Bretagna, la Repubblica Ceca, la Polonia, la Lituania, la Danimarca, la Spagna, la Svizzera, l'Olanda, la Germania²⁶. Il desiderio di collegare gli studi russi al contesto internazionale emerge anche in numerosissimi lavori occidentali e russi, di maggiore o minore respiro, come Baudin 2009 (si veda «La Revue russe», *L'épistolaire en Russie*); Cholikov 2009, dove sono invece presentati i risultati di una tavola rotonda dedicata alla biografia presso l'Università Lomonosov di Mosca; Pavlova 2005 e, soprattutto, Levina-Parker 2010, dove viene fornito un dettagliato resoconto delle più recenti teorie sulla *fiction* autobiografica. Molto fecondo è, infine, il filone dedicato ai *gender studies*, inaugurato, come detto, dalle ricerche di Catherine Viollet e Elena Grečanaja (si veda, per esempio, Savkina 2007).

Particolarmente interessante appare poi la strada intrapresa di recente da alcuni studiosi russi, che interpretano secondo la chiave dei *cultural studies* e degli "Auto-Biography Studies" opere riconducibili ad ambiti più ampi di quell letterario: ricordiamo, per esempio i recenti lavori di Ol'ga Roginskaja sulla rappresentazione dell'io nella moda

e sulla scena teatrale²⁷. Questi nuovi approcci collocano i lavori degli specialisti russi entro una dimensione di più ampio respiro, dimostrata, del resto, dalla loro crescente presenza nell'associazione mondiale IABA, nel cui ambito, come è noto, le tematiche di nostro interesse sono sviluppate da una prospettiva non solo letteraria, ma più latamente culturale.

²⁶ Per una presentazione più dettagliata rinvio al portale del gruppo di ricerca <http://www.firstpersonwritings.eu/>. (consultazione ottobre 2012).

²⁷ Va ricordato, però, che in alcuni lavori di epoca sovietica dedicati ai generi di nostro interesse, vengono talora richiamati gli ambiti cinematografico, teatrale e fotografico, quali settori in cui si sono sperimentate forme di auto rappresentazione (si veda, per esempio, Dikšina 1971 e Javčunovskij 1974).

Bibliografia

- Bachtin 1975: M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino, 1997.
- Barbalato 2012: B. Barbalato, *Introduction/Introduzione*, «Mnemosyne o la costruzione del senso», 2012, V, pp. 7-8.
- Battistini 1990: A. Battistini, *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e memoria*, Il Mulino, Bologna, 1990.
- Baudin 2009: R. Baudin (a cura di), «La Revue russe», *L'épistolaire en Russie*, 2009, XXXII.
- Bronskaja 2003: L. Bronskaja, *Avtobiografičeskaja proza: vidovye i žanrovye priznaki*, in E. Šljanov *et al.* (a cura di), *Aktual'nye voprosy social'noj teorii i praktiki*, vyp. 1, č. 1, Ileksa, Moskva, 2003, pp. 288-297.
- Bruner 1993: J. Bruner, *The Autobiographical Process*, in R. Folkenflik (a cura di), *The Culture of Autobiography*, Stanford, California, Stanford U.P., 1993, pp. 38-56.
- Bruss 1974: E. Bruss, *L'autobiographie considérée come acte littéraire*, «Poétique», 1974, XVII, pp. 14-26.
- Bruss 1976: E. Bruss, *Autobiographical Acts. The Changing Situation of a Literary Genre*, The John Hopkins University Press, Baltimore, London, 1976.
- Cholikov 2009: A. Cholikov, *Biografija pisatelja kak žanr*, Librokom, Moskva, 2009.
- Colombo 2004: D. Colombo, *Il patto di Čapaev: fatto e fattografia, realtà e realismo socialista*, «Europa Orientalis», 2004, XXIII, 2, pp. 75-105.
- Colombo 2008: D. Colombo, *Scrittori in fabbrica! Una lettura del romanzo industriale sovietico*, Pacini, Pisa, 2008.
- Criveller 2011a: C. Criveller, *A proposito della fiction autobiografica: un inquadramento teorico sullo sfondo del formalismo russo*, in A. Mingati, D. Cavaion, C. Criveller (a cura di), *Uomini, opere e idee tra Occidente europeo e mondo slavo. Scritti offerti a Marialuisa Ferrazzi*, Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici, Trento, pp. 123-146.
- Criveller 2011b : C. Criveller, 'Epopeja' Andreja Belogo – teoretičeskie aspekty i roždenie žanra 'avtofikšn' v russkoj literature', in K. Ičin, M. Spivak (a cura di), *Miry Andreja Belogo*, Izd. Filologičeskogo fakul'teta v Belgrade, Beograd, pp. 87-97.
- Depretto 2008 : C. Depretto (a cura di), «La Revue des études slaves». *Entre les genres. L'écriture de l'intime dans la littérature russe. XIX-II siècles*, 2008, LXXIX, 3.
- Dikšina 1971: N. Dikšina, *Nevydumannaja proza (O sovremennoj dokumental'noj literature)*, in L. Poljak e V. Kovskij (a cura di), *Žanrovo-*

stilevye iskanija sovremennoj sovetskoj prozy, Nauka, Moskva, 1971, pp. 149-174.

Dilthey 2004: W. Dilthey, *Scritti filosofici (1905-1911)*, Utet, Torino, 2004.

Eakin 1980: P.J. Eakin (a cura di), *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*, Princeton U.P., Princeton, New Jersey, 1980.

Eakin 1985: P.J. Eakin, *Fictions in Autobiography. Studies in the Art of Self-Invention*, Princeton U.P., Princeton, New Jersey, 1985.

Elbaz 1988 : R. Elbaz, *The Changing Nature of the Self. A Critical Study of the Autobiographic Discourse*, Croom Helm, London and Sidney, 1988.

Folkenflik 1993: R. Folkenflik (a cura di), *The Culture of Autobiography*, Stanford, California, Stanford U.P., 1993.

Gary 1990: J. Gary Harris (a cura di), *Autobiographical Statements in 20 C. Russian Literature*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1990.

Gasparini 2004: P. Gasparini, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Seuil, Paris, 2004.

Gasparini 2008 : P. Gasparini, *Autofiction. Une aventure du langage*, Seuil, Paris, 2008.

Gasparov 1992: B. Gasparov, R. Hughes, I. Paperno (a cura di), *Cultural mythologies of Russian Modernism*, University of California Press, Berkeley, 1992.

Ginzburg 1979: L. Ginzburg, *O literaturnom geroe*, Sovetskij pisatel', Leningrad, 1979.

Ginzburg 1994 : L. Ginzburg, *La prosa psicologica*, Il Mulino, Bologna, 1994.

Gusdorf 1972: G. Gusdorf, *Conditions and Limits of Autobiography*, in J. Olney, *Methaphors of Self. The Meaning of Autobiography*, Princeton U.P., Princeton, 1972, pp. 28-48

Humboldt 2004: W. Humboldt, *Scritti filosofici*, Unione tipografico-editrice torinese, Torino, 2004.

Javčunovskij 1974: Ja. Javčunovskij, *Dokumental'nye žanry*, Saratovskij gos. Universitet, Saratov, 1974.

Jolly 2001: M. Jolly (a cura di), *Encyclopedia of Life Writing. Autobiographical and Biographical Forms*, Fitzroy Dearburn Publishers, Chicago Illinois, 2001, 2 voll.

Konstenčik 1976: N. Konstenčik, *Žanr i sjužet sovremennoj pisatel'skoj i chudožestvennoj avtobiografii*, in M. Garkavi et al. (a cura di), *Žanr i kompozicija literaturnogo proizvedenija*, vyp. II, Kaliningradskij Gos. Universitet, Kaliningrad, 1976, pp. 131-142.

Kuznecov 1971: M. Kuznecov, *Memuarnaja proza*, in L. Poljak e V. Kovskij (a cura di), *Žanrovo-stilevye iskanija sovremennoj sovetskoj prozy*, Nauka, Moskva, 1971, pp. 120-148.

Lecarme 1997, 1999 : J. Lecarme, E. Lecarme-Tabone, *L'autobiographie*, Armand Colin, Paris, 1997, 1999.

Lejeune 1973 : P. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, «Poétique», 1973, XIV, pp. 137-162.

Levina-Parker 2010: M. Levina-Parker, *Vvedenie v samosočinenie. Autofic-tion*, «NLO», 2010, CIII, pp. 12-40.

Levčenko 2012: J. Levčenko, *Drugaja nauka. Russkie formalisty v poiskach biografii*, Iz. Dom NIU VŠE, Moskva 2012.

Lotman 1985: Ju. Lotman, *Il diritto alla biografia. Il rapporto tipologico fra il testo e la personalità dell'autore*, in Id., *La semiosfera*, Marsilio, Venezia, 1985.

Mandel 1980: B. Mandel, *Full of Life Now*, in J. Olney (a cura di), *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton U.P., Princeton, 1980. pp 49-72.

Mašiniskij 1960: S. Mašiniskij, *O memuarno-avtobiografičeskom žanre*, «Voprosy literatury», 1960, VI, pp. 129-145.

Mestergazi 2007: E. Mestergazi, *Literatura non-fikšn*, Sovpadenie, Moskva, 2007.

Misch 1949: G. Misch, *Geschichte der Autobiographie*, Schulte und Bulmke, Frankfurt am Main, 1949-1969, 8 voll.

Muratov; Iezuitova 1998: A. Muratov, I. Iezuitova (a cura di), *Avtointepretacija*, Spb gos. Un., Sankt-Peterburg, 1998.

Nikolina 2002: N. Nikolina, *Poetika ruskoj avtobiografičeskoj prozy*, Flinta, Nauka, Moskva, 2002.

Olney 1972: J. Olney, *Methapors of Self. The Meaning of Autobiography*, Princeton U.P., Princeton, 1972.

Pascal 1960: R. Pascal, *Design and Truth in Autobiography*, Routledge and Paul, London, 1960.

Pavlova 2005: E. Pavlova, *Šok pamjati. Avtobiografičeskaja poetika Val'tera Ben'jamina i Osipa Mandel'stama*, NLO, Moskva, 2005.

Pavlova 2008: S. Pavlova, *Memuarno-avtobiografičeskie žanry: k probleme granic*, «Izvestija Saratovskogo universiteta», 2008, VIII, 1, pp. 59-62.

Renza 1980: L. Renza, *The Veto of Imagination: A Theory of Autobiography*, in J. Olney, *Methapors of Self. The Meaning of Autobiography*, Princeton U.P., Princeton, 1972, pp. 268-295.

Shaftesbury 1968: A. Shaftesbury, *Three Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times, in three volumes*, Gregg International, Westmead, 1968.

Spengemann 1980: W. Spengemann, *The Forms of Autobiography: Episodes in the History of a Literary Genre*, Yale U.P., New Haven, Conn., 1980.

Spranger 1950: E. Spranger, *Lebensformen: geisteswissenschaftliche Psychologie und Ethik der Persönlichkeit*, Neomarius, Tübingen, 1950.

Starobinski 1980: J. Starobinski, *The Style of Autobiography*, in J. Olney, *Methaphors of Self. The Meaning of Autobiography*, Princeton U.P., Princeton, 1972, pp. 73-83.

Tomaševskij 1923: B. Tomaševskij, *Literatura i biografija*, «Kniga i revoljucija», 1923, IV, 28, pp. 6-9.

Tynjanov 1975: J. Tynjanov, *Literaturnyj fakt*, in Id., *Istorija literatury, Poetika, Kino*, Nauka, Moskva, 1975, pp. 255-270.

Urban 1977: A. Urban, *Chudožestvennaja avtobiografija i dokument*, «Zvezda», 1977, II, pp. 192-208.

Vinokur 1927: G. Vinokur, *Biografija i kul'tura*, «Trudy gosudarstvennoj akademii chudožestvennyh nauk», Filosofskoe otdelenie, II, 1927.

Viollet, Grečanaja 2006: C. Viollet, E. Grečanaja (a cura di), *Avtobiografičeskaja praktika v Rossii i vo Francii*, IMLI Ran, Moskva, 2006.

Zalambani 2003: M. Zalambani, *La morte del romanzo. Dall'avanguardia al realismo socialista*, Carocci, Roma, 2003.

Patrizia Deotto

L'autobiografia su commissione: definizione e limiti di un genere

Commissioned Autobiography: Definition and Limits of a Literary Genre

Commissioned autobiography is an autobiographical genre that is very popular in Russia. Under this definition I include the autobiographical notes that accompany a literary work of a writer or a poet, or which is included in a collection of autobiographies of various authors. In my article, I try to define the main differences between autobiography and commissioned autobiography, which in my opinion is caused by the different motivation that inspire these texts, and on the limits imposed by the situation of the commission. The analysis focuses on the commissioned autobiographies by Artem Vesely, Sergey Auslender, and Veniamin Kaverin included in the volume by Vladimir Lidin entitled *Pisateli. Avtobiografii i portrety sovremennykh russkikh pisatelei*, Moscow 1928.

L'autobiografia su commissione rientra nella serie di generi affini all'autobiografia da cui si distingue per alcune peculiarità. Con questa definizione intendo sia lo scritto autobiografico di un autore che introduce un'opera o una raccolta in prosa o in poesia, un esempio per tutti l'autobiografia *Korotko o sebe* (Civ'jan 2008) di Anna Achmatova, pubblicata nel primo volume dell'e-

Monaco nel 1967¹, sia la narrazione del profilo biografico per una rivista o per una raccolta di autobiografie di autori diversi. Questo particolare genere memorialistico ha conosciuto in Russia, a differenza che in altri paesi, una discreta fortuna. La pubblicazione di raccolte di auto-

biografie, orientate alla richiesta del committente, ha inizio nella seconda metà dell'Ottocento e prosegue intensamente nel Novecento, basti ricordare le collezioni di materiali autobiografici e bibliografici di Semen Vengerov, le numerose raccolte di autobiografie su commissione pubblicate nella Russia sovietica e alcune edizioni concernenti gli scrittori dell'emigrazione.

La prima differenza sostanziale tra autobiografia e autobiografia su commissione riguarda la motivazione. La scrittura di un'autobiografia presuppone come finalità il tentativo di comprendere se stessi, cercando di definire la propria identità e di rivelare l'unicità della propria esperienza di vita. Un processo infinito che oscilla tra il condizionamento posto dalla direzione del narrare obbligata nel finale, perché l'autobio-

¹Questa autobiografia è stata pubblicata inizialmente in: *Sovetskie pisateli. Avtobiografii v 3 t.*, Moskva, 1966, t. 3, pp. 30-33.

grafo può orientarsi soltanto verso “lo stato in cui si trova nel momento della scrittura o in una fase anteriore” (Segre 1986: 80-81), e la libertà di modificare più volte la rappresentazione di sé, facendo appello a una mutata interpretazione dei ricordi. Nella scrittura dell'autobiografia su commissione il condizionamento deriva non solo dalle esperienze vissute dall'autobiografo fino a un determinato momento, esperienze che costituiscono il corso della sua vita, ma anche dal modello di sé da rappresentare che è già dato; chi scrive deve adeguare la strutturazione della propria memoria a quel modello (Deotto 2011: 83-85).

Strettamente collegato con il problema della motivazione è quello inerente alla committenza che può orientare in modo più o meno determinante la narrazione autobiografica. Il condizionamento è più evidente nelle raccolte di autobiografie destinate a soddisfare uno scopo specifico: celebrare l'appartenenza a una determinata istituzione² o sottolineare alcuni momenti specifici dell'attività letteraria degli scrittori, come per esempio nella raccolta *Pervye literaturnye šagi. Avtobiografii sovremennykh russkich pisatelej*, uscita nel 1911 a Mosca, dove il curatore Fedor Fidler propone agli autori di stilare le proprie autobiografie, distribuendo un vero e proprio que-

stionario volto a indagare gli esordi di ciascuno nel campo letterario.

Anche quando l'orientamento suggerito dal committente non è così marcato, l'autobiografia su commissione rispetto all'autobiografia presenta un grado maggiore di convenzionalità, poiché prevede un'organizzazione del materiale secondo una traccia prestabilita e una scansione cronologica più rigida. Tale condizione rende ancora più evidente lo scarto fra il narratore, che possiede la memoria globale della propria personalità, e il personaggio, e apparentemente accomuna l'autobiografia su commissione alla biografia, senza però creare una coincidenza fra i due generi. Infatti, per quanto il narratore possa essere condizionato nel costruire la rappresentazione di sé, non potrà mai rapportarsi al proprio personaggio in modo oggettivo dato che ad esso lo lega il patto di identità, istanza imprescindibile del genere autobiografico.

L'autobiografia è svelamento dell'energia interiore, che nell'autobiografia su commissione l'autobiografo è chiamato a incanalare secondo schemi precostituiti, determinando una limitazione nell'espressione di sé. Tuttavia ciò che contraddistingue ogni singola autobiografia è la risposta sempre originale ai problemi esistenziali comuni (Battistini 1990: 137), risposta che nell'autobiografia su commissione si manifesta nella difficoltà dell'estensore di adeguare incondiziona-

² Per esempio l'autobiografia di A. P. Čechov nel 1900 per la raccolta *XV. Vračī, okončivšie kurs v Moskovskom universitete v 1884-1899 gg.* (cf. Deotto 2011: 88-89).

tamente la narrazione della propria vita a un modello dato, rimanendo all'interno dei limiti del genere.

Prenderò come testi di riferimento per esemplificare quanto esposto alcune delle autobiografie, pubblicate a Mosca nel 1928 a cura di Vladimir Lidin nel volume *Pisateli. Avtobiografii i portrety sovremennykh russkich pisatelej*. I testi sono corredati da ritratti fotografici che inseriscono un ulteriore elemento di riflessione: la fotografia tende a fissare la personalità in modo univoco e statico, mentre la narrazione autobiografica la esamina dinamicamente nel suo svilupparsi. L'identificazione nel ritratto, come ricorda Lotman, non dipende soltanto da "un fattore di somiglianza, ma anche dal riconoscimento di questa somiglianza in un determinato contesto socio-culturale" (Lotman it 1998: 64-65; Lotman 1998: 551), dove quell'immagine acquisisce un valore semantico ben preciso.

Lo scopo della raccolta, come dichiara Lidin nella prefazione, è quello di offrire una guida vivace alla letteratura russa contemporanea attraverso la parola degli stessi scrittori. Sono coinvolti solo gli autori attivi in quegli anni in Russia, quindi non chi, come gli esuli, prosegue l'attività letteraria al di fuori dei confini patri. A conferma di questa istanza, in apertura del volume viene presentata l'autobiografia di Gor'kij che, proprio nel 1928, in occasione dei festeggiamenti per i suoi sessant'anni, rientra in patria per continuare

a svolgere il ruolo di guida intellettuale e a dispensare, come in passato, consigli a giovani scrittori, fatto ricordato in alcune autobiografie riportate nel volume.

L'autobiografia di Gor'kij non presenta una data in calce, perché probabilmente è il risultato di un *collage* realizzato dalla redazione, che aveva utilizzato la nota autobiografica, inviata dallo scrittore a Semen Vengerov nel 1897 e l'annotazione inerente ai suoi 'maestri', che Gor'kij aveva aggiunto alla nota autobiografica, pubblicata nel 1899 sulla rivista «Sem'ja» e anch'essa inviata a Vengerov (Vengerov 2004: 114-117). Nell'autobiografia si narrano i complicati rapporti familiari, il difficile cammino che ha preceduto l'esordio letterario, il ruolo svolto dalla lettura e da alcuni incontri fondamentali nella formazione dello scrittore, mentre la descrizione dell'intensa attività letteraria successiva è affidata allo schematico elenco bibliografico delle opere apparse fino al 1928. La pubblicazione dell'autobiografia di Gor'kij, redatta trent'anni prima e circoscritta agli esordi letterari, appare a prima vista alquanto singolare, tuttavia il nuovo contesto culturale in cui è inserita investe di nuovi significati la storia della formazione del giovane autore. Gli episodi, ricordati nelle autobiografie del 1897 e del 1899, richiamano la celebre trilogia *Detstvo* (Infanzia 1913), *V ljudjach* (Tra la gente 1916) e *Moi universitety* (Le mie università 1922). Il trittico, scritto in forma

di romanzo autobiografico, nel corso degli anni Venti si afferma come modello esemplare di narrazione auto/biografica, cui viene attribuita l'adesione alle istanze culturali dell'epoca, che di lì a poco troveranno una codificazione proprio sotto la guida di Gor'kij: "The trilogy was so easy to integrate into the corpus of the classics of Socialist Realism because it read like a Socialist Realist Bildungsroman" (Dobrenko 1996: 51). La fotografia di Gor'kij che, a differenza dell'autobiografia scritta alla fine dell'Ottocento, fa riferimento al presente, poiché rimanda l'immagine di uno scrittore già in età con i folli baffi ingrigiti, l'espressione assorta evidenziata dalla profonda ruga tra le sopracciglia, completa e attualizza lo scritto autobiografico, suggerendo l'identità di scrittore affermato e autorevole.

Non tutte le autobiografie raccolte da Lidin sono state espressamente scritte per il suo volume, benché risalcano agli stessi anni; esse sono tuttavia accomunate dalla congruenza con i criteri indicati dall'orizzonte d'attesa. La maggior parte di esse è datata 1924, periodo in cui l'intervento del partito nella vita letteraria non è ancora molto pressante; diversa è la situazione per le autobiografie redatte dopo il 1926, dove le frequenti reticenze celano il peso del condizionamento. Se si considera il grado di adeguatezza alla commissione inerente alla descrizione del profilo letterario, le autobiografie qui presentate possono essere sud-

divise grosso modo in tre tipologie: una è costituita da autobiografie per lo più brevi, schematiche, costruite su date e fatti, una seconda incentrata su una narrazione più circostanziata e una terza caratterizzata da un approccio più letterario.

Per la prima tipologia prenderò in esame l'autobiografia su commissione dello scrittore Artem Veselyj, datata 1924. È costituita da nove righe, cadenzate da tre date: 1900, nascita sul Volga; primavera 1917, lo scrittore diventa rivoluzionario: aderisce al partito socialdemocratico russo dei lavoratori (frazione dei bolscevichi), guidato da Lenin e formatosi proprio nella primavera di quell'anno; 1920, inizia l'attività letteraria, caratterizzata dalla collaborazione a riviste e almanacchi aderenti al nuovo corso politico, come conferma l'elenco delle opere citate. Attraverso la propria autobiografia Artem Veselyj trasmette l'immagine dello scrittore proletario e rivoluzionario, in cui egli s'identifica completamente, e trova piena conferma nella fotografia, che lo ritrae in una posa disinvolta, con un abbigliamento informale, la camicia è sbottonata, posa che contrasta con l'atteggiamento composto e la postura elegante, propria dei soggetti dei ritratti fotografici dell'epoca. La memoria dinamica della narrazione, fedele al compito dato, e la memoria statica della fotografia si rinsaldano nel rendere fissa, immutabile l'identità dello scrittore, condizionato sia dai codici culturali personali sia da quelli socio-culturali.

L'autobiografia di Sergej Auslender, datata 1927, è più articolata; in essa le voci dell'Auslender-narratore e dell'Auslender-personaggio non sono coincidenti. Il racconto della vita del personaggio procede secondo un ordine cronologico ed è suddiviso più o meno in tre parti diseguali. La prima e la terza sono cadenzate da date precise che rimandano a momenti concreti della vita dello scrittore, mentre nella seconda parte, riferita al periodo tra lo scoppio della prima guerra mondiale e la fine della guerra civile, la narrazione si fa meno precisa, meno ricca di informazioni, più allusiva. Nella prima parte il narratore enuclea il racconto attorno a tre date, affidando le proprie valutazioni a brevissime osservazioni tra parentesi o a laconici avverbi e aggettivi. La data di nascita, 1888, introduce una descrizione della famiglia, caratterizzata attraverso la professione e l'adesione politica: il padre studente universitario, simpatizzante del movimento populista 'Narodnaja Volja', confinato in Siberia dopo la chiusura della tipografia clandestina del movimento, la madre, sorella del poeta Kuzmin, secondo le migliori tradizioni dell'*intelligencija* russa, lo segue in Siberia e, una volta rientrata dall'esilio, lavora come insegnante nelle scuole di campagna per i contadini. Il narratore annota tra parentesi che i genitori si sono sposati nella prigione di Butyrki, a conferma dell'atteggiamento ostile nei confronti del governo zarista che, insieme all'at-

tenzione per lo studio e per l'insegnamento, trovano una continuità nella costruzione autobiografica dell'io-narrato. La seconda data fondamentale è contraddistinta dagli anni 1904-1905 che vedono Auslender ginnasiale a Pietroburgo. Nel rievocare quell'epoca l'io narrante cita tre momenti cruciali, confidando nella memoria ancora viva dei suoi lettori: l'appartenenza al "Северный союз учащихся средне-учебных заведений" (Unione Settentrionale degli studenti degli Istituti medi superiori, p. 27), un movimento illegale di studenti che si occupava di propaganda politica antigovernativa, "9 января" (il 9 gennaio, *ibidem*), e "октябрьская забастовка" (lo sciopero di ottobre, *ibidem*). Caratterizza il periodo come "бурливое", convulso, e "необычное", singolare (*ibidem*); con questo secondo aggettivo definirà anche gli avvenimenti legati alla rivoluzione di ottobre e al periodo immediatamente successivo.

Nel descrivere gli anni precedenti alla rivoluzione non lascia un senso di vaghezza, anzi precisa la propria posizione: "все это переживал очень остро и полно" (ho vissuto tutto questo in modo molto vivo e intenso, *ibidem*) e la propria attività. Negli ultimi anni del ginnasio è redattore e direttore di riviste studentesche e stampa in proprio con il ciclostile volantini, inizialmente clandestini. Un impegno politico che prosegue anche da studente universitario, come membro del gruppo

social democratico, e tra parentesi specifica “frazione bolscevica”: informazione importante non tanto per il racconto biografico, quanto per la narrazione rivolta al tempo presente della scrittura, il 1927. La terza data fondamentale è il 1906, anno della pubblicazione del suo primo racconto nella rivista «Zolotoe Runo». La rievocazione introdotta dal verbo “помню” (ricordo, p. 28) è avvolta in una dimensione quasi onirica: il timbro dorato sulla carta sottile della redazione della rivista moscovita e l’aria trasparente di una notte bianca pietroburghese. Segue il racconto dei rapporti dello scrittore con i gruppi letterari del tempo e la partecipazione alle polemiche, lo studio assiduo all’università e l’uscita del primo libro. Il 1906 segna anche l’inizio della sua passione per il teatro e dell’assidua frequentazione del teatro della Kommisarževskaja. Nel 1910 si sposa con un’attrice che accompagna nei numerosi spostamenti in Russia e all’estero, mentre si dedica alla critica teatrale. Nel 1913 pubblica una commedia. In questa prima parte viene delineata l’identità di Auslander come scrittore, andando quindi incontro alla richiesta del committente.

Al racconto dettagliato del periodo prebellico segue un paragrafo in cui sono condensati sei anni cruciali della storia russa. La narrazione dello sconvolgimento nella vita dei singoli e del paese è affidata a un verbo banale, quotidiano “spostare”: “война и революция сдвинули все

и всех со своих привычных мест” (la guerra e la rivoluzione hanno spostato tutto e tutti dai posti abituali, p. 30), la stessa chiave non enfatica viene utilizzata per descrivere il destino individuale del personaggio-Auslander che, abituato fin dall’infanzia ad essere sempre in movimento – anche lo scoppio della guerra infatti lo coglie all’estero – si sposta. Il narratore dà l’impressione di raccontare diversi avvenimenti; va al fronte, poi dai parenti in Siberia, dove si occupa delle faccende più diverse (“делами самыми разнообразными”, *ibidem*), ed è testimone di avvenimenti “необычайные” (“свидетель событий самых необычайных”), il lettore non sa quali, ma collegando l’aggettivo alla descrizione della rivoluzione del 1905, può immaginare che alluda alla guerra civile, infine abbandona l’attività letteraria per otto anni e tra parentesi aggiunge: “кроме случайной газетной работы” (a parte qualche casuale collaborazione con i giornali, *ibidem*), non precisa però con quali periodici. L’apparente rievocazione in realtà è vaga, non trasmette nulla di concreto. Il lettore riceve un’unica informazione: le esperienze vissute nel periodo siberiano hanno condotto Auslander a considerare la vita più appassionante della letteratura. La narrazione autobiografica apre altre linee di lettura sull’identità dello scrittore che ammette di non riuscire a definirsi soltanto come tale. Nel terzo paragrafo le date importanti sono due: il 1920 e il 1922. La prima

segna l'inizio di una vita professionale dedicata all'educazione dei ragazzi negli orfanotrofi siberiani, un impegno che si ricollega idealmente a quello assunto dalla madre per emancipare il popolo. Con l'aiuto dei ragazzi costruisce una scuola in un paesino sperduto della Siberia, spinto dal desiderio di dare inizio a una nuova vita in un contesto gravemente segnato dalla distruzione e dalle fame ("в обстановке разрухи, голода, незатихавших восстаний", *ibidem*), perifrasi con cui rievoca la guerra civile tutt'altro che conclusa.

La seconda data, il 1922, segna il ritorno a Mosca e al lavoro letterario, ormai indissolubilmente legato all'impegno pedagogico: Auslander scrive libri per ragazzi e lavora nell'ambito dell'educazione "в подсекции художественного воспитания научно-педагогической секции Государственного ученого Совета 'ГУС'а" (Consiglio Scientifico Statale, p. 31). Nella valutazione a posteriori della propria esperienza Auslander-narratore si definisce "полупедагог" (mezzo pedagogo, p. 30) e "полуписатель" (mezzo scrittore, *ibidem*) e conferma l'impossibilità di racchiudere la propria esperienza di vita in una definizione totalizzante: "Может быть такая половинчатость нехороша, но иначе не могу" (Forse questo collocarsi a metà non è un bene. Ma non riesco a fare diversamente, *ibidem*); impossibilità ribadita nella frase conclusiva, dove giustifica il rifiuto di scrivere le proprie memorie con

la convinzione che il suo cammino non sia ancora terminato, tant'è vero che lo scrittore non prova interesse nel cristallizzare la propria identità in un'unica immagine, costruita con lo sguardo rivolto al passato, bensì è ansioso di sfogliare pagine della vita non ancora lette, pronto a cimentarsi in esperienze sempre nuove e diverse. Le giustificazioni addotte da Auslander tuttavia vanno inquadrare all'interno di un contesto culturale ben preciso, che richiede agli scrittori uno sguardo negativo sul periodo pre-rivoluzionario, tanto più se controrivoluzionario, e l'elaborazione di un determinato comportamento sociale attraverso la letteratura. Questo si riflette anche nella letteratura autobiografica, dove gli autori si trovano a ricostruire *ex-novo* parti della propria vita, passando sotto silenzio alcuni fatti del proprio passato o rileggendoli in chiave romantica oppure limitandosi ad alcune allusioni³.

Se Auslander avesse raccontato la propria vita, adeguandosi alla richiesta di definire se stesso in quanto scrittore, avrebbe dovuto rielaborare i ricordi non solo della frequentazione degli ambienti letterari simbolisti, ma anche della collaborazione nel periodo siberiano con il giornale di Kolčak «Sibirskaja reč» (Čudakova 1992: 122). La definizione di "полуписатель" non deriva quindi soltanto dal

³Per un approfondimento delle problematiche relative alla scrittura autobiografica nel contesto culturale degli anni Venti e Trenta (Čudakova 2001: 393-420).

rifiuto di racchiudere in un modello la propria identità, come per Čechov (Deotto 2011: 89), ma è anche una scappatoia per accentuare il secondo filo conduttore della narrazione autobiografica. Il coinvolgimento nell'attività clandestina antizarista, ricordo con cui Auslander tempera la propria adesione, in passato, a gruppi letterari 'non affini' al nuovo corso culturale, è la premessa per un impegno attivo nell'edificazione della società socialista, che conduce lo scrittore a riconoscersi in una nuova identità. Definirsi "*polupedagog*" significa rifuggire dal caratterizzarsi unicamente come scrittore, identità che avrebbe marchiato immediatamente Auslander per il suo passato, e affermare la coesistenza di una personalità conforme alle necessità del nuovo corso della storia. Anche il ritratto che correda l'autobiografia non indirizza verso un'interpretazione univoca del soggetto: mostra un volto concentrato e assorto, soltanto lo sguardo rivolto verso un punto indefinito sembra confermare l'attesa nei confronti del futuro, posta a conclusione dell'autobiografia.

La difficoltà di rispettare la commissione e di fissare con la scrittura la propria identità si manifesta in modo evidente nelle autobiografie che hanno fatto dell'ironia lo strumento di lettura dell'esistenza. Prenderò qui in esame il breve discorso autobiografico che il narratore Venjamin Kaverin costruisce su Kaverin personaggio. L'autobiografia si apre con la formula di rito

"Я родился в 1902 году" (Sono nato nel 1902, p. 157) il che farebbe presagire a un racconto lineare, basato su dati biografici, ma il commento ironico del narratore imprime una piega inaspettata al discorso, insinuando attraverso la demolizione di luoghi comuni il rifiuto di racchiudere la propria identità all'interno di un modello dato: "...до сих пор не успел сделать себя причиной для русского писателя биографии. Я не стрелялся, не вешался и ни разу не сходил с ума" (Non sono ancora riuscito a creare una motivazione adeguata alla biografia di uno scrittore russo. Non mi sono sparato, non mi sono impiccato e non ho mai dato segni di pazzia, *ibidem*). Un'ironia confermata anche dalla fotografia che ritrae un volto dallo sguardo penetrante e rischiarato da un sorriso appena accennato. Il discorso di Kaverin-narratore è tutto incentrato sull'infrazione, sullo smantellamento di ciò che è dato per definitivo: a quindici anni interrompe la tradizione della famiglia, che vantava violinisti da quattro generazioni, e scrive versi orribili. Non è né un musicista in erba, né ha rivelato un genio innato per la scrittura. Il racconto riprende con tre date: 1920, incontro con Gor'kij e i Fratelli di Serapione, e avvicinamento alla letteratura con conseguente pubblicazione di racconti e romanzi; 1923, anno della laurea all'Istituto di Lingue Orientali di Pietrogrado, ripreso nella narrazione per inserire una nuova linea di lettura dell'identità dell'autobiografo,

che si definisce professionalmente storico della letteratura e ricercatore universitario. L'ultima data, 1924, è legata alla morte dello scrittore Lev Lunc, il migliore amico di Kaverin, e all'anno di stesura dell'autobiografia. Il commento conclusivo di Kaverin-narratore, incentrato sulla volontà di proseguire le ricerche innovative in campo letterario, intraprese dall'amico per scuotere la prosa russa dal suo immobilismo senza speranza, si ricollega a tutto il discorso che accompagna il racconto autobiografico orientato a dare del personaggio-Kaverin un'identità dinamica nel suo fluire. Un discorso in cui l'io rifugge dal definirsi uno scrittore, definizione che al contrario riconosce nell'azione concreta che coinvolge le diverse anime, di scrittore, di letterato, di studioso, nella ricerca di una parola nuova in letteratura.

In conclusione, le autobiografie qui esaminate rivelano tre gradi diversi di adeguamento alla narrazione di sé richiesta dal genere dell'autobiografia su commissione. Artem Veselyj aderisce pienamente al modello, ricostruendo un'immagine di sé in cui esperienza vissuta e narrazione combaciano, secondo il principio di non-contraddittorietà tra arte e vita proprio alla poetica romantica: l'autore fissa la propria identità di scrittore contemporaneo, animato dagli ideali della rivoluzione, dove aspirazione e azione non conoscono discrepanze. Auslander, nella rivalutazione della propria esistenza, risponde parzialmente al compito

dato: si definisce come scrittore, ma lascia intravedere la complessità della propria personalità, Kaverin rifiuta l'identificazione con un modello preconstituito, travalica continuamente i limiti del genere, esacerbando la contraddittorietà tra modello dato e narrazione autobiografica.

Bibliografia

Civ'jan 2008: T. Civ'jan, *V otvet na lučšie dary... (upražnenie po analizu teksta)*, in *Natales grate numeras? Sbornik statej k 60-letiju G.A. Levintona*, Izdatel'stvo Evropejskogo universiteta, SPb, 2008, pp. 570-579.

Čudakova 1992: M. O. Čudakova, *Auslender S. A.*, in P. A. Nikolaev (a cura di), *Russkie pisateli, 1900-1917, Biograficeskij slovar'*, 1, *Sovetskaja Enciklopedija*, Moskva, 1989, pp. 121-122.

Čudakova 2001: M. O. Čudakova, *Sud'ba samototčeta-ispovedi v literature sovteskogo vremeni 1920-e – konec 1930-x godov*, in M. O. Čudakova, *Literatura sovetskogo prošlogo*, Jazyki Russkoj Kul'tury, Moskva, 2001, pp. 393-420.

Deotto 2011: P. Deotto, *Avtobiografija po zakazu*, in R. Bobryk, J. Urban, R. Mnich (a cura di), *“Obraz mira v slove javlennyj...” Sbornik v čest' 70-letija Professora Eži Faryno*, Institut Filologii Polskiej i Lingwistiki Stosowanej Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach, Siedlce, 2011, pp. 83-89.

Dobrenko 1996: E. Dobrenko, *(Autobio/Bio/Hagio)graphy; or Life as Genre: Alesha Peshkov–Maksim Gorky–Mark Donskoi*, «a/b: Auto/Biography Studies», Fall 1996, XI, 2, pp. 43-67.

Lidin 1928: Vl. Lidin, *Pisateli. Avtobiografii i portrety sovremennykh russkich pisatelej*, Knigoizdatel'stvo «Sovremennye problemy», Moskva, 1928.

Vengerov 2004: S.A. Vengerov (a cura di), *Russkaja Literatura XX veka, 1890-1910*, Respublika, Moskva, 2004.

Battistini 1990: A. Battistini, *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, Il Mulino, Bologna, 1990.

Lotman 1998: Ju.M. Lotman, *Il ritratto*, in Id., *Il girotondo delle muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, Moretti e Vitali, Bergamo, pp. 61-96, (ed. orig. Ju. M. Lotman, *Portret*, in *Ob iskusstve*, Isskustvo-SPb, Sankt-Peterburg, 1998: 500-517).

Segre 1986: C. Segre, *Appunti sull'autobiografia*, «Il piccolo Hans», 1986, L, pp. 80-84.

Elena Grechanaia

Французский язык как средство самоизображения: неизданный путевой дневник Анастасии Семеновны Хлюстиной (в замужестве Сиркур)

French Language as a Means of Self-Representation: the Unpublished Diary of Anastasiia Khliustina (Married Name Circourt).

The unpublished travel diary of Anastasiia Semenovna Khliustina (1808-1863, married name Countess de Circourt) which she composed in the years from 1827-1830, shows the need for humour and for artistic transfiguration of the autobiographical text. Khliustina continues the tradition of epistolary diaries, combines the French aristocratic culture components (conversation model, hilarity, joking register) and the 'sincerity', which is created by means of introspective passages. This introspection is based largely on the works of the French romantic writers, including Chateaubriand, Lamartine, Germaine de Staël. Madame de Staël is a key figure for the self-representation in the author's diary. Khliustina at the same time joins the opinion of her male entourage, who does not accept women's excessive ambition, and asserts 'the dignity of women', while maintaining the opinion that the French woman writer is an original creative person.

Написанные на французском языке автобиографические тексты россиян появляются во второй половине XVIII в. Это время распространения культуры Франции по всей Европе. Французский язык становится средством общения европейской аристократии и образованных кругов (Лотман, Розенцвейг 1994; Fumaroli 2001; Östman 2008; Dumanowski, Figeac, Chaline 2009; Гречаная 2010).

Первыми автобиографическими текстами, написанными россиянами по-французски, стали путевые дневники, призванные запечатлеть опыт путешествий по европейским странам. Авторы этих дневников – русские аристократы:

барон (позднее граф) А.С. Строганов (дневник 1752 и 1754 гг.), князь А.Б. Куракин (дневник 1770-1772 гг.), баронесса Н.М. Строганова (дневник 1780-1782 гг.), княгиня Н.П. Голицына (дневник 1783-1790 гг.), князь А.А. Голицын (дневник 1780-1787 гг.), княгиня Е.П. Бярятинская (дневник 1789-1797, см. об этих авторах: Gretchanaia, Viollet¹ 2008: 69-117; Гречаная 2010: 140 и далее), С.А. Колычев (дневник 1778 г.)². Все они владели рус-

¹ Общая характеристика и основная проблематика французских дневников российских женщин XVIII-XIX вв. дана в нашем предисловии к этому изданию.

² Государственный архив РФ (ГАРФ), фонд 855, оп. 1, ед. хр. 424.

очевидно избран ими как наиболее адекватный европейскому контексту их путевых записей. На этом 'языке Европы', как позднее, вслед за Вольтером³, определит французский язык Пушкин (Пушкин 1958: 363), они говорили не только во Франции, но и в Германии, Австрии, Италии, Швейцарии, Англии и других европейских странах. Французский язык делал проницаемой грань между разными культурными ареалами, позволял описать европейский мир в наиболее соответствующих ему терминах, представить себя как европейца, восприимчивого к иному культурному опыту.

Дневник повседневной жизни на французском языке известен, начиная с 1780-х годов: княгиня Н.П. Голицына является автором не только упомянутого выше путевого дневника, но и написанных ранее, предположительно в 1781-1783 гг., *Заметок о моей жизни* (*Remarques sur les événements de ma vie*), текста, носящего поначалу мемуарный характер, а затем переходящего в дневниковые записи событий жизни княгини (Gretchanaia, Viollet 2008: 79-89).

Первые известные дневники, как на французском, так и на русском языках, носят в России в

значительной мере характер хроники, то есть чуждой личностных акцентов регистрации внешних событий и впечатлений, что является также особенностью первых дневников в Европе (Lejeune, Vogaert 2006: 71-73). Распространение в XVIII в. жанра эпистолярного романа, ставшего одним из ведущих жанров 'чувствительной' литературы, появление таких ключевых произведений, как *Сентиментальное путешествие* (1768) и *Письма к Элизе* (1773) Л. Стерна, *Прогулки одинокого мечтателя* (1782) Ж.-Ж. Руссо, *Страдания молодого Вертера* (1774) Гете послужили примерами повествования изнутри о себе и своей жизни в дневниковой и/или эпистолярной форме. Для русских читателей помимо европейских произведений таким эпистолярно-дневниковым ориентиром автобиографического нарратива стали в конце XVIII в. также *Письма русского путешественника* (1791-1792) Н.М. Карамзина.

В то же время житийно-летописная традиция продолжает присутствовать на протяжении XVIII в. в повествованиях о своей жизни, написанных по-русски (Тартаковский 1991: 27-58), тогда как французский язык способствует усилению светского измерения русской культуры, традиционно укорененной в религии. Франкоязычные автобиографические тексты с самого начала опираются на европейские литературные модели: мемуары, путевые записки,

³ "Sa langue [de la nation française] est devenue la langue de l'Europe: tout y a contribué; les grands auteurs du siècle de Louis XIV, ceux qui les ont suivis; les pasteurs calvinistes réfugiés, qui ont porté l'éloquence, la méthode, dans les pays étrangers", Voltaire, *Le Siècle de Louis XIV*, chap. XXXII, «Des beaux arts».

псевдо-мемуары, эпистолярные романы, эпистолярные описания путешествий (такие, как, например, знаменитые *Письма об Италии*, 1788, Ж.-Б. Дюпати).

Ю.М. Лотман указал на значение в России французского языка и французских литературных моделей для сферы “внутренней, интимной и духовной жизни”: “Герои французской литературы создают формулы для самовыражения русских читателей” (Лотман 1994: 23). ‘Самовыражение’ в искусстве носит, как известно, условный характер, и равнозначно столь же условному самоизображению, то есть в данном случае речь должна идти о представлении самого автора и окружающего его мира при посредстве и сквозь призму французского языка и литературы.

Если в первых франкоязычных дневниках, как мужских, так и женских, прослеживается прежде всего традиция французских аристократических мемуаров с их редуцированным изображением авторского ‘я’, то к концу XVIII в. становятся более явственными элементы ‘чувствительной’ литературы, в том числе стернианская игра с собственным текстом.

В этот период мы встречаем такой интересный феномен, как французский дневник русской девушки, в котором зачастую демонстративно упраздняется зазор между жизнью и литературой, и берет верх игровое начало. Один из первых дневников такого рода

принадлежит Екатерине Петровне Чириковой (в замужестве Квашниной-Самариной; ок. 1780 – 1836), которая ведет его в 1795–1797 гг. (Gretchanaia, Viollet 2008: 127–149). Е.П. Чирикова поначалу в чувствительном регистре обращается к своим подругам, с которыми она рассталась по причине переезда из города в деревню, затем сосредоточивается на прихотливой фиксации своих различных чувств и зачастую придает своему дневнику романтический характер. При этом она не впадает в серьезность, а сохраняет шутливую, ироническую дистанцию по отношению к своим попыткам подражать Флориану, Руссо, Гесснеру (немецкие идиллии этого автора читались по большей части в Европе во французском переводе), Карамзину, одно из стихотворений которого она, судя по всему, переводит на французский.

Игровое самоизображение с отсылками к литературным образцам отличает и более поздние французские дневники русских девушек Е.В. Давыдовой (1839–1844), Н.В. Шаховской (1841–1842), Е.А. Сабуровой (в замужестве Фредерик; дневник 1842, 1854, Gretchanaia, Viollet 2008: 321–331), а также двуязычный, русско-французский дневник А.А. Олениной 1828 г. (Савкина 2007: 127–146). Знаменитый дневник Марии Башкирцевой вполне вписывается в этот ряд.

Игра с литературой характери-

зует также неизданный и до сих пор не привлекавший внимания исследователей дневник 1827-1828 гг. Анастасии Семеновны Хлюстиной (1808-1863)⁴. В 1830 г. она вышла замуж за французского публициста и историка графа Адольфа де Сиркура. Анастасия де Сиркур известна как хозяйка салона в Париже, которая, как и ее муж, участвовала в приобщении французских читателей к русской литературе (Saladin 1881).

В 1826 г. она вместе с матерью, Верой Ивановной Хлюстиной, отправилась в путешествие по Европе, во время которого познакомилась с Адольфом де Сиркуром. В 1837 г. Анастасия обосновалась в Париже. Дневник ее хранится в Польской библиотеке в Париже в фонде Мицкевича, так как ее мать, дружившая с поэтом и его семьей, завещала часть своих бумаг сыну Мицкевича Владиславу, в том числе дневник дочери, в котором описываются встречи с Мицкевичем в Риме в декабре 1829 г., и ее письма, в которых он часто упоминается.

На титульном листе дневника Анастасии Хлюстиной значится: *Lettres inédites d'une sœur à ses frères ou Consolations de l'absente ou Journal pittoresque burlesque et sentimental de tous les faits et gestes de Melle Anastasie de Klustine. Ne se vend nulle part, pas même chez l'auteur. Écrit à Nice, Gênes, Milan,*

⁴ Кратко упомянуто об этом дневнике: Shur 1987: 371.

*Lausanne, Genève*⁵. Характерно, что в сходном шутовском регистре, в виде печатного издания, а не интимного, заведомо рукописного текста, представляет впоследствии свой дневник и Е.В. Давыдова: *Journal voyageur et fantastique d'une jeune fille de 16 ans. Édition première et dernière ornée de beaux dessins de l'ouvrage de l'auteur* (Gretchanaia, Viollet 2008: 260).

Анастасия пародирует знакомые ей литературные заглавия: *Consolations de ma captivité, ou Correspondance de Roucher* (1797), заглавие, под которым были опубликованы письма поэта Жана-Антуана Руше (казненного якобинцами вместе с Андре Шенье) к дочери из тюрьмы, *Voyage pittoresque de la Grèce* (1782-1822), знаменитое путешествие Огюста Шуазеля-Гуффье, и прочие многочисленные 'живописные путешествия' эпохи⁶. Что касается наименования *Lettres inédites*, то среди наиболее известных в ту эпоху публикаций под таким заглавием: 'неизданные письма' г-жи де Севинье, Вольтера, Руссо, королевы Марии-Антуанетты.

⁵ Société Historique et Littéraire Polonaise, Bibliothèque Polonaise de Paris, MAM-1013. Транскрипция Жана Даву (Jean Davoux). Благодарю за содействие Еву Рутковскую, заведующую Польской библиотекой в Париже. Дневник А.С. Хлюстиной разделен на три части, каждая из которых имеет свою пагинацию: 1. 30.10.1827-11.10.1828, 2. 16.10.1828-8.08.1829, 3. 8.08.1829-1.08.1830. Далее номера частей и листы указываются в тексте. Орфография подлинника сохранена.

⁶ Напр.: Richard de Saint-Non 1829, Bourgeois 1821.

На первой же странице дневника Анастасия противопоставляет игровому заглавию его критике: “Critique: Peu de gens tiennent ce qu’ils promettent, p[ou]rquoi le mien celui-ci ferait-il exception? Le Pittoresque ne feroit que de mauvais tableaux, le burlesque lourd, le sentimental froid. Note de l’Auteur”.

И далее она как будто подчеркивает дистанцию между литературой и жизнью: “Heureusement ou malheureusement pour moi, je ne suis pas romanesque, ainsi donc point d’aventure, point de conquêtes, point de rêves etc. etc. etc. Un mot – point de grands événements” (1, л. 15).

В то же время отсутствие ‘приключений’, ‘побед’ (очевидно, женских) и ‘мечтаний’, трех понятий, отсылающих соответственно к плутовскому роману, к французскому светскому роману типа *Опасных связей* П.-А.-Ф. Шодерло де Лакло и к сентиментальной и романтической литературе, не мешает четкому, литературно ориентированному оформлению автобиографического текста, и действенным средством этого оформления становятся французский язык и его литературный ‘шлейф’. Французский – прежде всего язык беседы (Fumaroli 2001: 113-210) и той беседы на расстоянии, какой являются письма. Анастасия адресует свой дневник братьям, которым одновременно пишет письма. Дневник в отличие от писем позволяет сделать при-

сутствие братьев более постоянным и почти непрерывно вести с ними беседу, *causerie*, легкий разговор в кругу друзей:

Je trouve trop triste, mes chers amis, de me contenter de v[ou]s écrire par les courriers, de loin en loin. Je veux me donner la douceur de causer tous les jours un moment avec v[ou]s; j’en ai besoin, p[ou]r me soulager un peu. Ainsi voici mon projet: tous les jours je v[ou]s rendrai compte des événements de la veille (1, л. 1).

Литературный прецедент писем и дневника, обращенных к тому же адресату, предлагало творчество Стерна, что было известно читателям его *Писем к Элизе* (фр. пер. 1784 ; русск. пер. 1793), в частности поэту М.Н. Муравьеву, который в 1797 г. во время поездки в Москву последовал примеру английского писателя, одновременно ведя обращенный к жене дневник и посылая ей письма (Зорин, 2012). Подобная практика продолжается в первой половине XIX в. в Европе (Simonet-Tenant 2009: 213-216), и ее свидетельства можно найти также в российских дневниках этой эпохи (Gretchanaia, Viollet 2008: 29, 37).

За неимением писем Анастасии к братьям мы не можем сравнить их с ее дневником. Что касается беседы, которую она ведет с ними в дневнике, то эта беседа выдержана в правилах светского общения: ее характерными чер-

тами являются спонтанность, небрежность, веселость, умение все обратить в шутку, которое, как отмечает автор дневника, отличается в особенности женщин, а роль женщин в создании в обществе атмосферы умеренного веселья была подчеркнута еще в начале XVII в. св. Франциском Сальским (Fumaroli 1998: 283-320). Этот автор Анастасии хорошо знаком, она ссылается на него, рассуждая о душе, и называет “славным” (“le bon St. François de Sales”, 1, л. 16). В нескольких фразах она не без юмора, что придает независимости ее высказываниям, резюмирует трактаты по искусству беседы и поведения в обществе, в изобилии представленные во Франции в XVII и XVIII вв.:

[...] comme n[ou]s causions, parlons plutôt de choses moins tristes (1, л.2). J'admire le beau désordre (qui n'est pas un effet de l'art) de mes récits... (1, л.4)

Les hommes prennent de l'humeur au moindre obstacle & en pareil cas, ce ne sont que des embarras de plus. N[ou]s autres femmes, n[ou]s prenions très bien notre parti, & tournions en plaisanterie tous nos petits malheurs (1, л.61).

Хороший тон, умение вести беседу, не впадая в педантизм – основные условия приятного времяпрепровождения, замечает Анастасия в полном согласии с требованиями французской галантной культуры (Viala 2008), и этим

условиям в ее дневнике отвечает прежде всего она сама и то общество, которое ее окружает. Она особенно высоко ценит общество Женевы. Дневник представляет русскую девушку как вполне владеющую искусством общежития, ни в чем не уступающую парижанкам, которая в женевском обществе становится предметом восхищения престарелого швейцарского писателя и ученого барона Шарля-Виктора де Бонштеттена (1745-1832), непосредственного продолжателя французских культурных традиций. В молодости он общался с Вольтером в Ферне, а позднее с Жерменой де Сталь и ее друзьями в Коппе. Анастасия уделяет особое внимание отчету о своих встречах и беседах с Бонштеттеном, который, как она утверждает, был поражен ее умом и широким кругом ее интересов, не ограниченным “платьями и тряпками” (“M^r de V[onstetten] semblait si étoné de voir qu'à mon âge, on peut parler avec chaleur de ce qui n'était ni robe, ni chiffons”, 1, л. 71). Фигура Бонштеттена, олицетворявшего французский XVIII век, прославившегося своим искусством беседы и сохранившего до глубокой старости веселый, общительный нрав, становится тем фоном, который придает яркость и содержательность автопортрету Анастасии: она говорит с ним на общем языке французской культуры и предстает как равная этому философу и светскому человеку.

Общество Бонштеттена заставляет Анастасию постоянно ощущать незримое присутствие Жермены де Сталь, его близкой знакомой, о которой она часто рассказывает. Знаменитая писательница является для Анастасии безусловным, хотя и неоднозначным ориентиром. В 1830 г. А.С. Хлюстина опубликовала в женеvском журнале «Bibliothèque universelle des sciences, belles-lettres et arts» обзор русской литературы все в той же форме письма-беседы, включив в него свои переводы (прозой) стихотворений ведущих русских поэтов⁷, а в 1832 г. в том же журнале были напечатаны также описания ее поездок по Италии. В публикациях ее имя отсутствует, но указание на автора как на “demoiselle russe” было понятно для ее знакомых.

В дневнике она пишет по поводу своей первой публикации, что ее ‘статья’ имела успех, что она хотела бы и могла бы заниматься литературой (3, л. 124). Чтение произведений г-жи де Сталь вызывает у нее восторг (“Elle [Mme de Staël] me transporte. Quel dommage que Legouvé⁸ ne l’ait pas connue, comme il aurait chanté ses louanges”, 1, л. 16), но и здесь она сохраняет дистанцию, переводя

⁷ *Lettre sur l'état actuel de la littérature russe, par une demoiselle russe*, in «Bibliothèque universelle des sciences, belles-lettres et arts», 1830, t. XXXII, pp. 247-267.

⁸ Габриэль-Мари Легуве (1764-1812) был автором поэмы *Достоинство женщин* (*Le mérite des femmes*, 1801).

свой восторг в шуточный регистр. Так, она пишет, обращаясь к братьям: “V[ou]s allez me trouver bien raisonneuse, en voici deux raisons, je lis M^{me} de Staël, & il m’a poussé une dent de sagesse” (1, л. 15). Записывая в дневнике анекдот из жизни Ж. де Сталь, рассказанный Бонштеттенем, Анастасия подсмеивается над ее экзальтированностью и романтической склонностью к таинственному: принимая в Коппе Байрона, писательница, уже воображавшая “поэму в двенадцати песнях о подлинной Коринне”, которую он напишет (1, л. 77), была заинтригована рассказами о “белом призраке”, сопровождающем поэта во время прогулок на озере лунными ночами. На ее вопрос Байрон ответил, что это его верный пес (1, л. 78).

Анастасия, которая рисует свой далеко не обычный портрет, не скрывает своего честолюбия, воспроизводит адресованные ей в обществе похвалы, утверждает, что женщинам в силу их зависимого положения самолюбие свойственно в большей мере, чем мужчинам, что она чувствует в душе “бури и ураганы” (3, л. 125), как будто отказывается в то же время жертвовать “простотой и скромностью”, украшающими, как она пишет, женщину лучше всяких талантов. Ее рассуждения такого рода и соответствующая им критика г-жи де Сталь, которую она осуждает за чрезмерные страсти, то есть по сути за те же “бури и ураганы”, –

отзвук ее бесед с Бонштеттенем. Ей близок его не терпящий ничего экстравагантного “совершенный такт”, который приобретает в лоне аристократической культуры:

Les vertus d'une femme ne peuvent pas être mises au grand jour, sans qu'elles ne perdent beaucoup de leurs plus beaux ornements, la simplicité & la modestie. Telle devait être, je crois la position de M^{me} de Staël, elle savait & pouvait beaucoup, mais un orgueil excessif la portait à désirer toujours davantage. Jamais contente de ce qu'elle possédait, elle était dévorée, rongée par des désirs sans fin. En proie à des passions vives, elle semblait un volcan. Aimable & bonne, elle n'a jamais joui d'aucun de ses avantages, elle disait toujours qu'elle les eût tous donné p[ou]r être belle. Avec tout son esprit M^{me} de Staël était fort peu estimable dans son intérieur, cela repousse un homme qui a des sentiments délicats. Ce qui me plaît surtout dans M^r de B[onstetten]. C'est un tact parfait sur ce qu'une femme doit être (1, л. 60).

По свидетельству А.И. Тургенева, общавшегося с Анастасией в Женеве в 1830 г., окружавшие ее в Швейцарии видные писатели и ученые – Бонштеттен, Сисмонди, Пирам де Кандоль – “беспрестанно сравнивают ее с Mad[ame] Stahl” (Азадовский 2011: 16). Хотя, возможно, эти сравнения были не в пользу французской писательницы, поскольку Анастасия порой усваивает ироническое отношение к ней, г-жа де Сталь не перестает служить образцом для русской де-

вушки.

Неоднозначное отношение к Жермене де Сталь и высказываемые автором дневника сомнения в том, что женщина может без ущерба для себя занять место на общественной сцене, то есть усвоение тех моделей женской идентичности, которые общество признает ‘нормальными’ (Савкина 2007: 180), сочетаются в то же время с признанием и утверждением роли женщин в истории и литературе. Вторая часть дневника начинается обширной итальянской цитатой из *Неистового Орlando* Ариосто, в которой превозносятся выдающиеся женщины, после чего Анастасия по-французски применяет цитату к своей “книге”, как она, подобно другим авторам, называет свой дневник, которую она хочет видеть достойной великих жен прошлых времен:

*Le donne antique hanno mirabil cose
Fatto nell'arme e nelle sacre Muse ;
E di lor opre belle e gloriose
Gran lume in tutto il mondo si diffuse.
Arpalice e Camilla son famose,
Perchè in battaglia erano esperte ed
use:
Saffo e Corinna, perchè furon dotte,
Splendono illustri, e mai non veggon
notte*

*Le donne son venute in eccellenza
Di ciascun'arte, ove hanno posto cura;*

*E qualunque all'istorie abbia avvertenza,
Ne sente ancor la fama non oscura.*

Se'l mondo n'è gran tempo stato senza,
 Non però sempre il mal influo dura.
 E forse ascosi han lor debiti onori
 L'invidia, o il non saper degli scrittori.
 Ben mi par di veder ch'al secol nostro
 Tanta virtù tra belle donne emerge,
 Che può dare opra a carte et ad inchiostro,
 Perche nei futuri anni si disperga,
 E perchè, odiose lingue, il mal dir vostro
 Con vostra eterna infamia si som[m]erga.
 (L'Arioste. CXX.)

Une telle épigraphe pourrait sembler présomptueuse, p[ou]r les bêtises que ce livre va contenir, mais en la relisant, je me remplirai l'esprit de tout ce qu'une femme peut être, & qui sait si mon imagination réchauffée, ne saura pas produire quelque chose qui ait le sens commun (2, л. 1).

Анастасия не перестает пребывать в литературном поле и зачастую рассказывать о себе словами литературных произведений, в первую очередь французских писателей. У Фенелона она находит «фразу, в которой он говорит за меня» («une phrase où il a parlé p[ou]r moi», 1, л. 13). Ей нужно «перо Шатобриана» (1, л. 20), чтобы описать дорогу в Геную. А при виде Рима она присваивает себе те чувства, которые описал тот же Шатобриан, слегка изменив цитату из *Гения христианства* и заменив мужской род на женский:

Avant d'entrer dans Rome,
 j'éprouvais absolument ce que

dit Chateaubriand: Je me sentais inquiète, agitée & dans l'attente de quelque chose d'inconnu; un plaisir inouï, une crainte extraordinaire, faisaient palpiter mon cœur, comme si j'allais être admise à quelque secret de la Divinité (2, л. 74)⁹.

Вид из окна на осенний пейзаж описывается в ее дневнике сквозь призму «стихотворений о падении листьев» («poèmes sur la chute des feuilles», 1, л. 97), то есть прежде всего знаменитой элегии Шарля Мильвуа *La chute des feuilles* (1811). При этом она замечает, что не подвержена меланхолии, но соглашается с романтиками, воспевающими «сладостную мечтательность», и продолжает их размышления («je prolonge ces observations que les romantiques appellent *douce rêverie*, et je ne dirai pas le contraire», Ibid.). Автор дневника находится в постоянном диалоге с писателями, возмущается тем, что из-за «холодных романистов» и их утрированных описаний луна вызывает смех (2, л. 4), вступает в состязание с Ламартином, автором сборника *Méditations poétiques* (1820), создавая в прозе, как она уверена, не менее глубокое «поэтическое раздумье» («ma méditation était poétique,

⁹ "Le voyageur s'assied sur le tronc d'un chêne, pour attendre le jour; il regarde tour à tour l'astre des nuits, les ténèbres, le fleuve; il se sent inquiet, agité, et dans l'attente de quelque chose d'inconnu; un plaisir inouï, une crainte extraordinaire font palpiter son sein, comme s'il allait être admis à quelque secret de la Divinité..." (Chateaubriand 1966: 316).

n'en déplaie à M^r de la Martine, je ne sais pas la raconter en beaux vers, mais le sentiment d'admiration n'en est pas moins profond", Ibid.).

Дневник Анастасии Хлюстиной лишь изредка включает написанные кириллицей русские имена слуг ('Прасковья', 'Захар'), сказанные ими фразы (горничная о Наполеоне: "Жалко, что такой умник помер", 2, л. 4) и отдельные слова ("морские языки", 1, л. 10). При этом автор культивирует романтический патриотизм, истоки которого находятся, как известно, в творчестве Руссо, и неизменно представляет по-французски себя как русскую патриотку, которая гордится своей родиной и подвержена приступам ностальгии:

[...] mon cœur est resté le même, profondément Russe, j'aime mieux les neiges, qui développent encore plus la chaleur du cœur, il me semble que dans tous les pays, la nature a mis une part égale de calorique, en Italie elle est dans l'air, & enflamme même les hommes p[ou]r un moment, en Russie elle s'est réfugiée dans les âmes. Chère patrie! quand te reverrai-je, j'ai par moments des accès de mal du pays, & ce me semble la plus affreuse des maladies (1, л. 102).

Написанный по-французски дневник хранит многочисленные следы свободного владения также немецким, английским и итальянским. Анастасия из всех языков наиболее высоко ставит русский (хотя доля его в тексте дневника

минимальна), весьма почитает английский, вслед за Ж. де Сталь считает немецкий туманным¹⁰, а французский оценивает исходя из стереотипных представлений, упрекая его в легковесности, чрезмерной гладкости, отсутствии энергии (Philippe 2010):

J'aime beaucoup la langue Anglaise p[ou]r tout ce qui est raisonnement, elle est claire, précise, ne permet pas la prolixité, & peint bien tout ce qui est abstrait ou profond. La langue Française n'est pas à mon avis assez énergique p[ou]r les vérités d'une morale relevée [...] L'Allemand est trop vague, les Philosophes de Gueetingen ne comprennent pas souvent eux-mêmes, ce qu'ils veulent exprimer, leur langage s'en ressent. En général, il me semble que les langues ont toujours du rapport avec les peuples, ainsi l'Anglais est précis, l'Allemand obscur, le Français léger, le Russe plein de sensibilité & d'énergie, l'Italien moux... (2, л. 63).

Готовые, отшлифованные фразы связываются с неискренностью, в которой обвиняются французы:

[...] les sentiments qui sont exprimés par des phrases touchantes & bien arondies ne me sensibilisent guère...
[...] Les Français ont une grande facilité d'exprimer avec un air naturel ce que souvent ils ne sentent pas. L'affectation qu'ils sucent avec le lait, s'identifie avec toutes leurs pensées

¹⁰ Mme de Staël, *De l'Allemagne*, Partie 1, chap. XII, De la langue allemande dans ses rapports avec l'esprit de la conversation.

si bien, qu'elle devient une seconde nature, & produire de l'effet, étant le but de toutes leurs actions ne leur donne même plus la peine du calcul. Je ne veux pourtant pas dire une malice. N[ou]s avons été à même de voir dans l'intimité, les Français les plus distingués dans toutes les différentes sociétés, & j'avoue que je n'ai pas vu une seule femme qui eût vraiment du cœur (2, л. 84).

Сходную критику французского языка и французов вообще можно встретить в других автобиографических текстах россиян. Так, Варвара Петровна Шереметева (урожденная Алмазова; 1786-1857) сетует по-русски, что ведет во время поездки из Москвы в Петербург свой эпистолярный дневник 1825-1826 гг. по-французски: "[...] я не знаю, отчего я все объясняюсь на французском диалекте, пишу весьма худо и верите ли, что иногда останавливаюсь, не знаю, как написать..."¹¹. Граф Г.И. Чернышев и граф Ф.В. Ростопчин по-французски расточают нелестные характеристики Франции, Парижа и французов¹².

Французский таким образом – язык не любимый, но без которого нельзя обойтись в определенном социо-культурном и литератур-

ном контексте. Путевой дневник А. Хлюстиной вписан в европейское культурное поле и, несмотря на присутствие патриотической составляющей, упраздняет национальные границы. Язык диктует свои правила самоизображения. Анастасия сочетает восходящие к французской аристократической культуре XVII – XVIII вв. жанр легкой беседы, шуточный регистр, анекдотическую составляющую и определенную установку на искренность и глубину, которые создаются при посредстве интроспективных пассажей. Эта интроспекция помимо пиетистской традиции, представленной в дневнике ссылками на труды Иоанна Генриха Цшоке (1771-1848), немецкого писателя и педагога, обосновавшегося в Швейцарии, опирается также на французские произведения более 'серьезной' по сравнению с образцами галантной литературы XVII – XVIII вв., романтической ориентации, в том числе Шатобриана и Ламартина. Что касается Жермены де Сталь, то ее фигура является ключевой для самоизображения автора дневника: Анастасия одновременно присоединяется к мнению своего мужского окружения, не приемлющего чрезмерных женских амбиций, и утверждает "достоинство женщин", сохраняя ориентацию на французскую писательницу как на незаурядную творческую личность.

Французский язык позволяет автору дневника сочетать две ли-

¹¹ Российский государственный архив древних актов, фонд 1287, оп. 1, ед. хр. 5160, л. 38.

¹² Письма графа Г.И. Чернышева разным лицам, 1813-1816, Государственный архив Российской Федерации, фонд 1713, оп. 2, ед. хр. 287, л. 9; ед. хр. 337, л. 84, 167об.; *Œuvres inédites du Comte Rostoptchine*, Paris, Dentu, s.d., pp. 90, 120, 143-145.

тературные модели, которые не вступают в противоречие благодаря сохраняемой по отношению к ним дистанции. Автопортрет, отсылающий к обеим моделям, не становится ни в полной мере светски-галантным, ни в полной мере романтическим. 'Я' претендует на независимость и непосредственность, свободное перемещение в европейском поле, способность обыгрывать 'чужое' и превращать его в 'свое' при посредстве единого языка культуры.

Библиография

Азадовский 2011: К.М. Азадовский, *Еще раз о Ламартине, Западный сборник. В честь 80-летия Петра Романовича Заборова*, издательство Пушкинского дома, Санкт-Петербург, 2011, с. 7-22.

Гречаная 2010: Е.П. Гречаная, *Когда Россия говорила по-французски: русская литература на французском языке (XVIII - первая половина XIX века)*, ИМЛИ РАН, Москва, 2010.

Зорин 2012: А.Зорин, *Разлука с семьей весной 1797 года: двойная идентичность Михаила Муравьева*, «Новое литературное обозрение», 2011, CX, с. 188-201, <http://magazines.russ.ru/nlo/2011/110/z022-pr.html>, см. 26 авг. 2012.

Лотман, Розенцвейг 1994: Ю.М. Лотман, В.Ю. Розенцвейг (сост.), *Русская литература на французском языке. Тексты русских писателей XVIII - XIX века – La littérature russe d'expression française. Textes français d'écrivains russes. XVIIIe-XIXe siècles*, «Wiener Slawistischer Almanach» Sonderband 36. Wien, 1994.

Лотман 1994: Ю.М. Лотман, *Русская литература на французском языке*, // Ю.М. Лотман, В.Ю. Розенцвейг (сост.), *Русская литература на французском языке. Тексты русских писателей XVIII - XIX века – La littérature russe d'expression française. Textes français d'écrivains russes. XVIIIe-XIXe siècles*, «Wiener Slawistischer Almanach», Sonderband 36, Wien, 1994, с. 10-53.

Пушкин 1958: А.С. Пушкин, *Полн. собр. соч. в десяти томах*, т. X, АН СССР, Москва, 1958.

Савкина 2007: И.Савкина, *Разговоры с зеркалом и зазеркальем: Автодокументальные женские тексты в русской литературе первой половины XIX века*, НЛО, Москва, 2007.

Тартаковский 1991: А.Г. Тартаковский, *Русская мемуаристика (XVIII – первая половина XIX века)*, Наука, Москва, 1991.

Bourgeois 1821: C. Bourgeois, *Voyage pittoresque à la Grande-Chartreuse, suivi de quelques vues prises dans les environs de ce monastère*, Delpech, Paris, 1821.

Chateaubriand 1966: R. Chateaubriand, *Génie du christianisme*, Seconde partie, Livre IV, chap. 1, GF, Paris, 1966.

Dumanowski, Figeac, Chaline 2009: J. Dumanowski, M. Figeac, O. Chaline (dir.), *Le Rayonnement du français en Europe centrale du XVII^e siècle à nos jours*, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, Pessac, 2009.

Fumaroli 1994: M. Fumaroli, *Trois institutions littéraires*, Gallimard, Paris, 1994.

Fumaroli 1998: M. Fumaroli, *L'art de la conversation, ou le Forum du royaume*, M. Fumaroli, *La diplomatie de l'esprit*, Hermann, Paris, 1998, pp. 283-320.

Fumaroli 2001: M. Fumaroli, *Quand l'Europe parlait français*, Éd. de Fallois, Paris, 2001.

Gretchanaia, Viollet 2008: E. Gretchanaia, C. Viollet (dir.), *Si tu lis jamais ce journal... Diaristes russes francophones. 1780-1854*, CNRS éditions, Paris, 2008.

Lejeune, Bogaert 2006: Ph. Lejeune, C. Bogaert, *Le journal intime. Histoire et anthologie*, Textuel, Paris, 2006.

Östman 2008: M. et H. Östman (dir.), *Au champ d'Apollon. Écrits d'expression française produits en Suède. 1550-2006*, Kungl. Vitterhets historia och antikvitets akademien, Stockholm, 2008.

Philippe 2010: G. Philippe, *Le français, dernière des langues. Histoire d'un procès littéraire*, PUF, Paris, 2010.

Richard de Saint-Non 1829: J.-C. Richard de Saint-Non, *Voyage pittoresque à Naples et en Sicile. Nouvelle édition corrigée, augmentée... par P.-J. Charrin*, Dufour, Paris, 1829.

Saladin 1881: J.-M. Saladin, *Le comte de Circourt, son temps, ses écrits. Madame de Circourt, son salon, ses correspondances*, A. Quantain, Paris, 1881.

Simonet-Tenant 2009: F. Simonet-Tenant, *Journal personnel et correspondance (1785-1939) ou les affinités électives*, Academia Bruylant, Louvain-la-Neuve, 2009.

Shur 1987: L. Shur, *Пушкинские материалы в Польской библиотеке в Париже*, «Revue des études slaves», 1987, IL-59, I-II, pp. 367-374.

Viala 2008: A. Viala, *La France galante. Essai historique sur une catégorie culturelle de ses origines jusqu'à la révolution*, PUPS, Paris, 2008.

Andrea Gullotta

Trauma and Self in the Soviet Context: Remarks on Gulag Writings

The present paper is a first reflection on the ideal approaches to study the corpus of *lagernaia memuaristika*. The author proposes the novel concept of ‘Soviet repression literature’ as a new key concept to study the whole corpus of literature related to Soviet repression under a genre perspective. In this context, the author stretches the peculiarities of Gulag memoirs in relation to the corpus of Soviet repression literature, and underlines how trauma studies and autobiographical studies might help assessing the corpus.

Leona Toker’s book *Return from the Archipelago* (Toker 2000) remains an isolated example of literary criticism on Gulag literature as a whole, regardless single articles and short essays (e.g. Martini 2002) that commonly speak of a body of text called ‘Gulag literature’, without mentioning of what it is comprised of, and what criteria are used for the selection of the texts. Other scholars have analysed single Gulag literature works, never considering them as part of a corpus that can be studied in a genre perspective¹.

In my previous publications (Gullotta 2011a, 2011b and 2011c), I have mentioned the necessity of

studying Gulag literature in a genre perspective, and the need to widen the horizon to other aspects and works, switching from the concept of *lagernaia literatura* (Gulag literature) to that of *literatura sovet-skoi repressii* (Soviet repression literature). I believe that many literary works have been influenced in various ways by Soviet repression (e.g. works by authors subjected to repression, works that are centred on repressive situations like arrests, tortures, psychological violence, works by former Gulag inmates etc.), and I believe that these works share common stylistic and structural features. Soviet repression has directly affected the history of Russian literature, not only in terms of historical contingencies, but also in terms of narrative and poetic forms, reflecting on a literary corpus which encompasses not only Gulag literature.

I dedicated the last years of my activity to the study of this line of research. I share Leona Toker’s convic-

¹ It is important to underline how, in recent times, a few scholars are starting considering the literary works related to the Gulag in a broader perspective, as happened in the paper presented by Anne Hartmann at the conference “Geschichte(n) des Gulag - Realität und Fiktion” (Heidelberg, 20-22 March 2012) and by Sarah J. Young at the conference “Punishment as a Crime? Interdisciplinary Perspectives on Prison Experience in Russian Culture” (Uppsala, 15-17 August 2012).

tion in the need to analyse the works related to the Gulag as artistic works; moreover, I am convinced that Tokker's book, which I consider a reference for my work, is simply unable to cover all areas of analysis of such a vast literary corpus. My research is not yet completed and I am aware of the need to consider the question in a wider publication. However, at this stage I believe it is fundamental to explain the reasons of my conviction and my preliminary conclusions, in order to avoid the risk of speaking of an 'unidentified object'. In this first definition, I will rely on Jean Marie Schaeffer's considerations on genre as outlined in his *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*

Soviet Repression Literature as a Genre

Schaeffer's essay is mainly aimed at discovering the 'skeleton' that is hidden behind the names of literary genres, revealing the mechanisms that create literary genres and thus arriving at the heart of the very genre question. His idea, shared by other genre theorists, is that it is impossible to apply taxonomic categories to the literary works and that, overall, the 'movement' needed to define a genre is from the texts to the genre, rather than from the genre to the text: "A genre theory [...] cannot dissect literature in reciprocally exclusive classes of texts, each of which has its own essence and therefore its

own internal nature that develops autonomously [...] in relation to a totality called 'literature' or 'poetry' – a totality that would be something like a super-organism, the different genres being the organs of it" (Schaeffer 1992: 57)². Schaeffer further defines five levels of the communicative act that underlies the literary text, namely the levels of enunciation, of destination, of function, semantic and syntactic, and explains the importance of each level in the genesis of the genre names.

Following Schaeffer's indications in a constructive way, i.e. using his ideas of the five levels in order to see how they are fundamental in considering a literary corpus, I define the genre of Soviet repression literature as the group of texts that:

- are written by authors directly or indirectly affected by Soviet repression (level of enunciation);
- have a transitive destination towards a real and undetermined reader (level of destination);
- can have an aesthetic, a moral or a combined function (level of function);
- share the 'aboutness' (Schaeffer 1992: 97) of Soviet repression (semantic level);
- can be stylistically influenced by Soviet repression (syntactic level)³.

² The quotations from Schaeffer's essay have been translated by me, since I did not have at my disposal the English version of the text.

³ Soviet repression had, in my view, a direct influence on the style of many Soviet repression

Soviet repression literature is a genre shaped by peculiar historical conditions, whose “historical existence” (Schaeffer 1992: 117) is probably “exhausted”, as Mauro Martini stated (Martini 2002: 48-49). This is due to the fact that, as Tzvetan Todorov argues in his *Les genres du discours*, “the literary genres communicate with the society in which they exist” (Todorov 1993: 51)⁴. As happened with Schaeffer’s considerations, here I use Todorov’s idea not passively. Todorov’s sentence is included in a passage dedicated to the ‘institutionalization’ of the genres. Soviet repression literature has never been ‘institutionalized’. Nevertheless, thanks to its peculiar historical context, it is a genre that has always communicated with Soviet society or, better, with those sectors of Soviet society that were ready for communication on such matters (samizdat readers, former prisoners, etc.) and with some sectors of the Western societies where some of these works were published (the circles of the Russian emigration before World War II, the European intellectuals after 1945, etc.).

In my view, the genre of Soviet repression literature is composed by a

literature works. Examples of this influence can be found, for instance, in the typical difficulty in ornamenting the texts in Gulag poetry, in the extensive use of ‘realia’ related to Soviet repression in literary texts (*lagernyi zhargon*, bureaucratic terms, etc.), in the recurring use of passive constructions, etc. For the connection between literary form and trauma in Soviet repression literature, see below.

⁴ My translation.

few sub-genres, e.g. Gulag memoirs (*lagernaia memuaristika*), Gulag poetry (*lagernaia poeziia*), Soviet repression fiction (*khudozhestvennaia proza o sovetskoj repressii*), etc. What I aim to show in the present article is the importance of the connection between self writing and trauma for the analysis of Soviet repression literature. Since its literary corpus is far too extended to be analysed in one single article, I will take into consideration one sub-genre, that of *lagernaia memuaristika*, as it appears as the most suitable to the purpose of the present article.

Lagernaia Memuaristika as a Sub-Genre

The sub-genre of *lagernaia memuaristika* is deeply rooted in the long tradition of memoir writing in Russian literature. The importance of self writing in Russian literature has long been underlined, its first critical contributions dating back to the Formalists and Mikhail Bakhtin (Criveller 2011). The critical discourse on memoirs has been powerfully fuelled by Lidiia Ginzburg’s analysis of Saint-Simon’s memoirs (Ginzburg 1971, 1977) and Andrei Tartakovskii’s study on the practice of memoir writing in the XIX and at the beginning of the XX centuries (Tartakovskii 1991). Finally, it had a notable boom soon after the collapse of the Soviet Union. Following the

increasing success of memoir writing (both at a creative and commercial level) in Russia after *perestroika*, Russian critics have dedicated many important works to the theme of memoir writing. This increasing interest reached its peak when a round table with many memoir writers and a few critics was organized by the journal «Voprosy literatury». Its title was *Memoirs at the Change of an Epoch*, and its proceedings were later published by the journal.

The long wave of the Russian debate has recently hit Western scholars, as testified by the collection of essays edited by Beth Holmgren *The Russian Memoir* and by Irina Paperno's *Stories of the Soviet Experience: Memoirs, Diaries, Dreams*. In the introduction to the book she edited, Holmgren stresses the history of Russian memoir writing, proposing what in her opinion is the specificity of the Russian memoir in relationship to the universally accepted concept of memoirs, that can be summarized in their definition as texts that “personalize history and historicize the personal” (Whitlock 2006: 20). At the end of a thorough survey of the critical context of the studies on the Russian memoir, she writes: “The memoir thus presents a remarkably fluid and affective genre, coincident with and sometimes indiscernible from fiction, autobiography, biography, history, and gossip; and capacious enough to combine fictional enhancements with nonfictional authority, confession with ob-

servation, personal license with verifiable facts, subversive rumors with celebrity worship. Yet - to intone a recurring feature - the memoir necessarily presumes to record its subject's different public performances on ‘real’ stages: among family and intimates; in various social and political milieus; in the ‘real’ space and time of history. For the term of reading, the narrator-subject assumes enormous authority as the reader's descriptive and evaluative guide to these depicted worlds. Unbound by scholarly structures and privileged with firsthand knowledge, the memoirist wields interpretive power more overtly, freely and intimately than either historian or biographer” (Holmgren 2007: xv).

The last sentence of the quoted passage is very important when speaking about Gulag memoirs. Marked by specific historical conditions, ignited by the need to demonstrate to the world the existence of a reality that was hidden by Soviet authorities, composed by both professional and non professional writers, Gulag memoirs constitute a literary corpus⁵ that has few equals in the history of worlds literature and that, to date, seems to have been studied more under the ‘gender’ perspective than any other.

⁵ The definition of the literary corpus deserves a wider study. For the needs of this article, it is important to clarify that I have been working on a body of work comprised of almost 100 texts written by former camp prisoners. It is, obviously, a preliminary study of the corpus, which could be enlarged in the future.

In fact, the difference between the studies dedicated to the *zhenskaia lagernaia memuaristika* (e.g. Adamova-Sliozberg 1993, Mandel'shtam 1999, Olitskaia 1971) and those devoted to other Gulag memoirs is strikingly noticeable. Many are the works dedicated to Gulag memoirs written by women, a case sometimes influenced by the particular nature of the book in which they were published. Such is the case of Natasha Kolchevska's essay *A Difficult Journey: Evgeniia Ginzburg and Women's Writing of Camp Memoirs*, that was published in the collection of essays edited by Rosalind Marsh and dedicated to women's writing in Russia, or the case of the essays by Emilia Magnanini, all published in the journal «DEP», dedicated to the study of 'Deportate, esuli e profughe' [Deported, exiled and refugee women]. In other cases, the attention of the author has been drawn by singular texts: such is the case of another article by Kolchevska, dedicated this time only to Evgeniia Ginzburg's *Krutoi Marshrut* (Ginzburg 1967) and Helena Goscilo's essay on Elena Bonner's *Dochki-materi* (Bonner 1994), both published in the above mentioned book *The Russian Memoir*. It is interesting to notice that some critical works have confronted the problem by taking into account different texts, as happened with Marja Rytkönen's *Women's Histories: Autobiographical Texts by Contemporary Russian Women* (that deals more generally

with women's writing and confronts specifically the question of women's Gulag memoirs) and with Benjamin M. Sutcliffe's *Documenting Women's Voices in Perestroika GULAG Narratives*. A middle way is represented by Beth Holmgren's book *Women's Works in Stalin's Time. On Lidiia Chukovskaia and Nadezhda Mandelstam*, which proposes both a closer and a wider look at the question.

All these works have convincingly showed the peculiarity of the memoirs on Gulag written by women, such as the "motherly attitude" analysed by Magnanini (Magnanini 2005: 51) or the "personal and societal" character of these works highlighted by Sutcliffe (whose analysis of the influence of women's writing on the commonplaces of camp literature is particularly convincing). Their analyses, usually implemented through a structuralist approach, do not face the genre question, even when they study a wide corpus of texts.

Irina Shcherbakova's essay *Remembering the Gulag. Memoirs and Oral Testimonies by Former Inmates* takes into consideration the entire corpus of Gulag memoirs, regardless of the gender question. Shcherbakova traces the history of Gulag memoirs, from the memoirs written before World War II by former inmates of Gulag who escaped to the West (e.g. Mal'sagov 1926, Bezsonov 1928, Solonevich 1936), to the memoirs composed in later years. Alongside her accurate historical

overview, Shcherbakova proposes an analysis on a few aspects linked to Gulag memoirs (authors, themes, moment of composition) and to the issue of representation (one of the paragraphs of her article is entitled *What is remembered and how*). Her most important contribution seems to be the idea that the corpus of Gulag memoirs represents a 'hypertext', although Shcherbakova does not delve deep into this stimulating idea, that could open interesting perspectives also under the point of view of a genre study. In her opinion, "The women's memoirs are distinguished, as a rule, by more emotional content, more scrupulous description of camp life, greater importance given to family histories, and description of human relations. The women (especially in later memoirs) are franker in their description of the use of force (in particular during investigation), sexual problems, etc." (Shcherbakova 2003: 196).

Another scholar who studied Gulag memoirs is Dariusz Tolczyk, who dealt with some textual problems related to these narratives. In an article dedicated (once again) to Evgeniia Ginzburg's *Krutoi Marshrut*, surely the most studied of all Gulag memoirs, Tolczyk stresses the trouble of the 'double assault' to which Gulag memoirists are subjected; a physical assault, and "a special ideological assault": "Both Nazism and Soviet Communism (at least in its Leninist and Stalinist phases) consisted of organized attempts to turn utopian

rhetoric into life. Thus, the concentration camps created by these regimes in order to isolate, exploit, and (especially in the Nazi case) exterminate selected categories of people can be described in terms of 'theaters of life' (and death), in which victims were expected to enact in their real lives the roles projected onto them by this utopian rhetoric. "A person's consciousness", as Todorov puts it succinctly, "is [always] an internalization of the discourse of others; the 'I' is formed by the 'they.'" [9] In the ideal world of totalitarianism, the only 'they' who form the 'I' (identity) of every inhabitant of this world are supposed to be the Party leaders" (Tolczyk 2005). "Understanding the specific nature of the moral assault of the Gulag - Tolczyk further states - is crucial in order to appreciate the special character of Evgeniia Ginzburg's testimony to her eighteen years spent in Stalin's prisons, camps, and confined settlement" (*ibidem*). This special character, in Tolczyk's view, is given by the question of language in relation to the 'moral assault': "Whereas most testimonies to moral resistance in the Gulag underscore the reliance of the victims on moral languages that anchored their identities before their imprisonment, Ginzburg testifies to resisting this assault despite discovering in prison that the moral language that anchored her identity before her imprisonment was, in fact, vacuous" (*ibidem*). On this basis, Tolczyk analyses thoroughly Ginzburg's memoirs, tracing the

origin of how the need of using the 'language of literature' as a new 'code' to tell her story was fundamental in the author's personal experience. In another essay, Tolczyk analyses the memoirs by Gustaw Herling and Tadeusz Borowski under the common theme of the 'Hunger of Imagination' (Tolczyk 2001).

The only work that takes into consideration the idea of a genre study for the corpus of Gulag memoirs is, again, Leona Toker's *Return from the Archipelago*. In the third chapter, entitled *Gulag Memoirs as a Genre*, Toker proposes a consistent and compelling analysis of the corpus, implementing a structuralist approach based on the study of common morphological aspects which in her view are: "(1) tension between the *ethical* drive and an *aesthetic* impulse, closely associated with the bi-functionality of Gulag narratives as acts of witness-bearing and as works of art, (2) interconnection of *individual* and *communal* concerns, (3) inclusion of specific topoi as morphological variables, and (4) a modal scheme that can be described in terms of *Lent*" (Toker 2000: 74). Toker dedicates the main part of her analysis to the nine topoi that "connect the selection of material with recurrent structural features", adding also that "Of the nine topoi listed below, an individual narrative usually displays no less than seven" (Toker 2000: 82).

Of all the above mentioned works, Toker's is the most comprehensive analysis of the corpus of Gulag mem-

oirs. Alas, the forcedly short space dedicated to the question (28 pages in total) does not allow for a close examination that the topic would need in order to be definitively assessed. Adding my opinion to the debate on Gulag memoirs, I can propose my preliminary definition of Gulag memoirs as a sub-genre, adhering to the definition I gave above of Soviet repression literature, based on Schaeffer's essay. I define the sub-genre of Gulag memoirs as a group of texts that:

- are written by authors directly affected by Soviet repression (level of enunciation);
- have a transitive destination towards a real and undetermined reader (level of destination);
- have a combined (both aesthetic and moral) function (level of function);
- share the 'aboutness' of the experience of the Gulag (semantic level)
- are stylistically influenced by Soviet repression (syntactic level).

This definition is clearly similar to the definition of Soviet repression literature, with which it shares the same features at the level of destination (the addressee of the text is always a real and undetermined reader, albeit Gulag memoirs, being texts written by witnesses, seem to have a more 'concrete' reader). However, there are a few differences, namely: (1) the author is always directly affected by Soviet repression, i.e. it is always

someone who has been arrested and secluded in a camp, unlike other authors of Soviet repression literature who were never arrested (e.g. Vasili Grossman, Lidia Chukovskaia, Anna Akhmatova etc.); (2) the level of function is mandatory in its combined aspect. Here once again I follow Leona Toker, where she writes that Gulag memoirs “are bi-functional; can be legitimately read as testimony *and* as literary works” (Toker 2000: 124); (3) if Soviet repression literature texts share the ‘aboutness’ of Soviet repression (e.g. arrests, the Great Terror, the Holodomor, etc.), Gulag memoirs share mainly that of camp experience; (4) while the Soviet repression literature works may be stylistically influenced by Soviet repression, Gulag memoirs surely are: see, for instance, the topos that Leona Toker calls “The Room 101” (Toker 2000: 89).

I believe that the analysis on the corpus of *lagernaia memuaristika*, could be done with the help of different theoretical approaches. However, the critical works that analyse the relationship between self writing and trauma (e.g. Chiantaretto 1999, 2003, 2004, Felman and Laub 1992, Henke 1998, Tellier 1998, La Capra 2001 etc.) are in my view particularly thought-provoking, as they delve deep into what in my opinion are two fundamental aspects of Soviet repression literature, i.e. trauma and self.

Trauma and Self as Perspective Points to Analyse Gulag Writings: Preliminary Remarks on Gulag Memoirs

The existence of a common and interdisciplinary critical framework related to the question of trauma, self and literature, is proven by the presence of shared questions in studies that deal with different narratives, the most important of which is that of representing the trauma in words (“The narrative of trauma carries with it the impossibility of representation or else itself becomes a history the writer cannot entirely possess since neither writer nor reader can comprehend the horror of the event, or the full meaning of its narrative form”, Cook 2001).

In his 2000 book, Michael Rothberg coined the term of ‘traumatic realism’ in relation to the artistic representation of the Holocaust. Through the analysis of a wide spectrum of texts (literary works, philosophical accounts, films, comics, etc.), Rothberg utilizes trauma as a key to confront the topic of the representation of the extreme. In the introduction to his book, Rothberg outlines two attitudes towards the representation of the Holocaust, which he calls ‘realist’ (“an epistemological claim that the Holocaust is knowable and a representational claim that this knowledge can be translated into a familiar mimetic universe”; Rothberg 2000: 4) and ‘anti-realist’ (“a claim that the Holo-

caust is not knowable or would be knowable only under radically new regimes of knowledge and that it cannot be captured into traditional representational schemata"; Rothberg 2000: 4). Further on, he explains the choice of the term 'traumatic realism': "At the centre of this book stands the concept of traumatic realism, a concept I derive from Holocaust testimonial writing [...]. By focusing attention on the intersection of the everyday and the extreme in the experience and writing of Holocaust survivors, traumatic realism provides an aesthetic and cognitive solution to the conflicting demands inherent in representing and understanding genocide. Traumatic realism mediates between the realist and anti-realist positions in Holocaust studies and marks the necessity of considering how the ordinary and extraordinary aspects of genocide intersect and coexist" (Rothberg 2000: 9).

A similar question is raised in Leona Toker's introduction to her *Return from the Archipelago*: "... since the atrocities of the twentieth century are vastly different from whatever has been represented in the literature of the previous ages, the literature of the Gulag, like the literature of the Holocaust, often highlights the asymmetry of traditional cultural schemata and unprecedented new realities" (Toker 2000: 9). Toker's analysis of Gulag literature works delves deep into the problem of representation, overall

hinting at trauma rather than utilizing it for her hermeneutic discourse. Other considerations are significant enough to further support my ideas on the importance of trauma and self in the analysis of Gulag memoirs.

In the above mentioned definition of Gulag memoirs, Leona Toker takes into consideration the problem of selection in connection with structural narrative features. The list of nine topoi that she highlights is composed, respectively, by: (1) Arrest, (2) Dignity, (3) Stages, (4) Escape, (5) Moments of Reprieve, (6) Room 101, (7) Chance, (8) The Zone and the Larger Zone and (9) End of Term Fatigue. I would divide these topoi into two main categories, which I would call 'dynamic' (1, 3, 4, 9) and 'static' (2, 5, 6, 7, 8), meaning for 'dynamic' those that are linked to the *fabula* and 'static' those that are linked to representation strategies. Considering only the dynamic topoi, it is evident, as Toker and other scholars underline, that the selection of the biographical material by the author is usually restricted to the time passed under repression, from the arrest to the release from the camp. Gulag memoirists usually ignore the rest of their lives, or provide information about their lives in a few sentences. This can be seen, in my opinion, as an effect of trauma.

Usually, one of the most debated issues of autobiographical studies is that of selection of material for self-representation. The author who writes about his/her life selects

certain episodes, accordingly to the type of image that he/she wants to give the reader about him/herself (D'Intino 1998: 126). Authors of Gulag memoirs tend to limit their selection to the repressive moments. The rest of their lives seems uninteresting in their eyes. While certainly fed by the testimonial function, this choice can surely be linked to the traumatic effect the repressive experience has on their 'I'.

Gulag memoirists usually recount their shock, surprise and desperation about the absurdity of their situation after the arrest. From common Soviet citizens, they are thrown into another world, where they are obliged to forget every point of reference they had in their life before the arrest. The prison, the interrogation, the sentence, the transferral to the camp, the arrival in the camp, the forced labour and so on: step by step, they enter into a new life, that has nothing in common with the one they had lived before. This process is marked by a series of traumas (humiliation, torture, starving, etc.), to which each of the memoirists respond in a different way. What is common in all of them is that the release from the Gulag means the exit from that life. This happens in the 'concrete' part of their lives: while in 'real' life they leave geographically the places where they had been living for years, internally they never 'exit' from camp life. Once outside, pen and paper in hand, Gulag memoirists usually decide to ignore the

rest of their life, marked by happy or 'normal' moments, and concentrate only on their 'other life', marked by trauma, sufferance and death.

While this surely represents an attempt to restore legitimacy and dignity to their sufferings, thus offering a 'second version' of their lives in the camps, I see a connection with the need to 'expel' internal trauma externally in order to heal from the wound created by that negative experience (see Gilmore 2001: 885). "Life writing about trauma moves personal experience onto the historical stage, it provides a way to reconceive the relation between private and public, and it produces a counter-discourse to the historical muting or erasure of the kinds of violence that have been regarded as violating dominant cultural norms and narratives. [...] Among those who study the phenomenon, the consensus position holds that [...] trauma must be spoken of in order to heal the survivor and the community" (*ibidem*). This quotation, other than subtly pointing at another main question that I am unable to analyse in this article – that of the moment of composition –, can be seen as an additional key to the confrontation of the problem of selection. The Gulag memoirist not only needs to testify what happened in order to create the 'counter-discourse' (which, in the specific, is the 'real history' to be set against the 'ideological history' prompted by the Party); he/she also needs to heal from the trauma he/she lived from

the moment of the arrest to the moment of release or immediately after. In my view, these are the two reasons (the 'counter-discourse' and the healing process) why Gulag memoirists usually limit their selection to their life under repression.

Going back to the seminal question of representation, trauma is fundamental for an aspect that regards not only Gulag memoirs but, overall, many Soviet repression literature texts. As Shcherbakova puts it, "Of great interest is the question of time and space in these memoirs. They are not all equal in their depiction of living reality. Thus, description of an investigation which went on for weeks or even months sometimes occupied a larger place in the memory of a former prisoner than long years he spent in a camp. The former experience probably put very much great strain on the person's spiritual strength, the shock he suffered was more severe, while the months and even years spent in the camp just merged together" (Shcherbakova 2003: 200). This excerpt, which Shcherbakova refers mainly to space and time, can be explained totally through the prism of trauma, as the Russian scholar writes in the second part of the excerpt. In my opinion, the intensity of the trauma influences some texts: this is particularly evident in Lev Konson's minimal tales (which are composed of a few sentences that refer to a traumatic situation, e.g. Konson 1983: 11. This is related to one of the main questions

in trauma studies, i.e. the difficulty in articulating the trauma) or in Varlam Shalamov's writings (I am referring mainly to the author's choice of writing tales rather than novels in connection with the devastating effect that the recollection of traumas had on Shalamov during the writing process, see Irina Sirotinskaia's introduction to the Italian edition of the *Kolymskie rasskazy*, Sirotinskaia 1999: ix)⁶.

Irina Paperno, talking about the memoirs published in Russia after the *glasnost*, states: "In traditional understanding, memoirs, like other autobiographical texts, are retrospective narratives of individual life. What distinguishes memoirs from autobiographies (scholars maintain) is their emphasis on the negotiation between the self and community. Memoirs define themselves as accounts of lives embedded in a social matrix. [...] The memoir, written retrospectively, makes an explicit effort to connect the 'I then' and the 'I now'. [...] In this way, both the diaries and memoirs help the writer and his or her reader to attain knowledge of the self and knowledge of the (culturally specific) temporality. Diary and memoir are two different templates for tracking the self in time, for mediating between the past, the present, and the future. Both allow the self to be linked to the evolving historical time" (Paperno 2009: xiii). It

⁶Particularly interesting are Alfred Gall's essays on laconism in Gulag literature. See, for instance, Gall 2007.

seems to me that this can be applied only partly to *lagernaia memuaristika*, since it is propelled and fed by another, utter need, i.e. to link the self to 'another' historical time, the 'hidden' history of the soviet camps, that was not officially recounted. Moreover, Gulag memoirs seem to be close to the idea of 'active autobiographies' as explained by Paul John Eakin: "I am concerned [...] with autobiographies that feature the active, conscious construction of the point of intersection between the individual's life and the larger movement of history of which it is a part. I shall argue that in these cases, autobiography not only records an imaginative coming-to-terms with history, it functions itself as the instrument of this negotiation" (Eakin 1992: 144).

Rooted in the tradition of Russian memoirs, marked by a peculiar historical context and by unique extratextual conditions, this set of 'active autobiographies' and, overall, of texts related to Soviet repression needs to be reconsidered in a wider perspective. The amount of issues related to trauma and self representation in relationship to stylistic features and narrative strategies testifies for the need of a new theoretical approach to the corpus. If developed, such an approach can serve for literary corpuses born in similar historical contexts as, for instance, those born in the countries of the former Soviet bloc. Such a perspective can bring to unexpected results. My hope is that this quest will be

taken into consideration by the international academic community.

Bibliography

Adamova-Sliozberg 1993: О.Л. Адамова-Слиозберг, *Путь, Возвращение*, Москва, 1993.

Bezsonov 1928: Ю. Д. Безсонов, *Двадцать шесть тюрем и побег с Соловков*, Impr. de Navarre, Paris, 1928.

Bonner 1994: Е. Г. Боннэр, *Дочки-матери*, Прогресс: Литера, Москва, 1994.

Chiantaretto 1999: J.F. Chiantaretto, *Écriture de soi et trauma*, Anthropos, Paris, 1999.

Chiantaretto 2003: J.F. Chiantaretto, R. Robin, *Témoignage et écriture de l'histoire*, L'Harmattan, Paris, 2003.

Chiantaretto 2004: J.F. Chiantaretto, *Témoignage et trauma*, Dunod, Paris, 2004.

Cook 2001: M. Cook, *Metaphors of Suffering: Antjie Krog's Country of My Skull*, «Mosaic», 2001, XXXIV: III, pp. 73-89.

Criveller 2011: C. Criveller, *A proposito della fiction autobiografica: un inquadramento teorico sullo sfondo del formalismo russo*, in A. Mingati, D. Cavaion, C. Criveller (ed.), *Uomini opere e idee tra Occidente e mondo slavo. Scritti offerti a Marialuisa Ferrazzi*, Dipartimento di studi letterari, linguistici e filologici, Trento, pp. 123-146.

D'Intino 1998: F. D'Intino, *L'autobiografia moderna: storia, forme, problemi*, Bulzoni, Roma, 1998.

Eakin 1992: J.P. Eakin, *Touching the World: Reference in Autobiography*, Princeton University Press, Princeton, 1992.

Feldman and Laub 1992: S. Feldman and D. Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, Routledge, New York/London, 1992.

Gall 2007: А. Галл, *Лаконическое выражение лагерного опыта: «Колымские рассказы» Варлама Шаламова и «иной мир» Густава Херлинга-Грудзиньского в сравнительной перспективе*, // И. П. Сиротинская (сост.), *К столетию со дня рождения Варлама Шаламова. Материалы международной конференции. VI международные Шаламовские чтения*, Москва, 2007, pp. 85-104.

Gilmore 2001: L. Gilmore, *Trauma and Life Writing*, in M. Jolly (ed.), *Encyclopedia of Life Writing: Autobiographical and Biographical Forms*, Fitzroy Dearborn, London/Chicago, 2001, pp. 885-887.

Ginzburg 1967: Е. С. Гинзбург, *Крутой маршрут*, Посев, Frankfurt/М, 1967.

Ginzburg 1971, 1977: Л.Я. Гинзбург, *О психологической прозе*, Л., Советский писатель, 1971 (2-ое издание: Л., Художественная

литература, 1977).

Goscilo 2007: H. Goscilo, *The Italics are Hers: Matrophobia and the Family Romance in Elene Bonner's 'Mothers and Daughters'*, in B. Holmgren (ed.), *The Russian Memoir. History and Literature*, Northwestern University Press, Evanston, 2007, pp. 53-69.

Gullotta 2011a: A. Gullotta, *A New Perspective for Gulag Literature Studies: The Gulag Press*, «Studi Slavistici», 2011, VIII, pp. 95-111.

Gullotta 2011b: A. Gullotta, *Il samizdat e il tema della repressione sovietica: una ricostruzione storica tra criticità e punti di domanda*, «Esamizdat», 2011, VIII, pp. 239-246.

Gullotta 2011c: A. Gullotta, *I prodromi della lagernaja literatura: Zapiski iz mērtvogo doma di Dostoevskij a confronto con la letteratura di gulag*, in A. Mingati, D. Cavaion, C. Criveller (ed.), *Uomini opere e idee tra Occidente e mondo slavo. Scritti offerti a Marialuisa Ferrazzi*, Dipartimento di studi letterari, linguistici e filologici, Trento, pp. 355-372.

Henke 1998: S. A. Henke, *Shattered Subjects: Trauma and Testimony in Women's Life-Writing*, St. Martin's Press, New York, 1998.

Holmgren 1993: B. Holmgren, *Women's Works in Stalin's Time: On Lidiia Chukovskaia and Nadezhda Mandelstam*, Indiana University Press, Indianapolis, 1993.

Holmgren 2007: B. Holmgren (ed.), *The Russian Memoir. History and Literature*, Northwestern University Press, Evanston, 2007.

Kolchevska 1998: N. Kolchevska, *A Difficult Journey: Evgeniia Ginzburg and Women's Writing of Camp Memoirs*, in R. Marsh (ed.), *Women and Russian Culture: Projections and Self-Perceptions*, Berghahn books, New York/Oxford, 1998, pp. 148-162.

Kolchevska 2007: N. Kolchevska, *The Art of Memory: Cultural Reverence as Political Critique in Evgeniia Ginzburg's Writing of the Gulag*, in B. Holmgren (ed.), *The Russian Memoir. History and Literature*, Northwestern University Press, Evanston, 2007, pp. 145-166.

Konson 1983: Л. Ф. Консон, *Краткие повести*, La Presse Libre, Paris, 1983.

LaCapra 2001: D. LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*, The Johns Hopkins University, Baltimore/London, 2001.

Magnanini 2005: E. Magnanini, «Abbi fiducia nell'alba, non nel dolore». *L'esperienza della deportazione nelle memorie delle recluse nei campi sovietici*, «DEP», 2005, II, pp. 37-54.

Mal'sagov 1926: С. А. Мальсагов, *Адские острова: Советская тюрьма на Дальнем Севере*, Издат. центр "Эль-фа", Нальчик, 1996 (original edition: London 1926).

Mandel'shtam 1999: Н. Я. Мандельштам, *Воспоминания*, Согласие, Москва, 1999.

Martini 2002: M. Martini, *Oltre il disgelo: la letteratura russa dopo l'Urss*, B. Mondadori, Milano, 2002.

Olitskaia 1971: Е. Л. Олицкая, *Мои воспоминания: в 2 кн.*, Посев, Frankfurt/M, 1971.

Paperno 2009: I. Paperno, *Stories of the Soviet Experience: Memoirs, Diaries, Dreams*, Cornell University Press, Ithaca/London, 2009.

Rothberg 2000: M. Rothberg, *Traumatic Realism: The Demands of Holocaust Representation*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2000.

Rytkönen 2001: Marja Rytkönen, *Women's Histories: Autobiographical Texts by Contemporary Russian Women*, «Aleksanteri Papers», 2001, I, pp. 1-22.

Schaeffer 1992: J.-M. Schaeffer, *Che cos'è un genere letterario*, Pratiche, Parma, 1992.

Shalamov 1998: В. Шаламов, *Собрание сочинений в 4 т.*, Вагриус/Худож. Лит., Москва, 1998.

Shcherbakova 2003: I. Shcherbakova, *Remembering the Gulag. Memoirs and Oral Testimonies by Former Inmates*, in E. Dundovich, F. Gori and E. Guercetti (ed.), *Reflections on the Gulag: with a Documentary Appendix on the Italian Victims of Repression in the USSR*, Feltrinelli, Milano, 2003, pp. 187-208.

Sirobinskaia 1999: I. Sirobinskaia, *Ricordi*, in V. Šalamov, *Racconti di Kolyta*, Einaudi, Torino, 1999, pp. vii-xlii.

Solonevich 1936: И. Л. Солоневич, *Россия в концлагере*, Нац.-Труд. Союз нового поколения, София, 1936.

Sutcliffe 2003: B. M. Sutcliffe, *Documenting Women's Voices in Perestroika GULAG Narratives*, «Toronto Slavic Quarterly», 2003, III, <http://www.utoronto.ca/tsq/03/sutcliffe.shtml> [01/08/2012].

Tartakovskii 1991: А.Г. Тартаковский, *Русская мемуаристика XVIII - первой половины XIX в: от рукописи к книге*, Наука, М., 1991.

Tellier 1998: A. Tellier, *Expériences traumatiques et écriture*, Anthropos, Paris, 1998.

Toker 2000: L. Toker, *Return from the Archipelago: Narratives of Gulag Survivors*, Indiana University Press, Indianapolis, 2000.

Tolczyk 2001: D. Tolczyk, *Hunger of the Imagination: Gustaw Herling-Grudzinski, Tadeusz Borowski, and the Twentieth-Century House of the Dead*, «Literary Imagination», III, 2001.

Tolczyk 2005: D. Tolczyk, *The Uses of Vulnerability: Literature and Ideology in Evgeniia Ginzburg's Memoir of the Gulag*, «Literature and History», Spring 2005, http://tischner.org.pl/artykuly/the_uses_of_vulnerability.pdf [10/09/2012].

Whitlock 2006: G. Whitlock, *Soft Weapons: Autobiography in Transit*, University Of Chicago Press, Chicago, 2006.

Алексей Холиков

Автобиографическая заметка Д.С. Мережковского как механизм самозапечатления в культурной памяти¹

D.S. Merezhkovsky's *The Autobiographical Note* as a Mechanism for Self-Imprinting in Cultural Memory

The author of this article analyses Merezhkovsky's unique autobiography and argues that the writer correlated autobiographical and literary texts in order to prove his thesis that the best autobiography is in a writer's literary output. The article demonstrates that lacunas in *The Autobiographical Note* are caused not only by Merezhkovsky's appreciation of brevity, but also by Merezhkovsky's desire to correct his public image in the consciousness of his contemporaries and preserve it for his future readers in a way that would secure Merezhkovsky a place in the pantheon of important writers and thinkers.

Мережковский принадлежал к тому типу творцов, которые лучшей автобиографией считали собственные произведения. Известному историку литературы, М.Л. Гофману, обратившемуся к писателю при составлении *Книги о русских поэтах последнего десятилетия* (1907) с просьбой об автобиографии, пришлось довольствоваться лишь автографом-подписью Мережковского и следующим объяснением: «Глубокоуважаемый Модест Людвигович, простите за долгое молчание. Но Ваша просьба поставила меня в большое затруднение. Я не верю в прижизненные биографии. Что же касается до автобиографий, –

то лучшая из них – сами произведения писателя. Как лица своего, так и жизни своей никто не знает. Говорить о внешнем – скучно, а внутреннего передать невозможно: тут всегда наталкиваешься на две тайны, которые нельзя раскрыть – самое значительное в каждой человеческой жизни – пол и религия. Но неодолимый стыд мешает человеку говорить от первого лица о своем поле и о своей религии, – да и зачем говорить, когда вся его жизнь только раскрытие этих двух тайн. Как я любил и как я верил, не могу сказать, а в этом вся жизнь моя. Ваша просьба автобиографии есть просьба или показать мои старые одежды, из

¹ Данная статья написана на основе доклада, прочитанного на конференции “La rifrazione del sé: forme e generi autobiografici e memorialistici nella cultura russa del XIX e XX secolo” (Падуя, 18 апреля 2012 г.). В ней на материале новых архивных источников и с учетом критических замечаний, высказанных участниками конференции, развиваются положения, представленные в другой нашей публикации (см. Холиков 2011).

которых я вырос и которые суть никому нелюбопытный хлам, или раздеться и выйти голым на улицу. Ни того, ни другого я сделать не могу и не хочу. А потому великодушно простите меня и не считайте мое молчание за невнимание к Вашей просьбе”¹. В 1912 году об обыкновении писателя никому не давать хотя бы кратчайших биографических сведений о себе рассказал М.А. Лятский в критико-биографическом очерке *Дмитрий Сергеевич Мережковский*: “Когда лет шесть тому назад был выпущен литературный альманах, составленный, главным образом, из автобиографических заметок большинства современных писателей, которые более или менее охотно откликнулись на соответствующую просьбу редактора альманаха, Мережковский ответил на эту просьбу лишь следующим сообщением: – ‘Родился в 1865 г. в Петербурге’” (Лятский 1912: III). Между тем для *Русской литературы XX века (1890 – 1910)* (под ред. С.А. Венгерова) Мережковский сделал исключение и написал *Автобиографическую заметку*. Сегодня можно только догадываться, каким образом видному историку литературы удалось заполучить согласие строптивного писателя. С одной стороны, перед нами автобиография, созданная по заказу и не преследующая сво-

ей главной жанровой цели – самопознания пишущего. С другой стороны, Мережковский не мог не осознавать значимости труда Венгерова и того внимания, которое он привлечет как среди современников, так и потомков. В таком случае мы имеем текст, преследующий иную цель автора. Ее-то и предстоит определить. К слову заметим, что практицизм Мережковского сказался изначально в намерении разместить *Автобиографическую заметку* в газете «Русское слово» (1913. № 65. 19 марта), где писатель сотрудничал и получал за свои публикации неплохой гонорар. Однако в результате случилось непредвиденное. Из письма Мережковского к Ф.И. Благову от 26 марта (7 апреля) 1913 года узнаем: “Я поставил условием и Вам это сообщил, конечно, В.А. Руманов, чтобы ‘Автоб. Заметка’ пошла не очередным фельетоном за мою подписью, а в виде сообщения от редакции и с оговоркой, что это биография для книги Венгерова. А так вышло *неприлично, нескромно* в высшей степени. И даже просто смешно. Меня за это будут ругать. А мне и без того достаточно ругани”².

Значимость автобиографии писателя трудно преувеличить. Учитывая, что Мережковский решил поместить *Автобиографическую заметку* не только в венгеровском издании, но и в последнем томе

¹НИОР РГБ, ф. 386, к. 94, ед. хр. 46, л. 1 – 2. См. также в кн.: Холиков 2010: 138.

²НИОР РГБ, ф. 259, к. 17, ед. хр. 12, л. 8 – 9.

второго прижизненного полного собрания сочинений в 24 томах (1914), где она неизбежно воспринимается в качестве контекста всего творчества, представляется целесообразным сопоставить ее с критико-биографическим очерком Лятского, выполняющим аналогичную функцию в первом прижизненном полном собрании сочинений Мережковского в 17 томах (1911 – 1913). Думается, что благодаря этому мы увидим не только уникальность, но и безусловную ценность автобиографии для понимания стратегии Мережковского.

При сопоставлении обращают на себя внимание совпадения в изложении основных фактов творчества (поэтический дебют; сборник стихов *Символы*; переводы античных трагедий; критические статьи; романы первой трилогии *Юлиан Отступник*, *Леонардо да Винчи*, *Петр и Алексей*; исследование *Л. Толстой и Достоевский*; драма *Павел I*; последний из написанных к тому времени роман *Александр I* и фактов жизни (рождение; детство в родительском доме с его 'казенным духом'; гимназические годы и непохожесть на сверстников, с которыми будущий писатель сходился мало; университет; путешествия в Крым, вглубь России, по Европе; особая любовь к южной природе и морю; дружба с Надсоном; знакомство с З.Н. Гиппиус в Боржоме и венчание в Тифлисе;

организация Религиозно-философских собраний и журнала «Новый путь»). При этом нельзя не заметить, что источником многих биографических сведений служит творчество писателя. Не только Лятский в критико-биографическом очерке, но и Мережковский в *Автобиографической заметке* выстраивает факты, ориентируясь на их представленность в произведениях, отражающих реальный жизненный опыт. Не случайно Гиппиус, говоря о поэме *Старинные октавы* (1906) Мережковского, утверждала, что в ней – «очень правдивое изображение его детства, юности, семьи; там дана, кроме сухих сведений, атмосфера, в которой он рос, и, конечно, образ матери» (Гиппиус 2004: 16). Будучи незнакомым с этим позднейшим высказыванием, Лятский мог опираться на слова самого поэта: «Читатель мой: для двух иль трех друзей / Бесхитростный дневник пишу, не повесть. / Зову на суд я жизнь мою и совесть» (Мережковский 1914: Т. 24, 6). Конечно, ситуация, когда автор непосредственно вкладывает свои мысли в уста героя (для убеждения в их истинности) не является, по мнению М.М. Бахтина, эстетически продуктивной. Однако именно в такой ситуации очень часто оказывался Мережковский, в произведениях которого в силу этого далеко не все усматривали высокую художественную ценность (А. Белый, Н.А. Бердяев, И.А. Ильин,

М.О. Цетлин). Стиранием границ между художественным и документальным обусловлена необходимость объединения в нашем анализе текстов разной родо-видовой принадлежности. В результате в один доказательный ряд попадают как прямые авторские высказывания, так и реплики вымышленных субъектов речи. Причина такого подхода к материалу – не в постмодернистском нигилизме в отношении традиционных литературоведческих категорий, а в специфических чертах творчества самого Мережковского, который, согласно проницательному наблюдению В.В. Бычкова, в обращении с историческим и культурным материалом предвосхитил “почти любого ‘продвинутого’ писателя постмодернистской ориентации” (Бычков 2007: 137).

Если Лятский рассматривает творчество как биографический документ от безысходности (из-за скудности имевшихся у него источников) и прямо признается в этом (например: “О дошкольном детстве Мережковского можно судить по тем отрывочным автобиографическим сведениям, которые встречаются в его поэме – ‘Старинные октавы’” [Лятский 1912: IV]; “То, что с особенной силой толкало Мережковского на поиски новой истины, он, по мнению некоторых критиков, высказывает устами одного из героев своего романа ‘Леонардо

да Винчи’ – Макиавелли” [Лятский 1912: IX]), то Мережковский, судя по всему, сознательно согласовывает автобиографический и художественный тексты, следуя символистскому принципу жизнетворчества и реализуя собственный тезис о том, что лучшая из автобиографий – произведения писателя. Этим, кстати говоря, также подчеркивается условность границ между художественным и нехудожественным (в скобках отметим, что в случае с Мережковским речь может идти не только об однонаправленном влиянии биографического факта на творчество и его отражении в нем, но и о ситуациях, когда факт жизни, прежде чем стать таковым, реализуется в литературе. В этой связи кажется странным, что наличие жизнетворческой стратегии у Мережковского до сих пор не является очевидным для большинства исследователей Серебряного века).

Не менее важно обратиться к несовпадениям фактов в текстах Лятского и Мережковского, ибо известно, что “по разным причинам автор может также умалчивать о каких-то событиях своей жизни” (Романова 2003: 16). Здесь мы опускаем расхождения в тех или иных датах, вызванные как ошибками Лятского (например, им неверно указан год окончания университета: 1886 вместо 1887), так и абберацией памяти Мережковского (который, скажем, от-

носит свой поэтический дебют в печати к 1882, а не 1880 г.), и переходим к основным содержательным моментам.

Во-первых, в очерке Лятского отсутствуют те биографические подробности и свидетельства о ходе внутреннего развития Мережковского, которые не могли быть известны человеку, добывавшему, по собственному признанию, отрывочные сведения о жизни писателя “окольными путями, опросом товарищей его детства, поисками в журналах и разных изданиях последних десятилетий, начиная с 80-х годов, и т.д.” (Лятский 1912: IV). В то же время некоторые эпизоды представлены Лятским более информативно. С одной стороны, это обусловлено опорой на личные свидетельства знакомых писателя, привносящих стороннюю точку зрения. “Товарищи по гимназии знали, – читаем мы, – что Мережковский пишет стихи, что у него их целые тетради, но сам он крайне неохотно распространялся о своем сочинительстве и только после настоятельных просьб соглашался читать свои произведения на ученических собраниях” (Лятский 1912: V). С другой стороны, это вызвано наличием аналитических суждений Лятского о творчестве писателя (в соответствии с законами жанра), а также апелляцией к мнению других критиков. “Тем не менее, – пишет он в заключение очерка, – Мережковский далеко еще не понят

критикою, которая не дала ни одного цельного литературного его портрета. Мережковский все еще ждет спокойного, объективного биографа-критика, который осветил бы читателю его личность и определил бы его место среди вождей современной русской общественной мысли и среди лучших современных мастеров русского слова” (Лятский 1912: XI).

Во-вторых, интересно посмотреть не столько на то, что есть и чего нет в тексте Лятского, сколько на то, как распоряжается фактами автобиографии Мережковский, которого невозможно заподозрить в неведении сделанного в жизни и на бумаге. Между тем *Автобиографическая заметка* отличается существенными умолчаниями по сравнению с критико-биографическим очерком. Если Лятский среди поэтов, которыми в детстве зачитывался Мережковский, называет А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Ф.И. Тютчева, А.Н. Майкова, то сам писатель к числу образцов для подражания относит только Пушкина, который впоследствии станет для него примером гармоничной личности.

К жизненному и творческому пути Пушкина Мережковский обращается неоднократно. Критический очерк о поэте, написанный для сборника П.П. Перцова *Философские течения русской поэзии* (1896), в переработанном виде войдет в *Вечные спутники*

(1897; см. также более поздние статьи *Праздник Пушкина*, 1899; *Пушкин с нами*, 1926; *Мудрость Пушкина*, 1937). С апелляции к Пушкину начинается исследование Л. Толстой и Достоевский (1900 – 1902). Даже в художественном творчестве, на страницах романа *Александр I* (1911 – 1912), герои Мережковского горячо спорят о Пушкине (Мережковский 1914: Т. 6, 241 – 243). Однако в ранние годы, описанные в *Автобиографической заметке*, Мережковский в гораздо большей степени находился под влиянием поэзии Лермонтова: “Помню, когда мне было лет 7 – 8, я учил наизусть Ангела из старенькой хрестоматии с истрепанным зеленым корешком. Я твердил: ‘По небу полуночи’, не понимая, что ‘полуночи’ родительный падеж от ‘полночь’; мне казалось, что это два слова: ‘по’ и ‘луночь’. Я видел картинку, изображавшую ангела, который летит по темно-синему, лунному небу: это и была для меня ‘луночь’. Потом узнал, в чем дело; но до сих пор читаю: ‘по небу, по луночи’, бессмысленно, как детскую молитву.

Есть сила благодатная
В созвучье слов живых
И дышит непонятная,
Святая прелесть в них.

Я также узнал, что нельзя сказать: ‘Из пламя и света’, а надо: из

пламени. Но мне нравилась эта грамматическая ошибка: она приближала ко мне Лермонтова.

Потом, в 12 – 13 лет, я уже для собственного удовольствия учил его наизусть. Переписывал *Мцыри* тщательно, в золотообрезную тетрадку, и мне казалось, что эти стихи я сам сочинил.

Пушкина я тогда не любил: он был для меня взрослый; Лермонтов такой же ребенок, как я” (Мережковский 1914: Т. 16, 159 – 160).

Отметим, что в *Старинных октавах*, как и в *Автобиографической заметке*, источником юношеских подражаний, вопреки биографическим фактам, называется лишь один поэт: “Я Пушкину бесстыдно подражал, / Но, ослеплен туманом романтизма, / В Онегине я только рифм искал: / Нужна была мне сказочная призма – / Луна и пурпур зорь, и груди скал; / Мятёжный Пушкин, полный байронизма / И пышных грез, мне нравился тогда, / Каким он был в двадцатые года” (Мережковский 1914: Т. 24, 68).

Далее Мережковский, в отличие от Лятского, совершенно ‘забывает’ о выходе своего первого поэтического сборника *Стихотворения* (1888) и не акцентирует внимание на втором романе из трилогии *Христос и Антихрист*, который, по словам Лятского, имел “особенный успех” (Лятский 1912: VII). В *Автобиографической заметке* содержится любопытный пассаж: “В эти годы я много путешествовал.

Долго жил в Италии, в Риме, во Флоренции, а также в Таормине, в Сицилии; побывал в Афинах и в Константинополе. Тогда же издал второй сборник критических статей *Вечные спутники*. Переводил античные трагедии” (Мережковский 1914: Т. 24, 114). Говоря “тогда же”, Мережковский ‘вычеркивает’ из собственной жизни около пяти лет, поскольку сборник *Вечные спутники* формально относится к 1897 году (фактически вышел в ноябре 1896-го), а упомянутые путешествия – к 1891 – 1892 годам. С чем это связано? Скорее всего, с нежеланием писателя вспоминать о собственном увлечении декадентством (“Почти в это же самое время, – пишет он, – под влиянием Достоевского, а также иностранной литературы, Бодлэра и Эдгара Поэ [sic! – А.Х.], начиналось мое увлечение не декадентством, а символизмом [я и тогда уже понимал их различие]” [Мережковский 1914: Т. 24, 113]). В поздние годы Мережковский старательно дистанцируется от декадентства, которому, несмотря ни на что, отдал дань в романах о Юлиане Отступнике, Леонардо да Винчи и более явно – в сборнике *Новые стихотворения* (1896), о котором в *Автобиографической заметке* тоже не упоминается. Не случайно Брюсов, говоря о непоследовательности писателя, напоминал: “В *Новых Стихотворе-*

ниях (1895 г.)³ он – декадент, эстет, бодлерианец, поклонник Эдгара По, проповедник греха” (Брюсов 2001: 297). У Мережковского были реальные основания развенчивать давно сложившийся в массовом сознании ‘миф’ о себе как о декаденте. В пародии С.Я. Уколова “декадент Треплев” говорит: “Ну что? Каково? А? Какую пьеску-то я смастерил? О том, что будет с душой Комиссаржевской через двести тысяч лет! Ого! Правда, за эту пьесу меня таскали на освидетельствование к доктору Чеготту, но все-таки пьеса написана в самом декадентском духе и Мережковский поцеловал меня”⁴. Вслед за Волынским Мережковский исходил из разделения современного ему искусства на декадентство и символизм. “[...] Декадентство, – утверждал критик, соглашаясь с мнением молодого литератора Л. Денисова (один из псевдонимов З.Н. Гиппиус)⁵, – диаметрально противоположно символизму, хотя в современной европейской литературе оба явления обозначались в один и тот же исторический момент: первое – как протест против старых философских воззрений, второе – как творческая переработка художественных впечатлений в новом свете” (Волынский 1896: 251 – 252.). Но если сначала Мережковский под декадентством подразумевал

³ Неточность В.Я. Брюсова.

⁴ Цит. по: Собенников 1996: 197.

⁵ См.: Масанов 1960: Т. 4, 311.

только протест против грубого материализма и натурализма в искусстве, то впоследствии этот ярлык стал навешиваться на все, от чего так или иначе веяло индивидуализмом, эстетизмом, а главное – религиозной бессодержательностью. “Вообще, – пишет он А. Белому в 1904 году, – в последнее время мы все больше чувствуем, что совершается разделение, меч ложится между нами и ‘декадентством’. Мы ближе к либералам, демократам (‘идеалистам’). Они гораздо искреннее и глубже задеты религией, чем декаденты. Тут какие-то старые мосты ломаются, а новые мосты строятся” (Холиков 2006: 152.). К месту подчеркнуть, что суждения, высказываемые Мережковским в письмах, нуждаются в самом критическом восприятии с нашей стороны, их нельзя принимать на веру. Дело в том, что отношение писателя к ‘декадентству’ было двойственным. “Конечно, в нем, – писал Мережковский Белому, – более всего наш черт, наша пошлость, наш провал. И в Брюсове – нечистая сила (для нас, сам-то он для себя может быть и невинен). Я, впрочем, с Вами не согласен, что он ‘колдун’. Колдуны владеют нечистой силой, а Б<рюсо>вым она владеет. Он скорее ‘бесноватый’ – *тихий бесноватый* – самый ужасный. Да и все вообще современные декаденты – тихие или буйные бесноватые (современные ‘нигилисты’. Ср. с ‘Бесами’ Д<осто>евского). И

поняв это, Вы уже не вернетесь к декадентству: между ими и Вами, нами – Он” (Холиков 2010: 102). Говоря так, Мережковский не брезговал в трудные времена сотрудничать с декадентскими изданиями (с теми же «Весами»). А в его послании к Брюсову читаем: “Чувствую, что Москва (литературная Москва. – А.Х.) ближе мне, чем Петербург, и радуюсь этому. Москва ближе к прошлому, а следовательно и к будущему, чем современный Петербург” (Холиков 2010: 102). Подводя итог, скажем, что индивидуализм и эстетизм включают творчество Мережковского середины 1890-х годов в “аксиологическую парадигму раннего символизма” (Кумпан 2000: 65). Писатель оказался не готов к роли лидера ‘нового искусства’, но его творчество оказало неоспоримое влияние на людей, провозгласивших себя ‘вожаками’ русского символизма.

Указанные лакуны в совокупности с фактами, отсутствующими в критико-биографическом очерке, обусловлены не только стремлением к краткости, на которое сослался Мережковский в *Автобиографической заметке* (“В дальнейшем буду краток, потому что пишу не воспоминания, а только автобиографическую заметку и не имею ни желания, ни возможности излагать подробнее внутренний ход моего развития, который считаю и доныне еще незаконченным” [Мережковский 1914: Т.

24, 13]), но и потребностью выстроить жизненный и творческий путь, исходя из субъективных представлений, а также – скорректировать образ, сложившийся в сознании современников.

Согласно версии Мережковского (словосочетания “автобиографический миф” или “биографическая легенда” неуместны в данном контексте, поскольку речь идет об объективных фактах, а не соотношении “эмпирических жизненных событий и художественного творчества” [Магомедова 2008: 10 – 11]), у читателя должен сформироваться вполне определенный портрет личности писателя. Вглядимся в него.

На страницах *Автобиографической заметки* Мережковский предстает человеком, сформировавшимся вопреки среде и ‘удушающей’ атмосфере времени на почве мировой литературы (*Слово о полку Игореве*, Майн Рид, Купер, Бодлер, Э. По); ведущим свою поэтическую генеалогию от самого Пушкина (что усиливается воспоминанием о том, как ему посчастливилось в 14 лет “поцеловать ту руку, которую полвека назад целовал Пушкин” [Мережковский 1914: Т. 24, 11]); “рукопожатым” Достоевским незадолго до его смерти (“Помню прозрачный и пронзительный взор бледно-голубых глаз, когда Достоевский на прощанье пожимал мне руку. Я его больше не видел и потом вскоре узнал, что он умер” [Мережковский

1914: Т. 24, 11]); с молодых ногтей общавшимся с лучшими литераторами России (В.М. Гаршиным, И.А. Гончаровым, В.Г. Короленко, А.Н. Майковым, Н.К. Михайловским, А.Н. Плещеевым, Я.П. Полонским, М.Е. Салтыковым-Щедриным, Г.И. Успенским); едва ли не первым, кто оценил талант начинающего А.П. Чехова в статье *Старый вопрос по поводу нового таланта (В сумерках и Рассказы Чехова)* (1888); “с детства религиозным” (Мережковский 1914: Т. 24, 12: хотя из воспоминаний Гиппиус известно обратное: “Д.С. Мережковский – писатель религиозный, как всем известно. Что таким был в течение нескольких последних десятилетий своей жизни – слишком ясно, но был ли он религиозен с юности – это вопрос” [Гиппиус 2004: 39]); преодолевшим позитивизм и народничество; увлекавшимся “не декадентством, а символизмом” (Мережковский 1914: Т. 24, 11) и “раньше всех” (Мережковский 1914: Т. 24, 13) в русской литературе употребившим слово ‘символы’ (вероятно, поэтому Мережковский из всех своих поэтических книг упоминает только вторую); оригинальным, идущим от жизни мыслителем (вопреки расхожим обвинениям в ‘схематичности’ и ‘книжности’); пересмотревшим отношение ко Л.Н. Толстому (“[...] несмотря на глубочайшие умственные расхождения, Толстой мне все-таки ближе, роднее Достоев-

ского” (Мережковский 1914: Т. 24, 115); напомним, что ранее, после жесткой критики Толстого, за Мережковским закрепился ярлык “Иудушки новейшей формации” [Булгаков 2006: 362], поддержавшего “отлучение”⁶); революционно настроенным по отношению к официальной церкви и старому порядку в России.

Итак, умело орудуя фактами, в достоверности которых трудно усомниться⁷, ‘забывая’ одни и вспоминая другие, Мережковский создает парадный автопортрет. Таким его не мог увидеть Лятский, но именно *таким* писатель хотел

выглядеть перед публикой и, думается, самозапечатлеться в культурной памяти.

⁶ Щеглова 1910: 1. К этому можно добавить еще одну небезынтересную цитату из дневника С.П. Каблукова: “На улице В. Усп[енский] высказывает мысль, что толчком для Синодск[ого] отлучения были выкрики Мережк[овского] в его книге Л.Т. и Д.: ‘почему Церковь молчит?’” (цит. по: Ермичев 2007: 104). Хотя непосредственно таких ‘выкриков’ в указанной книге Мережковского нет, высказанное мнение очень показательно.

⁷ Однако, строго говоря, правдивость некоторых сведений все-таки вызывает сомнения. Впервые на это обратил внимание М.Д. Эльзон в связи с Автобиографической заметкой: “Отмечу только избирательность памяти 50-летнего мемуариста – он запомнил слова Ф.М. Достоевского, цвет его глаз, его прощальный (предсмертно-напутственный?) взгляд, прощальное пожатие руки – и забыл, что встреча с автором ‘Братьев Карамазовых’ произошла в доме ‘в Кузнечном переулке’ (это явно поправка С.А. Венгерова), что видеть укутавшегося в плед М.Е. Салтыкова-Щедрина он мог только в его квартире (редакция журнала помещалась в другом доме) либо... на известной фотографии, выполненной Л.Ф. Пантелеевым в 1888 году. Он мог, наконец, забыть, что в первом письме к А.Г. Достоевской (20 декабря 1902 года), называя себя и свое окружение ‘духовными детьми’ ее покойного мужа, он не напомнил о встрече более чем двадцатилетней давности” (Эльзон 1995: 157).

Библиография

Брюсов 2001: В. Брюсов, *Д.С. Мережковский как поэт*, // А. Николюкин (ред.), *Д.С. Мережковский: pro et contra*, РХГИ, Санкт-Петербург, 2001, С. 297 – 306.

Булгаков 2006: С.Н. Булгаков, *От марксизма к идеализму. Статьи и рецензии. 1895 – 1903*, Астрель, Москва, 2006.

Бычков 2007: В.В. Бычков, *Русская теургическая эстетика*, Ладомир, Москва, 2007.

Волынский 1896: А. Волынский, *Литературные заметки*, «Северный вестник», 1896, XII, С. 251 – 252.

Гиппиус 2004: З. Гиппиус, *Ничего не боюсь*, Вагриус, Москва, 2004.

Ермичев 2007: А.А. Ермичев, *Религиозно-философское общество в Петербурге (1907 – 1917): Хроника заседаний*, Издательство Санкт-Петербургского университета, Санкт-Петербург, 2007.

Кумпан 2000: К.А. Кумпан, *Д.С. Мережковский-поэт (у истоков «нового религиозного сознания»)*, // Д.С. Мережковский, *Стихотворения и поэмы*, Академический проект, Санкт-Петербург, 2000, С. 5 – 14.

Лятский 1912: М.А. Лятский, *Дмитрий Сергеевич Мережковский*, // Д.С. Мережковский, *Полное собрание сочинений*, Издание Товарищества М.О. Вольф, Санкт-Петербург-Москва, 1912, т. 1, С. 1 – XI.

Магомедова 2008: Д.М. Магомедова, *Автобиографический миф*, // Н.Д. Тамарченко (ред.), *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий*, Издательство Кулагиной-Intrada, Москва, 2008, С. 10 – 11.

Масанов 1960: И.Ф. Масанов, *Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей*, Издательство Всесоюзной Книжной палаты, Москва, 1960.

Мережковский 1914: Д.С. Мережковский, *Полное собрание сочинений*, Типография Товарищества И.Д. Сытина, Москва, 1914.

Романова 2003: Г.И. Романова, *Автобиография*, // А.Н. Николюкин (ред.), *Литературная энциклопедия терминов и понятий*, НПК «Интелвак», Москва, 2003, стб. 15 – 17.

Собенников 1996: А.С. Собенников, «Чайка» Чехова и «Гроза прошла» Мережковского (к типологии героя-«декадента»), // Чеховиана: Чехов и «серебряный век», Наука, Москва, 1996, С. 195 – 199.

Холиков 2006: А.А. Холиков (публ.), «Боря, Боря, мальчик мой любимый, единственный...» *Письма Д.С. Мережковского Андрею Белому*, «Вопросы литературы», 2006, I, С. 135 – 185.

Холиков 2010: А. Холиков, *Дмитрий Мережковский: Из жизни до эмиграции: 1865 – 1919*, Алетейя, Санкт-Петербург, 2010.

Холиков 2011: А.А. Холиков, «Автобиографическая заметка» Д.С. Мережковского: стратегия самосотворения, «Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова. Т. 17. Серия: Гуманитарные науки. Энтелехия», 2011, XXIII, С. 46 – 50.

Щеглова 1910: Л.В. Щеглова (В.А.Щ.), Мережковский: Публичная лекция, прочитанная в феврале 1909 г. в С.-Петербурге, в зале Соляного Городка, [Ad Astra], Санкт-Петербург, 1910.

Эльзон 1995: М.Д. Эльзон, «В литературе известен такой случай...» (Н.С. Лесков против... Д.С. Мережковского), «Русская литература», 1995, IV, С. 156 – 159.

Francesca Lazzarin

Фиктивный характер (псевдо)мемуарного текста как эстетическая программа.

Еще раз о *Петербургских Зимах* Георгия Иванова*

Воспоминание имеет творческий характер.
Н. Бердяев (1994: 285)

Приближение возможно только через искажение. Что на саму реальность нельзя опереться: фотография лжет и всяческий документ заведомо подложен.
Г. Иванов, *Распад атома* (1994: 17)

Fictionality in (Pseudo)Memoirs as an Aesthetical Programme. Again on Georgy Ivanov's *Petersburg Winters*.

This paper aims to provide an in-depth analysis of one of the most controversial memoirs of XX century Russian literature: *Petersburg winters* by Georgy Ivanov. For a long time, this original prose work aroused bitter controversy because of its lack of veracity. The unusual presence of fanciful parts and documentary materials in *Petersburg winters* is, in fact, the result of a conscious literary strategy. This experiment involves the whole corpus of Ivanov's prose, where autobiography constantly merges with fiction.

Ivanov's purpose is to represent the death of both pre-revolutionary Petersburg (where he lived before his emigration in 1922) and its literature during the first years of the Soviet era. Thus the theatricalization of reality, the surrealism of everyday life and the presence of a sort of fantastic realism contribute to create a lively and, somewhat, faithful portrait of a 'lost time' when life and literature were constantly joined together. Moreover, Ivanov's work can be examined in the broader context of the Russian prose of the Twenties: the same kind of device, which are often connected with the Formalist theories, can be found in Soviet as well as in émigré literature.

Пожалуй, никого из русских литераторов XX века не обвиняли в откровенном и бесстыдном вранье так часто, как Георгия Иванова (1894-1958). Впрочем, и его творческое наследие, и его биография находятся на тонкой грани между фактической реальностью и анекдотической выдумкой. Они

оказаны различными скандалами, легендами, непроверенными слухами, которые сам автор, специально надев маску циника и эксцентрика, далеко не всегда опровергал. Такая дурная слава очень долго определяла неоднозначный подход и к личности Иванова, и к его литературному на-

следию¹. Исследователь Иванова как будто уже заранее знает, что его тексты (особенно те, которые можно не без оговорок назвать эго-документами) лгут. Надо при этом понимать, что для автора неправдивое изложение фактов являлось конструктивным принципом поэтики. Как говорил сам Иванов в своей ‘поэме в прозе’² *Распад атома*, “всяческий документ заведомо подложен” и “приближение возможно только через искажение”. Однако легкость признания собственного вранья не отменяет вопроса о его происхождении и устройстве. Более того, разрешение этого вопроса может привести к новому взгляду на самую изображенную реальность.

Как известно, недоброжелательное отношение к Иванову со стороны современников и первых

исследователей в первую очередь обусловлено появлением его мемуарной прозы. Напомним, что вскоре после эмиграции во Францию³, с середины 1924 года, Иванов начал публиковать в специальном отделе парижского журнала «Звено» и газеты «Последние новости» свои *Китайские тени* – очерки о лицах и эпизодах петербургской среды начала века. Одновременно в журнале «Дни» он помещал ряд сходных текстов под общим заглавием *Петербургские Зимы*⁴. Другие мемуарные заметки публиковались в парижской и рижской периодической печати до середины 30-х годов⁵. Нетрудно заметить, что мемуарная проза Иванова вышла в свет еще до настоящего ‘бума’ воспоминаний о Серебряном веке, которые пробовали писать чуть ли не все свидетели эпохи.

Здесь важно вспомнить, что в русском Париже такая мемуарная проза начала появляться уже в самом начале 20-х годов. Например,

* Данная статья была написана на основе двух докладов, представленных на конференциях “La rifrazione del sé: forme e generi autobiografici e memorialistici nella cultura russa del XIX e XX secolo” (Падуа, 18/04/2012) и “Могут ли тексты лгать? К проблеме работы с недостоверными источниками” (Таллинн, 8-10/06/2012). Автор выражает свою благодарность участникам обсуждения докладов и особенно Р. Де Джорджи, С. Гуаньелли, А. А. Данилевскому, Г. А. Левинтону, Я. С. Левченко, О. А. Лекманову и П. Ф. Успенскому за их ценные замечания.

¹ Более того, если не учитывать недавно опубликованную переписку с Р. Гулем, до сих пор ни записные книжки, ни дневники, ни письма Иванова не вошли в научный обиход. Недостаток источников для адекватной реконструкции творческой биографии писателя, как мы видим, налицо.

² Так В. Ходасевич назвал *Распад атома* в рецензии, опубликованной в газете «Возрождение» в январе 1938, вскоре после публикации ивановского текста (см. Ходасевич 1996-1997: Т. II, 414-418).

³ Иванов покинул Петроград осенью 1922 года: ему удалось получить разрешение на командировку в Германию, в Берлин, по чисто формальному поводу составления репертуара государственных театров. В 1923 году он уехал во Францию, где остался до конца своей жизни. Подробнее о биографии Иванова см. Арьев 2009.

⁴ Очерки представляют собой ‘скелет’ одноименной книги, напечатанной в 1928 году во французском русскоязычном издательстве “Родник”.

⁵ Очерки мемуарного характера были опубликованы в той же парижской газете «Последние новости» и в рижской газете «Сегодня». См. Иванов 1994: Т. I. 688-700.

одновременно со страницами Иванова в литературном альманахе «Окно» было опубликовано несколько мемуарных очерков⁶. Среди них были, между прочим, портреты петербургских литераторов (от Валерия Брюсова до Александра Блока), нарисованные Зинаидой Гиппиус (потом они были собраны в книгу *Живые лица*). Подобно мемуарам Иванова, они тоже не раз поддавались критике в силу явной мистификации. Помимо Гиппиус, в «Окне» в 1923 г. вышла и неполная версия своеобразных воспоминаний Алексея Ремизова, *Кукха. Розановские письма*⁷, в которых смешение документального и художественного тоже вызвало бурную полемику. Как бы ни было, *Китайские тени* и особенно *Петербургские Зимы* по-своему спровоцировали расцвет мемуарного жанра: некоторые мемуаристы решили писать о прожитом опыте, в первую очередь, с целью дать следующим поколениям более правдоподобное представление об эпохе и о ее

⁶ Между 1923 и 1924 гг. вышло всего три номера этого альманаха, главная цель которого – про рубить символическое «окно» между Европой и Россией, то есть, в новое время, между русским зарубежьем и Советским Союзом. С «Окном» сотрудничали, например, И. Бунин, М. Цветаева, З. Гиппиус, А. Ремизов и другие. Все номера альманаха доступны на сайте <http://www.emigrantika.ru/rusparis/340-pom> (12 июня 2012).

⁷ Они были опубликованы целиком в том же 1923 г. в берлинском издательстве З. И. Гржебина. Совсем недавно вышло новое комментированное издание этого произведения: см. Ремизов 2011

наследии, нежели у Иванова⁸.

Несмотря на откровенное признание самого автора в том, что он отнюдь не считал свою ‘мемуаристику’ достоверным документом⁹, поэты и интеллектуалы, творившие в среде Иванова и часто непосредственно изображенные в его мемуарной прозе, не могли не воспринять *Зимы* как документальный материал. Следовательно, остро критиковалась недостаточная правдоподобность книги¹⁰.

⁸ Самым известным примером программной альтернативы *Зимам* являются, пожалуй, *Встречи* В. Пяста (1929), где автор воспоминаний так предупреждает читателей: “[...] Надо сказать, что предлагаемые читателю воспоминания, обладая одним свойством или качеством – правдивость и тем не походя [...] на некоторые в наши дни выходящие книги, вроде изданных за рубежом ‘Петербургских Зим’ Георгия Иванова – до некоторой степени [...] могли бы служить примером типических литературных воспоминаний этого литературного возраста [...]” (Пяст 1997: 21).

⁹ Помимо известных слов Иванова, приведенных Н. Берберовой (“Иванов [...] объявил мне, что в его ‘Петербургских Зимах’ семьдесят пять процентов выдумки и двадцать пять правды” [Берберова 1983: 547]), стоит также напомнить выдержки из переписки Иванова с Р. Гулем: “[...] ответьте, хотите ли Вы нечто вроде ‘Парижских Зим’ – т.е., м. б., без прежней ‘игры пера’, зато серьезней и без того легкомыслия, которое ‘Зимы’ портит” (Иванов-Одоевцева-Гуль 2010: 22); “[...] хочу быть чутку серьезней, не врать что попало как – увы! – в ранних ‘Петербургских Зимах’, – того, что Вы, деликатно, назвали *Dichtung’om*” (Иванов-Одоевцева-Гуль 2010: 27).

¹⁰ Особенно острыми были, как известно, замечания Н. Мандельштам и А. Ахматовой. Так пишет Н. Мандельштам в своей *Второй книге*: “хитроумного Жоржика мы вспомнили лишь после того, как он стал промышлять мемуарами о своих знакомых, которые сидели с кляпом во рту и не могли даже отругнуться” (Н. Мандельштам 1990: 123). Ахматова выразила недоумение в отношении к Э. Ло Гатто, который

Полемика вокруг *Зим* и их автора долго влияла на рецепцию не только мемуарной прозы Иванова и вообще его творчества, но и его фигуры в целом. 'Обвинители' и 'защитники' Иванова спорили на протяжении многих лет¹¹ и эта дискуссия в общих чертах вписывается в основные идеологические конфликты русского зарубежья¹².

Этот пласт восприятия, в частности, долго мешал интерпретации *Петербургских Зим* как литературного произведения, в котором реализуется своеобразная писательская стратегия. Если истолковать ивановскую мемуаристику в этом ключе, ее можно вписать в многогранные эксперименты русской прозы 20-х годов, что представляется особенно перспективным. Однако только в течение последних двадцати лет литературоведение начинало рассматривать творчество Иванова

упомянул и хвалил мемуары Иванова в своей монографии 1960 года о Петербурге в русской литературе: "настало время до конца разоблачить эти смрадные 'мемуары' Г. Иванова, а не писать о них с явным сочувствием, как это делает синьор Ло Гатто в только что вышедшей книге" (Ахматова 1996: 146).

¹¹ Напомним хвалебные статьи об Иванове, опубликованные его хорошими друзьями Гулем и В. Марковым, и дискуссии последнего с Д. Кленовским уже после смерти Иванова. Подробнее об этом см. Guagnelli 2004: 207-209.

¹² Достаточно вспомнить длинную литературную борьбу В. Ходасевича и В. Набокова с Ивановым на страницах эмигрантской печати. Кроме того, в последние годы жизни Иванова отношения с бывшим другом и соратником Г. Адамовичем тоже отнюдь не были идиллическими. Подробнее об этом см. Богомолов 1990; Витовский 1994; Коростелев 1997; Янгиров 2005; Арьев 2007.

с необходимой объективностью, вне зависимости от литературной борьбы прошедшего столетия¹³. Причем особенное внимание было уделено *Зимам*¹⁴. Недавние исследования представляют собой отправную точку в целенаправленном истолковании этого 'гибридного текста' на рубеже автобиографического и фикционального дискурсов.

Важно уточнить, что 'гибридность' можно увидеть в прозе Иванова в целом. Она представляет собой единую систему, в рамках которой традиционные границы между литературными жанрами теряют свою актуальность. *Петербургские Зимы*, *Китайские тени* и *Литературные воспоминания* отличаются от рассказов, от *Распада атома* и от *Третьего Рима* только условно: везде, на самом деле, фигурируют конкретные личности¹⁵ и подлинные события, погруженные в литературный быт 10-х и 20-х годов. В большинстве случаев повествование ведется от перво-

¹³ Среди недавних работ об Иванове см. Богомолов 1999; Guagnelli 2004; Guagnelli 2005; Арьев 2009; Гречнев 2009; Елагина 2009, Иванов 2011. Кроме того, в 2009 под редакцией С. Гуаньелли был опубликован монографический номер итальянского славистического журнала «eSamizdat», полностью посвященный жизни и творчеству Иванова (см. <http://www.esamizdat.it/rivista/2009/1/index.htm>, 1 июня 2012).

¹⁴ О поэтике *Зим* см. Аксенова 1994; Барковская 2000; Богомолов 2001; Guagnelli 2006.

¹⁵ Правда, они иногда лишены однозначной идентичности и обозначены только инициалом; тем не менее, за ними скрываются реальные и узнаваемые прототипы.

го лица, прямым или косвенным свидетелем событий. Этот иронический рассказчик не без остроумия превращает происшествия в гротеск, где подчас больше вымысла, чем реальности.

В то же время нельзя не признать, что различные эпизоды, не раз изложенные Ивановым в малейших и точных подробностях (от поэтического вечера до публикации сборника стихов) имеют под собой достоверную фактическую базу и подтверждаются архивными источниками¹⁶. Это, в свою очередь, явилось причиной того, что на *Зимы* и на *Китайские тени* и читатели, и ученые не раз ссылались не только как на правдоподобные мемуары, но даже как на своего рода энциклопедию Серебряного века. Элементы достоверности характерны не только для воспоминаний, но и почти для всех 'художественных' рассказов Иванова (достаточно вспомнить *Веселый бал*¹⁷). Итак, в системе

экспериментальной ивановской прозы мемуаристика переплетается с беллетристикой, художественная проза – с эссеистикой.

Критики давали *Зимам* самые разные названия: 'записки', 'очерки', 'карикатуры', а по предположению самого автора – 'полубеллетристические фельетоны'. Употребляя термин современной литературной критики, можно сказать, что перед нами – опыт *autofiction* (авто-беллетристики), в котором главный герой говорит от первого лица и носит имя автора, однако оказывается в вымышленных и даже фантастических ситуациях, нередко основанных на документальных фактах. Результат этого опыта, объемлющего всю прозу Иванова – создание настоящего мифа о дореволюционном и постреволюционном Петербурге на основе своих воспоминаний. Этот миф 'сделан' из литературной традиции и, одновременно, точно передает внутренние черты эпохи и ее представителей.

Как мне кажется, в этом контексте превращение самого автора в литературного персонажа мотивировано, прежде всего, характеристикой реальной культурной жизни, изображенной в *Зимах*. Вообще жизнь писателя сама по

¹⁶ Как было написано, "целый ряд фактов, впервые сообщенных Г.В. Ивановым, выдерживает проверку архивными источниками" (Тименчик 1994: 67; см. также Тименчик 1995). Более того, сам Иванов, полемизируя с теми, кто обвинял его в вранье, иногда представлял себя как верный летописец тогдашних событий и доказывал правдивость разных деталей, описанных в мемуарах. Сочетание нарочной мистификации и правды, как уже было сказано – неизменная составляющая авторепрезентации Иванова на литературном поле.

¹⁷ Фон *Веселого бала* (1934), в центре которого – бал-маскарад в петроградском Доме искусств и встреча Иванова-главного героя с таинственной иностранной женщиной, вполне соответствует реальности. Это необычное мероприятие было устроено в 1921 г. как раз в Доме искусств, и мно-

го литераторов, в том числе еще живые Блок и Гумилев, приняли в нем участие. Об этом подробно пишут и другие, более 'объективные' мемуаристы (см. Павлович 1964; Рождественский 1974; Тихонов 1980).

себе проникнута литературой, 'сделана' из нее, но в некоторые эпохи степень литературности обостряется. Как мы помним, символистское жизнетворчество, согласно которому поэзия становится краеугольным камнем существования и моделирует не только мировоззрение, но и конкретную биографию каждого 'творца', довело эту идею до самого предела. По словам, адресованным Иннокентием Анненским поэтам «Аполлона», «Первая задача поэта – выдумать себя» (Маковский 1993: 108). В салонах и кружках русского модернизма каждый поэт (и, шире, каждое литературное объединение) любил носить литературные маски. Они всегда были на грани серьезной, 'панэстетической' философии и шутилой игры. Эти маски были призваны пропагандировать свою поэтику через необыкновенное бытовое поведение, собственно говоря они были своего рода воплощением этой поэтики. Как пишет Иванов по поводу поэта-акмеиста Владимира Нарбута, «у него была цель и посерьезней – удивить и потрясти Петербург и литературу» (Иванов 1994: Т. III, 110). Так, например, Николай Гумилев носил маску то ли 'конквистадора', то ли 'синдика' Цеха поэтов; Алексей Ремизов вызывал представление о себе как о 'юродивом'; Николай Клюев, вслед за Сергеем Городецким, выступал как 'мужичок-травести', 'готовый с легкостью сменить

поддевку и смазные сапоги на европейский 'городской' костюм» (Азадовский 1990: 12). Общеизвестны 'карнавальные' акции футуристов и распространенный феномен дэндизма, типичный для целого ряда петербургских литераторов (вплоть до обэриутов¹⁸). Дэндизм был характерен и для Георгия Иванова, ставшего (вместе со своим другом и соратником Георгием Адамовичем) своего рода арбитром вкуса, красившим губы помадой и покрывающим челку бриолином. Более того, как уже было сказано, и дальше, после эмиграции, Иванов любил носить маску эксцентрика и строить свою биографию неканоническим образом, не опровергая дурные слухи о себе.

Главный герой-повествователь *Зим* и другие персонажи, в конце концов, не так далеки от реальности. Странные приключения и экстравагантные ситуации, которые кажутся неправдоподобным враньем, на самом деле воплощают эстетические требования тех, кто «не люди, а какие-то произведения искусства» (как сказал Гумилев жене Иванова Ирине Одоевцевой, Одоевцева 1998: 702). Разумеется, в создании настоящей легенды о человеке граница между реальностью и вымыслом весьма размыта, да и не играет, по сути, особой роли. Вспомним, на-

¹⁸ Подробнее о дэндизме в 20-е и 30-е годы см. Успенский 2011 (с указанием предшествующей литературы).

пример, описание Михаила Кузмина в одиннадцатой главе *Зим*, в целом соответствующее действительности, однако для современников подернутой загадочностью и тайнами:

Но сам Кузмин – какая затейливая жизнь, какая странная судьба!... Кузмин ходит в смазных сапогах и поддевке. ...Кузмин принимает гостей в шелковом кимоно, обмахиваясь веером... ..Он старообрядец с Волги... Он еврей... ..Он служил молодцом в мучном лабазе... Он воспитывался в Италии у иезуитов... ..У Кузмина удивительные глаза... Кузмин урод... *В этих пересудах много вздора, но в самом вздорном есть капля правды. Шелковые жилеты и ямщицкие поддевки, старообрядчество и еврейская кровь, Италия и Волга – все это кусочки пестрой мозаики, составляющей биографию* [курсив мой – Ф. Л.] (Иванов 1994: Т. III, 104)¹⁹.

¹⁹ Более того, часто это самые писатели и поэты вралли о себе и о своем опыте в литературной среде, что Иванов неоднократно описывал. См., например, мемуарный очерк *Анатолий Серебряный*, где одноименный поэт (сначала мистик, потом автор агитационных стихов), рассказывает о невероятных, вроде бы прожитых приключениях. Однако “все это, разумеется, выдумки. Ни на каком рауте он никогда не был и учился в обыкновеннейшей полтавской гимназии, которую так и не окончил” (Иванов 1994: Т. III, 409). Анатолий Серебряный – псевдоним поэта Анатолия Ивановича Пучкова, выступавшего в околонуристическом кружке “Чемпионат поэтов”.

В этом контексте кабарэ “Бродячая собака” и “Привал комедиантов”, очень часто представляющие собой фон *Зим*, являются идеальной и естественной ‘сценой’ для постановки бытовых пьес, главные актеры которых – петербургские литераторы.

Театральное, трагедийное начало не обусловлено только семиотичностью литературного поведения, но и является своеобразным способом духовного выживания писателей и в первые послереволюционные годы, и в эмиграции. Важно отметить, что рассказы Иванова об отдельных эпизодах 10-х годов всегда помещены в инородный контекст, то есть в послеоктябрьское время. Осколки воспоминаний о богеме довоенного Петербурга непременно возникают на фоне экстремальных условий жизни Петрограда между 1918 и 1922 годами. Это подтверждается и стилистическими приемами Иванова²⁰.

Каждая глава *Зим*, напомним, построена на сопоставительной композиции ‘было-стало’, что

²⁰ В *Зимах* повествование чаще всего ведется в настоящем времени, а диалоги, относящиеся к прошлому, начинаются без всяких введений, как будто это – осколки воспоминаний, непосредственно всплывших в памяти и делающих так, чтобы герой-повествователь пережил еще раз эти опыты спустя несколько лет. Осколки фрагментарны, как и сами воспоминания повествователя: регулярно встречаются многоточия, обозначающие и смутные ощущения повествователя, и временные эллипсисы, которые оставляют ‘белые пятна’ в изложении фактов.

ярко бросается в глаза, например, в начале тринадцатой главы:

Вот царский смотр на Марсовом поле... и вот красный флаг над Зимним дворцом. Молодой Блок читает стихи... и вот хоронят 'испепеленного' Блока. Распутина убили вчера ночью. А этого человека, говорящего речь (слов не слышно, только ответный глухой одобрительный рев), – зовут Ленин... [...] И опять – стеклянная мгла, сквозь мглу – Нева и дворцы; проходят люди, падает снег. И куранты играют 'Коль славен'... Нет, куранты играют 'Интернационал' (Иванов 1994: Т. III, 118)²¹.

²¹ Такое сопоставление прошлого-настоящего встречается не только во всем тексте *Зим*, но и в литературных воспоминаниях, а также в рассказах. Структура этих примеров малой прозы, в общих чертах, такая: автор то ли рисует дореволюционный портрет человека, сильно изменившегося после Революции, и чаще всего ставшего большевиком или чекистом (см., например, мемуарные очерки о поэте Александре Ивановиче Тынянкове, о котором шли слухи, что он сотрудничал с ЧК и был одним из виновников ареста Гумилева: о нем Иванов пишет в девятой главе *Зим* и в очерках *Александр Иванович и Человек в рединготте*); то ли описывает парадоксальное присутствие старого Петербурга в новом Петрограде (см., например, рассказ *Кармесита. Петербургская встреча*: "Но и за этот единственный вечер я узнал много. Я узнал, что в советском Петергофе, в нескольких милях от страшного Кронштадта и немногих дальше от не менее страшной Гороховой [на Гороховой, в доме 2, поместилась переходная тюрьма под контролем Чека, где проходили допросы – Ф. Л.], в 1920 г., среди обысков, арестов, расстрелов и доносов, может существовать дом, где очень красивая, одетая изящно и дорого женщина может принимать гостей у себя в комнате" [Иванов 1994: Т. II, 280])

Подчеркнутое взаимопроникновение прошлого (10-е годы) и настоящего (начало 20-х годов), разумеется, не случайно. На самом деле, Петроград начала 20-х годов жил жизнью предыдущего десятилетия, и по-своему являлся неотъемлемой частью мифа о Серебряном веке. Это переходный момент, когда на фоне гражданской войны, арестов, нищеты и обысков большевиков, парадоксальным образом, кипела культурная жизнь²². Поэты и писатели повторяли и развивали сюжеты и типы литературного общения 10-х годов, и таким образом оставались в живых как литературные фигуры в стенах институтов взаимопомощи, как Дома литераторов, Дома ученых, Дома искусств, Издательства Всемирная Литература. Если процитировать мемуарный очерк Иванова *Мертвая голова*, "на те часы, что он [Петроградский литератор – Ф. Л.] проводил в Доме литераторов – а многие приходили сюда с утра и сидели до закрытия – он из советского анонима превращался в то, чем он был до 'Великого Октября'" (Иванов 1994: Т. III, 368).

Тем не менее, существование писателей в рамках суровой со-

²² Напомним, по этому поводу, известное высказывание Ходасевича из очерка *Диск*: "[...] именно в эту пору (и это может показаться вполне неожиданным для тех, кто не жил тогда в Петербурге) Петербург стал так необыкновенно прекрасен, как не был уже давно, а может быть, и никогда" (Ходасевич 1996-1997: Т. IV, 273).

ветской действительности само по себе оказывалось неуместным, несвоевременным, сюрреалистичным: поэты и писатели как будто играли самих себя пятилетней давности. Здесь следует обратить внимание на любопытный ‘текст в тексте’ *Петербургских Зим*, то есть пьесу *Зеленый Попугай* (*Der grüne Kakadu*, 1899) Артура Шницлера. В пятой главе Иванов рассказывает о репетиции этого драматического гротеска в “Привале комедиантов” начала 20-х годов. Главный замысел у Шницлера тоже заключается в театрализации реальности. В одном трактире под Парижем, бывшие актеры притворяются ворами и пьяницами, чтобы развлекать дворян, ищущих в нищем кабаке выход из светской скуки и не совсем понимающих, где начинается и где кончается игра, в рамках которой также высмеиваются монархия и дворянство; внезапное наступление революции 1789 года и участие некоторых актеров в ней в еще большей степени затрудняют отделение игры от действительности. Понятно, что присутствие такого текста у Иванова – не случайно и усиливает ощущение искусственности, нереальности литературной среды старого “Привала комедиантов” в советское время. *Зеленый Попугай* является нестандартным случаем ‘театра в театре’:

Холодно. Полутемно. Нет ни заказных столиков, ни сигар в зубах, ни упитанных физиономий. Роскошь мебели и стен пообтрепалась. Электричество не горит – кое-где оплывают толстые восковые свечи... Идет репетиция ‘Зеленого Попугая’. Пронзительная идея сыграть такую пьесу в такой обстановке, не правда ли? Шницлеровские диалоги звучат чересчур ‘убедительно’ и для зрителей, и для актеров [...]. Холодно. Полутемно. С улицы слышны выстрелы... Вдруг топот ног за стеной, стук прикладов в ворота. Десяток красноармейцев, под командой безобразной, увешанной оружием женщины, вваливается в ‘Венецианскую залу’. – Граждане, ваши документы! – их смиряют какой-то бумажкой, подписанной Луначарским. Уходят, ворча: погодите, доберемся до вас... И снова – оплывающие свечи, стихи Ахматовой или Бодлера; музыка Дебюсси или Артура Лурье... (Иванов 1994: Т. III, 53).

Кроме того, трагедийная составляющая мемуаров Иванова не что иное, как игровое начало, ставшее одной из доминант быта петроградских писателей. Как было справедливо отмечено А. Аксеновой и Н. Богомоловым²³, ивановское изображение плеяды петербургских литераторов можно возвести к славной традиции

²³ См. Аксенова 1994; Богомолов 1999.

юмористических анекдотов о знаменитых личностях (в первую очередь о Пушкине). Можно добавить, что у Иванова такие портреты, в которых переплетаются творчество изображенного поэта, околотературные факты, слухи и сплетни – напоминают и домашнюю неофициальную литературу, которая писалась или импровизировалась самими ее авторами в стенах Дома Литераторов или Дом Искусств на рубеже 10-х и 20-х годов. Совместный быт писателей, которые часто были вынуждены жить под одной крышей и, вольно или невольно, занимались литературой ‘коллективно’²⁴, становится поэтическим сюжетом пародийных произведений, где реальные литературные события, достоинства и недостатки петербургских писателей обыгрываются в гротескном ключе²⁵.

²⁴ В этом контексте стоит напомнить то, что писал Б. Эйхенбаум в своей знаменитой работе *Литература и литературный быт* (1927), относясь как раз к началу 20-х годов: “Литературные группировки, если они и есть, образуются по каким-то ‘внелитературным признакам’ – по признакам, которые можно назвать литературно-бытовыми” (Эйхенбаум 1987: 430). Лежа в основе репутации литераторов, эти “литературно-бытовые” признаки определяют и стратегию Иванова-портретиста.

²⁵ Достаточно вспомнить, например, анекдоты о Горьком и о других, сохраненные в *Чукоккале* Корнея Чуковского, или “несерьезные стихи, написанные вполне серьезно”, о которых Иванов рассказывает в *Китайских тенях* (они там называются “античными глупостями”, “трансхопсом”, “жорой” [см. Иванов 1994: Т. III, 226]) и в которых часто обыгрывается биография отдельных литераторов. Среди многочисленных примеров пародийной, кружковой литературы этого периода интересно

Такой вид пародии, между прочим, являлся неотъемлемой составляющей живых и острых литературных дискуссий, ставших еще интенсивнее в силу разделенной писателями повседневности (и не раз он будет источником вдохновения для преобразования реальных прототипов, которое нередко встречается в прозе 20-х годов). С другой стороны, очень часто авторы и соавторы этой неофициальной литературы также обыгрывали свое нерадостное положение и все более строгие механизмы репрессии; это тоже является источником своеобразного, травпетического смеха. И не исключено, что такое юмористическое изображение только что прошедшего, травматического пореволюционного времени

процитировать начало неизданного фельетона, включенного в анонимно-коллективный *Ежегодник издательства “Всемирная Литература”*: издание неофициальное: “Петербург. Вторник, 13-го Мая 1919 г. С утра небесные знамения: майский снежок, термометр на о и т. п. Приемный зал Всем[ирной]. Литер[атуры]. Народу – труба не протолченная. Бывшие сенаторы, уцелевшие генералы, старушки, от которых пахнет болонками, нюхательным табаком и ячменным кофе. Все просят переводов (преимущественно с французского); у кабинета Тихонова керосиновый хвост. Сквозь толпу метеорами пролетают Браун и Чуковский. На диване Гумилев ест гузюнаки и сладострастно обсасывает пальцы. А. В. Ганзен громко и горячо доказывает кому-то преимущества селедки из инженерного кооператива перед воблой из общества Журналистов” (РО ИРЛИ, ф. 720, ед. хр. 6, л. 6-7). Фельетон называется *Достоевский во «Всемирной Литературе»* и неслучайно носит подзаголовок *Из воспоминаний*. Отметим, что и ироническое описание среды, и мотив встречи с мертвыми, о котором будет сказано ниже, очень сильно напоминают стиль Иванова.

смогло как-то облегчить и жизнь Иванова на чужбине, когда старый мир окончательно рухнул и возвращение в Россию уже стало невозможным.

Как бы ни было, искажение реальности в гротескном ключе на страницах Иванова выдвигает на первый план важные характеристики литературного быта 10-х и 20-х годов, верно передающие дух того времени читателю. Это время совпадает с тем, что Иванов в одном очерке называет “зловещей советской фантастикой”²⁶, где еще

²⁶ См. *Чекиста-пушкиниста* из литературных воспоминаний (Иванов 1994: 353). По поводу изображения этой “советской фантастики” стоит напомнить и более поздний текст *Дело улицы Почтамтской*, который Иванов послал Гулю уже в 1956 г., утверждая, что “ни капли Dichtung’a нет. Все это протокол-документ” (Иванов-Одоевцева-Гуль 2010: 338). Речь там идет об убийстве, которое, по слухам, ходившим в кружках русской эмиграции, Иванов и Адамович совершили в Петрограде в 1922 году. Иванов, спустя много лет, составляет фальшивый документ, где данное убийство описано во всех подробностях. Однако утверждается, что оно относится к 1923 году, когда Иванов уже эмигрировал, зато подтверждается вина Адамовича. Тут мы тоже находимся на тонкой грани факта и фикции, с которыми Иванов постоянно играет, запутывая своих собеседников и своих читателей. Вполне возможно, что описанное убийство произошло по-настоящему в среде ‘зловещего Петрограда’, известной Иванову и Адамовичу, но вряд ли ‘Жоржики’ приняли в нем участие. Более того, страницы Иванова, который по своей привычке играет в циника и ‘проклятого’, вовсе не написаны в форме протокола, а в духе детектива или рассказа ужаса. Интересно высказывание Иванова по поводу *Дела Почтамтской улицы*: “Ох, написал бы я об этом самом ‘Зиму’ и какую!” (Иванов-Одоевцева-Гуль 2010: 269). Это лишнее доказательство того, что странные события первых послереволюционных лет являются главным источником гротеска и беллетризации мемуаров Иванова. Подробнее об этом см.

не умершее старое сталкивается с новым, и повседневная жизнь приобретает сюрреалистические, ‘карнавальные’ черты²⁷. Цель Иванова заключается в том, чтобы поймать дух литературного Петербурга, новой Атлантиды, в тот момент, когда, как мы читаем в начале *Зим*, она “тонула уже почти блаженно” (Иванов 1994: Т. III, 6). Именно под сильным впечатлением конца эпохи, вскоре после эмиграции, Иванов посвящал себя постоянно мемуарной прозе. И она не ограничивается не совсем верными (но внушающими верную атмосферу), полуанекдотическими (но и поэтичными) рассказами, а идет еще дальше: как уже было сказано, автобиографический текст становится настоящим литературным мифом.

Мифический пласт воспоминаний бросается в глаза, если рассмотреть оригинальную черту *Зим*, а именно встречи главного героя с призраками. Напомним, что в издании 1928 года два эпизода, связанных с оккультными силами, обрамляют книгу, составляя

Guagnelli 2005.

²⁷ Те же самые ‘карнавальные’ черты, между прочим, были увековечены и в изобразительном искусстве. Достаточно вспомнить художника и графика Ю. Анненкова и его знаменитый альбом *Портреты* (1922), в котором индивидуальности его моделей (петербургских деятелей литературы и искусства того времени) складываются в гротескное ‘целое’. Визуальный гротеск Анненкова – выразительное свидетельство о строе русской культуры первых лихорадочных, пореволюционных лет. См. Анненков 1922.

явную кольцевую композицию²⁸. Каждая глава основана на своеобразных, более или менее случайных встречах и со знаменитыми, и с полузабытыми персонажами (среди последних, например – Алексей Лозина-Лозинский, Иван Игнатьев, Николай Кульбин, Василий Комаровский и др.). Рассказ об этих второстепенных фигурах, скорее всего не имеющих так называемого ‘права на биографию’ (Лотман 1992) и оставшихся без нее, в большинстве случаев заканчивается их смертью, часто в послереволюционное время. Что касается Лозина-Лозинского, Иванов встречает его уже призраком. Можно вспомнить и молодого поэта-неврастника Василия Комаровского с характерной привычкой сидеть на царскосельской ‘скамейке самоубийц’, где уже покойный Анненский читал стихи (а гимназисты кончали жизнь самоубийством). В этом новом, преломленном в призме памяти автора ‘мифе конца’ и живые, и мертвые – не что иное, как зыбкие ‘китайские тени’, бесплотные силуэты, “призраки среди призраков”²⁹,

²⁸ В первой главе – эпизод, в центре которого находится сапожник Иван Назарыч, навещающий знакомого Иванова (некого поэта В.) из царства теней; в последней, по структуре издания 1928 года, описывается встреча Иванова с прозаиком-символистом Алексеем Скалдиным, который тоже вступает в контакт с потусторонними силами.

²⁹ Напомним слова постоянного гостя “Бродячей собаки” Рюрика Ивнева, о котором Иванов вспоминает в тринадцатой главе Зим: “Он поднял глаза. В их водянистой голубизне мелькнуло тяжелое что-то, ‘сумасшедшинка’ какая-то...

которым свойственны таинственные, ‘дьявольские’ черты. Это, разумеется, соответствует апокалиптическим настроениям, царствовавшим на богемных вечерах в “Бродячей собаке”.

В середине 20-х годов, когда Иванов начал писать мемуары, умершая литература и ее умершие представители как будто готовы исчезнуть навсегда, если бы не желание перевоплотить эту эпоху в новые литературные страницы – в форму, ей больше всех присущую. Кроме самой поэзии Серебряного века, которая постоянно цитируется (не раз неправильно³⁰, или не указывая, что это цитата, так что речь автора и чужая речь чаще всего перепутываются) и околелитературных источников, о чем было сказано раньше, в основе этих мифических страниц лежат и другие явления. Ряд ситуаций и сюжетов Зим прямо ассоциируются с традицией ‘фантасмагорического’ петербургского текста, где вышеупомянутый мотив встречи с мертвыми является ключевым (от *Пиковой дамы* до всех *Петербургских повестей*, вплоть до *Бобка Достоевского*)³¹.

– Зачем сижу... видите ли... В обыденной жизни я изнемогаю от сознания собственной нереальности. А здесь, в этой обстановке, призрачной, нелепой, я не чувствую этого... Я призрак, и кругом призраки... И мне хорошо” (Иванов 1994: Т. III, 127).

³⁰ Автоцитата и часто нарочно неточная цитата – это другая доминанта и поэзии, и прозы Иванова.

³¹ О *Бобке* как подтекст Зим и о встрече с мертвыми как основной мотив ивановских мемуаров.

С другой стороны, Иванов не раз прибегает к приемам готического рассказа и детектива. Словом, многогранный миф составлен из утонченной литературы, из массовой беллетристики, из высокой поэзии, из кружковых стихов. Все это обогащает наше представление об эпохе и подчеркивает ее неразрывные связи с наследием прошлого.

Разумеется, *Зимы* вливают новую кровь в 'петербургский текст' русской литературы. Опыт героя-повествователя был бы немыслимым без города, где он живет и пишет, города, который по своей природе является 'городом-миражем', 'городом-призраком', где невозможное оказывается возможным³². Маршруты главного героя по каналам и мостам описаны весьма подробно, и каждый этап этих маршрутов – повод для литературной реминисценции из далекого или недавнего прошлого. Вспомним начало четвертой главы *Зим*:

Там, в этом желтом сумраке, с Акакия Акакиевича снимают шинель, Раскольников идет убивать старуху, Иннокентий Анненский, в бобрах и накрахмаленном пластроне, падает с тупой болью в сердце на грязные ступени Царскосельского вокзала, прямо: 'В желтый пар петербургской зимы, /

ров см. Guagnelli 2006: 27-36.

³² О петербургском тексте в поэзии и в прозе Иванова см. Барковская 2000.

В желтый снег, облипающий плиты, / которые он так мучительно любил'. Впрочем, – все это общеизвестно (Иванов 1994: Т. III, 458).

В первой главе *Зим*, в диалоге Иванова и Гумилева с призраком-сапожником Ильей Назарычем, обсуждается вечный вопрос о Петербурге как искусственной, псевдо-западной столице, ни в коей мере не связанной с истинной Россией. Вообще уже упомянутое сопоставление Петербурга-Петрограда, на которое опираются чуть ли не все главы *Зим*, восходит к одной из доминант петербургского текста, т. е. к сосуществованию города пышного и города бедного, представляющему собой одну из многочисленных дихотомий 'двойственной' северной столицы (Лебина 1999: 17).

Отметим, что в русской прозе 20-х годов, и в Советском Союзе, и в контексте русского зарубежья, встречаются многочисленные вариации на тему гибели литературного Петербурга-Петрограда, и везде историческая реальность переплетается с явной фантастикой. Достаточно вспомнить *Козлиную песнь* (1928) и *Труды и дни Свистонова* (1929) Константина Вагинова. У него, как и у Иванова, "трагическое и комическое [...] перемешаны в гротескной чехарде" (Никольская 1999: 11). Не раз настоящая литературная среда Петербурга, "общество довольно еще молодых сплетников и сплетниц"

(Вагинов 1999: 190), изображается в сатирическом ключе и дореволюционный Петербург воспринимается как зыбкий и давний сон. Можно также вспомнить *Сумашедший корабль* (1930) Ольги Форш, в котором писательница описывает сюрреалистичный быт петроградского Дома искусств, изображенного как корабль отчаянных чудаков и призраков, плывущий неизвестно куда. Как часто бывает на страницах Иванова, реальное пространство превращается в зашифрованный мир; тем не менее, в отличие от романов Вагинова, *Сумашедший корабль*, с учетом его явной беллетризации, до сих пор воспринимается иногда как документальный источник. Среди 'петербургских текстов' 20-х годов, где четко узнаваемые факты сочетаются с фантастикой и гротеском, особенно интересным представляется *Мужицкий Сфинкс* (1921-1928³³) Михаила Зенкевича, носящий многозначительный подзаголовок *Беллетристические мемуары*. В первой части *Сфинкса* советское настоящее и 'серебряное' прошлое тоже неразрывно переплетаются, и их слияние в представлении рассказчика приводит к фантастическим

³³ Зенкевич, бывший участник Цеха поэтов и акмеист, начал писать свое первое крупное прозаическое произведение под сильным впечатлением от пребывания в Петрограде в 1921 году. Процесс писания длился много лет, но беллетристические мемуары при жизни автора не были опубликованы. См. Зенкевич 1994: 412-560.

эпизодам. По улицам голодающего и зловещего Петрограда литературный двойник самого Зенкевича встречает ряд призраков, "близких образов, давно канувших в Лету" (в том числе и Гумилева, Зенкевич 1994: 412) и как будто переживает опять ключевые моменты предыдущего десятилетия. Точки соприкосновения с поэтикой *Петербургских Зим*, как мы видим, налицо.

Близкими к поэтике Иванова являются и уже упомянутые воспоминания Ремизова (*Кукха*), вышедшие в парижском альманахе «Окно» и, скорее всего, знакомые самому Иванову. На основе фактического материала (письма Василия Розанова) Ремизов тоже воскрешает в памяти потерянное время посредством диалога с уже умершим литератором. Реконструкция прошедшей эпохи осуществляется в фантастическом ключе, не раз с помощью гротеска и мистификации. Как бывает и у Иванова, ремизовская игра-мистификация связана "и с литературным бытом, и с историей (современностью – революцией 1917 г.), и с петербургским мифом"³⁴.

³⁴ Доценко 2000: 138. Такие черты, впрочем, были и будут характерны для ремизовского творчества в целом, где апокрифические сюжеты играют важнейшую роль. Даже сказочная проза Ремизова, где чрезвычайно трудно отделить легенду от истории, пропитана автобиографичностью. С другой стороны, Ремизов тоже является автором 'художественной' мемуаристики, где чисто литературные тексты соседствуют с реальными документами и критически заметками.

Еще один интересный пример квазимемуарного произведения, вышедшего в контексте русской эмиграции – *Повесть о пустяках* Юрия Анненкова, опубликованная в Берлине в 1934 году. Вновь перед нами ‘гибридная’ проза о медленной гибели “города, пропавшего в тумане” (Анненков 2001: 15) и его эксцентричных жителей, где автобиографические материалы, выступающие в функции фактографических, превращаются в сюжеты современной мениппеи, составляющей из трагедии, легенды, фантазмагии, остроумной смеховой игры. Такой вид сатиры, бытовавшей в течение веков (Бахтин 1979: 135), видимо, сейчас оказывается самым удачным способом для описания черного карнавала русского послереволюционного времени. Конечно, количество примеров можно умножить.

Итак, литературную стратегию Иванова, как мне кажется, продуктивно рассмотреть в широком контексте прозы о конце Петербурга, спектр которой включает и мемуары, и беллетризованные мемуары, и чистую художественную литературу на автобиографическом поприще. Шире говоря, сильная автобиографичность, как известно, проникала литературу 20-х годов вообще.

Как мы помним, необходимость осуществления процесса новой самоидентификации (и в новорожденном советском контексте, и

в среде русского зарубежья) привела литераторов к экспериментальным поискам новых форм выражения. Таким образом, не без участия формального метода, пограничные жанры, в которых сочетаются мемуаристика и беллетристика, пародия и фантастика, эссеистика и металитературная рефлексия становятся весьма популярными, от *Хулио Хуренито* (1921) Ильи Эренбурга до *Скандалиста* (1931) Вениамина Каверина и многих других, не говоря уже о художественных произведениях формалистов, как автобиографическая трилогия Виктора Шкловского или *Мой временник* (1929) Бориса Эйхенбаума. Беллетризация в изложении документальных фактов не ограничивается мемуарными или квазимемуарными произведениями, а расширяется на художественную прозу в целом, в том числе – на новые исторические жанры. Самый знаменитый пример – повести Юрия Тынянова на рубеже 20-х и 30-х годов (такие, как *Восковая персона*, *Малолетний витушишников* или *Подпоручик Киже*) где реальные фигуры XIX века часто изображены в анекдотическом духе, на основе не только архивных материалов, но и слухов, легенд и ‘периферийных форм’, представляющих собой главный предмет теоретических размышлений автора *Архаистов и новаторов* и его соратников. Тынянов “комбинирует документальные, подтвержденные собы-

тия с выдуманными, причем выдуманными опять-таки на основе документов”³⁵. Такие приемы, которые превращают гротескные подробности в символические образы, пародийно раскрывающие общий характер времени, действительно напоминают процесс создания ‘полубеллетристических фельетонов’ Иванова.

Как видно из этих беглых примеров, изучение литературного наследия Иванова в сопоставлении с теорией и практикой прозы того времени могло бы представить несомненный интерес. Но это, разумеется, – тема для отдельного исследования.

В ивановском мемуарном очерке *Лунатик* написано, что для человека, который умирает в 1920 году, “время окаменело между 1905-1910 годами. Отчасти из-за этого он и умирает” (Иванов 1994: 354). Георгий Иванов жил до 1958 года, но никогда не переставал писать о прошлом. Это видно из его поздних стихов, главная доминанта которых – ретроспективные картины стилизованного прошлого, или экзистенциальные размышления о беге времени и о

жизни, изменившейся и одновременно оставшейся той же. В начале 50-х годов Иванов переиздал *Петербургские Зимы* (1952) и планировал писание новых мемуарных страниц, от которых не осталось ни следа, кроме нередких свидетельств в долголетней переписке с Гулем. Судя по ним, возможные названия этих новых мемуаров – *Жизнь, которая мне снилась, Иллюзии и легенды, Бобок*. По идее, в отличие от *Зим*, Иванов в тот момент собирался программно изложить документальные мемуары, “без рококо”, если вспомнить слова Гуля³⁶. Однако, как видно из придуманных заглавий, для Иванова прошлое так и не могло освободиться от статуса зыбкого, странного сна об умершей эпохе, который, по своей природе, лишен полной правдивости³⁷.

³⁶ “Очень рад, что Вы уже пишете “Жизнь, которая мне снилась”. Прекрасно [...]. В удаче Вашей вещи – уверен. Я понимаю, что ‘прежние’ ‘Петербургские Зимы’ Вас не удовлетворяли, и, м. б., даже раздражали. Последние главы – ведь совсем другое – по общему тону, по общему строю – крепче, проще, сильнее – и без ‘рококо’. ‘Рококо’ пережито” (Иванов-Одоевцева-Гуль 2010: 31).

³⁷ Более того, сам Иванов, в письмах Гулю, сам собой противоречил в своем намерении писать без вымысла: “Перо разгулялось по воспоминаниям [...]. То есть записываю то, что умрет со мной. Не вря, не стесняясь [...]. Пишу документ с примесью потустороннего [курсив мой – Ф. Л.]” (Иванов-Одоевцева-Гуль 2010: 187).

³⁵ Блюмбаум 2009: 50. Отметим, что уже процитированные строки из *Распада атома* (где Иванов пишет о подложности всяческого документа), напоминают как раз программные высказывания Тынянова из статьи для сборника *Как мы пишем* (1930): “Есть документы парадные, и они врут, как люди” (Тынянов 2002: 211).

Библиография

Азадовский 1990: К. Азадовский, *Николай Клюев: путь поэта*, Советский писатель, Ленинград, 1990.

Аксенова 1994: А. Аксенова, *Метафизика анекдота или семантика лжи*, «Литературное обозрение», 1994, XI/XII, С. 52-61.

Анненков 1922: Ю. Анненков, *Портреты*, Петрополис, Петроград, 1922.

Анненков 2001: Ю. Анненков (Б. Темирязов), *Повесть о пустяках*, Издательство Ивана Лимбаха, Санкт-Петербург, 2001.

Арьев 2007: А. Арьев, *Георгий Иванов и Владимир Набоков: к истории литературной войны*, <http://www.svobodanews.ru/content/article/423166.html> (31 мая 2012).

Арьев 2009: А. Арьев, *Жизнь Георгия Иванова. Документальное повествование*, Звезда, Санкт-Петербург, 2009.

Ахматова 1996: А. Ахматова, *Записные книжки (1958-1966)*, Эйнаууди, Москва-Торино, 1996.

Барковская 2000: Н. Барковская, *‘Петербургские жанры’ в творчестве Г. Иванова*, «Русская литература XX века: направления и течения», 2000, V, С. 138-149.

Бахтин 1979: М. Бахтин, *Проблемы творчества Достоевского*, Искусство, Москва, 1979.

Берберова 1983: Н. Берберова, *Курсив мой*, Russica Publishers, Нью-Йорк, 1983.

Бердяев 1994: Н. Бердяев, *Философия свободного духа*, Республика, Москва, 1994.

Блюмбаум 2009: А. Б. Блюмбаум, *Из творческой истории “Малолетнего витушишника”: документальный источник текста*, «Русская Литература», 2009, III, С. 45-59.

Богомолов 1990: Н. Богомолов, *Георгий Иванов и Владислав Ходасевич*, «Русская Литература», 1990, III, С. 48-57.

Богомолов 1999: Н. Богомолов, *Талант двойного зрения, Русская литература XX века. Портреты. Проблемы. Разыскания*, Володей, Томск, 1999.

Богомолов 2001: Н. Богомолов, *О начале “Петербургских Зим”*, Текст. Интертекст. Культура, Азбуковник, Москва, 2001, С. 198-203.

Вагинов 1999: К. Вагинов, *Полное собрание сочинений в прозе*, Академический проект, Санкт-Петербург, 1999.

Вислова 2000: А. В. Вислова, *“Серебряный век” как театр: Феномен театральности в культуре рубежа XIX-XX вв.*, РИК, Москва, 2000.

Витовский 1994: Е. Витовский, *Жизнь, которая мне снилась*, Г. Иванов, *Собрание сочинений в трех томах*, Согласие, Москва, 1994, Т. I, С. 5-40.

Гречнев 2009: В. Гречнев, *О поэзии Георгия Иванова, О прозе и поэзии XIX-XX вв.*, Соларт, Санкт-Петербург, 2009, С. 331-354.

Данилевский 1999: А. Данилевский, *Из наблюдения над поэтикой "Повести о пустяках" Юрия Анненкова (статья первая)*, *Труды по русской и славянской филологии*, вып. III, Tartu Ülikooli Kirjastus, Тарту, 1999, С. 156-178.

Данилевский 2000: А. Данилевский, *Из наблюдений над поэтикой «Повести о пустяках» Юрия Анненкова. Статья вторая: Анненков и Набоков, Культура русской диаспоры: Владимир Набоков*, TRÜ kirjastus, Таллинн, 2000, С. 159-194.

Доценко 2000: С. Доценко, *Проблемы поэтики А. М. Ремизова. Автобиографизм как конструктивный принцип творчества*, Tallinn Pedagogical University, Tallinn, 2000.

Елагина 2009: О. Елагина, *О концепте гардероба в произведениях Г. Иванова*, «Вестник Московского университета. Серия 9. Филология», 2009, IV, С. 162-172.

Зенкевич 1994: М. Зенкевич, *Сказочная эра. Стихотворения. Повесть. Беллетристические мемуары*, Школа-пресс, Москва, 1994.

Иванов 1928: Г. Иванов, *Петербургские Зимы*, Родник, Париж, 1928.

Иванов 1994: Г. Иванов, *Собрание сочинений в трех томах*, Согласие, Москва, 1994.

Иванов 2010: Г. Иванов, *Стихотворения*, Прогресс-Плеяда, Санкт-Петербург-Москва, 2010.

Иванов 2011: *Георгий Владимирович Иванов. Исследования и материалы*, Литературный институт им. Горького, Москва, 2011.

Иванов-Одоевцева-Гуль 2010: Г. Иванов-И. Одоевцева-Р. Гуль, *Тройственный союз. Переписка 1953-1958 годов*, Петрополис, Санкт-Петербург, 2010.

Коростелев 1997: Н. Коростелев, *Эпизод сорокапятилетней дружбы-вражды. Письма Г. Адамовича И. Одоевцевой и Г. Иванову*, «Минувшее. Исторический альманах», 1997, XXI, С. 391-502.

Лебина 1999: Н. Б. Лебина, *Повседневная жизнь советского города: нормы и аномалии. 1920-1930 годы*, Нева, Санкт-Петербург, 2009.

Левченко 2012: Я. Левченко, *Другая наука. Формалисты в поиске биографии*, ВШЭ, Москва, 2012.

Лотман 1992: Ю. М. Лотман, *Литературная биография в историко-культурном контексте*, Ю. М. Лотман, *Избранные статьи*, Александра, Таллинн, 1992, Т. 1, С. 365-376.

Маковский 1993: С. Маковский, *Из воспоминаний об Иннокентии Анненском*, // В. Крейд (сост.), *Воспоминания о Серебряном веке*, Республика, Москва, 1993.

Мандельштам 1990: Н. Мандельштам, *Вторая книга*, Московский рабочий, Москва, 1990.

Несынова 2002: Ю. Несынова, *Культурная модель игры в художественной системе Г. В. Иванова, Трансформация и функционирование культурных моделей в русской литературе XX века*, Томский государственный педагогический университет, Томск, 2001, С. 164-172.

Никольская 1999: Т. Никольская, *Костантин Вагинов, его время и книги*, К. Вагинов, *Полное собрание сочинений в прозе*, Академический проект, Санкт-Петербург, 1999, С. 5-12.

Одоевцева 1998: И. Одоевцева, *Избранное*, Согласие, Москва, 1998.

Павлович 1964: Н. Павлович, *Воспоминания об Александре Блоке*, Блоковский сборник, I, 1964, С. 446-506.

Пяст 1997: В. Пяст, *Встречи, Новое литературное обозрение*, НЛО, Москва, 1997.

Ремизов 2011: А. Ремизов, *Кукха. Ремизовы письма*, Наука, Санкт-Петербург, 2011.

Рождественский 1974: В. Рождественский, *Страницы жизни: из литературных воспоминаний*, Современник, Москва, 1974.

Тименчик 1994: Р. Тименчик, *О фактическом субстрате мемуаров Г. Иванова*, «De visu», 1994, XII, С. 67.

Тименчик 1995: Р. Тименчик, *Г. Иванов как объект и субъект*, «Новое литературное обозрение», 1995, XVI, С. 341-348.

Тихонов 1980: Н. Тихонов, *Устная книга*, «Вопросы литературы», 1980, VI, С. 104-153.

Тынянов 2002: Ю. Тынянов, *Литературная эволюция: избранные труды*, Аграф, Москва, 2002.

Успенский 2011: П. Успенский, *В.О. Стенич: биография, дендизм, тексты*, «Наше наследие», 2011, http://www.nasledie-rus.ru/red_port/Stepoo.php (12 июня 2012)

Форш 2011: О. Форш, *Сумашедший корабль*, АСТ-Астрель, Москва, 2011.

Ходасевич 1996-1997: В. Ходасевич, *Собрание сочинений: в 4 т.*, Согласие, Москва, 1996-1997.

Эйхенбаум 1987: Б. Эйхенбаум, *О литературе: работы разных лет*, Советский писатель, Москва, 1987.

Янгиров 2005: Р. Янгиров, *‘Пример тавтологии’: Заметки о войне Владимира Набокова с Георгием Ивановым*, «Диаспора. Новые

материалы”, VII, 2005, С. 594-618.

Guagnelli 2004: S. Guagnelli, *Il cattivo maestro e la congiura del silenzio. Appunti e testimonianze su ‘Raspad atoma’ di Georgij Ivanov*, «eSamizdat», II, 2004, 2, pp. 205-210.

Guagnelli 2005: S. Guagnelli, *Quel pasticciaccio brutto di via Počtamskaja*, «eSamizdat», III, 2005, 2-3, pp. 453-461.

Guagnelli 2006: S. Guagnelli, *Sulla prosa memorialistica di Georgij Ivanov*, «Europa Orientalis», XXV, 2006, pp. 17-36.

Наталия Родигина, Татьяна Сабурова

“О себе я стараюсь говорить поменьше, но все-таки говорю”: самоидентификация и память в русском женском автобиографическом письме конца XIX – первой половины XX вв.

“I Try to Speak Less about Myself, but in the End I Do”: Self Identification and Memory in Autobiographical Letters Written by Russian Women between the End of the XIX and the First Half of the XX Centuries.

The present article focuses on the strategies related to self-identification and the creation of the ‘Self’ in the autobiographical memoirs of Elizaveta Vodovozova and Ariadna Tyrkova-Williams, two representatives of the generations of the ‘Sixties’ and the ‘Eighties’ in nineteenth century Russia. The authors reveal the different forms of autobiographical self-representations, the links between individuality and the social, political, cultural communities (real and imagined) in the Russian women’s autobiographies; the role and meanings of such notions as ‘family’, ‘generation’, ‘intelligentsia’, and ‘nation’ in the construction of identity. The authors discuss the hierarchy and specificity of identities, which were reflected in the memoirs. In particular, they focus on generational, professional, and gender identity, accepting the concept of multiple identities; the connection between ‘private’ and ‘public’ in the Russian women’s autobiographical texts, the methods of incorporating private life into history are also described in the text.

Статья посвящена способам самоидентификации, конструированию ‘Я’ в автобиографических мемуарах ярких представительниц двух поколений русского общества (‘шестидесятников’ и ‘восьмидесятников’) Елизаветы Водовозовой (1844–1923) и Ариадны Тырковой-Вильямс (1869–1962). Мы стремимся показать формы раскрытия индивидуального ‘Я’ и характерные способы самопрезентации через коллективное ‘мы’ (семья, сословие, поколения, идеологические сообщества), определить способы конструирования и виды иден-

тичностей, зафиксированные в женской автодокументалистике, выявить соотношение личного жизнеописания с историческими событиями, жизнью общества, степень и способы историзации частной жизни и приватизации истории.

Гендерные особенности автобиографического письма: проблемы и исследовательские подходы

Женское автобиографическое письмо сравнительно недавно ста-

ло предметом специального изучения. Только в 1970–1980-е годы появились исследования, признававшие существование традиции женского автобиографического письма и гендерные особенности жанра автобиографии. Существенный вклад в формирование теоретических оснований изучения женской автобиографии как особого явления внесла Мэри Мэсон. Ее утверждение о том, что само открытие женской идентичности выглядит признанием присутствия, наличия другого сознания, а раскрытие черт женской идентичности тесно связано с идентификацией ‘Другого’, отражало особенности нового исследовательского подхода (см. Mason 1988). Вслед за ‘открытием’ женского автобиографического письма, тесно связанного с феминистическим движением второй половины XX века, исследователями были актуализированы *два ключевых вопроса*.

Первый – какие эго-источники относятся к автобиографиям? Нам ближе подход, согласно которому в число автобиографических текстов включают дневники, переписку, воспоминания, автобиографическую художественную прозу, а также поэзию, фильмы и другие способы самопрезентации. *Второй* – существуют ли отличия между женским и мужским автобиографическим письмом? Если да, то в чем они проявляются и чем обусловлены? Так, Эстель Джели-

нек противопоставляла женские и мужские автобиографии по нескольким основаниям: особенностям содержания, стиля описания, темпоральности. С ее точки зрения, для мужских автобиографий характерна сосредоточенность на профессиональной сфере, собственных достижениях в контексте исторической эпохи и общества. В женских же автобиографиях раскрывается частная жизнь в кругу семьи, дома, основное внимание акцентируется на отношениях с другими людьми. Джелинек неоднократно подчеркивала, что автобиографии мужчин отличает линейность, упорядоченность в изложении событий, в отличие от женских автобиографий, характеризующихся фрагментарностью, непоследовательностью, ‘прерывистостью’, (‘разорванностью’ во времени). По мнению исследовательницы, такая темпоральность женского письма ярко отражала особенности повседневной жизни самих женщин, “их жизнеописания являются аналогом фрагментарного, разорванного, бесформенного характера их собственных жизней” (Jelinek 1980: 19). Особо отметим исследования Сидони Смит (Smith 1987), доказывающие, что ‘мужская’ литературная автобиографическая традиция была недоступна для большинства женщин вследствие их исторического отсутствия как в публичной сфере, общественной жизни, так и в литературе, что вы-

нуждало женщин писать истории своей жизни по-другому.

Традиции женского автобиографического письма в русской литературе также стали предметом специального исследования, отражая стремление вернуть ранее 'незамеченных' авторов в историю русской и советской литературы, предложить иную периодизацию и классификацию женского письма, показать способы саморепрезентации в женской литературе, как художественной, так и автобиографической, взаимосвязь автобиографической литературы и исторической ситуации (Zirin 2002). Например, Мэри Зирин, обсуждая рост автобиографического письма в России середины XIX века, связывает этот феномен с расцветом 'толстых' исторических журналов и соответствующим увеличением числа автобиографических описаний в общественно-политических и литературных журналах. В то же время она отмечает противоречие, присущее женским автобиографиям этого периода, противоречие между стремлением открыть 'правду' о своей жизни, сделать ее достоянием публики и социальными установками, неодобряющими, непоощряющими подобную откровенность, что ставит под сомнение 'правдивость' женского автобиографического письма, созданного под определенным социальным и политическим давлением (Zirin 2002: 102).

Таким образом, сложилась исследовательская традиция противопоставления мужского и женского автобиографического письма, акцентировавшая стилистическую прерывистость, темпоральную фрагментарность и содержательную сфокусированность на персональном, частном как устойчивые характеристики женских автобиографий, несмотря на признание существования целого ряда исключений.

Расширению горизонтов понимания гендерной специфики автобиографических текстов может способствовать обращение к выводам психологов, занимающихся проблемами автобиографической памяти. В. Нуркова понимает под автобиографической памятью "субъективное отражение пройденного человеком отрезка жизненного пути, состоящее в фиксации, сохранении, интерпретации и актуализации автобиографически значимых событий и состояний, определяющих самоидентичность личности как уникального, тождественного самому себе психологического субъекта" (Нуркова 2000: 19). Исследовательница в числе гендерных особенностей женских автотекстов отмечает, что женщины склонны давать себе более высокие оценки по шкале честности, нежели мужчины. Интересны ее выводы о причинах искажения автобиографической памяти, потенциально влияющие на гендер-

ные различия автобиографических текстов. В их числе: интервал самоидентичности личности; использование разных типов временных стратегий; влияние актуального состояния личности на воспроизведение содержания автобиографической памяти; ассоциативность/диссоциативность субъекта с образом памяти; эффект ожидания и др.

Проблема гендерных различий в жанре автобиографии продолжает оставаться одной из широко обсуждаемых в современной науке, также как и проблема соотношения частного и публичного в автобиографическом письме в целом (об этом свидетельствуют и материалы конференции International Auto/Biography Association (IABA) которая состоялась в Брайтоне в 2010 году). Не случайно возник вопрос о смысле слова 'частный', 'персональный' (private) применительно к автобиографии, так как сам факт написания автобиографии уже делает события частной жизни принадлежностью публичной сферы. По мнению Кристи Сигель, "центром автобиографии является переход частного в публичное, общественное. Автобиография трансформирует любое частное событие в публичный опыт" (Siegel 1999: 20).

С одной стороны, учет гендерных особенностей автобиографического письма, стремление выявить гендерную специфику автобиографий, несомненно, обо-

гащает исследования этого жанра и позволяет расширить наши интерпретации изучаемых текстов, объяснить писательские стратегии и авторские умолчания. С другой стороны, помимо ярко проявляющейся или скрытой в тексте гендерной идентичности, исследование автобиографической литературы позволяет выявить значимые способы идентификации и самоидентификации, отражающие изменения в социальной и культурной сфере.

Социальная самоидентификация в русском женском автобиографическом письме. Понятие 'поколение'

Элис Виртшафтер (Wirtschafter 1997), исследуя социальную структуру и социальные идентичности российского общества второй половины XIX – начала XX веков, пришла к выводу об отсутствии жестких социальных границ, их 'пористости' и размытости очертаний социальных групп. Несмотря на стремления государства закрепить социальную градацию, официальная сословная матрица мало соответствовала реальной социальной стратификации российского общества. Нам представляется справедливым замечание Джона Бушнелла, высказанное в рецензии на книгу Виртшафтер, о том, что исследовательница иг-

норирует способы идентификации и самоидентификации в российском обществе (Bushnell 1999: 1017–1018). С нашей точки зрения, анализ способов идентификации и самоидентификации, зафиксированных в автобиографическом письме, может способствовать лучшему пониманию проблемы социальной структуры российского общества, особенно в период модернизационных трансформаций.

Середина XIX столетия является рубежом в истории русской женской автобиографической литературы. Под влиянием модернизации социально-экономических, общественно-политических, цивилизационных институтов, перехода от патриархальной к нуклеарной семье, происходит смена традиционных гендерных ролей и стереотипов, активизируются эмансипационные процессы, изменяется статус женщины в обществе.

Среди устойчивых мотивов создания женских автобиографических текстов, характерных и для изучаемой эпохи, и для автобиографий в целом, независимо от гендерной специфики, можно назвать: стремление рассказать современникам и потомкам о себе, своих чувствах, предложить свою версию событий и явлений, которым они “были свидетельницами”, зафиксировать для будущего характеристики повседневного быта, оставить в памяти потомков

черты своего поколения и наиболее ярких его представителей. Представляется значимым, что для женских автобиографических текстов, написанных в конце XIX – начале XX веков характерна установка на подлинность изложения своего жизненного пути, рефлексия по поводу источников, использованных для уточнения событий ‘по памяти’. Не случайно, среди адресатов, которым предназначались автобиографические тексты, называются профессиональные историки и те, кто интересуется прошлым. Елизавета Водовозова, к примеру, писала: “Моими ‘Воспоминаниями’ о помещицкой и крестьянской жизни, напечатанными в журналах, уже воспользовались некоторые исследователи истории крепостного права и царствования императора Николая... Если и другие мои очерки окажутся бесполезными для ознакомления с теми сторонами нашей прошлой жизни, которые я описываю, я буду вполне вознаграждена за свой труд” (Водовозова 1987а: 29).

Елизавета Водовозова – педагог, детская писательница, сотрудница педагогических журналов. Структура ее автобиографического текста представляется достаточно типичной для мужской мемуаристики второй половины XIX – начала XX в.: история семьи, с пристальным вниманием к историческим условиям ее существования; подробное описание

учебы в Смольном институте; характеристика профессионального становления и мировоззренческого сообщества, к которому она относилась; активная рефлексия по поводу настоящего и будущего страны. Как и в мужских мемуарах-автобиографиях изучаемой эпохи, сословная идентичность для Водовозовой занимает одно из значимых мест. Ее мемуары наглядно демонстрируют процесс конструирования новой идентичности – разночинской, связанной с формированием не только названной сословной группы, но и становлением новой социокультурной общности – русской интеллигенции. Будучи по происхождению из помещичьей среды, Водовозова большое внимание уделяет описанию безнравственности крепостного права и непросвещенности, самодурства, неспособности к прогрессу представителей помещичьей среды. Многочисленные истории из жизни ее деда, ее родителей были призваны проиллюстрировать порочность крепостничества как социального явления и ответственность русского дворянства за его существование. Показательна характеристика отца, которого в юности мемуаристка оценивала так: “... более всего мой скептический взгляд на отца поддерживался тем, что он владел крепостными: в освободительную эпоху мы, молодежь, с ужасом и отвращением смотрели на всех, так или ина-

че мирившихся с рабством и лишь по воле правительства порвавших с ним. Истинно идейный и гуманный человек, по нашему мнению, должен был освободить крестьян по собственной инициативе, а не по приказанию правительства” (Водовозова 1987а: 57). При этом заметим, что своего отца мемуаристка любила, признавала, что он был для своего времени человеком передовым, стремившимся дать детям хорошее образование и развить их способности.

На примере мемуаров Водовозовой можно говорить о несовпадении сословного статуса и сословной самоидентификации. Сословный статус, обусловленный фактом рождения, мог отвергаться в этот период по идейным соображениям. При этом новая сословная идентификация часто сопровождалась, если не разрывом с ‘отцовской’, то критическим отношением к ней. Конфликт ‘отцов и детей’ 1860-х годов Водовозова связывала с процессом поиска молодежью не только новой мировоззренческой, но и сословной идентичности. Этот разлад давал себя чувствовать во всех классах русского общества: сыновья дворян отказывались занимать весьма многие должности своих отцов, находя их недостаточно честными и благородными; сыновья чиновников находили зазорным для себя сидеть в канцеляриях и департаментах или копоть над какую-нибудь механиче-

скую работу, которая не может ни удовлетворять умственным запросам, ни приносить пользу ближним; даже сыновья очень многих купцов находили теперь, что нельзя заниматься торговлею, так как относительно этого рода деятельности не даром сложилось убеждение: ‘Не надуешь, не продашь’”, – замечала мемуаристка (Водовозова 1987б: 198).

Примечательно, что для Елизаветы Водовозовой разные виды социальных идентичностей: словная (‘разночинцы’), поколенческая (‘молодежь шестидесятых годов’, ‘люди шестидесятых годов’, ‘новые люди’), мировоззренческая (‘нигилисты’, ‘народники’) идентичности чаще всего не дифференцировались и сливались в процессе самоидентификации. Таким образом, референтная ‘мы-группа’, с которой отождествляла себя Водовозова, конструировалась по разным основаниям, но описывалась, судя по частности упоминаний и обилию эмоционально-оценочных суждений, при помощи поколенческой терминологии.

Заметим, что именно в XIX веке понятие ‘поколение’ становится одним из ключевых идентификационных символов русских интеллектуалов и отражает изменение восприятия времени и социума. Мы рассматриваем формирование понятия поколения как проявление модернизации общества и культуры, а возрастание его зна-

чимости связываем с ускорением модернизационных процессов, которое неизбежно приводит к ситуации конфликта между старым и новым. В России поколенческий дискурс сформировался ко второй половине XIX столетия под влиянием философии позитивизма, идей Николая Чернышевского, и стал способом осмысления происходящих перемен и выражения социальной солидарности.

Называя начало эпохи либеральных реформ “весною нашей жизни, эпохою расцвета духовных сил и общественных идеалов, временем горячих устремлений к свету и к новой, неизведанной еще общественной деятельности” (Водовозова 1987б: 25), мемуаристка конструировала для современников и для потомков идеальный, канонический образ ‘шестидесятников’. Не только содержание, но и само их метафоричное название автобиографических мемуаров Водовозовой *На заре жизни*, адресация их яркому представителю поколения Василию Семевскому, свидетельствуют о не всегда осознаваемой автором героизации своего поколения. Именно стремление рассказать о нем, раскрыть его историческое значение было одним из основных мотивов мемуаротворчества Водовозовой: “Всесторонне представить великую эпоху нашего возрождения – задача грандиозная. Моя цель гораздо скромнее. В своих очерках я буду описывать только то, чему

сама была свидетельницей, указывая все то новое, что вносило в жизнь *молодое* поколение, но и не скрывая и его слабых сторон” (Водовозова 1987б: 26). Пользуясь терминологией Бенедикта Андерсона, ‘воображая’ свое поколенческое сообщество, мемуаристка акцентировала внимание на тех его социокультурных характеристиках, которые, с ее точки зрения, были наиболее значимы для последующих поколений. В их числе: пламенная вера во всеильное значение естественных наук, в великую силу просвещения, в могущественное значение обличения, в возможность улучшения материального положения народа, коренного преобразования всего общественного строя и водворения равенства, свободы, справедливости и счастья на земле (Водовозова 1987б: 206). Стремясь реализовать ‘установку на подлинность’ своего автобиографического повествования, Водовозова упоминала и о ‘недостатках’ своего поколения, но при этом всегда объясняла их историческими условиями его становления и всегда выступала в роли его адвоката. Для мемуаристки типично, к примеру, следующее утверждение: “Очень многие осуждали молодежь шестидесятых годов за то, что она выражалась искусственно, в приподнятом и высокопарном тоне, уснащала свою речь прописными истинами. И действительно, этим грешили очень многие. Но ведь

шестидесятые годы были необычайной эпохой. И все в ней было необыкновенно: кажется, даже температура крови людей того времени была повышена, вся их жизнь шла ускоренным темпом. Но эти недостатки не помешали весьма и весьма многим... проникнуться до глубины души идеалами и принципами этой эпохи. Весьма многие из шестидесятников так усердно работали над своим самообразованием в молодости, что, заняв впоследствии места в учреждениях по крестьянским делам, в гласном суде, в земстве, оказались чрезвычайно полезными деятелями” (Водовозова 1987б: 30–31).

Важно, что мемуары Водовозовой отдельным изданием вышли в 1911 году, когда в общественной мысли велась борьба вокруг идейного наследия 1860-х годов (в связи с 50-летним юбилеем отмены крепостного права), чем объясняется стремление Елизаветы защитить идеалы и достижения ‘эпохи обновления’ и превратить ее в место памяти русского образованного общества. С точки зрения изучения исторического сознания русских интеллектуалок, важно, что для Водовозовой, как и для многих ее современниц-мемуаристок (А. Панаевой, А. Достоевской и др.) 1860-е годы стали водоразделом русской истории. “В нашем прошлом резко обозначились две эпохи: первую представляет дореформенная Россия со всеми ужасами крепостного

права и крепостнических воззрений, которые своим ядом заражали и отравляли все стороны быта, все сферы деятельности, характер русского человека, его привычки и понятия даже в том случае, если он не имел никакого отношения к крепостным, так велико было тлетворное влияние права владения людьми. Второй период – Россия, пробужденная к жизни уничтожением крепостничества и другими реформами, а также распространением новых идей, когда началось общее обновление нашего общества и постепенное изменение его быта и мирозерцания” (Водовозова 1987б: 205–206). Таким образом, поколенческая самоидентификация Елизаветы Водовозовой сопровождается яркой позитивной оценочной позицией роли своего поколения в истории, свидетельствует о включении себя (через поколение как мировоззренческую общность) в поток исторических событий, осознании своей роли в истории.

Структура и иерархия социальных идентичностей, зафиксированная в мемуарах Ариадны Тырковой, представляется более сложной. В связи с ранее упомянутым размыванием сословий в русском социуме начала XX столетия и их последующим уничтожением, для Тырковой, писавшей свои мемуары в эмиграции в 1940-е годы, положительные характеристики дворянства во многом обусловлены революцией 1917 г.,

воплощая тоску по утраченному миру, дореволюционной России, миру дворянских усадеб. Дворянство показывается как воплощение русской культуры, символ традиций, стабильности, то есть того, что разрушила для Тырковой революция 1917 г.: “Хотя мы росли в очень определенной сословной среде, ее цельность и преемственность я поняла только много, много лет спустя, когда революция все разбила, порвала, разметала” (Тыркова-Вильямс 1998: 19 – 20).

Оказало свое влияние и формирование интеллигенции как особой социальной группы, имевшей первоначально дворянскую основу, а затем объединившей представителей различных сословий. Идентификационный конструкт ‘интеллигенция’ во второй половине XIX века приобрел важное значение для русского общества. Принимая во внимание все разнообразие подходов к определению сущности интеллигенции, отметим, что в мемуарах Тырковой присутствует широко распространенное понимание интеллигенции как мыслящей образованной части общества, имеющей внесословный характер, выражающей идею общественного блага. На представления Тырковой о сущности интеллигенции оказал большое влияние ‘интеллигентский’ дискурс 1860-х гг., закрепивший за частью русского общества право называть себя интеллигенцией и сформировавший устойчи-

вые представления об оппозиционности интеллигенции власти и ее стремлении преодолеть разрыв с народом. Тыркова: “Передовая интеллигенция, к которой мы все себя самоуверенно причисляли, считала своими только тех, кто отрицал самодержавие целиком, в прошлом, в настоящем, тем более, в будущем” (Тыркова-Вильямс 1998: 277).

В критике русской интеллигенции, характерной для мемуаров Тырковой, мы можем увидеть элементы ‘интеллигентского’ дискурса, нашедшего отражение в знаменитом сборнике *Vexi*. Как и авторы *Vex*, Тыркова упрекает русскую интеллигенцию за безрелигиозность, антигосударственность, учитывая опыт не только первой, но уже и второй русской революции. Однако содержащаяся в ее мемуарах критика интеллигенции ярко подтверждает устойчивость и значимость для автора идентификации с этой особой группой, интеллигенцией, само появление которой отразило как трансформацию социальной структуры российского общества, так и специфику взаимоотношений власти и общества в России второй половины XIX века.

Как и в мужской мемуаристике второй половины XIX – начала XX веков, и в автобиографических мемуарах Водозовой, в автодокументальном тексте Ариадны Тырковой ярко выражена поколенческая идентичность. А.

В. Тыркова-Вильямс использует понятие ‘поколение’, прежде всего, в родовом, семейном смысле. Тыркова начинает свои воспоминания со слов “нас было семеро, четыре брата и три сестры, все очень разные по характеру, по судьбе, даже по возрасту. Между Виктором, моим старшим братом, и моей младшей сестрой, Соней, было семнадцать лет разницы. Соня была почти на пять лет моложе меня. Остальные шли лестницей, с промежутками в два года”. ‘Семейный’ смысл понятия поколения подтверждает и описание нянюшки, которая вырастила “не только нас, четверых младших детей, но и следующее поколение. [...] В общем, нянюшка у нас подняла пятнадцать ребятишек, десятки лет жила окруженная сменными тырковскими поколениями” (Тыркова-Вильямс 1998: 38).

В то же время воспоминания Тырковой, как и в мемуары Водозовой, наполняют понятие ‘поколение’ социальным смыслом, акцентируя в нем историческое измерение. Сошлемся на мнение Карла Мангейма, “ровесники образуют одно и то же реальное поколение постольку, поскольку они захвачены социальными и интеллектуальными движениями, характеризующими их социум в данный период, и поскольку они имеют активный или пассивный опыт взаимодействия с теми силами, которые создали новую си-

туацию” (Мангейм 1998: 20). Если создавая образ своего поколения Водовозова основной акцент делала на противопоставлении идей ‘отцов и детей’, их поведенческих стратегий в частной и общественной жизни, характеристике таких институтов поколенческой солидарности как кружки, коммуны, курсы, то Тыркова делает одним из ключевых признаков поколенческой общности определенный круг чтения, увлечение одними писателями, выступавших в роли символов эпохи, и соответственно, поколения. Тыркова отмечает рукописные списки рекомендованных для чтения книг, в которые обязательно входили сочинения ‘главных учителей’ – Дарвина и Конта: “Их полагалось прочесть, чтобы стать, как в 1880-х годах еще говорили, критически мыслящей личностью, выработать в себе разумное мирозерцание. В первую очередь полагалось изучать естествознание и философию, конечно позитивную” (Тыркова-Вильямс 1998: 135). Но как признается сама Тыркова, над ней эти ‘тенденциозные’ списки не имели власти, она сама любила выискивать себе книги, то исторические, то по естествознанию, то просто романы. В этом проявилось, с одной стороны, стремление Тырковой заявить о себе как о индивидуальности, выбрав соответствующий способ репрезентации своего ‘Я’ (само написанные мемуаров уже ярко говорит

об этом, поскольку женская мемуаристика долго получала признание в обществе), а с другой стороны, этот факт подтверждает значение индивидуального выбора в формировании поколенческой идентичности, возможности разных реакций на общекультурные и исторические импульсы. В качестве своих литературных кумиров Тыркова называет А. Пушкина, М. Лермонтова, А. Толстого, но особое место в формировании поколенческой идентичности отводилось Н. Некрасову, которого называли главным воспитателем общественных чувств. “Через него мы [курсив– Н. Р., Т. С.] минуя всякие программы и подпольную пропаганду, сами того не зная, приобщались к народничеству. От него набиралась мятежного духа. *Нас* волновала его суровая красота, его призыв к подвигу. Он повелительно указывал путь, чего другие поэты не делали. Как только забрезжили в *нас* мысли, *мы* [курсив – Н. Р., Т. С.] отозвались на страстную горечь его поэзии, через нее воспринимали жизнь, определяли свое место в ней. Его стихи оказались созвучны с тем, что история накопила, сгустила в тогдашней русской интеллигенции” (Тыркова-Вильямс 1998: 136). В то же время Л. Толстой в избрании Тырковой не являлся духовным наставником молодежи 1880-х гг., хотя часто признавался духовным вождем эпохи ‘затишья перед бурей’. В мемуарах Тырко-

ва подчеркивает, что на русскую молодежь Толстой оказал меньше влияния, чем на иностранцев, представляя отношение к Толстому как элемент некоей поколенческой солидарности молодежи 1880-х годов, которое выражалось фразами: “нам он казался даже смешным”, “мы не увлеклись проповедью Толстого”, “ни для кого из нас Толстой не стал учителем жизни” (Тыркова-Вильямс 1998: 198).

Характерной чертой своего поколения Тыркова называет отсутствие религиозности, которую заменила вера в науку, в прогресс. Примечательно, что Водовозова приписывала эти характеристики ‘своему’ поколению, что дает основания считать их мировоззренческой традицией русской интеллигенции.

Представление о своем поколении неразрывно связано у Тырковой с историей освободительного движения. С ее точки зрения, каждое поколение отражает определенный этап борьбы за свободу в России, что подчеркивает значимость поколенческого дискурса для выражения политических идей, его функцию выражения социальной солидарности (в данном случае в борьбе с правительством за свободу в России). Поколение для Тырковой выступает как движущая сила в истории, что соотносится с распространенной во второй половине XIX века концепцией о роли поколений в истории. Она пишет о себе как

представителе своего поколения, сыгравшего важную роль в истории России, ставшим создателем первого русского парламента, но не сумевшего спасти Россию от катастрофы революции. Как и в случае с Елизаветой Водовозовой, поколение становится способом социальной идентификации, создавая как вертикальные, так и горизонтальные связи, включая индивидуальность автора в общий ход времени и истории.

Профессиональная и гендерная идентичность

С постепенной профессионализацией литературного труда связано формирование нового вида идентичности – идентичности профессиональной, отражающей процесс трансформации интеллигенции в профессионалов, профессионализацию как часть и особенность модернизационных процессов. Несмотря на то, что литературное творчество в России второй половины XIX века становится профессией, оно не рассматривалось исключительно в контексте профессиональной деятельности, а по-прежнему расценивалось как общественное служение, способ воздействия на власть и общество, а представители литературного мира причислялись к элите русского общества, назывались ‘общественной совес-

тью'. Однако во второй половине XIX – начале XX века занятия литературой все чаще воспринимаются как исключительно профессиональная деятельность, дающая средства для жизни. Мемуары Елизаветы Водовозовой содержат многочисленные упоминания о низкой оплате литературного труда женщин, сотрудничавших в различных периодических изданиях, о состоянии 'хронического безденежья' в ее семье, о трудностях совмещения женщиной профессиональной деятельности и воспитания детей, занятий домашним хозяйством. Упоминания о схожих проблемах мы встречаем и у Ариадны Тырковой: "[...] Мне пришлось зарабатывать на себя и на детей. Я была к этому не подготовлена, не представляла себе трудностей, которыми жизнь часто встречает новичков. У меня не было профессии. К счастью, я сразу схватилась за журналистику, сделала писательство своим ремеслом, которому и до сих пор служу" (Тыркова-Вильямс 1998: 213).

Заметим, что профессиональная идентичность у авторов исследуемых мемуаров тесно переплетена с гендерной. Их рефлексия по поводу собственной профессиональной деятельности, как правило, сопровождается размышлениями о предназначении женщины, ее роли в обществе и семье. Публичное и личное образуют сложную диалектическую связь в автобиографических воспоминаниях и Во-

довозовой, и Тырковой. Это связано с изменением традиционных женских ролей в результате модернизации, выходом из замкнутого круга семьи, популярностью идей женской эмансипации, поисками новых форм семейно-брачных отношений, особенно характерным для 1860-х годов, активным вовлечением женщин в профессиональную деятельность и политическую борьбу. Водовозова так обозначила суть этих перемен: "[...] женщина должна была разорвать все путы, тормозящие ее жизнь, сделаться вполне самостоятельной в делах сердца и, не ограничиваясь этим, сбросить моральный гнет предрассудков, зажечь общественной жизнью. Она должна трудиться так же, как и мужчина, как и он, иметь свой собственный заработок и быть полезною обществу, одним словом, обязана отвоевать себе такое самостоятельное положение, 'чтобы она никогда не пожалела о том, что она женщина'" (Водовозова 1987б: 173–174). Одну из ключевых ролей в изменении статуса женщины в русском обществе мемуаристка отводит роману Н. Чернышевского *Что делать?*, отмечая его влияние на стремление женщин к самостоятельному заработку, к высшему образованию, на борьбу за уравнивание своих прав с мужчинами. С ее точки зрения, произведение Чернышевского – это наиболее важный исторический памятник, в котором "ярко отра-

зились идеи и стремления эпохи шестидесятых годов, этой кратковременной весны нашей общественной юности” (Водовозова 1987б: 169). Пламенная надежда на счастье; вера в то, что его можно достигнуть своим трудом; право свободы любви в семейных отношениях; стремление к деликатно-чистым отношениям между супругами; бескорыстное служение народу; вера в могущественную силу знания; забота о ближнем – вот, что, по мнению Водовозовой, объясняло воздействие романа Чернышевского на интеллигентную молодежь. Водовозова сама разделяла идеи популярного писателя и для нее общественная, публичная сфера ее жизни явно доминировала над частной, приватной. Не только ее жизнь, но и вся деятельность ее мужей, детей, друзей и подруг была подчинена идее общественного служения, поэтому приватное, личное не противоречило, а гармонично сливалось для нее с публичными и потому не являлось предметом специального внимания.

Для Ариадны Тырковой так же характерно преобладание публичной жизни над частной, но при этом, в отличие от Водовозовой, она отмечает трудности гармоничного сочетания общественной и частной жизни, осознавая неизбежность преобладания одной из гендерных (социальных) ролей для женщины в эту эпоху. Мемуаристка с горечью замечает: “по

опыту своему знаю как трудно, особенно женщине, устанавливать равновесие между личным и общим” (Тыркова-Вильямс 1998: 221). Ролевой конфликт, вызванный невозможностью успешно совмещать роль матери и активную профессиональную и политическую биографию, во многом усугублялся стремлением Ариадны быть похожей на свою мать. Традиционная для женских мемуаров роль дочери ярко проявляется при описании детства, так как большое значение для становления личности Тырковой имела мать, воплощая семью, дом как символ защищенного, безопасного пространства, а кроме того, образ матери является основой для конструирования собственной идентичности автора мемуаров. Как доказывает исследование Кристи Сигель, в женских автобиографиях способы репрезентации себя как дочери, через отношение к матери, были обусловлены историческим, культурным, социоэкономическим контекстом, и именно ‘дочерний’ дискурс может стать главным в объяснении специфики женской автобиографии (Siegel 1999: 22).

Отметим принципиальные изменения, которые произошли в отношениях дочерей и матерей в русской дворянской семье во второй половине XIX в. Воспоминания Водовозовой о детстве касаются дореформенной эпохи, и образ ее матери, характеристика

их взаимоотношений, представляется достаточно типичными для традиционного общества. “Главное педагогическое правило, которым руководились как в семьях высших классов общества, так и в низших дворянских, состояло в том, что на все лучшее в доме – на удобную комнату, на более спокойное место в экипаже, на более вкусный кусок – могли претендовать лишь сильнейшие, то есть родители и старшие. Дети были такими же бесправными существами, как и крепостные. Отношение родителей к детям были определены довольно точно: они подходили к ручке родителей поутру, когда те здоровались с ними, благодарили за ужин и прощались с ними перед сном. Задача каждой гувернантки, прежде всего, заключалась в таком присмотре за детьми, чтобы те как можно менее докучали родителям”, – вспоминала мемуаристка (Водовозова 1987а: 98–99). Елизавета упоминает о том, что настоящая близость с матерью у нее установилась лишь в зрелом возрасте, когда мать прониклась прогрессивными идеями 1860-х годов и стала для Водовозовой соратницей. Таким образом, основным критерием семейной самоидентификации для мемуаристки выступает мировоззренческая близость. В детском же возрасте самым близким человеком для Елизаветы, ее братьев и сестер была няня, что весьма характерно для дворянской культуры. Имен-

но няне были посвящены самые теплые слова любви и благодарности, а ее смерть стала одним из самых страшных потрясений для маленькой Лизы. “Для нас, детей, она положительно была ангелом-хранителем и мы все обожали ее. Матушка была с нами скорее сурова, чем нежна, няня же обращалась с нами удивительно ласково, употребляя все усилия, чтобы предупредить вспышки матушкиного гнева” (Водовозова 1987а: 70).

Другую ситуацию демонстрируют мемуары Ариадны Тырковой. Под влиянием эпохи реформ, увлечением педагогическими идеями, в том числе Руссо и Локка, мать Тырковой сама занималась воспитанием и первоначальным образованием детей, поощряла их увлечения, много читала им и приобщала их к чтению, воспитание основывала на доверии, а не на наказании, и долго оставалась поддержкой в трудные периоды их жизни. Говоря о своей матери, Тыркова создает эмоционально насыщенный образ, подчеркивая близость отношений, выступающих основой идентичности: “ощущение ее близости, ее тепла, запах ее рук и платья, когда в минуты огорчений с разбега сунешься мокрым лицом в ее колени, ее взгляд, ее улыбка, через которые жизнь вливается в ребенка, все это в нас навсегда остается. Все это часть того, что мы называем Я. На этом от поколения к поколению строится непрерывность жизни, бес-

смертие рода” (Тыркова-Вильямс 1998: 28). В то же время характеристики матери основываются не только на ее индивидуальных чертах, но тесно связаны с поколенческой идентификацией (как представительницы шестидесятников), что подразумевало обращение читателя к устойчивому образу поколения 1860-х годов. Именно мать в мемуарах Тырковой выступает как ее алтер-эго, и не случайно, своему материнству Тыркова уделяет значительно меньше места в мемуарах, оставаясь, прежде всего, дочерью.

Тем не менее, в мемуарах Тыркова все-таки показывает себя в роли матери, что передается через описание сильного физического чувства связи с детьми (сыном и дочерью от первого брака), несмотря на невозможность уделять им столько же времени, сколько уделяла ей самой ее мать. “Мои дети, совсем мои. Я была спокойна, когда мы все трое были под одной крышей, когда они были тут, рядом, когда я слышала топот их ног, их голоса, шум их жизни... От детей, примостившихся как можно ближе ко мне, шло ласковое тепло. Они были частью меня самой, точно входили в меня” (Тыркова-Вильямс 1998: 220). Примечательно, что упоминания о матери и детях связаны с определенной ‘телесностью’ (ощущение близости, тепла), редко проявляющейся в тексте воспоминаний, оставаясь фактически табуированной

областью, что характерно для культуры автобиографического письма этого времени. Как показала Ольга Демидова, на примере воспоминаний Нины Берберовой, несмотря на их откровенность, рассказы о собственных страхах или личных отношениях, “целые этапы ее жизни, необычайно важные для становления личности, словно ‘проваливаются’ куда-то, образуя многочисленные лакуны в повествовании, при этом за рамками текста остаются собственно любовные переживания автора, ее интимный опыт” (Демидова 2000: 56).

Данное утверждение в полной мере можно отнести и к мемуарам Елизаветы Водовозовой, для которой гендерная идентичность достаточно явно проявляется только при описании детского и юношеского периодов в обсуждении ‘женских’ судеб своих родных и знакомых, особенностей воспитания в Смольном институте, описании своих переживаний по поводу внешности и одежды во время встреч в кружках ‘новых людей’. При этом важно, что для Водовозовой все, что связано с женским воспитанием и образованием являлось объектом критического осмысления, в чем проявлялись не только ее мировоззренческие установки ‘шестидесятницы’, но и позиция педагога. Она, к примеру, так оценивала учебу в Смольном институте: “Институтская жизнь доре-

форменного периода проходила в притупляющем однообразии монастырского заключения без горя и радостей, без нежных ласк и сердечного участия, без житейской борьбы и волнений, без надежд и разумных стремлений. Все, точно нарочно, было приноровлено к тому, чтобы воспитать не человека, не мать, не хозяйку, а манекен и, во всяком случае, слабое, беспомощное, бесполезное, беззащитное существо. Иначе и быть не могло: в институте девушка лишена была всего, что дает возможность выработать собственное суждение, наблюдательность, энергию, волю, характер, самостоятельное чувство” (Водовозова 1987а: 409). Примечателен рассказ Елизаветы Водовозовой о том, что некоторые собрания учительского кружка, в деятельности которого она принимала участие в начале 1860-х годов, были посвящены воспоминаниям о детстве. Как правило, кто-нибудь из присутствовавших заявлял: “Я расскажу о своем детстве, то есть о том, как не надо воспитывать” (Водовозова 1987б: 88). Эмоциональные впечатления детства и юности являлись для мемуаристки ключевым аргументом в борьбе за более рациональную, более приспособленную к требованиям жизни систему женского образования, способную подготовить девушек, как к профессиональной деятельности, так и к семейной жизни. По мнению Водовозовой, более всего

соответствовала требованиям ‘новой эпохи’ педагогическая система К. Ушинского. “Уже с раннего возраста воспитатели должны развить в ребенке потребность к труду, привить ему стремление к образованию и самообразованию, а затем внушить ему мысль о его обязанности просвещать простой народ”, – повторяла она в своих автобиографических мемуарах слова своего учителя (Водовозова 1987а: 451). На протяжении всей жизни Елизавета была не только последовательницей и страстной пропагандисткой его идей, она воплощала их в практике воспитания собственных детей.

Гендерная идентичность у Водовозовой тесно связана с мировоззренческой (в том числе политической). Многочисленные описания внешности и характера подруг по учительскому кружку, посетителей журфиксов в доме у Водовозовых, как правило, являлись фоном для иллюстрации их политических взглядов. Описывая такие веяния ‘новой эпохи’ как устройство швейных мастерских для нуждающихся женщин, коммун, вечеринок в пользу ‘падших женщин’, фиктивных браков с целью спасения женщин от ‘родительского гнета’ и получения высшего образования за рубежом, Елизавета акцентировала основное внимание на социальных аспектах гендерного движения 1860-х годов, меньше останавливаясь на его личностной состав-

ляющей. Исключением является ее очерк *К свету. Из жизни людей шестидесятих годов*, требующий специального изучения и не являющийся автобиографическим повествованием.

Более разнопланово представлена гендерная идентичность в мемуарах Тырковой. Судя по тексту, Ариадна осознавала себя девушкой красивой, вызывающей интерес и имеющей много поклонников. «У меня уже шла моя девичья жизнь. За мной ухаживали, мне писали стихи. Идя со мной по улице, Надя (Крупская) иногда слышала восторженные замечания незнакомой молодежи. Меня они не удивляли и не обижали. Мое дело было пройти мимо с таким независимым, непроницаемым видом, точно я ничего не слышу, или небрежно бросить: – вот дурак!» (Тыркова-Вильямс 1998: 113). Важно заметить, что представления о 'девичьей жизни' ясно отражают существование определенных гендерных ролей и норм. Портреты подруг позволяют увидеть дополнительные акценты в способе конструирования гендерной идентичности. Через эти портреты Тыркова показывает свое отношение к женской красоте, переживание влюбленностей, понимание 'женского' счастья. Заметим, что гимназические подруги оказываются вписанными в историю освободительного движения в России, характеризую и политическую жизнь, так как Нина Гердт

стала женой известного либерального деятеля П. Б. Струве, Лида Давыдова – женой марксиста, экономиста М. И. Туган-Барановского, а Надя Крупская – женой будущего лидера партии большевиков В. И. Ульянова (Ленина). «Все три женской привлекательностью не отличались, но это не помешало им быть очень счастливыми женами. А, может быть, именно потому и были они счастливы, что на их женском пути не было соблазнов, не было места для прихотей и фантазий» (Тыркова-Вильямс 1998: 124).

Тыркова в мемуарах, отмечая собственную красоту и привлекательность (в отличие от подруг, подчеркивая их некрасивую, непривлекательную внешность, но в то же время, ум и доброту, умение посвятить свою жизнь жизни мужа, его интересам и стремлениям, отказаться от собственной реализации (профессиональной, общественной), не пишет о собственной семейной жизни фактически ничего. Это возможно было связано с первым неудачным браком (она вышла замуж в 21 год за инженера-кораблестроителя, с которым, по замечанию ее сына, у нее не было общих интересов, а это рассматривалось как необходимое условие для счастливой и крепкой семьи, и прожив в браке 7 лет, забрала двоих детей и ушла, начав независимую профессиональную деятельность в качестве журналиста). Второй брак с бри-

танским журналистом Гарольдом Вильямсом был по ее воспоминаниям, счастливым, но этот период жизни Тырковой в мемуарах заслонен описанием политических событий в России, войной, революцией. “[...] Лида в ту пору была по-женски несравненно счастливее меня. Она и Миша обожали друг друга, точно только вчера поженились. И в этом взаимном обожании прожили все десять лет своей жизни” (Тыркова-Вильямс 1998: 231). При этом каждый раз Тыркова подчеркивает, что, несмотря на известность, научный и политический авторитет своих мужей, их жены не уступали (а иногда и превосходили) в уме, приходили на помощь, были верными спутницами на трудном пути политической борьбы. Так, например, она пишет о Туган-Барановском: “Он был большой мастер, что называется ляпать, говорить то, чего говорить не следует. Лида, заливаясь своим заразительным смехом, спешила ему на помощь, замазывала его промахи”, (Тыркова-Вильямс 1998: 231). Показательно, что положительные характеристики женщин ограничиваются сферой семейной жизни, представления о жене, прежде всего, как спутнице и помощнице мужа, не имеющей собственной, самостоятельной профессиональной или социальной реализации, с одной стороны, соотносится с традиционными представлениями о гендерных ролях женщин,

с другой стороны, вписывается в мемуарную традицию описания жен в среде интеллигенции. Женщина остается, прежде всего, женой, матерью, хозяйкой дома, но при этом приобретает черты ‘хозяйки салона’, собеседницы, воспринимаемой как неотъемлемая часть мужской интеллектуальной среды, но занимая в ней строго отведенное место.

На формирование идеала женщины, представления о том, какая должна быть русская женщина огромное влияние оказали стихи Некрасова *Русские женщины* (что неоднократно упоминается в различных женских мемуарах о второй половине XIX века). Складывался образ женщины-героя, не уступающей мужчинам, но главным было представление об особой духовной силе, позволяющей преодолевать любые испытания (пример жен-декабристов, образы Екатерины Трубецкой и Марии Волконской), представление о женщине, которая способна дать духовные силы своему мужу, быть ему поддержкой и опорой в жизни.

Акцентирование женской идентичности в мемуарах Тырковой несомненно связано с женским движением в России начала XX века, в котором Тыркова принимала активное участие. Но для Тырковой борьба за женское равноправие была неотделима от борьбы за общегражданские права, политические свободы, независимо от пола.

Как пишет Тыркова о 1905 годе: “Я и сама над женским равноправием не задумывалась. [...] Слишком все были поглощены большими политическими проблемами и задачами. Я не подозревала, что близок час, когда мне придется говорить немало речей, читать лекции, писать статьи, отстаивать женские права: политические, экономические, просто человеческие. Но в тот момент во мне была такая уверенность в моей равноценности с мужчинами, что мне и в голову не приходило, что надо ее доказывать” (Тыркова-Вильямс 1998: 380). На съезде партии кадетов, при обсуждении ее программы, лидер партии Милюков высказался против женского избирательного права, объясняя это отсталостью русских крестьянок, их малограмотностью и неподготовленностью к политической жизни. Это побудило Тыркову выступить на съезде, и вместе с женой П. Н. Милюкова добиться включения требования избирательных прав для женщин в программу партии. “Я совершенно твердо, без всяких колебаний, чувствовала себя не лучше, но и не хуже мужчин. Они могли быть умнее, но могли быть и глупее меня, даровитее и менее даровиты, чем я, более или менее меня образованы. Но не в этом дело, а в том глубоком ощущении себя как человеческого существа, которое хочет участвовать в жизни, в ее строительстве, иметь право голоса, суждения и

осуществления этого суждения” (Тыркова-Вильямс 1998: 381). Свои представления о женщине, ее роли в обществе, Тыркова также подробно раскрыла в биографии Философовой, известной феминистки, и в своем литературном творчестве (например, рассказ *Афинянка*).

Заметим, что мировоззренческая (в том числе и политическая идентичность) занимает значительное место в привлеченных нами женских мемуарах. Ее либеральный характер связан с развитием освободительного движения в стране пореформенной эпохи. Вера в гуманизм, в торжество прогресса и демократические ценности – объединяют Водовозову и Тыркову.

Но политическая идентичность является новым элементом, связанным с формированием системы партий в России начала XX в. и включением женщин в активную политическую, в том числе и партийную деятельность. Примечательно, что вторая часть мемуаров Тырковой почти полностью посвящена деятельности партии кадетов, о себе автор упоминает редко, только как участник и очевидец событий общественной жизни. “О себе я стараюсь говорить поменьше, но все-таки говорю. И я была частицей, хотя и малой, того оппозиционного кипения, которое тогда же стали называть Освободительным Движением” (Тыркова-Вильямс 1998: 212).

Национальная идентичность слабее выражена в тексте мемуаров как Е. Водовозовой, так и А. Тырковой, что можно объяснить проблематичностью национальной идентичности для русской интеллигенции, так как национальное в сознании, как правило, соединялось с консерватизмом, с властью, официальной идеологией. Ариадна писала по этому поводу: “В тонком слое образованных людей царил либеральный универсализм, расплывчатая, а религиозная общечеловечность” (Тыркова-Вильямс 1998: 105). Национальная идентичность актуализируется в условиях эмиграции, столкновения с ‘другим’, заставляет переосмыслить тему русскости и того, что значит быть русским. Например, Тыркова пишет о писателях А. И. Куприне и Д. Н. Мамине-Сибиряке: “Оба были очень русские, оба очень чувствовали Россию” (Тыркова-Вильямс 1998: 225).

Соглашаясь с И. Савкиной, что “принадлежность к роду, семье, включение себя наряду с отцом, братьями, дядями и т.п. в семейное Мы для женщины-мемуаристки в значительной степени определяли статус, служили способом социальной идентификации” (Савкина 2007: 228), отметим, что в привлеченных нами текстах возрастает значение новых иден-

тичностей (политической, профессиональной, поколенческой, гендерной) и включение с их помощью женщины-мемуаристки не столько в семейное ‘Мы’, сколько в ‘Мы’ социальное, общий ход исторического развития России. Такое расширение набора идентичностей, которое наблюдается не только в женской, но и мужской мемуаристике, стало результатом серьезных трансформаций русского общества, формирования элементов гражданского общества, появления новых социальных и профессиональных групп, изменений в политической жизни. Новым для женщины стало включение ее в профессиональные группы интеллигенции. Новым было и акцентирование гендерной идентичности, вызванное обсуждением ‘женского вопроса’ в России. Женщина-мемуаристка представляет свое индивидуальное ‘Я’, соотнося его с различными реальными и ‘воображаемыми’ сообществами, осознавая сложность совмещения традиционных гендерных ролей жены и матери, которые остаются значимыми, с новыми ролями писателя, политика, вызванными к жизни общим ходом реформ в России.

Библиография

Водовозова 1987а: Е. Н. Водовозова, *На заре жизни*, Художественная литература, Москва, 1987. Т. I.

Водовозова 1987б: Е. Н. Водовозова, *На заре жизни*, Художественная литература, Москва, 1987. Т. II.

Демидова 2000: О. Демидова, *К вопросу о типологии женской автобиографии*, in М. Liljeström, *Models of self: Russian women's autobiographical texts*, Aleksanteri Institute, Helsinki, 2000, С. 49-62.

Мангейм 1998: К. Мангейм, Проблема поколений, «Новое литературное обозрение», 1998, XXX, 2, С. 7-47.

Нуркова 2000: В. Нуркова, *Свершенное продолжается: психология автобиографической памяти*, УРАО, Москва, 2000.

Савкина 2007: И. Савкина, *Разговоры с зеркалом и Зазеркальем: Автодокументальные женские тексты в русской литературе первой половины XIX века*, Новое литературное обозрение, Москва, 2007.

Тыркова-Вильямс 1998: А. В. Тыркова-Вильямс, *Воспоминания. То, чего больше не будет*, Слово, Москва, 1998.

Bushnell 1999: J. Bushnell, *Elise Kimerling Wirschafter, Social Identity in Imperial Russia*, «The Journal of Modern History», 1999, LXXVIII, 4, pp. 1016-1018.

Jelinek 1980: E. Jelinek, *Women's Autobiography: Essays in Criticism*, Indiana University Press, Bloomington, 1980.

Mason 1988: M. Mason, *The Equality Trap*, Simon and Schuster, New York, 1988.

Polkey 1999: P. Polkey (Ed.), *Women's Lives Into Print: The Theory, Practice and Writing of Feminist Auto/Biography*, MacMillan, New York, 1999.

Siegel 1999: K. Siegel, *Women's Autobiographies, Culture, Feminism*, Peter Lang Publishing, New York, 1999.

Smith 1987: S. Smith, *A Poetics of Women's Autobiography: Marginality and the Fictions of Self-Representation*, Indiana University Press, Bloomington, 1987.

Smith 1993: S. Smith, *Subjectivity, Identity, and the Body: Women's Auto-biographical Practices in the Twentieth Century*, Indiana University Press, Bloomington, 1993.

Stanley 1992: L. Stanley, *The Auto/biographical I: The Theory and Practice of Feminist Auto/biography*, Manchester University Press, Manchester, 1992.

Wirschafter 1997: E. K. Wirschafter, *Social Identity in Imperial Russia*, Northern Illinois University Press, DeKalb, 1997.

Zirin 2002: M. Zirin, "A Particle of Our Soul": Prerevolutionary Autobiography by Russian Women Writers, in A.M. Barker, J. Gheith (Ed.), *A History of Women's Writing in Russia*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002, pp. 100-116.

Татьяна Сабурова

Коллективная автобиография: 'поколение 1880-х' в воспоминаниях и переписке А.В. Амфитеатрова.

The Collective Autobiography of the 'Generation of the Sixties' in the Memoirs and Correspondence by A.V. Amfiteatrov.

This article deals with the question of conflicts and continuity among the intellectual generations in Late Imperial Russia and in the period of post-revolutionary emigration through the works and private letters by Alexander Amfiteatrov, a journalist, writer and editor. The article focuses on the generation identity of the Russian intelligentsia as a reflection of the prominent social and political changes, a way to strengthen social solidarity and to declare new values of modernity. The generational discourse was formed by Russian literature and public thought, which created the 'Generation of the Sixties' as a pattern for the next generations of the Russian intelligentsia. Amfiteatrov identified himself with the 'Generation of the Eighties', describing this generation in different ways. The typical juxtaposition between the generation of the Sixties and the generation of the Eighties in the Russian society can be considered as a form of 'generation gap', a constant component of the generational consciousness, although the self-description of generations confirms the continuity rather than conflict between generations of the Russian intelligentsia. The idea of generation became one of the key elements to construct a social, political, and even national identity in the epoch of reforms and revolutions in Russia.

Проблема взаимоотношения 'отцов и детей' составляет один из важнейших элементов поколенческого дискурса. Автобиографическая проза, воспоминания, переписка А.В. Амфитеатрова (1862-1938), журналиста, писателя, драматурга, редактора, позволяют раскрыть проблему преемственности и конфликта поколений в российском обществе второй половины XIX в. и показать значение взаимодействия поколений в формировании коллективных идентичностей.

Понятие 'поколение' и поколенческая идентичность

Формирование поколенческой идентичности отражало социальные и культурные трансформации в российском обществе, особенности модернизационных процессов, социального взаимодействия. Проблеме поколений посвящены многочисленные исследования социологов, литературоведов, историков и др. Анализ работ, посвященных проблеме поколений как в теоретическом, так и прикладном аспекте, выполнен-

ных в рамках различных научных дисциплин, свидетельствует о складывании устойчивой исследовательской традиции, начинающейся в XIX веке, значительно обогащенной в XX веке, и продолженной в настоящее время. Основываясь на подходе К. Мангейма (Мангейм 2000), в данном случае поколение рассматривается как символическая общность людей, объединенных не только и не столько датой рождения, сколько переживанием общих современных им исторических событий, создающих самобытное коммуникативное пространство, социокультурные коды, и осознающих свое единство и отличие от других сообществ такого рода. Поколение выступает как один из возможных способов идентификации и самоидентификации, а также вариант осмысления и интерпретации исторического развития общества (Родигина, Сабурова 2011: 134). По мнению П. Нора, Французская революция стала основательницей идеи поколения в истории, “не столько потому, что она вызвала к жизни конкретное поколение (это поколение будет замечено лишь позднее, благодаря исторической ретроспекции), сколько потому, что она открыла, сделала возможной, приблизила, заложила вселенную перемен и тотэгалитарный мир, исходя из которого только и могло возникнуть “поколенческое сознание” (Нора 1998: 51). Таким образом, формирование понятия

поколения является одним из результатов модернизации общества и культуры, а возрастание его значимости и актуальности связано с ускорением модернизационных процессов, которое приводит к конфликту между старым и новым. Этот конфликт находит воплощение и в конфликте поколений. Следовательно, понятие поколения становится востребованным, прежде всего, в эпоху перемен, являясь способом осмысления происходящих процессов и событий. Поэтому отнюдь не случайным выглядит широкое использование понятия поколения при описании эпохи реформ 1860-70-х гг., так как поколенческая идентичность активно транслировалась в этот период представителями русского образованного общества и стала одним из вариантов самопрезентации русской интеллигенции. Акцентирование ситуации конфликта поколений в пореформенную эпоху, закрепленное в литературе и публицистике, прочно вошло в общественное сознание, создав устойчивые образы ‘шестидесятников’, которые отражали не только особенности самоидентификации революционно настроенной части русского общества, но и служили мощным средством в борьбе за следующие поколения.

Общественно-политическая мысль и литература 1880-х годов не смогла в силу ряда причин создать такие же яркие и запоминающиеся образы ‘своего’ по-

коления, как литература 1860-х годов, напротив, во многом под влиянием сформированных представлений о людях 1860-х годов, получило распространение мнение о 'затишье и безвременности' 1880-х, подчеркивавшее пустоту этих лет по сравнению с эпохой реформ. По мнению Б.В. Дубина, за поколенческими терминами скрывается история точечных, импульсивных "обвалов", "быстрого исчерпания любого ресурса перемен без подхвата и дальнейшей передачи импульса", и между "критическими точками общих переломов находятся пропущенные, потерянные, нереализовавшиеся поколения (всегда нагруженная в России метафорика безвременья, паузы и пр.)" (Дубин 2002: 13). Ярким примером является определение эпохи 1880-х годов как "промежуточной, никчемной" в *Истории русской общественной мысли* Иванова-Разумника: "Бывают такие промежуточные эпохи идейного междуцарствия, о которых только и можно сказать, что вот перед этой эпохой было то-то, а после нее то-то; сама же она является каким-то пустым местом, дырой в области разумения, промежутком. Конечно, и такой промежуточный период исторически необходим, но это плохое утешение для тех, кто имел несчастье выйти на историческую сцену именно около этого времени" (Иванов-Разумник 1997: 62). О сохранении стереотипа в воспри-

ятии 1880-х годов свидетельствуют и современные исследования, в том числе и по проблематике поколений. Например, И.Г. Яковенко пишет: "Эпоха Николая I не способствовала поколенческому самоопределению. Но кризис николаевской России и эпоха Великих реформ создают шестидесятников XIX в. Эпоха Александра III демонстрирует очередное безвременье. Следующее поколение связано с Серебряным веком" (Яковенко 2005: 113).

Возможно ли говорить о поколении 1880-х годов как о 'незамеченном' или 'пропущенном' поколении? Кто и почему не заметил это поколение? Или поколенческая идентичность и, следовательно, поколенческая солидарность была ослаблена в 1880-е годы? Сошлемся на мнение М. Чудаковой, которая полагает, что "в отличие от кризисных эпох поколение в стабильном обществе – преимущественно возрастная категория; связь между поколениями осуществляется путем более или менее плавной передачи традиции" (Чудакова 1998: 73-74). Таким образом, поколение 'проявляется' в ситуации конфликта между старым и новым как способ укрепления социальной солидарности, отражая остроту модернизационных процессов. С другой стороны, поколение может целенаправленно конструироваться, часто даже не современниками, а потомками, становясь частью

‘войн памяти’ (*memory wars*). Кроме того, необходимо учитывать, что принадлежность к какому-либо поколению как “воображаемому сообществу” (Б. Андерсон) на уровне самоидентификации всегда является результатом индивидуального выбора, поэтому особенно важно исследовать не только сами поколенческие конструкции, но и отношение к ним в обществе, определение круга лиц, разделяющих идею конкретного поколения, причисляющих себя к этому поколению, то есть выявить характер и содержание самоидентификационных исканий в контексте формирования поколенческой идентичности.

А.В. Амфитеатров сыграл особую роль в формировании образа поколения ‘восьмидесятников’ (роман *Восьмидесятники*, а также многочисленные статьи и воспоминания). При этом самоидентификация с ‘восьмидесятниками’ отчетливо проявляется у Амфитеатрова только в 1900-е годы, что возможно было связано с появлением следующего, ‘молодого’ поколения в русской литературе и общественной жизни, как необходимого условия для идентификации ‘старшего’ поколения, или наличием временной дистанции, позволяющей осознать различный поколенческий опыт, сформировать образ своего поколения. Таким образом, мы имеем дело с определенной ретроспекцией, взглядом на свое поколение

с исторической точки зрения, как на элемент прошлого, но сохраняющего свое значение для идентификации в настоящем. Следовательно, для нас важно определить ключевые способы репрезентации поколения ‘восьмидесятников’, конструируемые границы поколения и смыслы, вкладываемые в это понятие.

Модели конструирования поколенческой идентичности или способы поколенческой идентификации могут быть различны, основанием может выступать год рождения, общий исторический опыт (‘дети 1812 года’, ‘поколение 1914 года’), определенная эпоха (‘шестидесятники’), дополнением к которым является возрастной статус, чаще всего выраженный в категории ‘молодости’. В данном случае мы видим создание поколения на основании принадлежности к эпохе 1880-х годов как времени молодости, социализации, вхождения в общественную жизнь. Важно, что употребляя понятие ‘80-ки’, не имеют в виду только интеллектуальное или литературное поколение, но распространяют эти идентификационные признаки на более широкий слой российского общества, часть российской интеллигенции, отражающей изменение в системе ценностных ориентаций и общественных настроений.

В целом поколенческая риторика прочно утвердилась в российском обществе со второй поло-

вины XIX века, тесно связанная с публикацией знаменитого романа И.С. Тургенева *Отцы и дети*, прокламациями революционных организаций, созданием и активной трансляцией образа 'шестидесятников', ставшего ключевым для конструирования других поколений русской интеллигенции, хотя понятие поколения часто встречается и в литературе первой половины XIX века. Как показывает исследование С. Ловэлла, "к середине XIX столетия поколение стало для русских интеллектуалов важным способом осмысления своей истории и общества. [...] Лермонтов, Белинский, Герцен [...], все они видели в концепте поколение мощный источник самоопределения, способ самоидентификации, более мощный, чем классовый, культурный или национальный" (Lovell 2008: 590).

Поколение выступало новым способом социальной идентификации в условиях разрушения, размывания прежней традиционной социальной структуры, отражением поисков новых социальных градаций, и было чрезвычайно созвучным такому социально неопределенному понятию как 'интеллигенция'. Исследуя социальную структуру российского общества второй половины XIX – начала XX вв., Э. Виртшафтер пришла к выводу об отсутствии жестких социальных границ, их "пористости", и следовательно, размытости очертаний социаль-

ных групп (Wirtschafter 1997). Несмотря на стремления государства закрепить социальную градацию, официальная сословная матрица мало соответствовала реальной социальной стратификации российского общества. Д. Бушнелл в рецензии на книгу Э. Виртшафтер обращает внимание на то, что она игнорирует способы самоидентификации в российском обществе, полагая, что анализ социальной идентичности, который фокусируется на способах культурного самоопределения, мог бы привести к другим выводам (Bushnell 1999: 1017-18). Соответственно, обращение к исследованию поколенческой самоидентификации может способствовать лучшему пониманию особенностей социальной структуры российского общества и облика российской интеллигенции.

Поколение 'шестидесятников' как идентификационный конструкт

Поколение 'шестидесятников' стало основой для конструирования в российском обществе образов следующих поколений ('семидесятников', 'восьмидесятников', 'девяностников'), которые сравнивались с ним как с сильным предшественником, задавшим образцы поведения, независимо от позитивного или негативного отношения к опыту этого

поколения. По мнению И. Каспэ, “В отечественной традиции ‘литературное поколение’, как правило, определяется через фигуру сильного предшественника. Тем самым устанавливается предел возможностей новой генерации (‘серебряный век’ следует за ‘золотым’, ‘бронзовый’ – за ‘серебряным’), но за счет такого ограничения отвоевывается устойчивое место в высокой, большой литературе” (Каспэ 2005: 165). По аналогии с литературным поколением можно сказать, что русская интеллигенция, создавая свою историю как сообщества, также выстраивает единую цепь поколений (даже факт поколенческого конфликта подтверждает адресацию к предыдущему поколению), утверждая значимость интеллигенции как группы в целом и отдельных ее поколений, которые вписывают себя тем самым в историческую традицию.

Образ поколения ‘60-ков’ в творчестве Амфитеатрова является постоянным идентификационным конструктом, используемым для характеристики эпохи и отдельных лиц. Во-первых, это проявляется на уровне семьи, так отец Амфитеатрова, В.Н. Амфитеатров, неоднократно называется представителем поколения 1860-х, и семейный смысл поколенческих взаимоотношений отцов и детей соединяется с социальной трактовкой взаимодействия поколений 60-х и 80-х гг. Таким

образом, мы видим двойную поколенческую идентификацию на примере семьи Амфитеатрова. В.Н. Амфитеатров принадлежал к духовенству, которое в 1860-х г. определялось как новое поколение и фактически совпадало по характеристикам с такой группой как интеллигенция, не случайным было появление понятия ‘поп-интеллигент’. А.В. Амфитеатров писал о своем отце: “Поколение, философски образованное, не чуждавшееся светской культуры, усвоившее и проповедовавшее религию более в духе, чем в букве, в смысле, чем в обряде, избравшее себе любимой заповедью: милости богу, а не жертвы, смотревшее на себя как на общественных деятелей, избранных богом быть ходатаями и заступниками своей паствы, не только пред небесами, но и под житейскими грозами от властей и сильных мира сего. Благородная порода этих ученых и гуманных батюшек была, конечно, очень немногочисленна в то дикое время, но зато была жертвенно деятельна, и хотя ее теснили и следили за ней зорко, как за не совсем благонадежною, однако ее и ценили. Мой отец принадлежал именно к этому поколению и был одним из его лучших и выразительнейших представителей” (Амфитеатров 2004: 35). Заметим, что характеристики образованности, немногочисленности, общественной деятельности, служения народу и вследствие этого небла-

гонадежности, полностью совпадают с характеристиками интеллигенции второй половины XIX в., для которой поколение 1860-х формировало образцы поведения и идентификации.

Другой, еще более яркий и типичный представитель поколения '60-ков' для А.В. Амфитеатрова – это его дядя, А.И. Чупров, также из семьи священника, семинарист, ставший известным ученым и одним из самых популярных профессоров Московского университета. А.В. Амфитеатров писал о А.И. Чупрове в своих воспоминаниях, особо подчеркивая его влияние на формирование собственного мировоззрения. Чупров стал одним из героев романа Амфитеатрова *Восьмидесятники* и ему же был посвящен сам роман. Чупров, по мнению Амфитеатрова, воплощал в себе все лучшие качества интеллигента-шестидесятника, такие, как образованность, вера в идеалы, служение обществу и прогрессу, нравственная чистота. "Чупров был продукт и герой интеллигенции и интеллигенцию же творил и размножал. [...] Он последовательно и неугомонно толкал мысль своих слушателей вперед, к прикладным усилиям социального прогресса, прививал им не мертвую науку для науки, но практическую, строго целесообразную программу жизни и деятельности на пользу цивилизации – родины и человечества" (Амфитеатров 2004: 46-47). Ярко

проявилась в характеристике Чупрова ключевая дефиниция '60-ков' – служение общественным идеалам (именно по линии "общественное – индивидуальное" затем будут противопоставляться поколения 1860-х и 1880-х годов). Амфитеатров писал о нем: "Человек без частной жизни, весь он был – добрый общественный подвиг, не изменяемый течением свершающихся лет, непоколебимо крепкий верою в 'человечества сон золотой'" (Амфитеатров 2004: 47). Примечательно, что характеристика Чупрова больше напоминает характеристику духовного лица, пастыря, как использованием слов 'отец', 'светский духовник', 'умиротворитель', 'исцелитель', так и в целом созданием образа заступника и утешителя, наставника молодежи, 'проповедующего' с университетской кафедры, спасающего 'заблудшие души' от радикализма. "Много матерей молит Бога за Александра Ивановича, потому что много горячих голов спас он своим словом и ходатайством на краю неминуемой преждевременной гибели и, направив их своим ласковым, разумным влиянием в русло спокойного и рабочего прогресса, сохранил их целыми и полезными как для самих себя, так и для русского общества" (Амфитеатров 2004: 43). В характеристике Чупрова проявляется сохранение религиозного компонента в языке самоописания интеллигенции, складывавшегося

под влиянием тех же талантливых семинаристов, и стремление поколения интеллигенции 1860-х годов поставить науку на место религии, а за собой закрепить роль новых духовных наставников.

Показательно, что идея преемственности поколений выразилась не только в создании образа '80-ков', отталкиваясь от представлений о '60-ках', но и в соединении '60-ков' с поколением 1840-х гг. Грановский, Герцен представлялись идеалами русской интеллигенции (при этом надо учитывать, что имя Герцена до начала XX в. по цензурным условиям нельзя было упоминать в печати). И не случайно, говоря о Чупрове как представителе поколения 1860-х, Амфитеатров видит в нем и человека 1840-х гг. – “романтик прогресса, идеалист и идеализатор, восторженный и несколько сентиментальный мыслитель, любвеобильный до самозабвения и очень торопливый деятель” (Амфитеатров 2004: 54).

Отношение к поколению шестидесятников как к поколению 'отцов' характерно для поколения восьмидесятников, при этом в публицистике конца XIX – начала XX вв. явно доминируют негативные оценки восьмидесятников и идеализация 'славного прошлого', эпохи 1860-х гг. Основной мотив публикаций на поколенческую тематику – несоответствие восьмидесятников идеалам 1860-х, утрата преемственности поколе-

ний в борьбе за 'новую' Россию. При этом сама идея значения преемственности поколений в истории, заданная во многом теорией позитивизма, является одной из центральных. Конструирование поколенческой идентичности происходит по принципу противопоставления неоправдавших надежд детей героическим отцам. Н.В. Шелгунов писал о 'восьмидесятниках': “Одни из них сели под елью, другие сформировали 'новое литературное поколение', третьи начали читать книги Ману и ушли в буддийскую мораль, четвертые отправились в паломничество к графу Л.Н. Толстому. Все это были лишь разные формы личного эгоизма, стремление одиночного я создать себе место в природе и найти убаготворяющую атмосферу в независимом личном положении” (Шелгунов 1895: 640). Отсутствие поколенческой солидарности, общих транслируемых идеалов, индивидуализм, трактуется Шелгуновым как отрицательное качество поколения, в противовес сплоченности шестидесятников в борьбе за 'новое' общество.

Закрепившийся в общественном сознании образ поколения 1860-х гг. как 'новых людей' России, бывший мощным инструментом формирования социальной солидарности, продолжал выступать значимым идентификационным конструктом и для следующих поколений русской интеллиген-

ции. Так, например историк А.А. Кизеветтер пытался изменить сложившееся представление о поколении восьмидесятников, при этом основным аргументом было соответствие идеалов его поколения требованиям 1860-х гг., отрицание эгоизма и демонстрация активной общественной позиции: “Русская молодежь 80-х годов нередко изображается одной краской, как поколение, якобы совершенно отпрянувшее от увлечения общественными идеалами, и с головой ушедшее в мелкие личные интересы. Я сам принадлежу к этому именно поколению, являясь сверстником А.А. Корнилова, и могу дать точное свидетельское показание о том, что такое огульное суждение о студентах – восьмидесятниках далеко не отвечает действительности” (Кизеветтер 1926: 234).

Таким образом, диалог шестидесятников и восьмидесятников стал важной составляющей поколенческого дискурса в конце XIX – начале XX вв., причем даже в противопоставлении поколений ярко проявлялась преемственность характеристик, сохранение общей основы конструирования поколений.

Амфитеатров, идентифицируя себя с поколением 1880-х, в статье *Неудачное поколение* воспроизводит все типичные для публицистики начала XX в. характеристики поколений 1860-х и 1880-х гг. С поколением 1860-х ассоциируется

‘мощный гражданский идеализм’, ‘эпоха надежд и общественного подъема’, ‘славные дела и дни работы для потомства’, ‘доблестные граждане’, ‘светлые личности’, поколение 1880-х характеризуется как ‘упадочная эпоха общественного уныния’, ‘безделие и безмыслие’, ‘жалкое поколение’, приводя примеры обвинений ‘детей’ в том, что они не умеют мыслить, у них нет идеалов, они лишены принципиальной чуткости и им нечего передать потомству. При этом Амфитеатров считает ситуацию поколенческого разрыва типичной для любой эпохи: “... ни одно поколение к последующему за ним восторга не испытывает, ни одно поколение к предшествующему большому уважения не питает” (Амфитеатров 1903: 51). Но поддерживая и транслируя идею поколенческого разрыва, Амфитеатров изменяет привычную структуру поколенческого дискурса как обращения ‘отцов к детям’, и выступает в качестве представителя поколения 1880-х, обращаясь к ‘отцам’, возлагая на них вину за ‘потерянное поколение’. С одной стороны, такое обращение к ‘отцам-шестидесятникам’, которые много сделали для страны, ее реформирования, но не смогли воспитать достойных преемников, передать лучшие традиции своего времени, является новым и даже провокационным по отношению к ‘великой’ эпохе 1860-х гг. С другой стороны, апелляция к отцам

и негативность оценок предшествующего поколения была задана поколенческой риторикой тех же 1860-х гг., возлагавшей на 'отцов' 1840-х годов ответственность за отсталость страны и на противопоставлении им конструируя собственную позитивную идентичность как новых людей.

Разрыв поколений '60-ков' и '80-ков', с точки зрения Амфитеатрова, произошел в 1870-х годах, когда формировалось мировоззрение молодого поколения, и решающее влияние на этот процесс оказали не 'отцы - 60-ки', а классическая гимназия как инструмент государственной политики, в результате деятельности которой два поколения стали говорить на разных языках. Подчеркнутое различие языков двух поколений выступает ярким воплощением поколенческого разрыва, отражая различие в системе ценностных ориентаций. В то же время сохранение значения поколенческой риторики и поколенческой идентичности показывает сохранение преемственности в способах идентификации, сохранение и использование единого социокультурного кода русской интеллигенцией. Общим для разных поколений интеллигенции является и отношение к власти, государству, на которое возлагается ответственность за разрыв поколений. И образ 'толстовской' классической гимназии служит воплощением реакционной политики в це-

лом. Амфитеатров сам учился в классической гимназии (шестой московской гимназии), оставив в своих воспоминаниях яркие характеристики учителей и гимназической жизни. Он признавался, что "если я что-либо ненавидел от всей моей юношеской души, так это классическую гимназию окаянного 'толстовского' периода, в которой имел несчастье получать бездушное образование и никакого воспитания" (Амфитеатров 2004: 84), выразительно называя себя "строптивым и ленивым узником в каторжной тюрьме толстовского классицизма" (там же, 318). Такое отрицательное отношение к классической гимназии (бывшей предметом острой как педагогической, так и политической полемики), было свойственно не только Амфитеатрову. При этом в своих воспоминаниях он отмечает, что его мать, Елизавета Ивановна, из рода Чупровых, отличаясь чрезвычайной мягкостью характера, категорически не принимала реформы образования Д.А. Толстого, считая его фактически личным врагом, не заслуживающим прощения. Как писал Амфитеатров: "И вот, однако, в душе такой-то женщины жила все-таки одна ненависть - настоящая, страстная, непримиримая, не желающая слушать никаких оправданий, ненависть к человеку, которого она никогда не видела, - к графу Д.А. Толстому. При ней лучше было не называть его

имени, потому что она мгновенно расстраивалась до горьких слез, проклиная Толстого как погубителя юного поколения...” (Амфитеатров 2004: 318). Таким образом, в поколенческом дискурсе нашло отражение семейное и общественное восприятие классической системы образования.

Преимственность поколений

Поколенческая идентичность актуализируется в условиях послереволюционной эмиграции, когда остро встает вопрос о преимущественности традиций, культуры, сохранения национального наследия. Для эмигрантского ‘сообщества’ проблема взаимоотношений ‘отцов и детей’ приобретает новый характер, выражаясь в осознании поколенческого разрыва, угрозе прерывания традиции национальной культуры, стремлении найти способы сохранения связи поколений в условиях адаптации в другой стране. Кроме того, трудности адаптации актуализируют необходимость укрепления связей внутри эмиграции, и принадлежность к одному поколению становится одним из символов выражения солидарности, значимым способом идентификации и самоидентификации. Общность пережитого прошлого и общность воспоминания об этом прошлом укрепляют именно поколенческую идентичность, тогда

как социальная и профессиональная идентичности, которые доминировали в российском образованном обществе до 1917 года, ослабляются вследствие утраты прежнего социального и профессионального статуса. При этом поколенческая идентичность оказывается тесно связанной с национальной идентичностью, так как принадлежность к поколению, жившему в дореволюционной России, воспринимается как принадлежность к утрачиваемой в условиях эмиграции национальной культуре, снимая тем самым существовавшие различия внутри и между поколениями. Поколение ‘восьмидесятников’ трансформируется в старшее поколение ‘потерянной’ России, становясь одним из образов прошлого, способом репрезентации этого прошлого и значимым способом самоидентификации в условиях разрушения прежней иерархии идентичностей. Марк Алданов в письме к А. Амфитеатрову от 15 февраля 1936 г. писал: “Молодое поколение нас всех не читает, – оно денационализируется не по дням, а по часам, по крайней мере, во Франции, не знаю, как у Вас. А старшее вымирает” (Алданов 1936). Показательно, что противопоставление старшего и младшего поколения происходит на основании сохранения/утраты национальной идентичности, а национальная идентичность связывается с русской литературой как важнейшим

элементом культуры и способом трансляции культурных ценностей. Заметим, что это традиционный для русской интеллигенции способ идентификации по кругу чтения, подчеркивающий не только литературоцентричность русской культуры, но и отражающий специфику субкультуры русской интеллигенции. При этом старшее поколение (1880-х годов) соединяется со следующим поколением начала 1900-х (к которому принадлежал по возрасту и сам Алданов) в одно 'воображаемое сообщество', как сохранившее национальную идентичность, противопоставляясь молодому поколению, утрачивающему связь с русской культурой.

С другой стороны, еще в 1920-е гг. представление о молодом поколении связывается в эмиграции с надеждой на возрождение России, соединяя понятия 'молодость' и 'будущее', в то время как 'старшее поколение' ассоциируется с прошлым, отжившим. При этом смысловая связь старшего поколения и прошлого может быть различной, выражаясь в различных оценочных характеристиках. В одном случае подчеркивается утрата исторической роли, уход с исторической сцены, прекращение активной деятельности, в другом случае, акцентируется сохранение значения старшего поколения как хранителя и транслятора системы ценностей и культурной традиции, его роль наставника для

младшего поколения, функция обеспечения связи поколений и преемственности культуры. В одном из писем в 1936 году Амфитеатров, используя понятие 'старая гвардия', соединяя его с понятием 'славное прошлое', создает положительный образ старшего поколения, в котором выражается и ностальгия по утраченной родине, и надежда на сохранение национальной культуры. "А теперь, когда наше поколение так явно идет на убыль, особенно дороги делаются хорошие и талантливые люди 'старой гвардии', которые своему славному прошлому не изменили и шпаги своей не продали новому веку, а продолжают бодро и высоко держать свое знамя к славе собственного имени и русского искусства" (Амфитеатров 1936).

В поколенческих концептуализациях 'молодежь' занимает особое место, выделяется как особая возрастная когорта. Как показывает исследование И. Каспэ, молодое может пониматься, во-первых, как 'современное', существующее 'здесь и сейчас', и, во-вторых, как неопытное, вторичное, остро нуждающееся в старших наставниках, т.е. при определении молодости используются два основных критерия – возрастной и статусный. Характеризуя метафорику 1920-30-х гг., И. Каспэ пишет: "Молодость представляется если не действующей силой, то, во всяком случае, площадкой для отыгрывания новых смыслов. Вместе с тем

молодость может восприниматься через символы 'потерянности', 'зброшенности', 'утраты ориентации' в изменчивом мире, а 'общество взрослых' – как неспособное удовлетворить предъявленные ему ожидания, поддержать 'естественный процесс' передачи норм и ценностей" (Каспэ 2005: 87-88).

Соответствующие представления о молодежи как о потенциальной силе, по отношению к которой старшее поколение должно выступить в качестве наставника, прослеживаются в письме Амфитеатрова к Арцыбашеву в связи с публикацией *Записок писателя*: "И то обстоятельство, что такие слова исходят от Вас, должно иметь большое влияние на сильно читающую Вас и сильно верящую Вам молодежь. А ведь, по правде говоря, только ею и стоит сейчас заниматься, на нее только и возможно уповать. Все старше – и честное, и бесчестное – 'обесмысленные щепки когда-то гордых кораблей', коим кораблями уже не быть опять. Даже если бы и могли, не успеют, даже если бы успели, не смогут. Имею право говорить так о других, потому что и самого себя из этого числа отнюдь не исключая" (Амфитеатров 1923).

Идея смены поколений может относиться как к молодежи в целом, воспринимаемой как социальная категория, так и воплощаться в рамках семьи, но молодое поколение неизбежно связано с понятием 'новизны'

и будущего, а преемственность поколений рассматривается как необходимое условие не только движения вперед, но и сохранения традиций. Как показывает исследование эмиграции 1920-30-х гг. И.Каспэ, "ожиданию 'смены' сопутствует неприятие идеи поколенческого разрыва: важна генеалогия, преемственность – русская литература эмигрировала, но не исчезла" (Каспэ 2005: 58). Заметим, что идея преемственности поколений и культуры, активно транслируемая интеллигенцией в этот период, оказывается тесно связанной с непосредственной функцией интеллигенции, функцией сохранения и трансляции культуры, а также представляет один из устойчивых компонентов поколенческого дискурса, не связанного только с эмиграцией, а фиксируемого и в поколенческой риторике, характерной для дореволюционной России. Так, в романе *Восьмидесятники* студенты-первокурсники Московского университета с восторгом слушают речь Чупрова о задачах нового поколения интеллигенции, главная идея которой – преемственность поколений, значение молодежи в продолжении дела отцов. "Я верю, я хочу верить и буду верить, что славный героический период не отбыл бессрочно в прошлое! Живой дух его веет над нами, тропа его не глохнет – он ждет продолжения и развития своих начал от новых поколений,

идущих на смену былым бойцам и деятелям. Старое старится, молодое растёт. За юностью – будущее” (Амфитеатров 1907: 104). Таким образом, идея преемственности, связи поколений оказывается более устойчивой и востребованной, чем идея поколенческого разрыва. Связь поколений провозглашается интеллигенцией важным условием реформирования страны, выступая способом укрепления социальной солидарности, а затем становясь необходимым условием сохранения национальной культуры.

Роль литературы в поколенческой идентификации. Писатели как символы поколения

Как один из важнейших символов поколения, способом конструирования поколенческой идентичности и выражения поколенческой солидарности в российском обществе выступает круг чтения или отношение к тому или иному писателю. Это ярко демонстрируют многочисленные мемуары представителей русской интеллигенции второй половины XIX – начала XX в. Отношение к Тургеневу, Пушкину, Толстому, Достоевскому, Некрасову постоянно фиксируется в мемуарно-автобиографической литературе как отличительная черта поколения. Не случайно, характеризуя своего отца и дядю как представителей

поколения ‘60-ков’, Амфитеатров особо отмечает, что они читали в 1860-е: Бокля, Милля, Маколея, Тьерри и конечно, Чернышевского, а среди выписываемых на скудные средства журналов были «Современник» Некрасова, «Время» Достоевского и сатирический журнал «Искры» Курочкиных.

В 1909 году в связи с празднованием 100-летнего юбилея со дня рождения Н.В. Гоголя, Амфитеатров публикует ряд очерков, в которых ярко раскрываются особенности поколенческой идентификации на этом же основании: “И наше поколение восьмидесятников было последним, которое могло еще смолodu воспринимать Гоголя более или менее непосредственным национальным впечатлением, не нуждаясь в комментировке историческими данными эпохи и места действия. Живы были отцы, на свежей памяти которых реформы Александра второго переродили гоголевские типы в щедринские. Живы были деды – сами еще гоголевские типы. [...] Если наше восьмидесятиное поколение было последним по конкретной любви к Гоголю, то оно же было и первым, которое стало выбиваться из-под его художественной диктатуры. Реалисты шестидесятых годов, народники семидесятых – бесповоротные, фанатические гоголевцы” (Амфитеатров 1909: 23-26). В качестве примера ‘восьмидесятника’-гоголевца Амфитеатров приводит в

своих воспоминаниях известного журналиста В.М. Дорошевича: “Из русских писателей Дорошевич больше всех любил Гоголя. Художественные его произведения знал наизусть, от первого до последнего слова. В *Переписку с друзьями* и *Авторскую исповедь*, конечно, и не заглядывал, как и все мы, тогдашняя молодежь [выделено нами – Т.С.] ...” (Амфитеатров 2004: 174). В данном случае речь идет не только об отношении к писателю и его произведениям, но и об отождествлении литературных персонажей с поколением определенной эпохи, что позволяло им быть хорошо узнаваемыми. Для Амфитеатрова также важны нюансы, детали описания, которые могли быть полностью ‘прочитаны’, ‘раскодированы’ только в рамках культуры той эпохи, к которой принадлежали эти литературные герои, что создавало и почву для особого отношения к писателю. Например, для В.Н. Харузиной именно Тургенев стал символом поколения, поскольку по ее словам, “тургеневские типы и жизнь, им описанная, были нам гораздо ближе и понятнее, чем современному поколению” (Харузина 1999: 393). Узнавание и отождествление себя с литературным персонажем было одной из причин, почему литературные произведения становились символами поколенческой идентичности и солидарности. Тургенев являлся также одним из литературных

кумиров Амфитеатрова, причем именно в молодые годы. Как писал Амфитеатров в своих воспоминаниях о начале 1880-х гг.: “Я в то время был без памяти влюблен в Тургенева, поклонялся ему как божеству, любовался им до смешного” (Амфитеатров 2004: 108). А характеризуя В.М. Дорошевича, Амфитеатров отмечал, что “в качестве раннего ‘восьмидесятника’ он был, конечно [выделено нами – Т.С.], усердным и убежденным ‘гейневцем’” (Амфитеатров 2004: 173). Значимость художественной литературы в русском обществе как выразителя общественных настроений и транслятора ценностей, усиливали ее роль и в процессе поколенческой идентификации. Ярким примером является *История русской интеллигенции* Д.Н. Овсяннико-Куликовского, в которой каждое поколение интеллигенции представлено через историю русской литературы.

Одним из способов идентификации было и отношение к Л. Толстому. Нельзя сказать, что представители поколения 1880-х были едины в своем отношении к восприятию Толстого, но при наличии в этом поколении как ‘толстовцев’, так и очевидных противников учения Толстого, все они безусловно признают величие Толстого как писателя, и обязательно фиксируют свое отношение к его творчеству. Например, Л. Толстой в изображении А.В. Тырковой не являлся духовным

наставником молодежи ее поколения, хотя признавался духовным вождем эпохи “затишья перед бурей”. Можно сравнить мнение Тырковой с признанием Амфитеатрова: “Да, правду-то сказать, для нашей восьмидесятной молодости [выделено нами – Т.С.] Толстой как этик не так много и значил, как для следующего поколения 90-х годов” (Амфитеатров 2004: 443). В мемуарах Тыркова подчеркивает, что на русскую молодежь Толстой оказал меньше влияния, чем на иностранцев, представляя отношение к Толстому как элемент некой поколенческой солидарности молодежи, которое выражалось фразами: “нам он казался даже смешным”, “мы не увлеклись проповедью Толстого”, “ни для кого из нас Толстой не стал учителем жизни” (Тыркова-Вильямс 1998: 198). А.В. Амфитеатров, признавая великий художественный талант Толстого, отрицательно относился к толстовству, считая дидактику Толстого лишеной искренности и правды, а толстовский культ и толстовский авторитет называл “серьезнейшими моральными врагами-ослабителями революционной энергии” (Амфитеатров 1913). В газете «Одесские новости» в 1909 г., публикуя статью *Оклеветанный Чехов*, Амфитеатров писал об отношении Чехова к Толстому, также уважавшего Толстого-художника, но не признававшего Толстого как философа и религиозного учите-

ля, что, по мнению Амфитеатрова было невозможно для позитивиста, материалиста, врача, естествоиспытателя (заметим, что характеристика самого Чехова как яркого выразителя настроений ‘80-ков’, совпадает с характеристикой Базарова, человека 1860-х гг., что в очередной раз подтверждает устойчивость идентификационных связей поколения 1860-х и 1880-х гг.). Полностью совпадает с вышеуказанным и отношение к Толстому Дорошевича, причем Амфитеатров особо отмечает, что “‘толстовцев’, с Чертковым включительно, он терпеть не мог и не раз бичевал злыми сарказмами. Но сомневаюсь, чтобы у самого Льва Толстого был в литературном мире еще другой, столь же пылко влюбленный, искренне благоговейный поклонник и читатель. Влас обожал Толстого. И не только за *Анну Каренину*, *Войну и мир*, *Смерть Ивана Ильича* и пр., – не только Толстого-художника, которого уважали и любили мы, большинство ‘восьмидесятников’ [выделено нами – Т.С.], оставаясь весьма равнодушными и, пожалуй, даже враждебными к ‘философу Ясной Поляны’ и ‘апостолу непротивления злу’” (Амфитеатров 2004: 176). Подобное отношение к Толстому Амфитеатров считает типичным для поколения ‘80-ков’, однако отмечая различия внутри поколения по степени влияния творчества Толстого. “При всем моем глубоким уважении к

личности Л.Н. Толстого, при восторженном благоговении к его стихийному гению и великим заслугам в области литературы и общего русского культурного сознания, я должен с полной откровенностью заявить, что принадлежу к числу тех ‘восьмидесятников’ [выделено нами – Т.С.], в жизни и развитии которых Толстой прошел стороной и почти бесследно, с гораздо меньшим, например, влиянием, чем Достоевский, Салтыков, Успенский и даже Чехов” (Амфитеатров 2004: 443). Почему Толстой не оказал такого влияния на ‘тех восьмидесятников’? Возможно, причина кроется в той самой разделенности восприятия Толстого, которую отмечают современники, при востребованности интеллигенцией целостности творчества, мировоззрения, созвучности общественным настроениям и важности именно духовного учительства в литературе.

Выразителем мировоззрения поколения ‘80-ков’, ярким представителем этого поколения, воплотившем также многие его черты в своих героях, ставшими воплощениями определенного типа русского интеллигента, Амфитеатров называет А.П. Чехова: “Для меня Чехов – самая святая из святых русской литературы, непосредственно примыкающая к Пушкину и Лермонтову, любимая, как Салтыков, стоящая рядом с Достоевским и Толстым и для нашего поколения во многом выра-

зительнейшая и нужнейшая даже обоим последним” (Амфитеатров 2004: 466).

В чтении определенных писателей, признание их ‘духовными вождями’ или ‘глашатаями поколения’ ярко выражается как конфликт, как и преемственность поколений. Поколение ‘восьмидесятников’, признававшее огромное влияние Некрасова, соединяется в этом признании с поколением ‘семидесятников’ и ‘шестидесятников’, но отличается от поколения ‘девяностников’, ассоциируемого с именем Надсона. Имя Пушкина соединило в эмиграции представителей разных поколений, став символом уже не поколенческой, а национальной идентичности, о чем свидетельствуют юбилейные мероприятия 1937 г.

Религия в мировоззрении поколения 1880-х гг.

Проблема религиозности не являлась ключевой для поколенческой идентификации ‘80-ков’, так как острота полемики по вопросам веры, нигилистические настроения 1860-х годов утратили прежнее значение. Воспоминания Амфитеатрова демонстрируют отсутствие общих религиозных или, напротив, анти-религиозных настроений в среде интеллигенции, которые могли бы стать средством формирования поколенческой со-

лидарности. Для молодежи 1880-х гг. вопросы религии не требовали повышенного внимания и обсуждения. Одной из причин было усвоение позитивного мировоззрения, влияние естественно-научного знания а, с другой стороны, официальной идеологии. В воспоминаниях '80-ков' часто звучит мысль об отрицательном опыте изучения религии в школе, который скорее оттолкнул от религии, нежели способствовал укреплению веры. "И религия, которую, кстати, усердно вытравляла из юношества 70-х и 80-х годов школа К.П. Победоносцева и Д.А. Толстого, для нас также была полосой гипотез, в которых не встречалось надобности. Поиски религии, так страстно наполнившие жизнь интеллигенции в 90-х годах, нам были дики" (Амфитеатров 2004: 445).

Религиозность '80-ков' весьма противоречива, глубина веры могла сочетаться с демонстративно вызывающим поведением в церкви, написание святочных и пасхальных рассказов – с аналитическими статьями о дьяволе и язычниках. Может быть поэтому и религиозная проповедь Толстого оставила большинство из них равнодушными, или даже оттолкнула от Толстого, несмотря на уважение к нему как писателю. Амфитеатров, например, писал о В.М. Дорошевиче как о человеке религиозном, в котором религиозные начала были прочно заложены

приемными родителями: "Вопреки порывам и буйствам неуходившегося темперамента, Влас, повторяю, никогда не был не только иррелигиозным, но даже равнодушным и безразличным к религии. Сдержитъ Господу Богу своему мог – и очень! Уйти же от него и погрузиться в безверие – нет. К 'богоборчеству', крикливою модою на которое ознаменовалось начало русского XX века, Дорошевич относился с совершеннейшим презрением, аттестовал его 'малограмотным мальчишеством' и уморительно высмеивал в своих великолепных пародиях. Из 'религиозной подоплеки' рождалась широкая веротерпимость, очень симпатично сквозящая в писаниях Власа во всех периодах его творчества, и глубокое, бережное уважение ко всем культам и историческим фигурам религиозно-этического типа" (Амфитеатров 2004: 175). Такую же веротерпимость проявлял и сам Амфитеатров, хотя писал о себе как о человеке нерелигиозном, несмотря на происхождение из духовенства: "Я никогда не был религиозен, но в юности своей пережил довольно длинный период настроения, которое в 30-х и 40-х годах, с легкой руки Гейне, получило название 'христианского романтизма': любил писать легенды о Христе и святых, с красивою фантастикою, напитанною пантеистическим лиризмом" (Амфитеатров 2004: 445). Тема религии, история

различных религиозных культов, святых, период раннего христианства неоднократно привлекали внимание Амфитеатрова, находя отражение в его публицистических, научных и художественных произведениях.

Создавая портрет своего поколения, Амфитеатров отмечает равнодушное отношение к религии, далекое от страстных споров 'бо-ков', обобщая: "Ведь для нас, 'восьмидесятников', [выделено нами – Т.С.] религия была выветренным, пустым местом, историческим недоразумением, бытовым пережитком" (Амфитеатров 2004: 174). Хотя в послереволюционной эмиграции отношение к вере изменится у многих представителей этого поколения, религия станет для них одним из важных элементов сохранения национальной идентичности и культуры, духовной опорой в жизни без родины.

Подводя итоги, заметим, что поколенческая идентичность во второй половине XIX-начале XX вв. стала одной из значимых форм самоидентификации и идентификации русского образованного общества, способом репрезентации истории интеллигенции, осмысления связи исторического прошлого и настоящего. Изменение социальной структуры российского общества под влиянием

модернизационных процессов, формирование интеллигенции как особой группы и трансформация ее в профессионалов, актуализировало идентификационные поиски, создание и использование новых идентификационных конструктов, одним из которых и стало 'поколение'. Социально-культурная идентификация по поколенческим основаниям была более пластичной, по сравнению с существовавшей сословной официальной стратификацией, и была востребована интеллигенцией для выражения одной из основных ценностей – преемственности культуры и развития общества. Поколенческий дискурс оказался очень устойчивым, позволяя выражать различные идеи (политические, социальные, национальные), а образы различных поколений конструировались по общим основаниям, создавая культурную традицию и 'мифологию' русской интеллигенции.

Библиография

Алданов 1936: Алданов М. – Амфитеатрову А.В., 15 февраля 1936, The Lilly Library, Indiana University.

Амфитеатров 1936: Амфитеатров А.В. – Сергею Александровичу, 15 ноября 1936 г., Леванто, The Lilly Library, Indiana University.

Амфитеатров 1923: Амфитеатров А.В. – Арцыбашеву М.П., 19 декабря 1923 г., Леванто, The Lilly Library, Indiana University.

Амфитеатров 1913: Амфитеатров А.В. – Анне Ивановне, 28 сентября 1913, Леванто, The Lilly Library, Indiana University

Амфитеатров 1907: А. В. Амфитеатров, *Восьмидесятники*, т. I, Санкт-Петербург, 1907.

Амфитеатров 2004: А. В. Амфитеатров, *Жизнь человека, неудобного для себя и для многих. В 2-х томах*, Новое литературное обозрение, Москва, т. I, 2004.

Амфитеатров 1903: А. В. Амфитеатров, *Житейская накипь*, СПб., 1903.

Амфитеатров 1909: А. В. Амфитеатров, *Заметки сердца*, Москва, 1909.

Дубин 2002: В. Б. Дубин, *Поколение: социологические границы понятия*, «Мониторинг общественного мнения», 2002, II, С. 42-46.

Иванов-Разумник 1997: Иванов-Разумник, *История русской общественной мысли: В 3 томах*, Терра, Москва, 1997, т. 3.

Каспэ 2005: И. Каспэ, *Искусство отсутствовать. Незамеченное поколение русской литературы*, Новое литературное обозрение, Москва, 2005.

Кизеветтер 1926: А. А. Кизеветтер, А.А. Корнилов, «Голос минувшего на чужой стороне», Париж, 1926, IV.

Мангейм 2000: К. Мангейм, *Очерки социологии знания: Проблема поколений – состоятельность – экономические амбиции*, ИНИОН РАН, Москва, 2000.

Нора 1998: П. Нора, *Поколение как место памяти*, «Новое литературное обозрение», 1998, XXX, С. 48-72.

Овсяннико-Куликовский 1907: Д. Н. Овсяннико-Куликовский, *История русской интеллигенции*, Санкт-Петербург, 1907.

Родигина, Сабурова 2011: Н. Н. Родигина, Т. А. Сабурова, *Поколенческое измерение социокультурной истории России XIX в.: преемственность и разрывы*, «Диалог со временем. Альманах интеллектуальной истории», вып. 34, ИВИ РАН, Москва, 2011, С. 138-157.

Тыркова-Вильямс 1998: А.В. Тыркова-Вильямс, *Воспоминания. То, чего больше не будет*, Слово, Москва, 1998.

Чудакова 1998: М. Чудакова, *Заметки о поколениях в советской России*, «Новое литературное обозрение», 1998, XXX, С. 73-91.

Шелгунов 1895: Н. В. Шелгунов, *Борьба поколений, Очерки русской жизни*, Санкт-Петербург, 1895.

Яковенко 2005: И. Г. Яковенко, *Механизмы культурной динамики и смена поколений, Поколение в социокультурном контексте XX века*, Наука, Москва, 2005, С. 112-129.

Bushnell 1999: J. Bushnell, *Ellice Kimerling Wirschafter, Social Identity in Imperial Russia*, «The Journal of Modern History», December 1999, LXXI, 4, pp. 1016-1018.

Lovell 2008: S. Lovell, *From Genealogy to Generation. The Birth of Cohort Thinking in Russia*, «Kritika: Explorations in Russian and Eurasian history», Summer 2008, IX, 3, pp. 567-594.

Wirschafter 1997: E. K. Wirschafter, *Social Identity in Imperial Russia*, Northern Illinois University Press, Illinois, 1997.

Александра Смит

Мемуарный очерк Марины Цветаевой *Живое о живом* (1932 г.) в контексте мифотворческих тенденций российского и европейского модернизма 1910х-30х годов.

Tsvetaeva's 1932 Memoir *The Living about the Living* in the Light of the Mythopoeic Tendencies of Russian and European Modernism of the 1910s-30s.

The present paper discusses Marina Tsvetaeva's essay about Maksimilian Voloshin *The Living about the Living* (1932) in the light of Tsvetaeva's views on the legacy of the Silver Age in the early 1930s and her responses to the emergence of Socialist Realism in the Soviet Union. The essay demonstrates that Tsvetaeva presents herself as a strong advocate of modernist aesthetic principles that enable the reader both to experience the sense of estrangement and to reinvent classical themes in new contexts, so the notions of reading and transgression become entwined. It juxtaposes Tsvetaeva's views on the use of myth in literature to several important trends related to the revival of ancient ritual and folk performance that occurred in the 1910s-20s in Europe and in Russia (discussed in the works of Viacheslav Ivanov, Voloshin, Jane Harrison and Walter Benjamin).

Не будет преувеличением сказать, что в цветаеведении сложилась традиция интерпретировать цветаевскую прозу 1930х годов с чисто автобиографической точки зрения, воспринимая ее как более или менее достоверное описание цветаевского детства или юности. Тем не менее, такой взгляд представляется мне очень узким, потому что в период эмиграции Марина Цветаева активно заявляла о себе как о русском авторе, чья идентичность была сформирована под влиянием европейской традиции и модернистских экспериментов, осуществленных в 1910-30 годы и в России, и в Европе. В ее стихотворениях и прозаических произведениях, связанных

с Первой Мировой и Гражданской войной, хорошо видны черты пацифизма и желание выйти за рамки узкого представления о национальной идентичности, непосредственно связанное с поисками наднациональных культурных моделей, которые могли бы преодолеть имперское сознание, ожившие нормы поведения и стереотипы, влиявшие на образование, литературу и искусство в предреволюционный период. С поиском нового синтеза и новой идентичности связан ее интерес к примитивным культурам и к воскрешению ритуалов античности и средневековой народной культуры: он был ошутим в цветаевских поэмах и пьесах двадцатых

годов. Как будет показано ниже, цветаевское желание представить Максимилиана Волошина в качестве своего духовного учителя и создателя новой неоклассической традиции в рамках русского и европейского модернистского движения, можно объяснить не только ее желанием увековечить его творчество и литературный быт младших символистов, но и утвердить свой принцип модернистского бриколажа как нового способа выражения гибридной идентичности русского писателя, сложившейся под влиянием кризиса Российской империи и ее окончательного краха. Не будучи ни на стороне ярых монархистов, ни на стороне явных сторонников коммунистического строя в Советской России, которые активно участвовали в жизни русских эмигрантов в Европе, Цветаева явно искала свой 'третий' путь, который мог бы соединить достижения современной культуры с гуманистическими традициями прошлого.

Исходя из задач расширения своего лирического 'я' и поиска нового синтеза, в начале 1930-х годов Марина Цветаева решила обратиться к написанию рассказов, очерков и эссе, что позволило ей показать своим читателям, как сконструирован ее текст и какие эстетические задачи волновали ее во время написания того или иного произведения. Таким образом, она смогла представить себя

на суд читателя как критик, теоретик и практик, тесно связанный с живым процессом литературного быта тридцатых годов и понимающий истоки многих явлений современности. Многим читателям было понятно, что многогранность Цветаевой была связана с поиском нового синтеза: впервые она предстала перед ними не только как выдающийся поэт, драматург и критик, но и как очень талантливый прозаик. Несмотря на то, что проза Цветаевой была рассчитана на более широкий круг читателей, ее проблемы со многими редакторами эмигрантских журналов не прекратились: расхождения с ними оказались для Цветаевой более заметными и удручающими. Это существенно сказалось на качестве ее публикаций, так как многие из них были урезаны по цензурным соображениям. Но, помимо финансовых проблем и идеологических пристрастий редакторов, уже в начале 1930-х годов стало ясно, что цветаевские произведения были интересны только ограниченному кругу читателей и почитателей. На это указывает, например, рецензия Георгия Адамовича на ее философскую статью *Искусство при свете совести* (1931), в которой он отмечает то, что это произведение может понравиться только тем, кто Цветаеву любит. Умалчивая вопрос о том, что это статья была урезана редакторами вдвое, Адамович выносит суровой

приговор автору статьи: “[...] кто Цветаеву любит, тот с удовольствием прочтет и эти ее размышления. Ни об искусстве, ни о совести, ни об искусстве при свете совести он решительно ничего не узнает. Но какие-то сведения о самой Цветаевой, кое-какие данные для постижения ее щедрой и капризной натуры получит” (Адамович 2003а: 411). Конечно же, Адамович не мог не догадываться о редакторских правках. Его рецензия, может быть, и содержит намек на то, что статья была напечатана не в полном виде, но общий ход его рассуждений говорит о том, что не следует ожидать от цветаевского творчества реалистического описания повествования событий. Он намекает на то, что цветаевские произведения содержат в себе игровое начало и на то, что только определенного рода читатель может понять ход ее мысли из-за того, что восприятие цветаевских текстов отличается недоговоренностью, импрессионизмом, фрагментарностью и иносказательным стилем повествования. Конечно же, игру с читателем и с традицией можно оценить только в полной мере, когда имеешь дело с текстом, не исковерканным цензурой. Увы, многие цветаевские публикации появились в печати в той форме, в которой они были задуманы, только в последние десятилетия, поэтому при анализе рецензий ее текстов, написанными ее современниками, этот фактор

нужно учитывать. Несмотря на то, что литературный быт русскоязычной эмиграции в Париже в 1930-е годы оказывается более отраженным в письмах Цветаевой, нежели в ее автобиографической прозе, в цветаевских очерках за размышлениями о прошлом или о каком-либо писателе, с которым Цветаева дружила, чувствуется ее реакция и на современные условия.

Совершенно очевидно то, что жанр мемуаров Цветаева воспринимает по-бергсоновски как нечто флюидное, пытаюсь в рамках этого жанра совместить разные временные пласты, представив их как часть творческого эволюционного процесса, в котором совмещаются события разных эпох и разных географических пространств. По словам Хилари Финк, Анри Бергсон был одним из самых знаменитых философов, который повлиял на развитие модернизма в 1910–20-е годы в Европе, Америке и России (см. Fink 1999: 3). С Бергсоном лично была знакома Зинаида Гиппиус, которая видела в его интуитивистской философии идею органического развития, противоположную детерминизму марксистской мысли (см. Hippius 1975: 93). Борис Пастернак утверждал, что философия Бергсона в начале 1910-х годов была очень популярной среди студентов философского факультета Московского университета (см. Пастернак 1970: 20). В своей автобиографии

Максимилиан Волошин называл Бергсона среди своих духовных наставников, у которого он учился строить мысли (см. Волошин 1982-84: Т. I, СІХ). На влияние Бергсона на творчество и мировоззрение Волошина обращает внимание немецкая исследовательница Клаудиа Вальрафен (см. Wallrafen 1982: 205-224). Несмотря на то, что Цветаева не указывала на свой интерес к работам Бергсона, при анализе произведений Цветаевой в свете представлений Бергсона об органической творческой эволюции, о непрекращающемся ритме творческого импульса, о “живом слове”, о текучести времени и о творческом потенциале смеха (обеспечивающем дистанцию от предмета изучения и сдвиг в его восприятии), необходимом для того, чтобы отойти от автоматизма современной жизни, многие важные цветаевские образы и приемы оказываются пронизанными философскими идеями Бергсона. Его работы были хорошо известны в России в начале века в оригинале, но популярность Бергсона в России возросла особенно после того, как в 1913–14 годах вышло в переводе на русский язык его собрание сочинений в пяти томах, которое было опубликовано в Санкт-Петербурге. Между тем, статья Бергсона *Смех в жизни и на сцене* была издана уже в 1900 году в Петербурге, а его книга *Творческая эволюция* вышла в свет в Москве в 1909 году.

Одним из достижений Бергсона было открытие так называемого внутреннего, интуитивного времени, потока сознания, не поддающегося математическим измерениям и определениям. Этот процесс становления Бергсон представлял как некое текучее состояние, в котором зарождается будущее и которое непрерывно видоизменяется. Оно динамично и непрекращаемо. Об этом Бергсон пишет в своей работе *Время и воля: идея продолжительности времени так*: “Чистая продолжительность времени является такой формой, которая представляет собой последовательное продолжение моментов нашего сознательного восприятия их, когда наше я становится свободным, когда оно воздерживается от желания отделить состояния настоящего времени от состояний прошедшего времени” (Bergson 2002: 60). Практически Бергсон заменяет линейное восприятие времени на пространственное восприятие времени, то есть в его понимании время может быть представлено как некое флюидное состояние, в котором старые формы органично протекают в новые формы. Поистине в бергсоновском ключе звучат названия книги воспоминаний Гиппиус *Живые лица* (1925) и цветаевского очерка о Максимилиане Волошине *Живое о живом* (1932). Само название цветаевского очерка является превосходной метафорой бергсоновского

понятия интуитивного становления, флюидного состояния 'я'. По мнению Бергсона, процесс внутреннего свободного становления возможно осознать только при активном участии интуитивного мышления.

Вот почему цветаевское определение очерка о Волошине как живое повествование о живом человеке, который продолжает видится ей духовным наставником, вдохновляющим ее и как бы заражающим ее своим творческим импульсом в процессе творческой эволюции, свидетельствует о живых воспоминаниях, из которых рождается нечто новое. Этот очерк, как и другие автобиографические рассказы и очерки Цветаевой 1930-х годов, можно воспринимать в свете бергсоновских идей об интуитивном восприятии творческой эволюции. Как будет показано ниже, не всякому читателю и редактору такой подход был понятен. Цветаева, видимо, это хорошо понимала и использовала свои опыты реконструкции прошлого и настоящего с учетом некоего воображаемого идеального читателя из будущего, ориентируясь прежде всего на эстетику модернистов, а не реалистов. Вот почему, как правильно отмечает Адамович, в рамках культурной жизни русского Парижа Цветаева была писателем для особого рода читателей-интеллектуалов. Думается, что ее воспоминания о прошлом в какой-то степени

компенсировали отсутствие круга читателей, о котором мечтала Цветаева, так как в воображаемом пространстве памяти Цветаева легко находила ценителей и почитателей своего творчества, умевших соперничать ей и вместе с ней участвовать в нескончаемом процессе творческого жизнестроительства.

В своей книге о Цветаевой, вышедшей в 1985 году в Англии, Саймон Карлинский указывает на то, что редактор журнала «Современные записки» Вадим Руднев и редактор газеты «Последние новости» Игорь Демидов искренне верили в то, что их редакторские поправки и значительные сокращения цветаевских рассказов, статей и очерков помогут читателям лучше понять ее прозу и приблизят ее к жанру реалистического повествования. Как отмечает Карлинский, в то время, как цветаевский очерк 1931 года *Искусство при свете совести* был сокращен в два раза, многие отрывки из ее эссе и рассказов, включая такие произведения как *Сказка матери*, *Черт* и *Живое о живом*, были изъяты из текста публикаций редакторами, которые явно предпочитали прозу Николая Чернышевского и других народников тому, что предлагали их вниманию критики и авторы модернистского толка (см. Karlinsky 1985: 220-221). Карлинский указывает на то, что таким нападкам цензоров подвергалась не только Цветаева. На-

глядным примером эмигрантской цензуры является тот факт, что редакторы журнала *Современные записки* выкинули целую главу из романа Владимира Набокова *Дар* (так как им не понравилось описание Чернышевского в сатирических тонах), а в 1938 году они напечатали статью Дмитрия Чижевского о Гоголе, выкинув из нее все упоминания о черте, несмотря на то, что отсылки к черту принадлежали Гоголю, а не Чижевскому (Там же: 221). Вот как Карлинский характеризует эстетические вкусы редакторов ведущих эмигрантских журналов и газет 1920-30-х годов: “Пять политических деятелей эсеровского толка, основавшие журнал *Современные записки* в 1920 году, и редакторы газеты *Последние новости* были представителями радикально-настроенной интеллигенции дореволюционного периода и их совсем не волновало расширение культурных горизонтов, осуществленное в начале двадцатого века Сергеем Дягилевым и символистами. Их культурные корни были во многом похожи на корни Ленина и Троцкого: их общим кумиром был радикальный утилитаризм девятнадцатого века, ярко выраженный в работах Белинского и Чернышевского” (Там же: 220).

В контексте вышесказанного цветаевский мемуарный очерк о Волошине представляется интересным документом эпохи, в котором содержатся и воспоминания о

Волошине, написанные после его смерти 11 августа 1932 года, и философские размышления об эстетических исканиях младших символистов и их последователей, и полемические замечания, адресованные явно не только образованным читателям эмигрантских журналов, но и их редакторам и цензорам. 13 октября Цветаева выступила перед эмигрантской публикой со своим чтением своих воспоминаний о Волошине. В письме Анне Тесковой, написанном 16 октября 1932 года, Цветаева сообщает ей следующее: “[...] за плечами месяц усиленной, пожалуй даже – сверх сил – работы, а именно: галопом, спины не разгибая, писала воспоминания о поэте М. Волошине [...]. Писала, как всегда, одна против всех, к счастью, на этот раз, только против эмигрантской прессы, не могшей простить М. Волошину его отсутствия *ненависти* к Советской России” (Цветаева 1984: 469). Судя по цветаевскому письму, ее воспоминания имели полемический настрой, направленный на эмигрантскую прессу. В этом, на наш взгляд, и заключена определенная проблема, связанная с жанровыми характеристиками ее очерка, так как задачей его является не только реконструкция быта 1910-х годов, но и выражение цветаевских представлений о творчестве в контексте дискуссий писателей и критиков русской эмиграции 1930-х годов, явно рассчитанное

на самоканонизацию и подчеркивание своего активного участия в модернистской культуре России 1910-х годов. Принимая во внимание замечание Гора Видаля о том, что в то время, как автобиография представляет собой историческое повествование, для написания которого нужна исследовательская работа, направленная на уточнение дат и фактов, то мемуарная проза представляет собой описание, позволяющее понять, как автор помнит свою жизнь с учетом того, что ему кажется важным (см. Vidal 1985: 5), можно утверждать, что цветаевские воспоминания о Волошине лучше всего соответствуют жанру мемуарного очерка, в котором звучат элегические мотивы. В основу очерка легли воспоминания Цветаевой о ее дружбе с Волошиным: таким образом, в очерке *Живое о живом* мы видим диалог двух поэтов, описание их личных встреч, а также рассуждения Цветаевой о литературном быте 1910-х годов.

Практически, это в определенной степени и философский очерк, так как он также затрагивает вопросы о механизмах литературного успеха в модернистский период, совпавший с развитием массовой культуры и созданием популярного имиджа модного автора или актера (*étoile*); о культурных ценностях; о роли критиков и читателей в формировании канона; о коллективном творчестве; об авторстве и имприматуре. В нем

явно продолжен разговор, начатый в философском эссе *Искусство при свете совести* (1931), в котором обсуждалась тема профессиональных качеств писателя и важности профессии писателя не только в формировании читательского вкуса, но и в распространении серьезной культуры в эпоху позднего модернизма (авангарда). Эта тема была продолжена и в стихотворении Цветаевой 1935 года *Читатели газет*, в котором лирическая героиня стихотворения в сатирических тонах рисует читателей газет, для которых фетишем является биография известных лиц и сенсация:

[...] Газет: читай: клевет,
Газет: читай: растрат,
Что ни столбец – навет,
Что ни абзац – отврат...

О, с чем на Страшный Суд
Предстанете: на свет!
Хвататели минут,
Читатели газет!

[...]
Кто наших сыновей
Гноит во цвете лет?
Смесители кровей,
Писатели газет!
(Цветаева 1990: 449)

Как видно из цветаевского стихотворения, приведенного выше, читатели и писатели газет отличаются от настоящих писателей неким беспамятством и интересом к событиям, которые не имеют значения с точки зрения писате-

ля-мемуариста или поэта-модерниста, который пытается создать многомерное представление о времени в духе бергсоновских идей.

В своей статье 1933 года *Эпос и лирика современной России* Цветаева не случайно затрагивает вопрос о востребованности и современности того или иного писателя, сосредоточивая свое внимание на Прусте, которого она очень ценила и концепция времени которого ей была очень близка. Она пишет о непонимании французом того, что без Пруста современной французской и европейской литературы быть не может и рассказывает о своем недоумении в связи с тем, что на французских литературных вечерах 1930-х годов участники этих мероприятий забывают о Прусте, ссылаясь на то, что он уже мертв: “[...] по какому же признаку устанавливают живость и умершеть писателя? Неужели Х. жив, современен и действителен потому, что он может прийти на это собрание, а Марсель Пруст потому, что никуда уже ногами не придет, – мертв? Так судить можно о скороходах” (Цветаева 1984: 371). Цветаевское наблюдение о Прусте позволяет лучше понять, почему в 1932 году, несмотря на смерть Волошина, Цветаева пыталась показать своим читателям, что многие идеи Волошина и его отношение к истории и к мифу были актуальны для литературного процесса русской эмиграции 1930-х годов.

Не случайно и то, что в своем очерке о Волошине Цветаева постоянно говорит о том, что французская современная культура отличается от русской и о том, что русскому человеку нельзя стать французом. Определяя Волошина как французского модерниста в русской поэзии, Цветаева как бы дает читателю понять, что условия для совместного творчества и развития идей европейского авангарда начала века сильно отличались от ситуации 1930-х годов и что те стратегии успеха, которые были применимы Волошиным для распространения модернистских экспериментов и эстетических взглядов, не могут быть актуальными в ситуации 1930-х годов, когда русская культура оказалась в раздвоенном состоянии: советские писатели и критики относились враждебно к писателям-эмигрантам, а эмигрантские авторы были в большинстве своем настроены консервативно, поверив в свою идею о мессианском спасении русской культуры в эмиграции.

В результате такой политизированной обстановки Цветаева не могла претендовать на место первого русского поэта после смерти Владимира Маяковского в 1931 году из-за идеологических войн представителей двух течений русской литературы. Не нужно забывать и о том, что с момента создания социалистического реализма как единственного метода

изображения реальности в Советской России, описание которого появилось в «Литературной газете» 23 мая 1932 года (за несколько месяцев до смерти Волошина), Цветаева не могла не понимать, что смерть Волошина ознаменовала собой символически конец модернистских течений в России, которые виделись советским критикам как пережитки прошлого. В отличие от сталинских критиков и писателей, и Волошин, и Цветаева всегда отстаивали принцип автономности литературы от социальных, экономических и политических сфер. Правда, независимость Волошина в 1920-е годы была относительной. Несмотря на популярный образ Волошина-миротворца и художника-модерниста, он попал в группу тех деятелей искусства, которые с точки зрения Анатолия Васильевича Луначарского и других общественных деятелей Советской России оказались полезными для строительства нового искусства и нового общества на первых этапах его создания.

В своей замечательной статье о кружковой культуре модернистов двадцатого века и о становлении советской интеллигенции в 1920-е годы американский историк Барбара Уокер предлагает взглянуть на отношения интеллигенции и государства с точки зрения их сотрудничества и некоего общественного договора. Вот как ей видится картина строительства нового об-

щества в 1920-е годы: “Вместо интеллигенции, способной лишь реагировать на эти государственные постановления и играть [...] роль жертвы, борца, либо союзника, мы увидим социальную группу, наделенную волей и энергией для давления на молодое советское государство посредством выдвижения целой серии вполне конкретных требований. Вместо государства, осуществляющего тотальный контроль над обществом и безжалостно растаптывающего все на своем пути к социализму, перед нами предстанет государство, реагирующее на давление со стороны интеллигенции и, как мне представляется, формирующееся с учетом ее требований. Под таким углом зрения даже традиционная периодизация 1920-х гг. перестанет быть столь однозначной [...]: мы обнаружим медленное, но неуклонное подспудное развитие явления, которое я предложила бы назвать общественным договором между интеллигенцией и государством. Основы этого договора были заложены во время Гражданской войны, в полном же объеме он вступил в силу в середине 30-х гг” (Уокер 1999). Здесь следует вспомнить о том, что в очерке *Живое о живом* Цветаева вскользь упоминает о дружбе Волошина с Луначарским, наркомом просвещения и одним из основоположником пролетарской литературы. Цветаева вспоминает и о своей помощи писателям Крыма

во время голода в 1921-23 годах. Она пишет также о собаках, за которыми ей удалось присматривать во время ее пребывания в Крыму до Октябрьской революции 1917 года: “В революцию, в голод, всех моих собак пришлось отравить, чтобы не съели болгары или татары, евские похуже. Лапко участи избежал, ибо ушел в горы – сам умирать. Это я знаю из последнего в Москве письма Макса, того, с которым ходила в Кремль, по вызову Луначарского, доложить о голодающих писателях Крыма” (Цветаева 1984: 218). Таким образом, по просьбе Волошина Цветаева оказалась вовлечена в общественную деятельность во время Гражданской войны, несмотря на то, что ее муж был белогвардейцем.

Уокер считает, что система кружковой связи русских интеллигентов начала двадцатого века была успешно развита в 1920-е годы большевиками, в том и числе и Луначарским, который хотел использовать деятелей искусств и писателей дореволюционного времени для развития образования в Советской России. Уокер говорит, что “значимость этого типа профессионально-экономической культуры усиливалась сравнительной слабостью в интеллигентском мире более универсальных связей капиталистического рынка и уз гражданского общества”; она подчеркивает, что в силу того, что “рынок потенциального массового читателя нахо-

дился в состоянии роста”, многие писатели (“если только они не были достаточно состоятельны”) “серьезнейшим образом зависели от основанной на личных связях экономической поддержки”. Таким образом, судя по многим замечаниям статьи Уокер, “установление личных связей представляло собой жизненно важную деятельность в сфере интеллектуального производства” (Уокер 1999). По ее меткому замечанию, “интеллигентские кружки, будучи не в состоянии в конце XIX – начале XX в. реанимировать веру в царя, создали взамен целую мифологию кружкового единства, которая сосредоточивалась на ведущей к переменам инициативе определенных личностей”, а результатом этой новой мифологизированной духовной связи стал новый тип религиозного поклонения: “Эти личности стали объектами того, что можно назвать агиографическими культами личностей” (там же). В статье Уокер особое внимание уделяется Максиму Горькому и Волошину, которые были успешными лидерами модернистских кружков и чьи организаторские способности были важны для функционирования и развития русской культуры, которая в большой мере была основана на личных связях: “Руководствуясь примером патриархального уклада, они пускали в ход свое обаяние, авторитет и силу, претендуя на роль наставников, учителей

и достойных подражания отцов” (там же).

В связи с цветаевским очерком интересно отметить и то, что, по мнению Уокер, Волошин, будучи малоизвестным модернистским поэтом, обладал великолепными организаторскими способностями, которые позволили ему выделиться в “слабо институционализированном интеллигентском сообществе” начала двадцатого века за счет обаяния, которое он употребил на укрепление кружкового единства, а также благодаря своим дипломатическим качествам и умению быть покровителем женщин-модернистов, используя их “как своего рода ядро”, вокруг которого выстраивался кружок творческой интеллигенции. Имея репутацию великолепного организатора, Волошин оказался полезным советским властям во время Гражданской войны и Красного террора, так как в условиях хаоса установление политического и бюрократического контроля в стране было не под силу большевикам из-за того, что их было не так уж много. Статья Уокер убедительно доказывает то, что модель сотрудничества между интеллигенцией и большевистским режимом, сложившаяся во время Гражданской войны, легла в основу дальнейшего развития советской бюрократии. Она считает, что, поскольку Волошин заботился не только о себе и своих близких, а помогал малоимущим,

детям и более слабым, он приобрел репутацию покровителя не только в Крыму, в стране, но и за рубежом. Уокер делает интересный вывод о том, что на примере деятельности Волошина можно проследить, как “стремительноросло значение фигуры заступника-покровителя в раннесоветский период одновременно с бюрократизацией экономики в условиях экономической разрухи и хаоса” (там же). Именно таким заступником-покровителем Волошин изображен в очерке Цветаевой *Живое о живом*.

По мнению Уокер, в середине тридцатых годов роль покровителя культуры взял на себя Сталин. Исследовательница также подчеркивает и то, что в конце двадцатых годов борьба и соперничество между разными кружками и ассоциациями усилились, а это неизбежно привело к апрельскому постановлению 1932 года о закрытии независимых ассоциаций и кружков. В результате этого постановления, “покровители Волошина, включая Луначарского, оказались среди проигравших, как и сам Волошин”, а “Горький же был среди победителей”, так как “победили, соответственно, и его ‘Серапионовы братья’” (там же). Следуя логике Уокер, можно признать то, что Горький оказался важным вдохновителем и организатором нового объединения советских писателей, в котором активно участвовали и представители группы

“Серапионовы братья”. Это произошло в силу определенной случайности, явившейся результатом острой борьбы за сферу влияния и доступ к экономическим ресурсам. Как мне думается, именно так видела сложившуюся ситуацию и сама Цветаева, связанная тесными узами с евразийцами (правда, на интеллектуальном и творческом уровнях, а не в сфере их политических симпатий), которые активно следили за событиями в СССР. Более того, в очерке Цветаевой почти нет упоминаний о ее сестре Анастасии, которая дружила с Волошиным и которая в конце 1920-х годов сблизилась с Горьким. Видимо, Цветаевой не хотелось говорить о прошлом своей сестры в контексте описания идей и взглядов Волошина, который оказался совсем не нужным советской литературе в 1932 году. Вполне вероятно и то, что Цветаева умалчивает о своей сестре и из-за того, что в 1927 году Горький не одобрил книгу Анастасии Цветаевой о голодающих в Крыму во время Гражданской войны и Красного террора, в результате чего она осталась неопубликованной. В связи с этим замечанием можно отметить и то, что мемуарный очерк Цветаевой о Волошине содержит в себе не только своего рода развернутый некролог, но и элегическое оплакивание кружковой системы, которая перестала существовать в Советской России незадолго до смерти Волошина.

В цветаевском очерке чувствуется явная озабоченность по поводу резких изменений в России, особенно в связи с тем, что писатель стал восприниматься как человек, выполняющий определенный социальный заказ, вследствие чего его положение в обществе оказалось сродни профессии инженера и ремесленника.

Судя по многочисленным замечаниям Цветаевой о профессии писателя и его нравственном долге, заключенных в ее статьях и письмах начала 1930-х годов, советская система общественного договора между писателем и властью казалась ей несовместимой с представлениями модернистов об интеллектуальной свободе и о понятии возвышенного. Это особенно ярко выражено в ее записи 1931 года в записной книжке, связанной с окончанием цикла *Стихи к Пушкину*, законченному 19 июля 1931 года. Цветаева описывает свой сон, в котором происходит ее собственная встреча с умирающим Пушкиным в больнице: “Кто-то увидел меня: – А это М.Ц., наш лучший поэт. Становлюсь на колени в промежутке между кроватями, дает – беру – руку. – Ну, что Масеточка, пришла посмотреть, как умирают? Прощай, Масеточка? — Прощай, земляк! (Страны поэзии, конечно, но тут же вспоминаю, что он больше петербуржец, чем москвич.)” (Цит. по Ельницкая 2004: 191). Таким образом, цветаевский миф о своем одиночестве и о над-

национальности поэта (живущего в стране поэзии вне каких-либо географических пространств, то есть в некоем интернациональном воображаемом пространстве) можно воспринимать не только как проявление архетипического мышления, но и как выражение ее представления о возвышенном, которое во многом совпадает с теоретическими взглядами о возвышенном, героическом и о жертвенности Вячеслава Иванова, с которым Волошин дружил и с которым Цветаева тоже была знакома лично. Именно ему она посвятила свой цикл стихов 1920 года, в котором она назвала Иванова равви и в котором она изобразила себя любимой ученицей Учителя: “не любовницей — любимицей я пришла на землю нежную”. Слово “масеточка”, употребленное в описании сна Цветаевой о встрече с умирающим Пушкиным, напоминает диалектное слово “масетина”, которое означает возлюбленную. Воображаемая встреча с Пушкиным воплощает в себе идею Иванова о восхождении и нисхождении, связанную с его представлением о возвышенном как о выходе за рамки индивидуального “я” и стилизации античности.

Как отмечает Рольф Фиегут, стилизация античности в творчестве Иванова “служит носителем идеи ‘жертвенного’, ‘самоотверженного’ возвышения как над индивидуалистической литературной оригинальностью и самостью, так и

над общим культурным невежеством и уравниловкой” (Fieguth 1994: 164). В цветаевском очерке *Живое о живом* несколько раз в связи с темой возвышения над бытом употребляется слово ‘башня’ по отношению к дому Волошина в Коктебеле (“на вышке башни”, “в башне жара”, “башня-маяк”). Здесь чувствуется аллюзия на башню Иванова и его кружок, который играл очень важную роль в жизни и культуре представителей Серебряного века: башня Волошина является таким образом башней-двойником. Есть в очерке и упоминание жены Иванова – писательницы Лидии Зиновьевой-Аннибал, чью книгу *Трагический зверинец* Цветаева очень высоко ценила: “Очередной подарок мне Макса, кроме Консуэллы, Жозефа Бальзамо и Мизераблей – не забыть восхитительной женской книги *Трагический Зверинец* и прекрасного Акселя – был подарок мне живой героини и живого поэта, героини собственной поэмы: поэтессы Черубиной де Габриак” (Цветаева 1984: 186). По всей видимости, переключка между двумя кружками была не случайной: и Иванов, и Аделаида Герцык (положительно изображенная в цветаевском мемуарном очерке), и Максимилиан Волошин были заражены идеей мифотворчества, которое позволяло им соединить многие черты славянской традиции с образами и темами античной культуры. Их всех объе-

диняло желание снять противоречие между эстетикой античности и христианской религией, а также воплотить в жизнь новую идею о возвышенном, выраженную в работах Иванова. Суть ее заключается в том, что она была неразрывно связана с функцией житнетворчества и с представлением об активной роли словесного искусства в жизни отдельного человека и в соборной жизни людей. По мнению Фиегута, по отношению к сфере эстетики, ивановская “теория восхождения и нисхождения является теорией мистического вдохновения (восхождение человека в художнике *ab realibus ad realiora*), воплощения вдохновения в произведении искусства любовно-женским примирением божественного с материей данного искусства (нисхождение художника в человеке) – и функции произведения искусства для соборной общности слушателей и зрителей” (Fieguth 1994: 157). Идея соборности, выраженная в произведениях Иванова, именуется им часто также и как хор, и как хоровод.

Эти понятия легко сопоставимы с обрядовыми действиями античности и русской фольклорной традиции. Не будет преувеличением сказать, что образ возвышенного поэта, изображенный в публицистике Иванова, который “жертвует своей индивидуальностью не только для экстатического выхода из себя вверх,

вглубь и вниз, но и для выхождения из себя вширь, в хоровую или соборную общность с людьми, с тем, чтобы открыть им возможность соборного эстетического переживания” (там же: 159) был сродни и Волошину, и Цветаевой, совместившим в своем творчестве литературную обработку древнегреческих трагедий и русских фольклорных легенд и сказок – в духе бриколажа. Таким образом, ивановский идеал слияния античности и христианства оказывается воплощенным в модернистских практиках кружков, о которых идет речь в очерке *Живое о живом* в связи с идеей канонизации определенных эстетических представлений о возвышенном, связанных с модернистскими представлениями (в духе ницшеанских идей) о трагическом и о цикличности истории. По меткому замечанию Иванова, в отличие от романтиков, жаждущих воплощения своих идеалов в жизни, русские символисты лелеяли особую любовь к грядущему, которая “включает в себя жертвенное отрешение от иного” и предчувствие “новой органической эпохи”, которая могла бы привести к реинтеграции культурных сил, “к их внутреннему воссоединению и синтезу” (Иванов 1971: 193-194).

В своей книге о технологии успеха в английской модернистской культуре *Модернизм и культура модного деятеля* Аарон Джаффе говорит о возрастании

культурного капитала в связи с ростом профессионализма и определенного карьеризма в литературной сфере в 1880-1940-е годы. По его мнению, процесс автономного существования литературы и расширения рынка элитарных литературных произведений, происходил под знаком конструирования идентичности в соответствии с существующими представлениями определенного круга авторов серьезной литературы о каноне и имприматуре. По его словам, “процесс формирования ценностей в духе деклараций имприматурного характера влиял на спонтанное создание инфраструктур и институтов производства модернистской литературы, включая такие аспекты литературной практики как создание элитарных артефактов, наличие санкционированных институтов, ориентированных на каноническое представление о мужском характере гениальности, которые занимались написанием рецензий и вступлений к книгам, редактированием текстов, а также созданием антологий (для людей своего круга), в которые включались как произведения, которые потеряли свою ценность, так и произведения коллективного творчества в духе женской литературы, – все эти процессы были документированы в мемуарной литературе модернистов в апокрифическом ключе” (Аагон 2005: 3). Похожие явления происходили и в России. В связи с этим наблю-

дением мемуарная проза Цветаевой представляется еще одним важным документом истории модернизма, в котором достоверно изображены многие технологии успеха и модернистские практики в России в 1910-1920-е годы. При этом, в повествовании об умерших современниках Цветаева изображает себя не только в качестве рассказчика событий минувших лет, но и в качестве канонизатора собственного творчества, доказывая таким образом современным читателям, для которых она пишет свои произведения, свою значимость и уникальные новаторские аспекты своей прозы и поэзии.

Прежде всего, мне представляется важным обратиться к рецензиям на прозу Цветаевой 1930-х годов, чтобы понять реакцию ее современников на новаторские аспекты цветаевской автобиографической и мемуарной прозы, которую можно легко сравнить с монтажной прозой Алексея Ремизова, в сборниках которого основным принципом композиционной организации является принцип наращивания мелких текстов, группирующихся вокруг одной идеи-конструкции, и заметно пристрастие автора к использованию фольклорных сюжетов, диалектных выражений и речевых приемов устной традиции и стилистических масок, которые использует повествователь. Несмотря на то, что многие

известные критики русской эмиграции считали, что “Цветаева принадлежит к тем авторам, которые только о себе и могут писать” (Адамович 2003а: 411), в очерке о Волошине *Живое о живом* Цветаева сумела ярко выразить многие эстетические и философские устремления младших символистов, создав четкое представление об архаическом направлении в русском модернизме и его истоках. Приведем несколько отзывов современников об этом очерке. Так, например, Адамович находит в нем моменты преувеличения, но тем не менее видит в цветаевском повествовании интересный анализ литературного быта 1910-х годов: “Мне никогда не приходилось Волошина встречать. Насколько можно судить о нем по его стихам и статьям, он истинным поэтом не был, – и значение, которое Цветаева ему, очевидно, приписывает, сильно преувеличено. (Нельзя забыть поздних, грубо-трескучих фальшиво-декламационных волошинских стихов о России: это не случайный срыв, это – важнейший для характеристики Волошина документ.) Но, вероятно, как личность он был интересен: интересная, умная статья Цветаевой в этом убеждает” (Адамович 2003б: 413).

Рецензия Адамовича очень точно указывает на некую тенденциозность цветаевского очерка и практически корректирует ее образ Волошина. По мнению Цве-

таевой, выраженному в письме к Тесковой, ее образ Волошина не мог понравиться эмигрантским критикам и редакторам в силу того, что они не были в состоянии понять терпимости Волошина по отношению к советскому строю. Между тем, стихи о России Волошина, о которых говорит Адамович, написаны о терроре начала 1920-х годов: в духе Апокалипсиса они предсказывают духовный конец российской культуры. В письме к Тесковой Цветаева намекает на то, что современные русские критики и писатели, живущие во Франции, часто оказываются в плену своих идеологических пристрастий и, в силу воинственного отношения к литературному быту за границей и в Советской России, им трудно понять пацифизм Волошина и его уход от натурализма не только из-за эстетических причин, но и из-за существования разных этических принципов. Здесь следует обратить внимание на отклик Владислава Ходасевича на цветаевский очерк о Волошине, чтобы убедиться, что Цветаева хотела написать не только мемуарный очерк о Волошине, но и создать некий философский трактат о литературном быте 1910-х годов. Вот что пишет по поводу очерка *Живое о живом* Ходасевич: “Не могу, однако, не отметить то обстоятельство, что образ Волошина и едва ли не всем с ним связанные явления, на мой взгляд, даны в очень схожем, но чрез-

мерно преувеличенном виде. [...] Волошину и его матери (которая удалась Цветаевой даже больше, чем сам Волошин, ибо вышла не столь преувеличена) обязан я хорошими днями своей жизни. И все же должен сказать, что только при крайней стилизации можно изображать Волошина таким титаном и мудрецом, каков он у Цветаевой. Это был очень образованный, очень одаренный, но и очень легкомысленный, даже порой легковесный человек, писавший довольно поверхностные стихи, из которых самые неудачные своей оперной красотой имели наибольший успех у некомпетентных ценителей” (Ходасевич 2003: 431-432). Таким образом, Ходасевич отмечает крайнюю стилизацию как основную черту очерка. Как будет показано ниже, стилизация Цветаевой подчинена определенной задаче: рассказать современникам о новом искусстве России и его истоках, представив Волошина как предтечу и теоретика основных современных течений культуры модернистского периода, которые оказались в загоне в Советской России в 1932 году.

Интересно и то, что Ходасевич явно замалчивает тот факт, что Волошин был влиятельным критиком, публицистом и известным общественным деятелем. Ходасевич совсем не говорит о том, что одной из важных черт характера и мировоззрения Волошина является его философия пацифизма

и активное неприятие насилия, которое частично связано с толстовством, но на самом деле оно гораздо шире толстовского подхода к насилию. Для Цветаевой это очень важная черта мировоззрения Волошина как писателя, критика и человека. Так, например, Цветаева пишет о Волошине: “Всякую занесенную для удара руку он, изумлением своим, превращал в опущенную, а бывало, и в протянутую. Так он в одно мгновение ока разоружал злопыхавшего на него старика Репина, отошедшего от него со словами: “Такой образованный и приятный господин – удивительно, что он не любит моего Иоанна Грозного!”. И будь то данный несостоявшийся наскок на него Репина, или мой стакан – через всю террасу – в дерзкую актрису, осмелившуюся обзывать Сару Бернар старой кривлякой [...], Макс неизменно стоял вне: за каждого и не против никого” (Цветаева 1984: 208). В очерке *Живое о живом* Цветаева также рассказывает о дуэли Волошина с Николаем Гумилевым, подчеркивая то, что Волошин стрелял из пистолета, чтобы не попасть в Гумилева, отдавая дань ритуалу защиты чести женщины (в данном случае Елизаветы Дмитриевой, с которой Волошин создал литературную мистификацию, помогая Дмитриевой опубликовать ее стихи под псевдонимом “Черубина де Габриак”). Цветаева характеризует эту дуэль как “чистую дуэль

защиты”, утверждая, что Волошин был неспособен на акт насилия: “войны в нем не было никогда”. Не описывая никаких подробностей, связанных с волошинским решением отказаться от воинской повинности в начале Первой Мировой войны, Цветаева приводит собственный довод Волошина, сообщенной его матери: “Мама, я же не могу влезть в гимнастерку только потому, что они думают, что думают иначе, чем я” (Цветаева 1984: 207). По определению Волошина, приведенному в очерке Цветаевой, война всегда связана с животными инстинктами. Таким образом, в своем очерке Цветаева затрагивает очень важную тему о влиянии Первой Мировой войны на мировоззрение и искусство писателей 1910-х годов, выстраивая таким образом определенную поколенческую парадигму: то есть она говорит и о себе, и о Волошине, и о своем муже (который считал Волошина своим близким другом) как о людях, травмированных военными событиями 1910-х годов.

Современный российский историк Татьяна Александровна Павлова комментирует поведение Волошина во время Первой Мировой войны следующим образом: “Первое впечатление Волошина от войны – это бессмысленность и массовость ее жертв. При этом роковой закономерности война выбивает из жизни лучших людей, уносит цвет нации. В статьях

Жертвы войны, Маленькие недомотры, Франция и война он скорбит о тех французских писателях и поэтах, химиках и врачах, которые погибли на фронтах в самом начале мировой войны – все молодые люди, ‘целое поколение французского искусства’. Он пишет ‘глядя из Франции,’ ибо там в первую очередь узнавал о жертвах. Но за текстом его статей просматривается и судьба русских молодых людей, ‘цвета нации,’ – недаром страницы их испещрены цензурными пропусками” (Павлова 1997: 251). Комментарий Павловой очень точен, так как он указывает как на наличие цензуры в прессе военного периода, так и на умение Волошина остраиваться от быта и выходить на уровень надбытийного сознания, позволяющего видеть диалектику жизни на уровне феноменологического восприятия жизни, а также в свете идей антирасизма, пацифизма и возрождения мифотворческого восприятия жизни.

Нельзя не согласиться с мнением Павловой о том, что в своей статье 1910 года о Толстом, написанной сразу же после его смерти, Волошин внес корректировку в существующие представления о толстовстве и ненасилии. Он пишет: “Мне думается, что причина здесь лежит лишь в одностороннем понимании слов: ‘не противься злему’. Если я перестану противиться злему вне себя, то этим создаю только для себя безопасность от

внешнего зла, но вместе с тем и замыкаюсь в эгоистическом самосовершенствовании. Я лишаю себя опыта земной жизни, возможности необходимых слабостей и падений, которые одни учат нас прощению, пониманию и принятию мира. [...] Не противясь злу, я как бы хирургически отделяю зло от себя и этим нарушаю глубочайшую истину, разоблаченную Христом: что мы здесь на земле вовсе не для того, чтобы отвергнуть зло, а для того, чтобы преобразить, просвятить, спасти зло. А спасти и освятить зло мы можем, только приняв его в себя и внутри себя, собою его освятив. Толстой не понял смысла зла на земле и не смог разрешить его тайны” (Волошин 1988: 532-533). Рассуждения Волошина о духовном преобразовании внешней и внутренней жизни во многом перекликаются с учением Владимира Соловьева, который считал, что нравственной задачей каждого человека является активная вера в Бога и преобразование материальной жизни в духовную. В трактате о духовных основах жизни Соловьев пишет: “Верить в Бога – есть наша нравственная обязанность. [...] Верить в Бога – значит признавать, что то добро, о котором свидетельствует наша совесть, которого мы ищем в своей жизни, но которого не дает нам ни природа, ни свой разум, – что это добро все-таки есть, что оно существует и помимо нашей природы и нашего

разума, что оно есть нечто само по себе. [...] Мы должны верить, что оно есть само по себе, что оно есть сущая истина: мы должны верить в Бога. Эта вера есть и дар Божий и вместе с тем наше собственное свободное дело” (Соловьев 1998). В ключе идей Соловьева о богочеловечестве (в основе которого лежит универсальный принцип всеединства вселенской культуры) и свободе нравственного выбора, Цветаева пишет, что делом жизни Волошина было сводить, а не разводить людей.

Цветаева считает, что миротворчество Волошина было частью его мифотворчества, а следовательно и частью его собственного мифа “о великом, мудром и добром человеке” (Цветаева 1984: 209). В цветаевской отсылке к картине Ильи Репина 1885 года *Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 г.* чувствуется ее импрессионистическая и в то же время аллегорическая манера письма: ее аллюзия рассчитана на читателя, который помнит события 1913 года. Как известно, 13 января 1913 года в Москве, в Третьяковской галерее, был совершен акт вандализма: молодой человек по имени Абрам Балашов с криком “Довольно крови!” изуродовал картину Репина ножом. Волошин выступил в защиту этого протеста и безумца, изуродовавшего картину. По мнению Репина, этот акт был совершен не без помощи представителей нового искусства, входивших в

группу “Бубновый валет”. С Давидом Бурлюком и другими членами этой группы Волошин был тесно связан: 12 февраля 1913 года на заседании “Бубнового валета” в Политехническом институте Волошин выступил с докладом о картине Репина, который назывался *Иван Грозный и сын его Иван* и в котором были озвучены многие переключки с идеями Бурлюка о новом искусстве (Волошин 1988: 679). До этого выступления Волошин уже был хорошо известен русской общественности как автор статьи *О смысле катастрофы, постигшей картину Репина*, опубликованной 16 января 1913 года в газете «Утро России» и вызвавшей широкий резонанс среди критиков, журналистов и художников. Волошин пытался найти психологические причины поступка Балашова и объяснить, почему именно картина Репина могла вызвать такую патологическую реакцию в отличие от других картин. В своей *Автобиографии* Волошин отмечает, что его публичная лекция в Политехническом институте окончилась травлей и бойкотом его книг в книжных магазинах, то есть Волошин стал центром внимания только потому, что осмелился пойти против общественного мнения, созданного российскими газетами.

Как видно из многих свидетельств современников, Волошин не был сломлен травлей журналистов и не нашел в себе силы выступить

с докладом в Политехническом музее. Суть доклада Волошина в Политехническом музее заключалась в его утверждении, что поступок Абрама Балашова не является актом банального музейного вандализма, а вызван непосредственно художественной сущностью репинской картины. Более того, многие слушатели восприняли доклад Волошина как своего рода дуэль против Репина, который сидел в аудитории. Алексей Власенко описывает следующий эпизод, произошедший перед лекцией: “На предупреждение Волошина, что нападки его будут корректны, но жестоки, Репин сухо ответил: ‘Я нападок не боюсь, привык.’ Затем они пожали друг другу руку, и Волошин, спустившись вниз, начал говорить” (Власенко 1999). Учитывая увлечение Волошина новым левым искусством, не трудно проследить логику цветаевских размышлений о новой эстетике в очерке *Живое о живом* и найти в ее повествовании следы скрытой полемики с современниками, то есть с эмигрантскими редакторами, читателями и критиками, защищавшими основы реалистического искусства в узком понимании этого слова, которое практически подразумевает натурализм. Вполне возможно, что Цветаева имела ввиду и защитников социалистического реализма, которые оправдывали существование цензуры и идеологических запретов. В своем докладе, на который Цветаева на-

мекает только вскользь, Волошин говорил о том, что реализм создаст вещи, которых раньше не существовало, и при своем углублении реалистический метод приводит к идеализму в платоновском смысле, то есть в каждой преходящей случайной вещи он ищет ее сущность. По мнению Волошина, натурализм повторяет уже существующие объекты и ценит только внешнее сходство, перечисляя факты без всякого отбора и копируя реальность без всякого обобщения.

В репинской картине Волошин видел много черт, присущих натурализму, включая малореальные, а подчас и физиологически невозможные элементы репрезентации реальности. Волошин утверждал, что многие детали картины написаны художником в высшей степени натурально, преувеличенно-неестественно и подчинены одной художественной задаче Репина: достигнуть потрясающего впечатления. Власенко пишет о принципиальной позиции, выраженной в докладе Волошина следующим образом: “Волошин не устает настаивать: ‘Потрясающее впечатление еще не признак художественности’. Далее он, несколько лет проработавший парижским корреспондентом газеты «Русь», дает пронизательную характеристику европейской жизни: “В Европе за последние четверть века создалась известная, но вполне определенная жажда

ужасного. Эту психологическую потребность обслуживают газетные хроники несчастных случаев и самоубийств [...]. Синематографы обслуживают то же самое любопытство к сырым фактам жизни [...]. Вся эта полоса перечисленных зрелищ является наиболее чистым выражением современного натурализма. Их единственная цель быть внешне похожими на жизнь; повторять ужасы, множить их, делать общедоступными и популярными. И все это для того, чтобы вызывать все более и более сильные душевные эмоции, произвести потрясающее впечатление. Это наркотики ужаса” (там же). По мнению Волошина любое произведение искусства должно быть отражением духовного выбора человека, его понимания искусства как нравственного поступка и умения сострадать тому или иному трагическому явлению в жизни. Если художник не преобразил в себе впечатление от ужаса происходящего, то он обрушивает на зрителя весь тот травматический опыт, который он пережил сам. Волошин считает, что нравственнее быть жертвой, чем свидетелем событий, если нет возможности помочь страдающему человеку. Как указывалось выше, позиция Волошина была близка мироощущению Иванова, связанного как с идеей синтеза античных и христианских аспектов репрезентации реальности,

так и с представлениями о возвышенном и о жертвенности.

Как отмечает Власенко, Волошин осуждал подход Репина к изображению ужасного, потому что при изображении Ивана Грозного художник “не преодолел ужаса, не был сам героем своего произведения, а был лишь безвольным и жалким свидетелем” (там же). На мой взгляд, цветаевское упоминание о волошинском отношении к натурализму и к картине Репина, воспроизводящую сцену убийства Иваным Грозным своего сына, можно воспринимать и как аллегорический намек на усиление сталинского режима в Советской России, особенно в связи с культурной политикой. В частности, как отмечает Элизабет Валкениер, несмотря на свое противоречивое отношение к властям и к монархии, Репин всегда воспринимался радикально настроенной интеллигенцией как певец революции и революционного насилия. Хотя после Октябрьской революции 1917 года Репин жил в Финляндии, в 1927 году в эмигрантской прессе были опубликованы сообщения о том, что Репин согласился вернуться в Россию для создания специального полотна о крушении царского режима в России в связи с празднованием десятилетнего юбилея коммунистического режима. В начале февраля 1927 года Репину пришлось опубликовать письмо в эмигрантских газетах с объяснением того, что он

не собирается возвращаться на родину, несмотря на приглашение маршала Ворошилова и советского правительства. По мнению Валкениер, благодаря тому, что в дореволюционный период революционеры считали Репина своим сторонником, в 1932 году советские бюрократы и культурные деятели создали о нем свой миф, превратив его в предвестника революционных преобразований и изобразив его чуть ли не одним из основателей социалистического реализма в искусстве (Valkenier 1978: 21). Валкениер указывает на то, что после апрельского декрета 1932 года о расформировании различных литературных и художественных ассоциаций, направленных на укрепление социалистического реализма, сторонники политизации искусства сделали из Репина художника, который защищал идею служения обществу и был поборником царизма. По их мнению, суть социалистического реализма заключалась в том, чтобы использовать Рубенса, Рембрандта и Репина для образования рабочего класса. Как пишет исследовательница, эти яркие защитники идеи политизации искусства победили и, в конце концов, Репин (несмотря на то, что он умер в 1930 году) оказался у них на службе в качестве покровителя дидактического, националистического и пропагандистского искусства вплоть до того, что на выставку его картин (на ней было представ-

лено более тысячи произведений Репина) в 1936 году посылались многочисленные группы рабочих и студентов, для которых организовывались специальные лекции о Репине и его вкладе в развитие реализма в России (там же: 28).

По всей видимости, Цветаева была хорошо знакома с намечавшейся тенденцией использования искусства для пропагандистских целей и прекрасно понимала, как миф о Репине и натурализм многих его картин могут быть использованы защитниками социалистического реализма в Советской России. Не случайно и то, что в самом начале очерка она останавливает внимание читателя (при описании своей комнаты в 1910-х годах) на том, что в ее комнате, напоминающей каюту (символически этот образ можно воспринимать как намек на стихотворение Бодлера *Плавание*, в котором прославляется творческое воображение, позволяющее художникам и поэтам совершать воображаемые путешествия, и которое было одним из любимых стихотворений Цветаевой [см. Смит 2004]), икона Богородицы была заставлена портретом Наполеона; а на стенах, помимо портретов Давида, Жерара, Гро, Лавренса и Мейссонье, висели еще портреты Верещагина (Цветаева 1984: 179). В отличие от Репина, Верещагин имел репутацию художника, который активно отстаивал автономность искусства от государства. Хорошо из-

вестен тот факт, что он отказался от звания профессора в 1874 году, сославшись на то, что, по его мнению, любые звания и официальные почести вредны для искусства и подрывают независимость художника (Valkeiner 1978: 22). Таким образом, Цветаева представляет себя в очерке о Волошине не только эклектиком, но и человеком, верящим в высокие и возвышенные идеалы и отстаивающим независимость своей творческой позиции.

Совершенно очевидно и то, что доклад Волошина 1913 года о Репине предвосхитил рассуждения Виктора Шкловского о необходимости остранения в искусстве, о котором подробно говорится в его статье *Искусство как прием*, опубликованной в 1917 году. Шкловский пишет: “Целью искусства является дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием ‘остранения’ вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как восприимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен: искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве не важно” (Шкловский 1990: 63). Учитывая то, что на все нападки критики Волошин решил ответить сборником, в котором он собрал все материалы, связанные с его докладом и опубликовал свое объяснение событий, можно сказать,

что Цветаева явно симпатизирует его решению бороться с критикой до конца. Несомненно то, что анархическая позиция Волошина виделась ей частью жертвеннического мировоззрения защитников новой эстетики. Книга была опубликована в 1913 году в частном издательстве “Оле-Лукойе”, организованном Сергеем Эфроном и Цветаевой. Хотя Цветаева не рассказывает об этой публикации в своем очерке *Живое о живом*, ее читателям было не трудно найти все подробности этого скандала в прессе 1910-х годов, а также разыскать саму книгу. Учитывая то, что очерку о Волошине предшествовало эссе *Искусство при свете совести*, в котором говорилось об умении Пушкина пережить весь ужас смерти и страданий, вызванных чумой в своем воображении и выразить свою остраненность от натурализма посредством гимна Чуме, Цветаева явно считает, как и русские формалисты, что поэтический язык является более искусственным языком, чем язык прозы, и, в силу того, что он тесно связан с мифом и мифопоэтическим мышлением, рассчитанным на запоминание важных событий частной и общественной жизни, он спасает людей от беспамятства, вызванного автоматизацией современной жизни, которая, по меткому замечанию Шкловского, “съедает вещи, платье, мебель, жену и страх войны” (там же).

Вот почему Цветаева изображает Волошина истинным поэтом в приведенном выше письме к Тесковой: в ее глазах он герой и поэт, потому что он готов принести себя в жертву новому искусству. С ее точки зрения, мифопоэтическое сознание Волошина, ориентированное на воскрешение забытого и сохранение памяти (в духе идей Иванова о возвышенном, обсуждаемых выше), помогло ему стать миротворцем и восстановить гармонию из хаоса. Приняв в учет то, что Цветаева развивала и поддерживала идеи Волошина о новой эстетике и об отходе от натурализма, в своем очерке о Волошине Цветаева пользуется случаем намекнуть на дискуссии о картине Репина и вписать свое имя в историю пацифизма и в развитие модернистской эстетики в России, основанной на принципе остранения и вывода вещи “из автоматизма восприятия” (там же: 64). Как отмечает Власенко, Волошин столкнулся с темой террора и насилия “в декабре 1920 года, в зимней, застывшей Феодосии, когда Волошин стал свидетелем массовых расстрелов, производимых там; а также в период Красного террора, объявленного весной 1921 года в Симферополе” и указывает на то, что “по данным Волошина, в Крыму под командованием Белы Куна за первую зиму было расстреляно 96 тысяч на 800 тысяч всего населения” (Власенко 1999). Власенко также ссылается

на письма Волошина начала 1920-х годов, в которых он рассказывает своим корреспондентам, включая сестру Сергея Эфрона Елизавету, о постоянных угрозах ареста в связи с помощью либо Красным, либо Белым. В частности, Власенко приводит отрывок из письма Волошина от 1925 мая 1923 года Елизавете Эфрон, в котором Волошин говорит о силе молитвы: “Времена террора провел все время лицом к лицу с истребителями, живя с ними в одной квартире. Тут-то и понял всю силу молитвы (когда молишься не за жертву, а за палачей), так как она на глазах может преобразовать человека” (там же). Власенко приводит также и другое высказывание Волошина, в котором есть слова о необходимости молитвы за палачей: “Молятся обычно за того, кому грозит расстрел. И это неверно: молиться надо за того, от кого зависит расстрел и от кого исходит приказ о казни. Потому что из двух персонажей убийцы и жертвы в наибольшей опасности (моральной) находится именно палач, а совсем не жертва. Поэтому всегда надо молиться за палачей и в результатах можно не сомневаться” (там же). В свете высказываний Волошина о молитве за палачей и миротворчестве становится понятным, почему Цветаевой было важно написать очерк о Волошине в преувеличенном ключе: видимо, она сама переживала в своем воображении все горести и волнения,

которые выпали на его долю перед смертью. Цветаевой была близка позиция Волошина в начале 1930-х годов, так как она видела себя первым поэтом русской эмиграции и, может быть, всей России (представленной ей как сообщество людей, связанных культурными и духовными узами, а не географическим пространством), пытаясь примирить между собой разные литературные направления и в Советской России, и за ее пределами. В среде русских эмигрантов в Париже Цветаева воспринималась человеком, сочувствующим евразийцам, с одной стороны, а, с другой стороны, сторонником монархии и художником, пытающимся преодолеть травматический опыт прошлого с помощью терапевтических свойств своих произведений. В связи с этим замечанием представляется уместным процитировать несколько наблюдений Анатолия Унтервальда, который опубликовал свою рецензию на поэтический вечер Цветаевой в Париже. Его рецензия была опубликована 1 января 1932 года в Софии – в эмигрантской газете «Молодое слово». Прежде всего Унтервальд пишет, что Цветаева – “великий поэт и поэт самый ‘поэтический’ из всех современных русских поэтов” (Унтервальд 2003: 403). Унтервальд рассказывает в своей рецензии о цветаевском чтении своего очерка *Три смерти*, в котором речь идет о Рильке, и утверждает, что, не-

смотря на тяжелое впечатление от рассказа, Цветаева сумела без пафоса и по-человечески рассказать об утрате трех людей, которые ей были очень дороги. Он также высоко оценил отрывки из ее поэмы о царской семье: “Марина Цветаева и здесь нашла нужные простые слова, и поэма о Царской Семье у нее не вышла своеобразным ‘социальным заказом’. От прикосновения к большой и непоправимой национальной и человеческой трагедии, ее стихи стали только еще более значительными, трагическими и национальными. [...] Хотим мы этого или нет – Марина Цветаева является нашей большой национальной гордостью. Она великий – и русский поэт” (там же: 404-405). В рецензии Унтервальда обсуждается важный вопрос о том, какого поэта можно считать национальным. Совершенно очевидно то, что, помимо универсальных общечеловеческих черт цветаевских произведений, Унтервальд отмечает ее умение сопереживать национальной трагедии и расширять рамки индивидуального ‘я’.

Именно так сама Цветаева говорила о Пушкине в 1931 году и в своих стихотворениях, посвященным ему, и в очерке *Искусство при свете совести*. Думается, что Цветаева видела уникальность поэтического гения Пушкина в его умении отзываться на разные явления современной жизни и эклектичным образом совмещать в своем творчестве лучшие достижения

европейской и русской культурных традиций. Цветаева воспринимала творчество Пушкина сквозь призму речи Федора Михайловича Достоевского о Пушкине 1880 года, в которой важной чертой пушкинского таланта провозглашалась всеотзывчивость: “Да, назначение русского человека есть бесспорно всеевропейское и всемирное. Стать настоящим русским, стать вполне русским, может быть, и значит только (в конце концов, это подчеркните) стать братом всех людей, всечеловеком, если хотите” (Достоевский 1958: 459). Именно таким всечеловеком изображает Цветаева Волошина, сумевшего совместить в своем творчестве лучшие традиции Европы и России. Не случайно в ее очерке *Живое о живом* встречается сопоставление профилей Пушкина и Волошина в связи с пребыванием в Крыму двух поэтов и воспоминаний жителей Крыма о них.

Более того, Цветаева говорит о миротворчестве не только в связи с обсуждением вопроса о насилии и его репрезентации в искусстве, а также в связи с обсуждением гендерных характеристик. В ее очерке о Волошине речь идет не только о кризисе маскулинности в 1910-х годах, но и о соловьевском идеале андрогинной природы человека и о преображении плоти в духовное начало. Не случайно в своей статье 1915 года Волошин говорит об истреблении духовного

богатства Франции в связи с Первой Мировой войной, имея ввиду, конечно же, и Россию: “Полное равенство всех граждан перед воинской повинностью, проведенное прямолинейно и последовательно, совершенно преобразило внутренний состав французской армии. Изменился вес и ценность единиц, ее составляющих, так как наравне с обычным мускульным материалом она приняла в себя все самое драгоценное из духовных и творческих сил народа, но ее дух, дисциплина, традиции остались те же, что и были” (Волошин 1991: 140). Более того, Волошин размышляет о целом поколении военного времени, у которого сложилось определенное представление о мире и желание физической активности: “Ясновидящая сила вырастила во Франции к 14-му году поколение юношей, способных пронести на своих плечах великую европейскую войну. Их нужно было родить, воспитать и подготовить так, чтобы к этому сроку им было между 21 и 30-ю годами. Это было выполнено с непогрешимой точностью [...]. В молодежи совершается что-то новое, мужественность и энергия тех, кто вступает теперь в жизнь, поражает их старших, молодое поколение поражает оптимизмом, жизнеспособностью, вкусом к действию” (там же: 130).

Удивительным образом рассуждения Волошина об особом поколении военного времени пе-

рекликаются с идеями английского антрополога, специалиста по древнегреческому искусству и переводчицы Джейн Хэррисон, выраженными особенно ярко в ее книге *Темис: Изучение социальных истоков греческой религии* (1912). В своих работах Хэррисон обсуждает роль ритуала и его воздействия на коллективные эмоции и на создание ранних форм религиозного обряда. Она пишет о том, что механизмы воздействия на людей в древних ритуалах могут быть по-новому оценены в 1910-е годы, когда многие европейские нации оказались заражены шовинизмом, тягой к войне и крахом гуманизма. По мнению Хэррисон, триумф эмоции над разумом, чрезмерный национализм (основанный на примитивном понимании идеи патриотизма) в некоторых европейских странах и модный коллективизм (массовое сознание) взаимосвязаны и чреватые серьезными последствиями. Хэррисон считала, что идеи Федора Михайловича Достоевского о любви и спасении с помощью наднационального (вселенского) понимания братства европейских рас могут спасти британцев от возрастающего увлечения чрезмерным национализмом, расизмом и имперскими идеями о величии определенных расовых групп, помогая им выйти за рамки привычных национальных характеристик и научиться понимать другие культурные традиции без

иерархического взгляда на культуру. Харрисон была одним из первых антропологов, наглядно показавшим в своих работах то, что миф в архаических обществах выполняет чисто практические функции, поддерживая традиции и непрерывность племенной культуры за счет обращения к сверхъестественной реальности доисторических событий, связав таким образом миф с магией и обрядом и поставив вопрос о социально-психологической функции мифа в исторических обществах. Она считала, что возрождение мифа и архаических обрядов сможет помочь ее современникам преодолеть влияние позитивизма и абстрактного рационализма на современную жизнь, которая опирается на механическое воссоздание старых форм и вытесняет на второй план творческое видение реальности. Более того, Харрисон видела позитивный аспект возрождения ритуала и мифа в том, что стихийное начало, которое, как ей казалось, в начале двадцатого века стало явно доминировать и выражаться в крайних формах индивидуализма за счет стремительного распространения массовой культуры, может быть сбалансировано только воспитанием в себе цивилизованного человека-творца, который не теряет связи с коллективным творческим началом (выраженном в традициях, архаических ритуалах и символах универсального значения).

Короче говоря, Харрисон видит выход из крайнего субъективизма и излишней иррациональности посредством понимания культуры как живой материи, которая совмещает в себе и традицию, и новаторство. В своей книге, опубликованной в 1915 году, Харрисон выдвигает на первый план психологические аспекты религиозного и культурного опыта, говоря о том, что истинный духовный опыт не является частью рационализированной теологии (Омегой), а служит живым началом, воплощенным в обрядовых действиях, связанных с древними культурами почитания женщин-богинь, включая в себя дионисийские ритуалы и верования (Harrison 1915: 179-180). Само название цветаевского очерка о Волошине наводит на мысль о концепции животворящей функции ритуала в повседневной жизни, из которой рождается творческое начало в силу того, что в любом обрядовом действии есть представление о некоем промежуточном пространстве, в котором рождается идея, являющаяся репрезентацией движения от желания к реакции на него. В психоаналитическом ключе, Харрисон утверждает, что “идея есть воплощение воображаемого действия” (Harrison 1913: 53).

Как справедливо отмечает К. Филилипс, на первый взгляд, идея выражение экспрессии, предшествующей репрезентации, сближает Харрисон с эстетическими взгля-

дами европейских романтиков, но при более тщательном изучении оказывается, что она предлагает новую модель творческой психологии, в которой важную роль играет идея о коллективном эмоциональном переживании, а не об эмоциональном отклике индивидуальной личности: “Опираясь на идею Дюркгейма о том, что форма религиозного опыта всегда отражает социальную структуру той или иной группы общества, она развивает его представления и настаивает на том, что любое представление о боге рождается из специфического обрядового действия участников религиозного акта служения, непосредственно связанного с воплощением их желаний о питании и плодородии” (Phillips 1991: 470). По мнению Филлипса, идеи Харрисон о коллективных эмоциях и сопереживании-сотворчестве оказали большое влияние на многих модернистов, особенно на Т. С. Эллиота и В. Вульф. Как известно, Вирджиния Вульф считала Харрисон своим духовным наставником и посвятила ей несколько страниц своего очерка *Своя комната*. В какой-то степени цветаяевское сообщество свободных художников, театральных деятелей и поэтов, изображенное в очерке *Живое о живом*, имеет много сходного с группой критиков, писателей и философов известной под названием “Блумберийский кружок”, в который входила Вульф и с членами которого активно дру-

жила и Харрисон, и князь Дмитрий Святополк-Мирский, близкий друг Цветаевой и ее мужа Сергея Эфрона. Харрисон считала Мирского своим близким другом. Она также дружила с Ремизовым (рассказы которого она перевела на английский язык) и с Львом Шестовым, особенно во время своего длительного пребывания в Париже. Более того, Харрисон пожертвовала большую сумму денег на публикацию первого номера евразийского журнала *Версты*, в редакцию которого входили Эфрон, Цветаева и Мирский.

Совершенно очевидно то, что анализ многих пацифистских и эстетических идей Волошина в своем очерке о нем Цветаева выстраивает таким образом, как будто ее воспоминания могут служить иллюстративным материалом идей Харрисон, связанных с английской традицией феминизма и пацифизма. Интересно и то, что многие теоретические подходы Харрисон к античности и древнегреческому искусству были известны в России, а также имели аналогии с некоторыми подходами к эстетическим и культурологическим проблемам, получившим развитие в работах русских философов, критиков и антропологов, включая Вячеслава Иванова, Николая Евреинова и Ольги Фрейденберг. Однако, Мелетинский пишет об английской антропологической школе ритуалистов с большой долей

критицизма, считая, что “тезис о примате ритуала над мифом и об обязательном происхождении мифа из ритуала недоказуем и в общем виде неоснователен, несмотря на убедительно показанную швейцарским психологом Ж. Пиаже роль сенсомоторного ядра интеллекта или на справедливое указание французского психолога-марксиста А. Валлона о значении действия в подготовке мышления” (Мелетинский 1995: 61). По мнению Мелетинского, любые проявления ритуализма ведут к недооценке интеллектуального и когнитивного аспектов мифотворчества. “Миф,” – утверждает Мелетинский, – не действие, обросшее словом, и не рефлекс обряда” (там же). Мелетинскому кажутся более убедительными идеи Бронислава Малиновского (английского этнографа польского происхождения) о внутреннем единстве мифа и обряда и живой связи действенного и словесного аспектов обряда.

Хотя рассуждения Цветаевой о творчестве не сопоставлялись ранее с работами психологов, антропологов и этнографов 1910-30-х годов, нам представляется плодотворным проследить связь цветаевского описания интуитивистской философии творчества Волошина с идеями о театрализации жизни ее современников. Цветаевское восприятие Волошина как мудрого мифотворца воплощает в себе идеи Харрисон о

том, что миф является важной составной частью человеческой цивилизации и что он не может восприниматься вариацией сказки (у которой нет обрядовой функции). Так же, как и Харрисон, Цветаева говорит о том, что миф является активно действующей силой и своего рода прагматической формой примитивной веры и нравственной мудрости. Самым важным открытием Харрисон было то, что она считала ритуал универсальной переходной формой преобразования повседневной жизни в искусство. Так, например, в ее книге *Искусство и ритуал*, опубликованной в 1913 году, говорится, что “ритуал часто является не просто формой трансформации, а универсальной промежуточной фазой между действительностью и своеобразным преломлением через наше восприятие различных эмоций, вызванных реальными событиями, которое называется искусством” (Harrison 1913: 206). На основе многолетнего изучения обрядов и ритуалов Харрисон делает следующий вывод: “Наше длительное изучение обрядовых танцев с масками животных, майских фестивалей и даже греческой драмы было подчинено желанию наглядно показать, что искусство (за исключением каких-то отдельных случаев, связанных с особо одаренными людьми) возникало из жизни не прямым образом, а посредством коллективного усилия воплотить в жизнь потребно-

сти и желания, то есть посредством ритуального действия” (там же). В описании сцен инициации, направленных на обучение учеников мифотворческому видению жизни, цветаевский Волошин напоминает жреца древнегреческих мистерий, который передает другим сакру или с помощью наглядного показа того, что нужно изобразить; или с помощью действия того, что нужно делать, или с помощью наставления о том, что нужно сказать. Эти три главных компонента обряда передачи сакры были впервые четко выделены в исследовании Харрисон 1903 года о древнегреческой религии (Harrison 1903).

В цветаевском очерке есть несколько примеров такого поведения, напоминающем о ритуале передачи сакрального знания. Вот несколько примеров из текста, в которых Волошин представлен как художник-мистик, сохранивший знания о древнегреческих мистериях, связанных с культом Диониса: “Макс был знающий. У него была тайна, которой он не говорил. [...] Она была в нем, жила в нем, как постороннее для нас, однородное ему – тело. [...] Его поднятый указательный палец: это не так! – с такой силой являл это *так*, что никто так и не узнав этого *так*, в существовании его не сомневался. Объяснять эту тайну принадлежностью к антропософии или занятиями магией – не глубоко” (Цветаева 1984: 210). Вот

еще один пример ученичества Цветаевой, говорящий об актерских способностях Волошина, в силу которых он, как участник древнегреческих мистерий, умеет перевоплощаться в тот предмет, о котором он говорит и в существование которого он верит: “– Есть духи огня, Марина, духи воды, Марина, духи воздуха, Марина, и есть, Марина, духи земли. Идем по пустынному уступу, в самый полдень, и у меня точное чувство, что я иду – вот с таким духом земли. Ибо каким (*дух, но земли*), кроме как вот таким, кем, кроме как вот этим, дух земли еще мог быть!” (там же). Согласно определению Харрисон, театрализованные действия и танцы, связанные с суевериями или с примитивными представлениями о магических явлениях личного характера, не рассчитанные на массовое зрелище и не санкционированные авторитетным лицом, не являются ни ритуальным актом, ни актом творчества (Harrison 1913: 32). Цветаевские примеры волошинского воздействия на слушателей и зрителей говорят о другом: его беседы и импровизации имели оттенок ритуального действия, с одной стороны, а с другой – они были наглядной иллюстрацией идей Иванова о возвышенном, на которые указывалось выше.

Как видно из цветаевского очерка о Волошине, творческое начало, чувствующееся в повседневном поведении Волошина и в

его воображении оказывали большое воздействие на окружающих в такой же мере, как и ритуальное представление, позволяющее участникам перевоплотиться в другую ипостась, сросшись на момент совместного творческого акта с новыми ролями, совершив таким образом акт трансгрессии через определенного рода карнавализацию. Об этом свидетельствует следующее замечание: “Макс принадлежал другому закону, чем человеческому, и мы, попадая в его орбиту, неизменно попадали в его закон. Макс сам был планета. И мы, крутившиеся вокруг него, в каком-то другом, большем круге, крутились совместно с ним вокруг светила, которого мы не знали” (Цветаева 1984: 210). Употребляя местоимение “мы” Цветаева подразумевает дачников и друзей Волошина и его матери, которые приезжали в Коктебель и участвовали в разных представлениях, концертах, в ритмической гимнастике, прогулках и в различных играх, которые происходили или в доме Волошина, или на берегу моря. В связи с этим интересно замечание Цветаевой о том, что Волошин “с мифом был связан и через коктебельскую землю – киммерийскую, родине амазонок” и том, что его вечной мечтой была мечта о матриархате (там же: 213). По принципу синекдохи, Цветаева причисляет и себя к легендам и мифам Коктебеля, так как она изображает себя в качестве уче-

ника, собеседника и соучастника волошинских прогулок. Здесь следует привести один пример: “Киммерия. Земля входа в Аид Орфея. Когда Макс, полдневными походами, рассказывал мне о земле, по которой мы идем, мне казалось, что рядом со мной идет – даже не Геродот, ибо Геродот рассказывал по слухам, шедший же рядом повествовал, как свой о своем” (там же). В описании прогулки Цветаева выделяет ритуалистические стороны прогулки в свете идей Харрисон о том, что через движение, физическое действие рождается мысль, которая обретает эстетический характер с помощью воображения и универсального механизма памяти оживлять образы прошлого или желаемого.

В связи с рассказами о многочисленных прогулках Волошина и его друзей в цветаевском очерке *Живое о живом* стоит обратить внимание на то, что цветаевская поэтика живого слова, связанная с воззрениями о живучести (витализме) творческого импульса, уходит своими корнями в представления о ритме и танце 1910-20-х годов, которые были популярны в Европе и в России в начале двадцатого века. Одним из проявлений живого интереса к жестам, танцам и ритму было основание Института живого слова в Петрограде: он просуществовал с 1918 года по 1924 год. В число преподавателей курсов этого института, рассчи-

танных на подготовку декламаторов, преподавателей, психологов и специалистов в области живого слова, входило большое количество известных поэтов, лингвистов, литературоведов и специалистов по актерскому мастерству. В список предложенных проектов входил план создания отофонетической лаборатории, которая должна была служить для записи голосов и дыхательных упражнений студентов. Как известно, Николай Гумилев хотел использовать эту лабораторию для исследования поэзии (см. Вассена 2007). Учение о живом слове восходит к идеям швейцарского педагога и композитора Эмиля Жак-Далькроза, который является создателем ритмической гимнастики. В России активным пропагандистом идей Далькроза был близкий друг Цветаевой князь Сергей Михайлович Волконский, который очень интересовался не только ритмической гимнастикой Далькроза, но и его фестивалями, в программу которых входил показ ритмических игр. Как отмечает Ж. Панова, Волконский особенно высоко оценил номер “Поющие цветы”, участницы которого “в динамике *crescendo/diminuendo* пели каждая свой звук, то подымаясь с земли, то ниспадая обратно, подобно распускающимся и закрывающимся цветам” (Панова 2010: 8). Летом 1913 года на вторых Ритмических играх в Хеллерау была представлена вниманию публики

опера К.В. Глюка *Орфей и Эвридика* в сопровождении симфонического оркестра Дрезденской оперы: в ней участвовала солистка Дрезденской оперы и ученики института Далькроза. В отчете Волконского об этой опере говорится о минимализме внешних средств, костюмов и декораций. Вот что он пишет: “Обстановки – никакой: серый и синий коленкор в виде занавесей, на разных планах спускающихся над лестницами, ступенями и площадками, обтянутыми темно-синим сукном. Костюмы? Только несколько ‘плакальщиц’ в первом и последнем действии, одетые в древнегреческие хитоны, да сам Орфей с в хитоне и с повязкой на голове, а все остальные в обычных гимнастических костюмах [...] И как это становится безразлично, во что *актеры* одеты, когда на сцене *люди*, искренне чувствующие, с музыкой *слиянные!* И как жалки становятся обстановочные потуги всех европейских сцен перед этим величественным в своей простоте отказом от эффектов” (Волконский 1914: 68). Здесь стоит обратить внимание на образ Орфея, так как он появляется в очерке Цветаевой несколько раз. Так, например, Цветаева описывает один грот на берегу Черного моря в Коктебеле как вход в Аид: “А это, Марина, вход в Аид. Сюда Орфей входил за Эвридикой”; “В Аид, Марина, нужно входить одному”; “Забыла я или не забыла переводчиков гимнов

Орфея – сама не знаю. Но Макса, введшего меня в Аид на деле, введшего с собой и без себя – мне никогда не забыть. И каждый раз, будь то в собственных стихах или на *Орфее* Глюка, или просто слово Орфей – десятисаженная щель в скале, серебро морской воды на скалах, смех турок при каждом удачном весловом заносе – такой же высокий, как всплеск...” (Цветаева 1984: 214-215). Учитывая цветаевскую дружбу с вахтанговцами, которые занимались ритмической гимнастикой Далькроза, ее близкую дружбу с князем Волконским и в Москве, и в Париже (в 1930-е годы они иногда выступали на литературных вечерах вместе), а также с поэзией и со статьями Волошина, можно предположить, что описания Волошина в роли живого Орфея в цветаевском очерке не случайно. Во-первых, так же, как и Волконский, Цветаева противопоставляет ритмические игры Волошина западноевропейским и русским театральным постановкам десятых годов, пронизанных натурализмом и излишеством декораций. Во-вторых, она отсылает читателя к известной фотографии Волошина в белом хитоне с повязкой на голове.

Несомненно и то, что как Цветаева, так и Волошин были знакомы с идеями Далькроза и с лекциями князя Волконского о ритмической гимнастике и стилизации античности (в начале 1910-х годов он открыл филиал Института ритма

в Хеллерау в Петербурге и стал активным распространителем «Листков курсов ритмической гимнастики» [см. Панова 2010: 11]).

Как метко выразился Волконский о Далькрозе и его системе упражнений, его открытие было “больше его самого” [там же: 4]. Самым важным с точки зрения Далькроза было связать обучение ритмической гимнастики с новой формой жизнестроительства. Панова подробно описывает его отношение к студентам и к роли ритма в их жизни: “Далькроз вникал во все детали жизни находящихся на его попечении студентов, полагая, что в процессе воспитания нового, *ритмически* организованного человека нет мелочей. Так, например, он считал, что для постижение феномена ритма не должно ограничиваться только рамками занятий, но может помогать учащемуся ритмическим образом структурировать свою жизнь, в частности, распорядок дня. К каждому из своих учеников Далькроз находил свой индивидуальный подход, стремясь развить его личностные качества” [там же: 6]. Свои часы ученичества в Коктебеле Цветаева изображает в таких же тонах: ее облик мудрого Волошина напоминает Далькроза. Волошин с большим интересом отнесся к лекциям Волконского о Далькрозе: практически его увлечение Далькрозом совпало с периодом активной дружбы с Цветаевой: в 1910 году, когда

вышла его рецензия на сборник Цветаевой *Вечерний альбом*, Волошин опубликовал рецензию на лекцию Волконского об искусстве актеров (Волошин 1910: 5). Будучи театральными критиками, и Волконский, и Волошин активно участвовали в обсуждениях 1900-10-х годов вокруг темы о театре будущего и вокруг вопросов, связанных с кризисом театра. В психоаналитическом ключе и Волошин, и Волконский рассматривали театр как воплощенную форму сновидения, делая упор на идею сновидческого восприятия сценического действия. В духе идей Волошина, ярко выраженных в статье *Театр как сновидение* (опубликованной в пятом номере журнала «Маски» за 1912-13 годы), в которой прослеживается влияние книги Ф. Ницше *Происхождение трагедии из духа музыки* и статьи Иванова *Эллинская религия страдающего бога* (появившаяся в журнале «Новый путь» в 1904 году), Волконский пишет о постановке Далькроза оперы Глюка в Хеллерау как о сценическом воплощении сна: “И всю оперу можно было бы назвать не ‘Орфей’, а ‘Сон Орфея’: ему приснилось, что боги позволили снова увидеть Эвридику, но он – проснулся” (Волконский 1914: 72). В очерке Цветаевой *Живое о живом* граница между реальностью и сновидческим опытом довольно размыта. Вот как она описывает поэта, который воплощает в своей жизни

опыт Орфея: “Тайновидчество поэта есть прежде всего очевидчество: внутренним оком – всех времен. Очевидец всех времен есть тайновидец. И никакой тут ‘тайны’ нет” (Цветаева 1984: 213). Цветаевское определение напоминает не только о бергсоновском внутреннем восприятии времени, которое он определял как психологическое время, но и о статье Волошина *Театр как сновидение*, в которой присутствует такие высказывания как “наше ‘я’ – свиток”; “наше тело – летопись мира” и “оно есть точный отпечаток всей нашей эволюции во вселенной [Волошин 1988: 349]”. Не случайным в очерке Цветаевой является подчеркивание не только того, что Волошин умер в полдень, но и того факта, что многие прогулки с Волошиным происходили в полдень. Объяснение этому можно найти в статье Волошина *Театр как сновидение*, в которой утверждается следующее: “Наше дневное – логическое – сознание постепенно высвобождается из ночного интуитивного, сонного сознания. Последнее господствует в нас не только во время нашего сна, но и во время бодрствования, когда мы действуем под влиянием желаний, страстей, чувств” (там же: 355). В ключе феноменологических представлений о театральном инстинкте и ритуальном перевоплощении с помощью масок, развитых в работах Харрисон, на которые указывалось выше, Во-

лошин говорит о театре как об историческом пережитке “того периода истории, когда дневное сознание выделялось из сонного в Дионисовых оргиях”; Волошин сравнивает театр с риторией, “в которой и теперь ежеминутно совершается преобразование текущих реальностей жизни” и которая “является органом сонного сознания в чистом виде” (там же).

Идеи Далькроза, Волконского, Харрисон и Цветаевой о новом театре, который смог бы возродить традиции мифопоэтического сознания и ритуальных представлений, связаны, с одной стороны, с размытием границ жизни и творчества (что сопоставимо с отказом от рам и обрамлений в картинах русских и европейских художников авангарда [см. Тарасов 2007]), а с другой стороны – с идеей жизнестроительства и созданием нового типа личности, то есть с улучшением человека, связаны тесным образом с модернистской мечтой о создании человека-артиста. Как пишет Панова, “ритм у Далькроза перерастает свое ‘узко-цеховое’ музыкальное значение, становясь универсальным символом всеобщей упорядоченности и организованности”, а самой важной задачей Далькроза была не столько цель помочь музыкантам в освоении ритма, а создание таких упражнений, которые могли бы служить жизнестроительным материалом, “призванным преобразовать мир и создать ‘нового

человека” (Панова 2010: 4). В духе принципов Далькроза, связанных с убеждением, что “преподаватель должен пробуждать в ученике его личный ритм, а не навязывать ему свой собственный” (там же: 19) можно расценивать цветаевское рассуждение о том, что Волошин проповедовал идею индивидуального вхождения в Аид, связанную с понятием неповторимости личного творческого опыта. Это представление о собственном ритме в середине 1930-х годов воплотилось в цветаевскую теорию перевода, в соответствии с которой происходит отталкивание от Пушкина, так как влияние его, с точки зрения Цветаевой, может быть только освободительным. Цветаева явно ценит и в Далькрозе, и в Волошине, и в Иванове идею сотворчества и творческого диалога в духе идей Бергсона и Шкловского, рассчитанных на преодоление механического воспроизводства артефактов.

Конечно же, не случайно и то, что многие критики и писатели говорили о своеобразии цветаевских ритмов и о важности ее индивидуального чувства ритма. Влияние на ее мировоззрение и творческую психологию идей Волошина, Бергсона, Далькроза, Волконского и Андрея Белого налицо. Так, например, в рецензии 1922 года на сборник *Разлука* Белый пишет: “Все читал, все читал, оторваться не мог. В чем же сила? В порывистом жесте, в порыве. Стихотворения *Разлуки*–

порыв от разлуки. Порыв изумителен жестикуляционной пластичностью, переходящей в мелодику целого; и хорейамб (-vv-) (великолепно владеет Марина Цветаева им) есть послушное выражение порыва: и как в 5-ой симфонии у Бетховена хорейамбическими ударами бьется сердце, так здесь подымается хорейамбический лейтмотив, ставший явственным мелодическим жестом, просящимся через различные ритмы” (Белый 2003: 96). В силу того, что хорейамб является в античной метрике сложной шестидольной стопой, составленной из хорей и ямба, можно указать на цветаевское сознательное использование античной традиции и оживление ее ритмов в новых условиях в бергсоновском ключе. В своей рецензии 1923 года на сборник *Ремесло* Александр Бахрах тоже говорит о разнообразии цветаевских ритмов: “Сначала точно буйный, стремительный, разнузданный вихрь ритмических колебаний. Точно ветер, неожиданно ворвавшийся в комнату. [...] Читаешь книгу и удерживаешься, чтобы оставаться спокойным, чтобы не начинать двигаться, не обратиться в бешеную пляску, в буйную пляску необозримых степных раздолий” (Бахрах 2003: 137-141). Интересно и то, что Бахрах указывает на специфику цветаевских ритмов, которые, по его мнению, часто навеяны русским фольклором. Вот что он пишет: “Однако просторы цветаевской музыки не всегда оста-

ются ‘надмирными’. Боль минуты вступает с одинаковой силой. И тогда минорные ноты и глубокое чувство застывшей тоски начинает звучать со страниц ее книги” (там же: 141). Князь Святополк-Мирский был очень высокого мнения о цветаевском сборнике *После России*, в которой вошли стихотворения 1922-1925 годов, которые, по его мнению, “убедительно свидетельствуют о том, что Цветаева после Пастернака – крупнейший поэт своего времени” (Святополк-Мирский: 375). В своей рецензии Святополк-Мирский обращает внимание на необычность и динамику цветаевских стихотворений, отмечая, что в цикле *Деревья*, например, чувствуется своеобразная героико-фонетическая мифологизация видимого мира (там же: 376).

В свете этих замечаний нужно обратить внимание и на то, что ритмическая организация стихотворной речи часто рассматривалась специалистами 1920-60-х годов и с точки зрения национальной идентичности. Так, например, в своей статье 1968 года *О национальных формах ямбического стиха* Виктор Жирмунский писал о своеобразии русского ямба, отличающегося от немецкого. В вышеуказанной статье Белого есть вывод о том, что, если Блок ритмист, то Цветаева – композиторша и певица. Здесь уместно также сказать, что в очерке *Живое о живом* звуковой фон событий и звуковая и ритмическая организация прозы

Цветаевой играет определенную функцию, создавая некую полифоническую музыкальную ткань, включающую в себя и речь Волошина, и речь прислуги в Москве, и речь крымских татар. Так, например, в одном описании прогулки в Крыму, крымские татары говорят Волошину: “А папаш и дочк оцень пошош на свой царь” [Цветаева 1984: 215]. Использование мотивов, связанных с ориентализмом, в цветаевском описании повседневной жизни в Крыму и в Москве может показаться неожиданным, но, учитывая то, что в начале повествования Цветаева описывает приход Волошина в ее дом в Москве, то очень контрастно выглядит Волошин в пиджаке, выглядившим цивилизованным гражданином российской империи, по отношению к Волошину-Орфею в хитоне. В ключе идей Иванова о дионисийстве и поэте-лирике нового времени, Цветаева представляет Волошина в Крыму наследником древнегреческих традиций и русским Орфеем. Любопытно также, что в описании своего дома в Москве в духе импрессионистических наблюдений Цветаева совмещает вместе разные артефакты: если в кабинете ее отца находится бюст Зевса на вышке шкафа, то в ее комнате – портреты Жерара, Давида, Лавренса, Верещагина и икона Богородицы, заставленная портретом Наполеона. Таким образом, полифоничность интерьера дома Цветаевой также свидетельствует

о тяготении к вселенским истинам и новому синтезу в связи с поиском новой идентичности поэта-лирика, чьи представления о возвышенном помогают ему выйти за рамки индивидуального ‘я’ и возвыситься над проявлениями крайнего иррационализма и над конформизмом массовой культуры в эпоху модернизации.

В заключении можно сказать, что цветаевский очерк о Волошине является примером монтажного повествования в духе бриколажа, ориентированного на идею о психологическом времени. В нем также особую роль играет представление о мифотворчестве как о способе расширения идентичности поэта-лирика в условиях модернизации с учетом идеи воплощения категории возвышенного, разработанной в работах Иванова в свете богоборческих идей, сопоставляющих идею жертвенности и героики в рамках нового искусства, основанного на принципе синтеза античности и христианства. Определяя возвышенное как религиозный феномен, Иванов ориентируется на возможность соборного эстетического переживания. Идеал возвышенного соборного словесного искусства и всенародной лирики Цветаева находит в творчестве Волошина и его близких друзей, а также в работах Волконского и Далькроза, прославляющих идею соборности, выходящую за рамки сложившихся представлений о расовой

принадлежности и культурной идентичности. Применяя к Волошину и к себе идею Иванова о современной поэзии, стремящейся быть вселенской, младенческой и мифотворческой (выраженной в статье Иванова *О веселом ремесле и умном веселии*), Цветаева явно противопоставляет идеалы модернистов 1910-20-х годов не только представлениям редакторов эмигрантских газет и журналов о реализме, но и сторонникам социалистического реализма в СССР. Совершенно очевидно и то, что усиление контроля над культурными процессами в Советской России и зарождение новой эстетики, рассчитанной на социальный заказ, казались Цветаевой пагубными для развития русского искусства и русской литературы. Вполне возможно, что ее сон 1931 года об умирающем Пушкине, был своего рода символическим благословением национального поэта, который ей виделся героем, русским поэтом-европейцем и учителем в духе идей Иванова о веселом ремесле и о творческой свободе. Указывая на пацифизм Волошина и на его веру в победу матриархата, а также на белый хитон, который делал Волошина похожим и на образ Орфея, созданный Далькрозом, и на образ Айседоры Дункан (известной танцовщицы, часто имитирующей древнегреческие танцы и склонной к свободным импровизациям), Цветаева связывает идею ми-

фотворчества с представлениями швейцарского ученого Иоганна Баховена о женщине как о свободной стихии мировой природы и живым воплощением “основной материи, не знающей неравенства – матери всего и всех” (Фрейденберг 2004). Теории Баховена о материнском праве были хорошо известны и в России, и в Великобритании, и в Германии. На мой взгляд, цветаевский очерк о миротворчестве и мифотворчестве Волошина имеет много общего с очерком Вальтера Беньямина о Баховене, написанном в 1934-35 годах для французского журнала «La Nouvelle Revue Française» (который отклонил его), в котором Беньямин положительно отзывается об идее Баховена воскресить мифотворческое восприятие реальности в период модернизации, чтобы дать возможность современному человеку пережить опыт коллективного творчества, который оказался вытесненным в силу активной рационализации повседневности. Идеи Баховена повлияли сильнее всего на Харрисон, которая последовательно изучала культ женщин-богинь в Древней Греции. Цветаевский образ Волошина доказывает необходимость воскрешения категорий возвышенного и чудесного с целью пробуждения творческой индивидуальности и нового синтеза (в духе идей Харрисон, Беньямина и Честертона) в век механического воспроизведе-

дения артефактов, превращающего потенциальных читателей произведений литературы в писателей и читателей газет, а также сторонников натуралистического изображения реальности, приводящему к распространению насилия.

Библиография

Адамович 2003а: Г. Адамович, *Рецензия: Современные записки, книга 51. [Отрывок.]*, //Л. А. Мнухин (ред.) *Марина Цветаева в критике современников. В двух томах. Том 1: Родство и чуждость*, Аграф, Москва, 2003, С. 409-11.

Адамович 2003б: Г. Адамович, *Рецензия: Современные записки, книга 52 [Отрывок.]*, //Л. А. Мнухин (ред.), *Марина Цветаева в критике современников. В двух томах. Том 1: Родство и чуждость*, Аграф, Москва, 2003, С. 413.

Белая 1989: Г. Белая, *Дон Кихоты 20-х годов: «Перевал» и судьба его идеи*, Советский писатель, Москва, 1989.

Белый 2003: А. Белый, *Поэтесса-певица*, //Л. А. Мнухин (ред.), *Марина Цветаева в критике современников. В двух томах. Том 1: Родство и чуждость*, Аграф, Москва, 2003, С. 95-98.

Большая цензура. Писатели и журналисты в стране Советов. 1917-1956 Л. В. Максименков (сост.), А. Н. Яковлев (ред.), Материк, Москва, 2005.

Вассена 2007: Р. Вассена, *К реконструкции истории деятельности Института живого слова (1918-1924)*, «Новое литературное обозрение», 2007, LXXXIII, С. 79-95.

Власенко 1999: А. Власенко, *Категория ужасного в эстетике Максимилиана Волошина*, «Октябрь», 1999, IV, С. 178-183, <http://magazines.russ.ru/october/1999/4/vlasen.html> [27 июля 2012]

Волконский 1914: С. М. Волконский, «Орфей» Глюка в Хеллерау, *Отклики театра*, Сириус, Петроград, 1914, С. 63-72.

Волошин 1982: М. Волошин, *Стихотворения и поэмы: в 2-х томах*, YMCA-Press, Париж, 1982.

Волошин 1910: М. Волошин, *Об искусстве актеров. (По поводу лекции кн. С. Волконского в Художественном театре)*, «Утро России», ССХСV, 9 ноября 1910 г., С. 5.

Волошин 1988: М. Волошин, *Лику творчества*, Наука, Ленинград, 1988.

Волошин 1991: М. Волошин, *Автобиографическая проза. Дневники*, Книга, Москва, 1991.

Данилова 2010: И. Данилова, *Литературная сказка А.М. Ремизова (1900-1920-е годы)*, Helsinki University Press, Helsinki, 2010.

Достоевский 1958: Ф.М. Достоевский, *Пушкин. Очерк, Собрание сочинений в 10 томах*, Государственное издательство художественной литературы, Москва, 1958, Т. I, С. 442-459.

Ельницкая 2004: С. Ельницкая, *Статьи о Марине Цветаевой*, Дом-музей Марины Цветаевой, Москва, 2004.

Иванов 1971: В. Иванов, *По звездам*, Bradda Books Ltd, Letchworth, Hertfordshire, 1971.

Мелетинский 1995: Е. Мелетинский, *Поэтика мифа*, 2-е издание, Наука, Москва, 1995.

Павлова 1997: Т.А. Павлова, 'Всеобщий примиритель' (Тема войны, насилия и революции в творчестве М. Волошина), *Долгий путь российского пацифизма*, ИВИ РАН, Москва, 1997, С. 245-261.

Панова 2010: Ж. Панова, *Предисловие*, Э. Жак-Далькроз, *Ритм*, Классика – XXI, Москва, 2010, С. 1-22.

Пастернак 1970: Б. Пастернак, *Охранная грамота*, Акварио, Рим, 1970.

Святополк-Мирский 2003: Д. Святополк-Мирский, *Рецензия: Марина Цветаева. После России: Стихи 1922-1925. Париж, 1928*, //Л. А. Мнухин (сост.), *Марина Цветаева в критике современников. В двух томах. Том 1: Родство и чуждость*, Аграф, Москва, 2003, С. 375-376.

Смит 2005: А. Смит, *Взгляды Марины Цветаевой о творческой эволюции и интуитивном мышлении в свете теорий Анри Бергсона*, //И. Ю. Белякова (ред.), *Стихия и разум в жизни и творчестве Марины Цветаевой*, Дом-музей Марины Цветаевой, Москва, 2005, С. 25-36.

Соловьев 1998: В. Соловьев, *Избранные произведения*, Феникс, Ростов-на-Дону, 1998.

Тарасов 2007: О. Ю. Тарасов, *Рама и образ. Риторика обрамления в русском искусстве*, Прогресс-традиция, Москва, 2007.

Уокер 1999: Б. Уокер, *Кружковая культура и становление советской интеллигенции: на примере Максимилиана Волошина и Максима Горького*, «Новое литературное обозрение», 1999, XL, <http://magazines.russ.ru/nlo/1999/40/yoker.html> (27 июля 2012).

Фрейденберг 2004: О. Фрейденберг, *К изучению источников Энгельса. Баховен*, //Н. Брагинская, *Русская антропологическая школа. Труды*, вып. 1, РГГУ, Москва, 2004, С. 295-301, <http://freidenberg.ru/Docs/Научные-труды/Статьи/Баховен> (29 июля 2012).

Унтервальд 2003: А. Унтервальд, *Вечер Марины Цветаевой*, //Л. А. Мнухин (сост.), *Марина Цветаева в критике современников. В двух томах. Том 1: Родство и чуждость*, Аграф, Москва, 2003, С. 403-405.

Ходасевич 2003: В. Ходасевич, *Рецензия: Современные записки, книга 53. [Отрывок.]*, //Л. А. Мнухин (сост.), *Марина Цветаева в критике современников. В двух томах. Том 1: Родство и чуждость*, Аграф, Москва, 2003, С. 431-32.

Чайковская 2006: И. Чайковская, *Переписка творцов: Репин и*

Чуковский. *О тайнах творчества*, «Чайка», XXII, LXXXI, 15 ноября 2006 года, <http://www.chayka.org/article.php?id=1345> [29 июля 2012].

Шкловский 1990: Шкловский, *Гамбургский счет*, Советский писатель, Москва, 1990.

Цветаева 1984: М. Цветаева, *Сочинения в двух томах*, Художественная литература, Москва, 1984.

Цветаева 1990: М. Цветаева, *Стихотворения и поэмы*, Советский писатель, Ленинград, 1990.

Bergson 2002: H. Bergson, *Time and Free Will: The Idea of Duration, Key Writings*, edited by K. A. Pearson and J. Mullarkey, Continuum, New York-London, 2002, pp. 49-80.

Fieguth 1994: R. Fieguth, *К вопросу о категории «возвышенного» у Вячеслава Иванова*, «Cahiers du monde russe: Russie, Empire russe, Union soviétique, États indépendants», 1994, XXXV, 1-2, pp. 155-170.

Fink 1999: H. L. Fink, *Bergson and Russian Modernism: 1910-1930*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 1999.

Greenleaf 2009: M. Greenleaf, *Laughter, Music, and Memory at the Moment of Danger: Tsvetaeva's Mother and Music in Light of Modernist Memory Practices*, «Slavic Review», 2009, LXVIII, 4, pp. 825-847.

Gustafson 1996: R. F. Gustafson, *Soloviev's Doctrine of Salvation, Russian Religious Thought*, The University of Wisconsin Press, Wisconsin-Madison, 1996, pp. 31-48.

Harrison 1903: J. E. Harrison, *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, Cambridge University Press, Cambridge, 1903.

Harrison 1913: J. E. Harrison, *Ancient Art and Ritual*, Oxford University Press, London-New York-Toronto, 1913.

Harrison 1915: J. E. Harrison, *Alpha and Omega*, Sidgwick & Jackson, London, 1915.

Hippius 1975: Z. Hippius, *Between Paris and St. Petersburg: Selected Diaries of Zinaida Gippius*, translated and edited by T. Pachmuss, University of Illinois Press, Urbana, 1975.

Jaffe 2005: A. Jaffe, *Modernism and the Culture of Celebrity*, Cambridge University Press, Cambridge, 2005.

Karlinsky 1985: S. Karlinsky, *Marina Tsvetaeva: The Woman, Her World, and Her Poetry*, Cambridge University Press, Cambridge, 1985.

Phillips, 1991: K. J. Phillips, *Jane Harris and Modernism*, «Journal of Modern Literature», 1991, XVII, 4, pp. 465-476.

Smith 2004: A. Smith, *Toward the Poetics of Exile: Marina Tsvetaeva's Translation of Baudelaire's 'Le Voyage'*, «Ars Interpres», 2004, II, pp. 179-199.

Smith 2012: A. Smith, *Jane Harrison as an Interpreter of Russian Culture in the 1910s-1920s*, *A People Passing Rude: British Responses to Russian Culture*, Open Book Publishers, Cambridge, 2012, pp. 177-190.

Smith, 2011: M. S. Smith, 'Bergsonian Poetics' and the Beast: Jane Harrison's *Translations from the Russian*, «Translation and Literature», 2011, XX, pp. 314-33.

Sutton 1988: J. Sutton, *The Religious Philosophy of Vladimir Solovyov: Towards a Reassessment*, St Martin's Press, New York, 1988.

Valkenier 1978: E. K. Valkenier, *Politics in Russian Art: The Case of Repin*, «Russian Review», 1978, XXXVII, 1, pp. 14-29.

Vidal 1995: G. Vidal, *Palimpsest: A Memoir*, Random House, New York, 1995.

Wallrafen 1982: C. Wallrafen, *Maksimilian Vološin als Kunster und Kritiker*, Otto Sagner, München, 1982.

Raffaella Vassena

I ricordi d'infanzia nel *Dnevnik pisatelja* di F. M. Dostoevskij come momenti di interazione tra memoria individuale e memoria collettiva

Childhood Memories in Dostoevsky's *Diary of a Writer* as Points of Interaction between Individual Memory and Collective Memory

In her article Raffaella Vassena explores the evolution of the autobiographical articles in Dostoevsky's *Diary of a Writer*, especially those related to the author's childhood, and how they came to have a minor role in the *Diary of a Writer* genre system. Ever since the last 1873 issue of the *Diary of a Writer*, the author attempts to resort to a peculiar type of memory, that of childhood memories, to which he demands a different function. In Dostoevsky's view, childhood memories are an invaluable treasure – two or three good memories from a sad and painful childhood are able to guide a man to good deeds even in the most terrible moments of his adult life. Childhood memories can fight the social and moral plague that Dostoevsky openly denounces in the *Diary of a Writer* and to the defeat of which he mainly published his *Diary: obosoblenie*, a dissociation from traditional moral values, such as family and religion, occurring at every social level and due to the increasing diffusion of materialism. Dostoevsky pointed to the *Diary of a Writer* as a possible guiding light, and to a specifically Russian ethical-religious solution, able to join together and embrace the whole of humanity. In some *Diary of a Writer* issues Dostoevsky seems to 'offer' as a solution to the increasing dissociation his childhood memories. The fragments of the author's individual memory are then transfigured into moments of a collective memory, removed and forgotten yet alive and sharable by the ideal reader.

A differenza di molti suoi contemporanei, Dostoevskij non scrisse mai le proprie memorie o la propria autobiografia. Lui stesso in più occasioni accenna alla fatica che gli procura il ricordare: non solo gli attacchi epilettici di cui Dostoevskij soffriva gli causavano delle vere e proprie perdite di memoria, ma ricordare significava a detta sua anche riaprire la ferita della perdita di momenti e persone del proprio passato. Solo nell'ultimo decennio della sua vita

Dostoevskij iniziò a riconsiderare la scelta di parlare di sé in prima persona, prima nel *Dnevnik pisatelja*, e poi progettando addirittura di scrivere le proprie memorie.

La scelta di Dostoevskij di parlare di sé va interpretata nel contesto di una sua progressiva presa di coscienza del proprio ruolo pubblico e della propria responsabilità sociale e morale, ma trova spiegazione anche nella consapevolezza di Dostoevskij dell'interesse che il pubblico nutri-

va per la sua persona. In un famoso saggio del 1923, Boris Tomaševskij illustra come in alcuni casi la biografia di uno scrittore o di un poeta possa divenire 'leggenda' quando assume il ruolo di principio costruttivo di un'opera letteraria (Tomaševskij 1923). La definizione di "biografia letteraria" data da Tomaševskij è particolarmente calzante per il caso di nostro interesse: dopo il ritorno dalla Siberia Dostoevskij si era servito più volte della propria vicenda personale per caratterizzare temi e personaggi dei propri romanzi (si pensi a *Zapiski iz Mertvogo doma*, ma anche a *Prestuplenie i nakazanie* o a *Idiot*, dove si ritrova il motivo della commutazione della pena dopo la condanna a morte e quello dell'epilessia). Questo aveva dato adito a credenze più o meno fondate sulla vita dello scrittore, assurta negli anni Settanta a vera e propria 'leggenda', soprattutto tra i lettori della giovane generazione (Boborykin 1965, 1: 281). Se da una parte questa leggenda gratificava il desiderio di successo e popolarità a lungo perseguito da Dostoevskij, dall'altra essa offriva l'estro a facili strumentalizzazioni da parte della critica democratico-radical e liberale, che si servì più volte dell'ormai nota patologia dello scrittore per screditare il cosiddetto Dostoevskij 'pensatore' (Vassena 2007: 47-50).

È possibile quindi supporre che, accingendosi a pubblicare il *Dnevnik pisatelja*, la scelta del genere del *dnevnik* soddisfacesse essenzialmente tre esigenze di Dostoevskij:

da una parte catturare l'attenzione del pubblico servendosi dell'"aura leggendaria" di cui si forgiava il suo nome; quindi spaziare nella dimensione sincronica oltre che in quella diacronica e di stabilire l'illusione di un particolare contatto, personale e immediato, con il suo lettore; infine, correggere alcuni 'errori' relativi alla propria immagine, fortemente attaccata dopo la pubblicazione di *Besy* nel 1871, e ulteriormente denigrata con l'inizio del sodalizio professionale con il conservatore «Graždanin» di V. P. Meščerskij, nel 1873.

Nel dicembre 1875 sulla stampa Pietroburghese venne pubblicato il seguente avviso:

В будущем 1876-м году будет выходить в свет ежемесячно, отдельными выпусками, сочинение Ф.М. Достоевского «Дневник писателя». Каждый выпуск будет заключать в себе от одного до полутора листа убористого шрифта, в формате еженедельных газет наших. Но это будет не газета: из первых двенадцати выпусков составит целое, книга, написанная одним пером. Это будет дневник в буквальном смысле слова, отчет о действительно выжитых в каждый месяц впечатлениях, о виденном, слышанном и прочитанном. Сюда, конечно, могут войти рассказы и повести, но преимущественно о событиях действительных... (Dostoevskij 1972-1990, 22: 136)

Il 'contratto' che Dostoevskij sti-

pulò con i lettori nel dicembre del 1875 stabiliva dunque che la futura pubblicazione sarebbe stata un “diario nel senso letterale del termine”. In realtà, fin dal principio fu chiaro a molti che quel diario avrebbe avuto il valore non di un documento, bensì di un’opera letteraria, nella quale scrittura autobiografica e finzione narrativa avrebbero interagito a vicenda. Dostoevskij stesso del resto era consapevole del fatto che un diario per il pubblico poteva essere solo un diario finto, in cui i ricordi e le confessioni dovevano sottomettersi ad una logica artistica, che ne regolasse il carattere e la disposizione.

Il disorientamento che assalì i contemporanei di Dostoevskij all’annuncio della pubblicazione non ha risparmiato nemmeno gli studiosi, che da circa cinquant’anni dibattono animatamente sulla natura del *Dnevnik pisatelja*.

Dare una definizione del genere del *Dnevnik pisatelja* è impresa tanto ardua quanto rischiosa: refrattario a rigide quanto scivolose classificazioni quali ‘dnevnik’, ‘žurnal’ o ‘periodičeskoe izdanie’, esso accoglie e lascia interagire tra loro diversi generi, dal diario, all’autobiografia, alle memorie, al feuilleton, al racconto breve, alla semi-fiction al pamphlet politico, fino alla *propoved’*.

La letteratura critica sovietica e occidentale concorda nel sostenere che uno dei tratti più originali del *Dnevnik pisatelja* sia la sua apertura di fronte al succedersi degli avveni-

menti politici e sociali della Russia e dell’Europa: nel *Dnevnik pisatelja* Dostoevskij rivendica il diritto di scrivere di ciò “che ha visto, sentito e letto” e di intraprendere un libero dialogo con se stesso e con il lettore su diversi aspetti della contemporaneità.

Questa costante tensione a registrare gli avvenimenti politici e sociali in corso e a coglierne il significato profondo finisce col ripercuotersi anche sul sistema del genere del *Dnevnik pisatelja*, che nel corso del biennio 1876-1877 viene gradualmente a perdere l’equilibrio che caratterizzava i primi numeri. Non solo la dimensione individuale e autobiografica, ma anche quel carattere di immediatezza tipico del genere del *dnevnik* si indebolisce, lasciando spazio al tono monologico e perentorio dell’autore-*propovednik*: a partire dall’estate del 1876, infatti, sempre più coinvolto dagli avvenimenti della guerra serbo-turca e dalle implicazioni della cosiddetta ‘questione d’oriente’, Dostoevskij si abbandona ad esternazioni via via più aggressive e violente, che si tramutano in vere e proprie invettive contro l’Europa, gli ebrei, i cattolici, e in generale contro tutti coloro che egli reputa ostili alla causa del popolo russo.

Per comprendere il motivo di questo progressivo inasprimento dei toni, che ancora oggi suscita sconcerto nell’animo di chi legge il *Dnevnik pisatelja*, è opportuno analizzare l’evoluzione degli obiettivi

che Dostoevskij affida alla pubblicazione. L'obiettivo principale del *Dnevnik pisatelja* può essere individuato nel risanamento di quella piaga che l'autore nel numero di marzo 1876 definisce 'obosoblenie' (Dostoevskij 1972-1990, 22: 80. Il termine corrisponde in italiano a 'separazione', 'dissociazione' o 'isolamento') – termine preso in prestito dall'ideologo dello slavofilismo K. S. Aksakov. Nell'articolo *O sovremennom čeloveke*, contenuto nella raccolta *Bratskaja pomošč' postradavšim semejstvam Bosnii i Gercegoviny* del 1876, Aksakov utilizzava il termine *obosoblenie* per indicare la condizione tipica di chi, affermando il principio individuale (*ličnoe načalo*), si distaccava dal principio comune (*obščee načalo*), dall'amore e dal sentimento di fratellanza cristiana comune a ogni essere umano e che solo poteva porre le fondamenta della vera società (*obščestvo*, qui utilizzato come sinonimo di *obščina*, Aksakov 1876: 255). Nel numero di marzo 1876 del *Dnevnik pisatelja* Dostoevskij riprende quindi la denuncia aksakoviana dell'*obosoblenie*, insistendo in modo particolare sulla dilagante tendenza a dimenticare ciò che è stato prima, a spezzare i legami con il passato e ad allontanarsi dalla propria tradizione e dai valori morali in essa custoditi:

Право, мне все кажется, что у нас наступила какая-то эпоха всеобщего «обособления». Все обособляются, уединяются, всякому хочется

выдумать что-нибудь свое собственное, новое и неслыханное. Всякий откладывает все, что прежде было общего в мыслях и чувствах и начинает с своих собственных мыслей и чувств. Всякому хочется начать с начала. Разрывают прежние связи без сожаления и каждый действует сам по себе и тем только и утешается.

[...] не ушла ли огромная часть молодых, свежих и драгоценных сил в какую-то странную сторону, в обособление с глумлением и угрозой, и именно опять-таки из-за того, чтоб вместо *первых* девяти шагов ступить прямо десятый, забывая притом, что десятый-то шаг, без *предшествовавших* девяти, уж во всяком случае обратится в фантазию, даже если б он и значил что-нибудь сам по себе. (Dostoevskij 1972-1990, 22: 80. Il corsivo è mio – R. V.)

Secondo l'autore del *Dnevnik pisatelja* il risanamento dell'*obosoblenie* passa anche attraverso il recupero della memoria del passato. Non di un passato qualsiasi, ma di un passato che egli colloca in un punto temporale molto preciso, ossia nel periodo antecedente alla formazione di quel divario tra classi istruite e popolo che era risultato dalla politica di occidentalizzazione perseguita da Pietro il Grande:

Допетровская Россия была деятельна и крепка, хотя и медленно слагалась политический: она выработала себе единство и готовилась закрепить свои окраины; про себя

же понимала, что несет внутри себя драгоценность, которой нет нигде больше, – православие, что она – хранительница Христовой истины, но уже истинной истины, настоящего Христова образа, затемнившегося во всех других верах и во всех других народах. (Ivi, 23: 46.)

Fedele alla dottrina slavofila del ‘ritorno al suolo’, Dostoevskij ritiene che solo nella sintesi della cultura europea con la *počva*, nel ritorno dell’*intelligencija* alle origini e alle tradizioni primordiali ma nello stesso tempo anche nell’accoglimento da parte del popolo della cultura (*prosvěščenie*) – conquista della riforma petrina – si celi la “soluzione russa della questione”: una nuova concezione dell’esistenza, specificamente russa, fondata non sul riconoscimento materialistico dell’utile come supremo bene sociale, bensì sui principi etici di fratellanza, rispetto e solidarietà cristiana; un’idea secondo cui il popolo russo si renderà portavoce di una parola nuova di riconciliazione universale.

Nella prima fase del *Dnevnik pisatelja* il recupero della memoria di questa coscienza della propria specificità nazionale passa attraverso il recupero della memoria individuale del lettore. Vediamo come.

Nel complesso sistema di genere del *Dnevnik pisatelja*, l’elemento autobiografico, e in particolare l’uso del ricordo, ha la funzione di offrire un contesto concreto alle riflessioni morali, sociali, o politiche dell’auto-

re, allontanando da lui ogni sospetto di invenzione, e suscitando nella coscienza del pubblico una sensazione di straordinaria vicinanza fisica con la sua persona. Tuttavia già a partire dall’ultimo numero del *Dnevnik pisatelja* del 1873 l’autore inizia a servirsi di un particolare tipo di memoria, cui sembra affidare una funzione diversa: i ricordi d’infanzia. Nella concezione dostoevskiana i ricordi d’infanzia costituiscono un tesoro inestimabile: due o tre ‘buone impressioni’ conservate anche da un’infanzia dolorosa e triste, sono un faro capace di guidare l’uomo verso il bene anche nei momenti più bui e drammatici della vita adulta. Al tema dei ricordi infantili è strettamente legato quello della casualità della famiglia russa contemporanea, fenomeno che Dostoevskij denuncia apertamente nel *Dnevnik pisatelja*, ma che già aveva trovato voce nella sua opera narrativa precedente e che avrà la sua suprema incarnazione letteraria nella sciagurata famiglia dei Karamazov. Secondo Dostoevskij la famiglia casuale è il luogo in cui più drammaticamente risaltano le conseguenze dell’*obosoblenie*: è una famiglia dove i legami si sono spezzati, i padri hanno perduto l’idea comune che lega la società e dove i figli crescono nel disprezzo per la tradizione. E’ una famiglia senza storia – e quindi senza ricordi –, caratterizzata da una costante condizione di agitazione e fermento, che trova origine nella mancanza non solo di convinzioni, ma anche semplicemente di

concezioni, pensieri comuni a tutti i membri della famiglia.

Il primo passaggio del *Dnevnik pisatelja* in cui Dostoevskij rievoca la propria infanzia è contenuto nell'articolo *Odna iz sovremennyh fal'sej*, nell'edizione del 1873. Per comprendere la funzione che in questo articolo assumono i ricordi infantili dell'autore, è necessario considerare come premessa l'articolo immediatamente precedente, *Nečto o vran'è*. In *Nečto o vran'è* l'autore constata desolato la generale tendenza a mentire, e osserva come questo fenomeno riveli almeno due tratti fondamentali dei russi: la paura della verità e la vergogna di se stessi. Il sentimento della vergogna è generato dall'esporsi dinanzi al giudizio altrui, ed è quindi intrinsecamente legato al problema del rapporto tra l'identità propria e altra da sé, del rapporto tra privato e pubblico, tra individuo e società, e anche tra Russia ed Europa: il russo avverte una dissonanza tra la prosaicità del proprio io e un 'io' ideale, che si ostina ad individuare nel modello europeo e che lo porta a vergognarsi della propria identità. Il tema della crisi dell'identità nazionale ritorna in *Odna iz sovremennyh fal'sej*, nel quale Dostoevskij contrappone il fondamento morale del 'socialismo teorico' di Fourier, cui egli aveva aderito come *petraševic* negli anni Quaranta, a quello nichilista del 'socialismo politico' degli anni Settanta, e attacca le attuali 'guide' che ingannano la gioventù, educandola al disprezzo per le proprie tradizio-

ni e la propria patria. Affrontando lo spinoso argomento della trasformazione delle proprie convinzioni, Dostoevskij sorprende il lettore con un'inattesa prova di sincerità che si contrappone alla menzogna delle attuali guide. Il lento cambiamento delle convinzioni sue e dei suoi compagni *petraševcy* assume il significato non di un tradimento, bensì di una graduale riscoperta della propria identità, di un *ritorno alle origini* che passa attraverso il contatto con il popolo e l'unione fraterna con lui nella sventura comune:

Повторяю, это не так скоро произошло, а постепенно и после очень долгого времени. Не гордость, не самолюбие мешали сознаться. А между тем я был, быть может, одним из тех [...] которым наиболее облегчен был возврат к народному корню, к узнаванию русской души, к признанию духа народного. Я происходил из семейства русского и благочестивого. С тех пор как я себя помню, я помню любовь ко мне родителей. (Ivi, 21: 134.)

L'inserimento dei ricordi infantili nell'articolo *Odna iz sovremennyh fal'sej* ha la funzione, da una parte, di consentire all'autore di allontanare da sé ogni sospetto di falsità, e dall'altra, di permettergli di offrire la propria vicenda personale come modello di consapevolezza della propria identità nazionale:

Мы в семействе нашем знали Евангелие чуть не с первого детства. Мне было всего лишь десять лет, когда я уже знал почти все глав-

ные эпизоды русской истории из Карамзина, которого вслух по вечерам нам читал отец. Каждый раз посещение Кремля и соборов московских было для меня чем-то торжественным. У других, может быть, не было такого рода воспоминаний, как у меня. (*Ibidem*)

Per chiarire al lettore l'essenza della propria identità, il carattere delle proprie origini, Dostoevskij ricorre al motivo della lettura. Come prima di lui Karamzin, Herzen, o Tolstoj, Dostoevskij attribuisce un alto valore educativo alle letture, specialmente a quelle avvenute in giovane età: le impressioni di bellezza ricavate dalla lettura durante l'infanzia formano l'individuo e ne fortificano il carattere.

Le letture citate in questo saggio del *Dnevnik pisatelja* hanno contribuito in modo determinante alla formazione della personalità di Dostoevskij: il Vangelo, che il fratello minore di Dostoevskij Andrej Michajlovič definisce il primo libro di lettura nella loro famiglia (Dostoevskij 1930: 63), e la *Istorija gosudarstva Rossijskogo* di N. M. Karamzin, di cui Dostoevskij conservava diverse copie nella sua biblioteca personale (Grossman 1919: 146-147) e che in più di un'occasione ebbe a definire la sua '*nastol'naja kniga*'. L'accostamento di questi tre ricordi (le letture del Vangelo, le letture ad alta voce della *Istorija gosudarstva Rossijskogo* e le visite alle cattedrali del Cremlino) evoca nel lettore l'associazione tra il motivo

dell'infanzia e quello della *rodina* e dell'ortodossia: la formazione dell'identità personale dell'autore passa attraverso il riconoscimento di un'identità collettiva, quella russa, la cui essenza è racchiusa innanzitutto nell'ortodossia.

Quella descritta in questo saggio è l'immagine idealizzata della formazione di un futuro slavofilo, con cui l'autore del *Dnevnik pisatelja* tenta di attrarre a sé i giovani lettori, privi di simili 'impressioni' infantili:

Я очень часто задумываюсь и спрашиваю себя теперь: какие впечатления, большею частью, выносит из своего детства уже теперешняя современная нам молодежь? (Dostoevskij 1972-1990, 21: 134)

Come sostiene Maurice Halbwachs, la memoria individuale non è qualcosa di completamente isolato e chiuso: per rievocare il proprio passato, un uomo ha bisogno di far ricorso ai ricordi degli altri (Halbwachs 1987: 64). Analogamente il lettore del *Dnevnik pisatelja*, e in particolare colui che incarna il lettore ideale – il lettore della giovane generazione –, è invitato ad accogliere i ricordi dell'autore quasi facendoli propri, in una sorta di immedesimazione totale con lui, e a ricostruire con essi il proprio passato.

Questo particolare uso dei ricordi infantili prosegue nell'edizione del *Dnevnik pisatelja* del 1876-1877, che nasce interamente votata al problema della giovane generazione, target principale del progetto rieducativo

di Dostoevskij. Non a caso il numero di gennaio 1876 è quasi interamente dedicato ai fanciulli: da quelli al Club degli artisti che ballano intorno all'albero di Natale, al ragazzino mendicante, a quelli della colonia di correzione, passando per il racconto *Mal'čik u Christa na elke*, tutti sono accomunati dal loro essere membri di famiglie casuali – famiglie in cui si è smarrito il senso della moralità e della decenza, e dove il disprezzo per la tradizione e la religione espone i bambini a 'cattive impressioni' che influiscono negativamente sul formarsi della loro personalità. A sostegno di questa tesi l'autore, nel terzo capitolo del numero di gennaio 1876, offre al lettore un aneddoto risalente agli anni della sua adolescenza, e precisamente all'anno 1837. Durante un viaggio da Mosca a Pietroburgo, in una sosta presso una stazione di posta, lui e il fratello Michail avevano assistito alle percosse, violente quanto gratuite, che un corriere di gabinetto aveva inferto al contadino che guidava la sua *trojka*; colpito ripetutamente alla nuca dal suo padrone, il contadino aveva a sua volta sfinito di colpi i cavalli, che si erano messi a correre quasi indemoniati. Dostoevskij riflette su come quei colpi ricevuti gratuitamente dal padrone avrebbero spinto forse il contadino, in un futuro prossimo, a picchiare selvaggiamente la moglie e a sfogare su di lei la rabbia per le umiliazioni subite. Questa 'cattiva impressione' registrata nell'infanzia influisce in modo negativo sull'at-

teggiamento dell'autore verso il popolo:

Это отвратительная картинка осталась в воспоминаниях моих на всю жизнь. Я никогда не мог забыть фельдъегеря и многое позорное и жестокое в русском народе как-то поневоле и долго потом склонен был объяснять уж, конечно, слишком односторонне. (Dostoevskij 1972-1990, 22: 29)

L'episodio narrato si inserisce nel discorso sulla Società russa per la protezione degli animali e serve a dimostrare la giustezza delle riflessioni dell'autore sulle cause della bestialità del popolo russo, educato alla violenza dalla società stessa. Eppure il ricordo dell'autore assume anche un altro significato se lo si considera alla luce di un procedimento retorico particolarmente usato dal Dostoevskij giornalista: la dimostrazione di una verità attraverso l'esplosione del suo opposto.

La 'cattiva impressione' generata sul giovane Dostoevskij dall'episodio del *mužik* si contrappone, esaltandola, alla 'buona impressione' registrata nel paragrafo *Mužik Marej* del numero successivo del febbraio 1876. Nel *Mužik Marej* Dostoevskij prende avvio da un ricordo che risale agli anni della deportazione in Siberia: durante la seconda festa di Pasqua, vagabondando per le casematte e osservando disgustato i bagordi e i vizi cui si erano abbandonati gli altri prigionieri, aveva incontrato un polacco che guardandolo tetro ave-

va esclamato: “Je hais ces brigands”. Riflettendo sulle parole del polacco, l'autore era riandato con la memoria ad un episodio occorsogli da ragazzino: un giorno, allontanatosi dalla tenuta del padre e inoltratosi nella bosaglia, aveva udito gridare al lupo. Terrorizzato, era corso a chiedere aiuto a un *mužik* intento ad arare la terra, il quale lo aveva rassicurato e, fattogli il segno della croce, lo aveva seguito con lo sguardo mente si allontanava.

L'attendibilità del ricordo dell'autore del *Dnevnik pisatelja* non è pienamente verificabile, e, in fondo, non è il suo valore documentario a interessarci, quanto il ruolo strategico che ricopre nella missione dostoevskiana di rieducazione del lettore. Per questo motivo è interessante metterlo a confronto con un episodio simile che si trova in *Zapiski iz Mertvogo doma*: nel capitolo *Pretenzija*, un gruppo di detenuti decide di avanzare un reclamo per la pessima qualità del cibo e, allorché Gorjančikov tenta di unirsi al gruppo, ne viene respinto e insultato in quanto 'nobile' oggetto di privilegi; testimone della scena, il polacco Mireckij esclama le stesse identiche parole riportate nel *Dnevnik pisatelja*: “Je hais ces brigands” (Ivi, 4: 204). In *Zapiski iz Mertvogo doma* le parole del polacco convincono Gorjančikov della sua estraneità (*otčужdenost'*) nei confronti degli altri detenuti; nel *Dnevnik pisatelja* invece il ricordo del bagno penale trova il suo completamento nel ricordo del *mužik* Marej:

questo ricordo d'infanzia, la tenerezza quasi materna con cui Marej aveva sfiorato le sue labbra tremanti e lo aveva rassicurato, permette all'autore di guardare gli altri deportati senza più odio e cattiveria, riconoscendo in loro lo stesso Marej. Il ricordo del *mužik* Marej viene così trasfigurato e sublimato in un'icona da rimirare con devozione e in cui trovare la forza per sostenere le privazioni e le angherie dei compagni detenuti. Nel *Dnevnik pisatelja* anche la memoria si sottomette agli obiettivi della pubblicazione: applicando al *Mužik Marej* una “lettura verticale” (Morson 1997: 13-14), è semplice scorgere il legame che lo unisce all'articolo precedente *O ljubvi k narodu. Neobchodimyj kontrakt s narodom*, dove Dostoevskij pone il problema cruciale della contraddizione tra la rozzezza e l'ignoranza del popolo e la santità che si cela dietro questa sembianza. La ‘buona impressione’ occorsagli nell'infanzia viene in soccorso all'autore e gli permette di sanare questa contraddizione, di “discernere la bellezza autoctona dalla barbarie” causata dal distacco dalla tradizione e dalla religione:

И вот, когда я сошел с нар и огляделся кругом, помню, я вдруг почувствовал, что могу смотреть на этих несчастных совсем другим взглядом и что вдруг, каким-то чудом, исчезла совсем всякая ненависть и злоба в сердце моем. (Dostoevskij 1972-1990, 22: 49)

Ma c'è un altro passaggio che di-

venta decisivo per stabilire la funzione di questo passaggio autobiografico di Dostoevskij. L'articolo *Mužik Marej* termina con una constatazione dell'autore a proposito del polacco:

Встретил я в тот же вечер еще раз и М-цкого. Несчастный! У него-то уж не могло быть воспоминаний ни об каких Марях и никакого другого взгляда на этих людей, кроме «Je hais ces brigands!» Нет, эти поляки вынесли тогда более нашего! (Ivi, 49-50)

Il ricordo infantile del *Mužik Marej* costituisce un primo passo verso la sconfitta dell'*obosoblenie* perché rappresenta la ricongiunzione dell'autore alla comunità del popolo, il suo ritorno alle origini, e quindi anche la sua riscoperta di quel principio di fratellanza comune a ogni essere umano. Perché questo processo di ricongiunzione con il popolo sia completo, ed abbia fine quindi la dilagante tendenza a isolarsi, occorre che l'esperienza dell'autore del *Dnevnik pisatelja* diventi patrimonio di tutti e che allo stesso tempo abbia le caratteristiche di un'esperienza imitabile e ripetibile. Il 'ricordo nel ricordo' dell'autore ha dunque una duplice funzione: non solo invita il lettore a giudicare il popolo secondo le sue "alte aspirazioni", ma lo esorta anche a ripetere questo viaggio nella propria memoria, alla ricerca di "impressioni" simili alla sua con *Marej*. Come giustamente osservato da Morson, *Mužik Marej* si ispira all'ar-

chetipo della parabola del figliol prodigo: servendosi dei propri ricordi, delle 'buone impressioni' conservate dall'infanzia, l'autore esorta il lettore a paragonare con esse la propria esperienza e ad imitare il percorso di riscoperta della propria identità da lui compiuto (Morson 1997: 27-28). Questa è però un'identità circoscritta: l'osservazione sul polacco che chiude l'articolo dà a intendere che solo un russo potrebbe avere ricordi simili. Attraverso la memoria individuale dell'autore si veicola e prende forma quindi una memoria non semplicemente collettiva, ma *specificatamente russa*.

Nelle parti successive del *Dnevnik pisatelja* i ricordi infantili dell'autore si diradano e cessano, a mio avviso, di avere questo significato di interazione tra memoria individuale e memoria collettiva. I ricordi dei luoghi della propria infanzia, registrati nel numero di luglio-agosto 1877, assolvono più che altro la funzione di introdurre le riflessioni dell'autore sulla casualità della famiglia contemporanea e il discorso immaginario del presidente del tribunale ai genitori di una famiglia casuale. Questa interruzione della poetica dei ricordi infantili all'interno del *Dnevnik pisatelja* è indicativa della brusca virata che l'intera pubblicazione subì a partire dal giugno 1876, con l'acuirsi della cosiddetta 'questione d'oriente': il formarsi di un movimento di volontari russi a favore dei 'fratelli slavi' serbi oppressi dai turchi, porta Dostoevskij a ri-

vedere il disegno complessivo della pubblicazione. Il movimento volontario formatosi nell'estate del 1876 diviene, agli occhi di Dostoevskij, la prova inconfutabile dello spirito di abnegazione dell'"uomo migliore", che proviene dal popolo russo, il cui solo interesse non è il vantaggio materiale che potrebbe trarre dall'occupazione delle province slave, bensì la loro protezione e il sentirsi fraternamente unito a loro. Il sorgere di questo movimento offre a Dostoevskij la possibilità insperata di indicare ai lettori una soluzione viva e *presente* all'*obosoblenie*: la coscienza della propria specificità nazionale che si era smarrita può essere ritrovata solo nel rinnovato contatto con il popolo e nella riscoperta della missione universale che è affidata all'uomo russo. Il tentativo di recupero del passato che aveva caratterizzato i primi mesi del 1876, lascia il passo all'urgenza di risvegliare l'attenzione del lettore sul significato profetico degli avvenimenti presenti e sulle conquiste che essi lasciano intravedere per la collettività: la costruzione della società ideale, la diffusione dell'ortodossia, il riconoscimento della Russia come unica potenza in grado di riconciliare le contraddizioni europee – cuore di quel segreto che nella concezione dostoevskiana Puškin ha saputo incarnare nella sua creazione artistica e la cui piena rivelazione è già promessa del futuro.

Bibliografija

Aksakov 1876: K. S. Aksakov, *O sovremennom človeke*, in *Bratskaja pomošč' postradavšim semejstvom Bosnii i Gercegoviny*, izd. Peterburgskogo Otdela Slavjanskogo Komiteta, Sankt-Peterburg, 1876, pp. 241-288.

Archipova 1983: A. V. Archipova, *Dostoevskij i Karamzin*, in G. M. Fridlender (a cura di), *Dostoevskij. Materialy i issledovanija*, Nauka, Leningrad, 1983, t. 5, pp. 101-112.

Boborykin 1965: P. D. Boborykin, *Vospominanija*, 2 tt., Chudožestvennaja literatura, Moskva, 1965.

Dostoevskij 1930: A. M. Dostoevskij, *Vospominanija*, Izd.-vo pisatelej v Leningrade, Leningrad, 1930.

Dostoevskij 1972-1990: F. M. Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij*: v 30 tt., Nauka, Leningrad, 1972-1990.

Frank 2002: J. Frank, *Dostoevsky. The Mantle of the Prophet, 1871-1881*, Princeton University Press, Princeton and Oxford, 2002.

Halbwachs 1987: M. Halbwachs, *La memoria collettiva*, Unicopli, Milano, 1987.

Grossman 1919: L. P. Grossman, *Biblioteka Dostoevskogo. Po neizdannym materialam*, Izd. A. A. Ivasenko, Odessa, 1919.

Grossman 1935: L. P. Grossman, *Žizn' i trudy F. M. Dostoevskogo. Biografija v datach i dokumentach*, Academia, Moskva - Leningrad, 1935.

Morson 1988: G. S. Morson, *The Boundaries of Genre: Dostoevsky's Diary of a Writer and the Traditions of Literary Utopia*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 1988.

Morson 1997: G. S. Morson, *Introductory Study: Dostoevsky's Great Experiment*, in F. Dostoevsky, *A Writer's Diary*, ed. K. Lantz, vol. 1, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 1997.

Tomaševskij 1923: B. V. Tomaševskij, *Literatura i biografija*, «Kniga i revoljucija», 1923, IV, 28, pp. 6-9.

Tunimanov 1972: V. A. Tunimanov, *Publicistika Dostoevskogo. Dnevnik pisatelja*, in K. N. Lomunov (a cura di), *Dostoevskij - chudožnik i myslitel'. Sbornik statej*, Chudožestvennaja literatura, Moskva, 1972, pp. 165-209.

Vassena 2007: R. Vassena, *Reawakening National Identity. Dostoevsky's Diary of a Writer and its Impact on Russian Society*, Peter Lang, Bern, 2007.

Volgin 1982: I. L. Volgin, *Dostoevskij-žurnalist (Dnevnik pisatelja i russkaja obščestvennost')*, MGU, Moskva, 1982.

Zacharova 1991: T. V. Zacharova, *Dnevnik pisatelja kak original'noe žanrovoe javlenie i idejno-chudožestvennaja zelostnost'*, in N. M. Jurkova (a cura di), *Tvorčestvo Dostoevskogo. Iskusstvo sinteza*, Izd.-vo Ural'skogo Universiteta, Ekaterinburg 1991, pp. 251-284.

Catherine Viollet

L'œuvre autobiographique de Evfrosinija Kersnovskaja: chronique illustrée du GULAG

The Autobiographical Text by Evfrosiniia Kersnovskaia:
An Illustrated Chronicle of the Gulag

The present article is devoted to Evfrosiniia Kersnovskaia's *Naskal'naia Zhivopis'*, a work of main importance for the interplay between text and image. The article recollects the life of the author, the story of the different editions of the text, the problems related to the manuscript (which was published only after *Perestroika*) and focuses on the dialogue between text and image.



Evfrosinija Antonovna Kersnovskaja.

«Е. Керсновская. Ессентуки, 1993 г.. Из личного архива И. Чапковского».

Le récit autobiographique d'Evfrosinija Antonovna Kersnovskaja (1907-1994), intitulé *Naskal'naja Jivopis'* [*Peinture rupestre*]¹, est une œuvre remarquable, tant par sa

forme que par son contenu. Relatant son internement d'une douzaine d'années dans l'archipel du Goulag (1941-1952), auquel s'ajouteront huit années en relégation dans les mines de Sibérie, Kersnovskaja mêle textes et dessins comme la chaîne et la trame d'une même toile.

¹ Le choix de ce titre peut faire référence d'une part aux modestes moyens artisanaux (de simples crayons de couleur) qu'utilise l'auteur pour réaliser ses dessins ; d'autre part, il peut renvoyer aux conditions d'existence – barbarie, dénuement absolu – de sa vie au Goulag. Mais il rappelle surtout l'intensité de ces mystérieux témoignages d'un monde qui nous reste pour l'essentiel inconnu et inaccessible...

Probablement unique dans sa forme, cette œuvre autobiographique a été élaborée au début des années soixante, avant même que soient publiés les plus célèbres té-

moignages sur l'univers concentrationnaire stalinien².

Éléments biographiques

Evfrosinija Kersnovskaja est née à Odessa en 1907, d'un père polonais, exerçant la profession d'avocat, et d'une mère d'origine grecque, professeur de langues étrangères; elle est donc issue d'un milieu cultivé, et pratique au moins six langues. En 1919, la famille fuit le régime bolchevique pour s'installer en Bessarabie. Son père lui propose d'aller faire ses études à Paris, mais elle refuse et préfère s'occuper de la modeste propriété familiale. En 1940, lorsque l'armée soviétique occupe la région, la propriété est confisquée dans le cadre de la collectivisation forcée. Son père meurt, et son frère s'engage dans l'armée française (il mourra d'ailleurs en France). Elle

parvient à envoyer sa mère en Roumanie, mais décide quant à elle de rester en Union Soviétique, car elle se considère comme russe. Arrêtée pour avoir été la seule personne de sa circonscription à voter 'contre' le régime (et contre les trente-cinq mille autres voix 'pour!') aux élections du 1er janvier 1941, elle passera une vingtaine d'années dans les camps puis en relégation. Elle retrouvera finalement sa mère au début des années soixante, et terminera sa vie dans une petite ville d'eau du Caucase, Essentoukii.

À la différence de la plupart des témoins du Goulag, Kersnovskaja a échappé dans sa jeunesse à l'éducation soviétique. Son récit souligne à quel point peur et mensonge lui restent en toutes circonstances étrangers: c'est, semble-t-il, sans la moindre hésitation qu'elle se permet de voter contre le parti, ou encore qu'elle refuse de signer une attestation, présentée comme pure formalité, stipulant qu'elle renonce à tout contact avec sa famille; alors que le procureur lui demande de signer son dossier d'instruction après une condamnation à mort, elle inscrit en lieu et place de sa signature le mot "Mensonges!"; elle utilisera délibérément le document demandant son recours en grâce comme support pour dessiner une esquisse de ses codétenues (voir fig. 1). Si elle réussit à trouver en elle l'énergie nécessaire pour survivre à bien des situations limites sans plier l'échine, frôlant souvent la mort, c'est sans doute grâce à

² Alexandre Soljenitsyne, Evguenia Guinzburg, Varlam Chalamov, Julius Margolin, Irina Ratouchinskaja, Margarete Buber-Neumann, Nadejda Mandelstam, Barbara Skarga, Ariadna Efron, Lydia Tchoukovskaïa, I. Tchirkov, Jacques Rossi... et bien d'autres. Pour une bibliographie en français sur le Goulag, voir le site de l'Association des Amis de Jacques Rossi, <http://www.jacques-rossi-goulag.org/Bibliographie-sur-le-Goulag> (consulté le 21.11.2012). Voir aussi *Le livre noir*, textes et témoignages réunis par Ilya Ehrenburg et Vassili Grossman, traduit du russe sous la direction de Michel Parfenov (eds. Solin, 1999); l'étude de Luba Jurgenson (qui porte sur les récits des camps nazis et soviétiques), *L'Expérience concentrationnaire, est-elle indicible?* (Eds. du Rocher, 2003), ainsi que (avec Elisabeth Anstett) *Le Goulag en héritage. Pour une anthropologie de la trace* (Eds. Petra, 2009); l'étude de Leona Toker, *Return from the Archipelago. Narratives of Gulag Survivors* (Indiana University Press, 2000), qui s'appuie sur un vaste corpus.

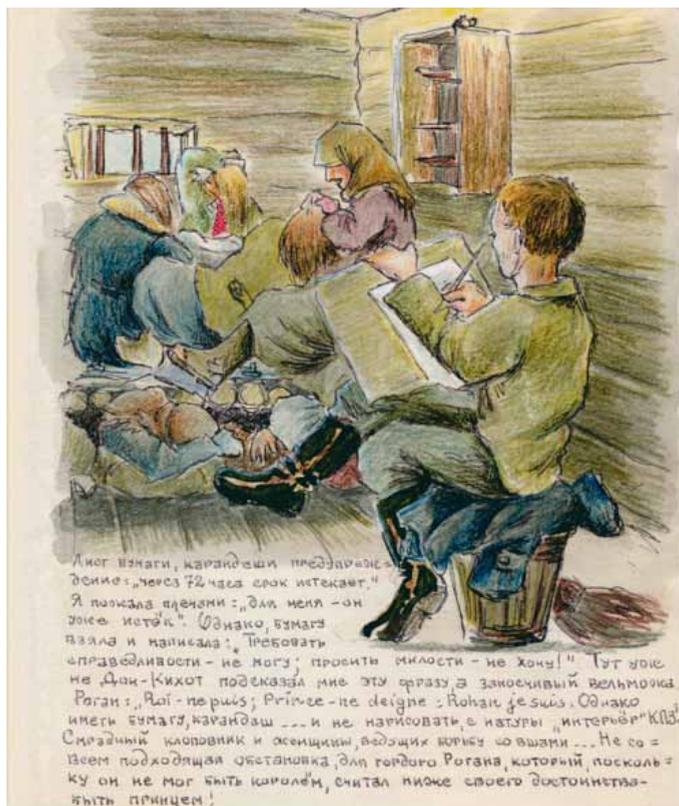


Fig. 1. «Рисунок Е. Керсновской © И. Чапковский, наследник».

(édition russe, p. 203; édition française, p. 127): À la suite d'une condamnation à mort, Kersnovskaja utilise le formulaire de demande de recours en grâce pour croquer ses compagnes de cellule, s'incluant elle-même dans la scène représentée.

“Le lendemain, on m'a apporté de quoi rédiger un recours en grâce. Une feuille de papier, un crayon, et une recommandation: 'Vous avez un délai de soixante-douze heures'. [...] J'ai quand même pris le papier et j'ai écrit: 'Réclamer justice — je ne puis; demander grâce — je ne daigne!' [...] Mais posséder du papier, un crayon, et ne pas croquer sur le vif l'intérieur d'un cachot? [...] Dix jours plus tard, on m'a convoquée pour m'annoncer que ma peine de mort avait été commuée en dix ans de camp de redressement par le travail”.

ses trois viatiques: un goût immodéré du travail; une foi religieuse inébranlable (et en cela l'œuvre rejoint certains aspects de l'hagiographie traditionnelle, *'jitie sviatykh'*, *'jiz-neopissanie sviatykh'*); enfin et surtout un sens inaltérable de l'intégrité

et de la fidélité à soi-même — qui lui vaudra bien des ennuis, mais l'aidera en fin de compte à se maintenir en vie.

Afin de décrire l'enfermement et les différentes formes d'enfer qu'elle traverse dans les camps, elle

emprunte à Dante l'image du cercle – qui s'imposera plus tard dans d'autres récits du Goulag (*Une Journée d'Ivan Denissovitch* paraît en 1962, *L'Archipel du Goulag* de Soljenitsyne est publié en 1973).

Éditions

Il existe plusieurs éditions de ce récit, qui se présentent comme des albums: l'originale, en russe (Moscou, éd. Kvadrat, 1991, 384 p., format 27 x 29,7 cm); une traduction en français, par Sophie Benech, intitulée *Coupable de rien: chronique illustrée de ma vie au Goulag* (Paris, Plon, 1994, 254 p., format 24,5 x 27 cm), qui reproduit également l'aspect 'album' de l'original; une traduction en allemand (Jefrosinija Kersnowskaja, "Ach Herr, wenn unsere Sünden uns verklagen. Eine Bildchronik aus dem GULAG", mit einem Vorwort von Lev Kopelev, übersetzt von Iwan N. Tscherepow, Neuer Malik Verlag, 1991, 384 p.). Chacune de ces trois éditions est actuellement épuisée; l'édition française a été pilonnée (on a imprimé 7000 exemplaires dont 2500 ont été vendus; selon une pratique courante des maisons d'éditions, les copies qui n'avaient pas été achetées furent éliminées). Si l'édition allemande est identique à l'édition russe (format compris), l'édition française en diffère partiellement, tant par le choix des épisodes eux-mêmes que par la succession des unités texte/image à l'intérieur des

épisodes. Nous verrons plus loin en quoi consistent précisément ces différences, et quelles raisons d'ordre génétique les ont rendues possibles.

Chacune de ces éditions ne présente en effet que des extraits de l'original. Le découpage en chapitres a été décidé et fixé par l'éditeur russe (Vladimir Vigoulianski), qui a aussi choisi les titres. Soit, pour l'édition russe: *En Bessarabie, En route vers la Sibérie, Déportation, Évasion, Transfert, À l'hôpital, À la morgue, Dans les mines*. Et, pour l'édition française, avec les dates (qui ont été établies et indiquées par Galina Atmachkina): *Juin 1940-juillet 1941. L'invasion de la Bessarabie, Juillet 1941-février 1942. La relégation, Février 1942-août 1942. À travers la taïga, Août 1942-avril 1943. La prison préventive et le procès, Le convoi, Avril 1943-avril 1944. Le camp de travail, Avril 1944-août 1944. Nouvelle condamnation. Norilsk, Août 1944-janvier 1946. L'hôpital, Janvier 1946-mai 1947. La morgue, Mai 1947-automne 1951. Le camp de Nagorny. La mine, 1951-1952. La dernière année de camp, La liberté.*

Huit chapitres dans l'édition russe, douze dans l'édition française. Dans les deux cas toutefois, il manque quelques raccords permettant de saisir avec précision l'enchaînement des événements.

Quant aux dessins, la traductrice de la version française, Sophie Benech³, m'a précisé que leur choix

³ Je remercie vivement pour leur aide précieuse Sophie Benech, qui m'a offert l'édition française, ainsi qu'Elena Gussyatinskaia, qui m'a offert

pour cette édition – qui diffère en partie de celui effectué pour l'édition russe – “avait été effectué par les héritiers de Kersnovskaja”⁴. Elle-même a ajouté de sa propre initiative, afin de guider les lecteurs français, deux cartes retraçant l'itinéraire et les déplacements de Kersnovskaja.

Plus récemment, l'ouvrage a été publié en traduction italienne, intitulée *Quanto vale un uomo* (Bompiani, 2009, 718 pages), sous la direction d'Elena Kostioukovitch, dans une traduction de Emanuela Guercetti, postfacée par Valeriu Pasat. D'un format plus standard (16 x 24 cm), cette édition opte pour la formule ‘récit’, probablement reprise de l'édition en ‘texte seul’ (six volumes au format de poche, 2000-2002) de l'œuvre de Kersnovskaja, et qui en reprend le titre, donnant ici priorité au texte plutôt qu'aux dessins: le texte est organisé en douze chapitres chronologiques, les dessins en couleurs (environ 220) étant insérés au fil du texte. Cette belle édition, qui contribue à faire connaître l'œuvre de Kersnovskaja en Italie, gomme cependant l'aspect ‘album’ de l'original – mêlant étroitement dessins et

texte manuscrit –, les dessins sélectionnés étant destinés à simplement illustrer le texte.

Manuscripts

L'œuvre a été entreprise après la période de relégation, c'est-à-dire au début des années soixante, en 1964, après le décès de la mère de Kersnovskaja. Sa réalisation s'étend sur presque trente ans, puisque la dernière version a été dactylographiée au début des années quatre-vingts-dix et terminée au bout d'un an. C'est donc purement *de mémoire* qu'a travaillé Kersnovskaja. Des témoignages affirment cependant qu'elle a tenté, durant sa détention, chaque fois que cela lui était possible, de prendre sur le vif notes et croquis. Par ailleurs, elle aurait réalisé, durant ses années de relégation, un premier exemplaire de ce récit autobiographique mêlant notes et dessins – le véritable original –, qui lui a été confisqué, et n'a pu être retrouvé. Elle n'a donc pas eu la possibilité de s'appuyer par la suite sur cette version originelle, et a travaillé de mémoire. Une version dactylographiée illustrée par l'auteur a été longtemps conservée, en plusieurs copies, dans des endroits secrets, et commença à circuler seulement après 1990 (d'ailleurs, Kersnovskaja avait interdit explicitement de le diffuser avant 1988); des fragments ont été publiés en 1990 dans des revues («Ogonek», «Znamia», «The Observer»).

l'édition russe – éditions désormais introuvables –, et m'a assistée lors des entretiens. Que soient également remerciés de tout cœur les collègues qui ont accompagné cette recherche, Elena Gretchanaïa et Denis Dabbadie.

⁴ Le fonds Evfrosinija Antonovna Kersnovskaja se trouve à Moscou ; il est géré par son ayant droit, Igor M. Tchapkovskii, qui s'efforce de publier ses œuvres et lui consacre un petit musée privé. Je remercie également Daria Tchapkovskaja, sa fille, de m'avoir accordé plusieurs entretiens et permis de consulter ce fonds.

L'ensemble actuellement disponible comprend 24 cahiers d'écolier; les dessins sont le plus souvent réalisés avec de simples crayons de couleur, parfois rehaussés au stylo-bille ou à la gouache, au lavis ou à l'aquarelle. Les documents originaux comportent environ 2000 pages, dont près de 700 dessins: c'est dans ce fonds qu'ont puisé les éditeurs. L'édition russe présente environ la moitié de cet ensemble (aux reproductions en pleine page ont été ajoutées des planches de vignettes – unités texte/image fortement réduites – disposées en fin de chapitres), l'édition française environ un tiers.

Mais il existe en fait plusieurs versions – ou jeux de 'copies' –, considérées comme parallèles, de cet ensemble de dessins et de textes: l'une (la première) sur des blocs sténo, la seconde sur des cahiers d'écoliers; une troisième version manuscrite, égarée semble-t-il, ne m'a pas été accessible. Il existe en outre un exemplaire dactylographié (soit environ 1500 pages), qui porte le texte au recto et les dessins au verso, en vis-à-vis des épisodes concernés; l'unité texte/image y est donc maintenue.

L'existence de plusieurs versions 'parallèles' est due aux risques qu'encourait l'auteur en élaborant ce témoignage: c'est par un souci élémentaire de conservation qu'elle a réalisé plusieurs 'copies', cachées chez différentes connaissances; la multiplication et la dispersion de

ces copies constituaient alors la meilleure garantie face à d'éventuelles confiscations ou destructions.

Variantes

Bien que très proches l'une de l'autre, dans la mesure où elles respectent le même ordre chronologique des événements relatés, ainsi que le découpage séquentiel en unités texte/image, les deux versions manuscrites consultées présentent cependant des variantes. Des éléments de l'une et de l'autre version se trouvent mêlés dans l'édition russe comme dans l'édition française.

Or l'évolution entre les deux versions est frappante, notamment lorsque l'on examine la mise en page globale de la relation dessin/texte. Dans la première version (sur le plan chronologique – celle des blocs sténo), dessins et textes sont régulièrement disposés selon une bipartition 'classique', horizontale, de la page: l'illustration occupe, *grosso modo*, la moitié supérieure de la page, le texte la moitié inférieure; ce texte est inscrit, de manière très lisible (dans ses albums, Kersnovskaja utilise toujours le script minuscule – un caractère imitant la typographie – au lieu de l'écriture cursive, ce qui rend la lecture plus facile, mais, d'un autre côté, demande un plus grand effort au scripteur), d'une seule et même encre, et l'ensemble texte/image

ne porte pas de titre (voir fig. 2). Il semble évident que, dans cette version 'originelle', le dessin est premier et occupe une place prépondérante dans l'espace de la page, puis se trouve sous-titré ou brièvement commenté par l'auteur.

Dans la seconde version, postérieure (sur les cahiers d'écolier), si la partie graphique est assez peu modifiée, le texte en revanche est, la plupart du temps, nettement plus

travaillé, voire largement développé par des ajouts (notamment des dialogues), beaucoup plus explicites; l'auteur utilise alors systématiquement des encres de couleur, distinguant des niveaux textuels, introduit titres (en écriture 'script' imitant la typographie) et soulèvements. Il s'agit bel et bien, dans cette seconde version, d'un processus complexe de textualisation des séquences graphiques initiales, re-

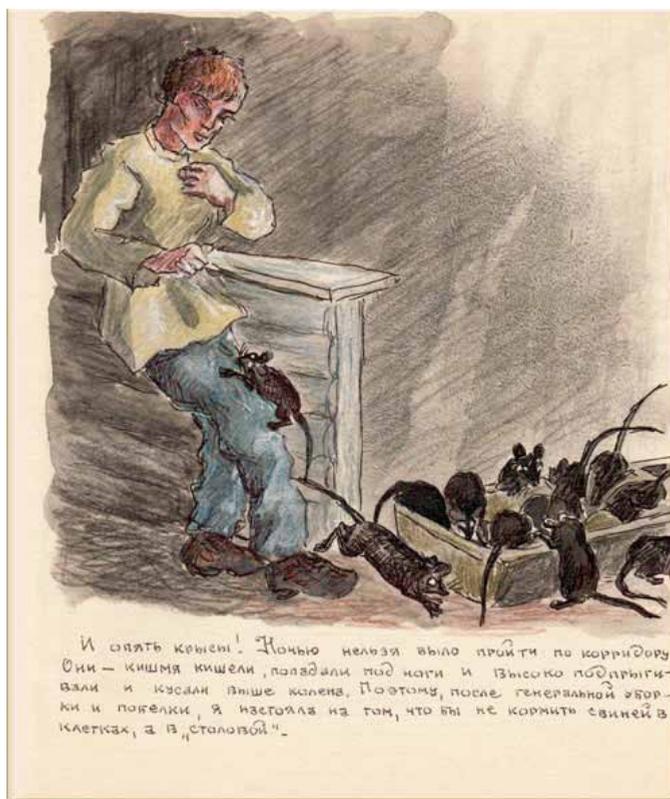


Fig. 2. «Рисунок Е. Керсновской © И. Чапковский, наследник»

Fig. 2 (édition française, p. 163) et fig. 3 (édition russe, p. 247): Deux variantes de la même scène représentant une invasion de rats, l'une se trouvant dans l'édition française, l'autre dans l'édition russe. On appréciera les différences dans le contenu textuel et sa disposition, ainsi que les légères modifications de la représentation graphique (la différence d'intensité des coloris étant due au seul procédé de reproduction).

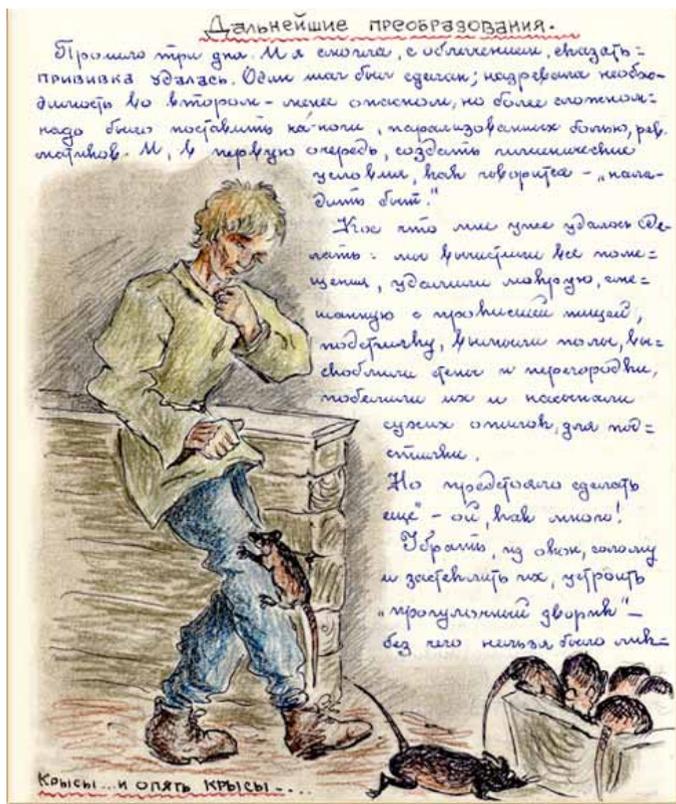


Fig. 3. «Рисунок Е. Керсновской © И. Чапковский, наследник».

Fig. 2 (édition française, p. 163) et fig. 3 (édition russe, p. 247): Deux variantes de la même scène représentant une invasion de rats, l'une se trouvant dans l'édition française, l'autre dans l'édition russe. On appréciera les différences dans le contenu textuel et sa disposition, ainsi que les légères modifications de la représentation graphique (la différence d'intensité des coloris étant due au seul procédé de reproduction).

produites en parallèle et communes aux deux versions. Dans cette seconde version, le texte construit une narration suivie et soigneusement structurée, de sorte qu'échoit à la partie graphique une fonction plus 'illustrative'; il s'agit en tout cas d'une conception, d'une combinatoire plus globale de la relation texte/image. L'indice le plus révélateur de cette évolution est le fait que, dans cette

seconde version, le texte habille généralement le dessin – ce qui atteste d'une part de l'antériorité du dessin par rapport à l'inscription du texte, d'autre part d'un souci accru de mise en page globale (voir fig. 3).

Dans les deux cas, on relèvera l'absence totale de ratures dans le texte manuscrit qui, en revanche, n'est pas toujours exempt de répétitions. Quant au dessin lui-même,

il présente également des variantes, même si elles sont moins frappantes que dans le texte⁵. Si les scènes représentées conservent dans leur ensemble une remarquable stabilité séquentielle et ‘photographique’, les dessins révèlent, d’une version à l’autre, des modifications dans les détails (couleur des vêtements, attitude des personnages, éléments du décor), auxquelles s’ajoute parfois un léger changement de perspective – plus de distance, de ‘profondeur de champ’ –, effets visuels sciemment recherchés par l’artiste, ou résultat du décalage croissant entre vécu et représentation?

Dialogue texte/image

Le procédé de représentation choisi – un dialogue entre texte et dessin, un peu à la manière de la bande dessinée, ou d’une forme artisanale de reportage, en relation d’interdépendance sémiotique sans que l’un des deux composants ait priorité sur l’autre – fait de cette œuvre un témoignage unique à plusieurs points de vue. D’une part, sur le plan strictement documentaire, parce que les représentations (photo-)graphiques de l’intérieur du Goulag sont extrêmement rares, *a fortiori* celles de la vie quotidienne, de l’intérieur des cellules, ou de certaines scènes in-

soutenables⁶. Nombre des situations représentées auraient, de toute manière, été impossibles à capter avec un appareil photographique, à supposer qu’il en existât... La mémoire du peintre cherche à rendre, au-delà des qualités graphiques, certains détails extrêmement précis dans leur dépouillement, leur simplicité, parfois leur cruauté. Il faut donc souligner un sens aigu de l’observation, conjugué avec la prodigieuse mémoire visuelle de l’auteur.

À cet égard, le travail de l’image peut être rapproché de deux, voire trois traditions différentes: celle du dessin d’album, cher à l’aristocratie russe du XIXe siècle – mais la teneur des scènes représentées ici se situe aux antipodes de la légèreté et de l’esthétisme de ces albums – et celle, de par sa facture assez simple, des scènes croquées sur le vif, caractéristique de la culture populaire (*loubok*; images d’Épinal); on peut le rapprocher également, par l’agencement du système sémiotique, de l’esprit de certaines bandes dessinées.

Au-delà de l’inestimable témoignage historique et humain, on se demandera quels rôles respectifs jouent dans cette œuvre dessin et

⁵ Certains dessins ont été ébauchés au crayon à papier sur des cahiers de brouillon, dont un exemplaire au moins a été conservé. Kersnovskaja a, dès son journal d’enfant, pris l’habitude de mêler texte et dessins aux crayons de couleur.

⁶ S’il existe des documents iconographiques – dessins ou photos – réalisés dans les camps par des zek, l’œuvre de Kersnovskaja s’en distingue dans la mesure où il s’agit chez elle d’un véritable récit chronologique. Les remarquables photos de Vladimir Ablamski, prises avec un appareil confectionné au camp, concernent de nombreux aspects de la vie quotidienne, mais surtout des portraits du personnel pénitentiaire et des codétenus. Voir Brossat 1991 et Garros, Mandrillon 1986.

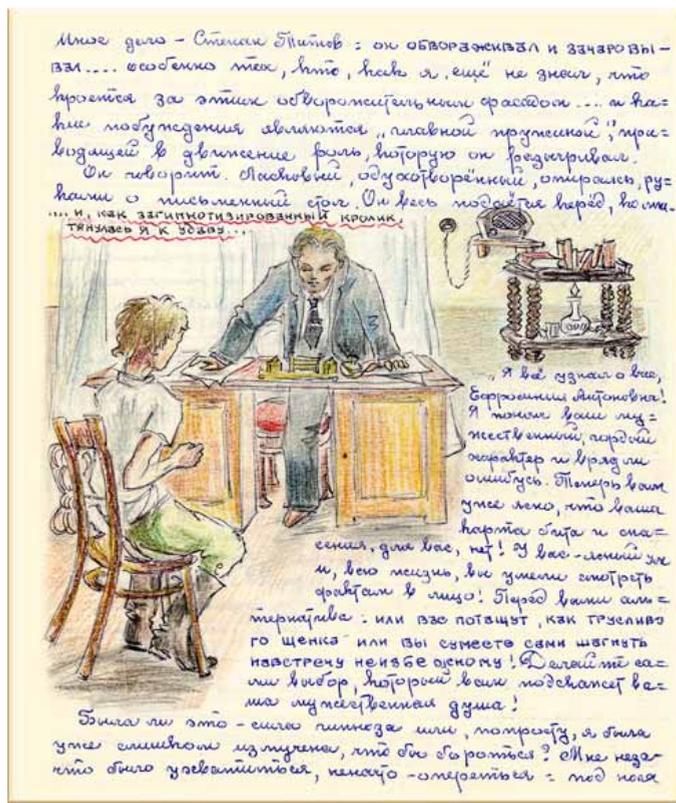


Fig. 4. «Рисунок Е. Керсновской © И. Чапковский, наследник». (édition russe, p. 185; édition française, p. 115): Scène d'interrogatoire, avec en arrière-plan la radio, élément omniprésent du décor soviétique. Texte et représentation sont étroitement liés. C'est la musique diffusée en fond sonore par la radio, et les souvenirs des jours heureux qu'elle inspire, qui aide Kersnovskaja à résister à l'interrogatoire et la sauve du découragement.

“Le poste de radio posé sur une étagère près de la fenêtre diffusait une musique indistincte, mais familière. Et soudain, de toute mon âme, de toute ma chair, j'ai senti affluer en moi le bonheur, la vie... une vie pleine de musique et de soleil.

Ayant retrouvé la paix et la confiance, j'ai déclaré en le regardant bien en face: “Tout ce que je vous ai dit est la vérité, et vous ne tirez rien d'autre de moi!”

texte, de quelle manière ils s'ajustent ou se répondent, et comment s'organise concrètement, matériellement, la dynamique de lecture (voir fig. 4).

Texte et dessin constituent une unité organique, indissociable, même si le dessin est généralement plus expressif, plus brutal que le

texte. S'il accompagne et explicite l'image, le texte quant à lui permet d'inscrire la partie graphique de l'œuvre dans une continuité narrative; il contient par ailleurs de nombreux dialogues très vivants, rendant fidèlement compte de particularités langagières propres à la conversation

orale, de régionalismes, etc.; il comprend également nombre d'aphorismes, de citations, de proverbes, de réflexions d'ordre général... À l'expressivité des dessins (visages, vêtements, gestes et postures, mouvements des corps, représentation de l'espace et de ses composants, couleurs) répondent les dialogues du texte, la vivacité du langage. Forme d'expression synthétique, l'image est le plus souvent glosée par un fragment textuel qui explicite la scène représentée et l'inscrit dans l'axe temporel, assurant ainsi la cohésion du récit. Imbriqués, associés, inte-

ractifs, texte et représentation graphique s'explicitent et s'enrichissent mutuellement dans une relation complémentaire et réciproque du visible au lisible, invitent à la circulation du regard tout en conservant leurs pouvoirs d'évocation respectifs.

Enfin, le montage parallèle, pour ainsi dire dialogique, de cet ensemble texte/image produit un phénomène de décalage entre différentes postures énonciatives: si le texte est rédigé à la première personne (régime du témoignage direct), les 'images', quant à elles, traduisent une mise à distance, un point de vue de spec-



Fig. 5. «Рисунок Е. Керсновской © И. Чапковский, наследник».

(édition russe, p. 181; édition française, p. 114): Scène de fouille nocturne. En reconstituant la scène de mémoire, la narratrice (quatrième en partant de la gauche) choisit de se représenter parmi le groupe de femmes nues.

tateur, à la troisième personne en quelque sorte. Ce décalage provoque un effet stéréoscopique, un double point de vue qui serait à la fois intérieur et extérieur.

Dans un récit effectué ‘de mémoire’, donc rétrospectif, ce décalage énonciatif est particulièrement significatif lorsqu’il s’agit d’autoreprésentation picturale, autrement dit des très nombreux autoportraits de l’auteur. Tout à la fois auteur, narratrice, et personnage-acteur – d’aspect presque toujours identique, facilement reconnaissable à son allure nettement androgyne –, Kersnovskaja se met en effet en scène dans de nombreuses situations, soit seule, soit au milieu d’un groupe (voir fig. 5). Une telle construction, incluant des autoportraits de l’auteur, serait bien entendu impossible s’il s’agissait effectivement de croquis pris sur le vif, ou encore de photographies, où la photographie ne peut se trouver à la fois derrière et devant l’objectif.

Conclusion

Le titre *Peinture rupestre* a été choisi pour cette œuvre multiforme par Galina Atmachkina et par l’ayant droit, Igor Moïseevitch Tchapkovskii. Il s’agit en fait d’une citation du texte: “Qu’est-ce que c’est? Des mémoires? Non! Des documents du genre de ces photographies défraîchies, chères seulement à ceux qui reconnaissent dans leurs contours imprécis les visages de

personnes depuis longtemps disparues – parents, amis et, dans le cas présent, ennemis aussi? Non plus! Alors? C’est de la peinture rupestre: des dessins, fussent-ils malhabiles, tracés par une main inexperte sur les murs des cavernes, [...] qui aident à comprendre la vie”. En faisant explicitement allusion aux fresques préhistoriques, à une forme d’expression dite ‘primitive’, l’auteur insiste donc sur le témoignage visuel plutôt que sur la forme textualisée du récit. C’est l’image qui semble être ici privilégiée, sans doute considérée à la fois comme garante du récit, et comme le moyen le plus apte à conférer à ce témoignage une portée symbolique exemplaire.

“Un pays qui ne connaît pas son passé n’a pas d’avenir”, affirme encore l’auteur en exergue – parfaitement consciente du fait que, bien au-delà d’un témoignage individuel, et de la promesse faite à sa propre mère de “transcrire l’histoire de ces [...] terribles années de *mes universités*” (allusion au célèbre récit autobiographique de Gorki), qu’elle appelle également ses “années d’apprentissage” – ce sont véritablement des pages d’histoire à portée universelle qu’elle a souhaité transmettre, et que nous avons sous les yeux.

L’originalité de Kersnovskaja est d’avoir voulu associer témoignage narratif et témoignage visuel – les deux étant dans son esprit absolument indissociables – afin de mieux exprimer, de mieux communiquer un univers et des expériences diffi-

lement représentables. Parer à l'indicible par le dessin au-delà ou en deçà des mots, recréer cette expérience inhumaine par des moyens d'expression simples afin de la transmettre à tout un chacun: tel a été son choix. Choix doublement douloureux sans doute, à la mesure du double mode d'expression que constituent écriture et dessin – mais indéniablement réussi.

Cependant, les ayants droit ont entrepris d'éditer le récit seul, sous la forme de six volumes au format de poche, totalement dépourvus de dessins (OAO, Typografia «Novosti», 2000-2002), sous le titre commun *Skol'ko stoit tchelovek?* [*Combien vaut l'être humain?*]. Pour ce faire la rédactrice, Galina Atmachkina, s'est appuyée sur les deux versions manuscrites et sur la version dactylographiée, choisissant dans l'une ou l'autre les variantes qui lui ont semblé les plus pertinentes pour construire un récit suivi.

Certes, le texte vaut à lui seul par sa valeur précieuse de témoignage et par ses qualités narratives, mais cette édition, commode, maniable et peu coûteuse, constitue une rupture forte avec la conception initiale de l'œuvre: tout en la rendant accessible au grand public, n'en dénature-t-elle pas totalement la teneur et l'esprit? En l'absence des dessins et de l'écriture manuscrite qui les accompagne et les habille, le récit devient un livre imprimé ordinaire; le système sémiotique soigneusement élaboré par Kersnovskaja, associant

si étroitement texte et dessins, qui donne à son témoignage son caractère unique, perd alors beaucoup de son caractère et de son impact. Cette édition textuelle a été reprise en un seul volume illustré, portant le même titre, en 2004, tiré à 5000 exemplaires et financé par le fonds pour les programmes socio-économiques et culturels (*Fond social'no-ekonomitcheskikh i intellektual'nykh programm*).

Une édition complète – textes et dessins issus des cahiers –, portant le titre *Skol'ko stoit tchelovek?* est enfin publiée en 2006, pour le centenaire de la naissance de l'auteur; elle est complétée par un album de photos de famille et la reproduction des documents liés à l'instruction et la réhabilitation de Kersnovskaja.

Bibliographie

Brossat 1991: A. Brossat *et al.* (dir.), *Ozerlag 1937-1964*, Autrement, Paris (Série «Mémoires» N° 11), 1991.

Ehrenburg, Grossman 1999: I. Ehrenburg et V. Grossman (dir.), *Le livre noir*, Solin, Arles, 1999.

Garros, Mandrillon 1986: V. Garros, M.-H. Mandrillon (dir.), *Transsibériennes*, Autrement, Paris (Série «Monde», N° 16), 1986.

Kersnovskaja 1991: E. A. Kersnovskaja, *Naskal'naja živopis'*, Kvadrat, Moskva, 1991.

Kersnovskaja 1991: J. Kersnowskaja, «*Ach Herr, wenn unsere Sünden uns verklagen*». *Eine Bildchronik aus dem GULAG*, Neuer Malik Verlag, Kiel, 1991.

Kersnovskaja 1994: E. Kersnovskaja, *Coupable de rien: chronique illustrée de ma vie au Goulag*, Plon, Paris, 1994.

Kersnovskaja 2001: E. Kersnovskaja, *Skol'ko stoit čelovek?*, v 6 tomach, Možajsk-TERRA, Moskva, 2000-2001.

Kersnovskaja 2004: E. Kersnovskaja, *Skol'ko stoit čelovek*, Pik, Moskva, 2004.

Kersnovskaja 2006: E. Kersnovskaja, *Skol'ko stoit čelovek?*, Rosspen, Moskva, 2006.

Kersnovskaja 2009: E. Kersnovskaja, *Quanto vale un uomo?*, Bompiani, Milano, 2009.

Jurgenson 2003: L. Jurgenson, *L'Expérience concentrationnaire, est-elle indicible?*, Du Rocher, Monaco, 2003.

Jurgenson-Anstett 2009: L. Jurgenson, E. Anstett, *Le Goulag en héritage. Pour une anthropologie de la trace*, Petra, Paris, 2009.

Toker 2000: L. Toker, *Return from the Archipelago. Narratives of Gulag Survivors*, Indiana University Press, Indianapolis, 2000.

Les Illustrations sont extraites du site: www.gulag.su

Discussions

Marina Balina

За кулисами памяти: несколько слов о театральных мемуарах (Вениамин Смехов, *Та Таганка, Время, Москва, 2010*).

Начну с ‘лирического’ отступления. Судьба преподнесла мне подарок – знакомство и дружбу с любимым актером-совершенно неожиданно. Повод был сугубо профессиональный: встреча с его женой, Галиной Аксеновой, на научной конференции в Париже, за которой последовал ее приезд в мой университет в Америку с целью прочитать спецкурс в наш майский специальный семестр. Все уже было обговорено и распланировано, когда раздался Галин звонок и она сообщила, что придет она не одна, а с Веней. И как-то сразу вспомнились сумасшедшие поездки из Питера в Москву на один день, только на один спектакль Таганки; счастье от того, что друзья достали билеты и сейчас, ну вот прямо сейчас, начнется этот праздник неповторимого театра. Для меня Вениамин Смехов моих воспоминаний – это мой Воланд, моя радость от встречи с большой литературой, мой Булгаков, не только прочитанный, но и увиденный наконец! Тороплюсь поделиться восторгом предстоящей встречи с сыном, который вырос уже здесь на Западе. Разговариваем поначалу как два коллеги: сын,

недавно начавший преподавать в американском вузе, делится своими проблемами, я что-то (как обычно) предлагаю, он с чем-то (что естественно) не соглашается. Уже в конце разговора сообщаю ему о предстоящем визите, и из трубки на меня несется совсем детское и радостное: “Ой, мам, это который Атос, Портос и Арамис?” “Какой Атос! – возмущается моя память – он – мой Воланд!”. А в голове неожиданно возникает навязчивое “пора-пора-порадуемся...”! Я гоню от себя эту привязавшуюся ко мне строчку, хочу думать о серьезном: ведь Смехов для меня – это еще и *Десять дней, и Гамлет*, и наконец *Ликовая дама*, записанная на диске, где его голос предельно точно передает сложную пушкинскую палитру. А в ушах все звучит это странное “пора-пора...”, а в памяти начинают возникать удивительные картинки лошадиных скачек, крутых утесов, выстрелов, звон рапир, мольбы Миледи... Но он же мой Воланд! “Ну, Воланд, Воланд – успокаивают меня разбушевавшиеся воспоминания – но ведь все-таки немножечко и Атос!”. Конечно, Атос – умный, грустно-ироничный, мой самый любимый

мушкетер из страны детства! И потекли совсем другие воспоминания: о первых книгах, о ночном чтении с фонариком под подушкой, о праздничном веселье, приковавшем к телевизорам нас, уже совсем взрослых людей, с упоением следящих за приключениями лихих мушкетеров. Остается только удивляться тому, что же отбирает наша память из прошлого, что мы вспоминаем, как и когда?

Илья Бражнин вспоминает, что рассуждая о странной природе мемуарной литературы, Анна Андреевна Ахматова называла их “каким-то непроявленным жанром”. Ахматова считала что мемуары пишут “...как-то неверно. Сплошным потоком. Последовательно. А память вовсе не идет так последовательно. Это неестественно. Время – как прожектор. Оно выхватывает из тьмы памяти то один кусок, то другой. И так и надо писать. Так достоверней, правды больше” [Бражнин 1978: 419]. Мемуары Вениамина Смехова написаны именно так, по всем правилам ‘клочковатой’ природы воспоминаний, подмеченной еще Виктором Шкловским [Шкловский 1966: 18]. Его “время – прожектор” высвечивает людей и события “по выбору личных пристрастий”, как это утверждает сам автор. Мемуарист Смехов – человек храбрый, он не боится обвинений в искажении истории, так как эта самая история наитеснейшим образом связана лично с ним, а по

сему он и пишет ее “как вспомнилось”, не заботясь о том, насколько “политически корректна” его память. Большого мужества стоит сегодня такая фраза как “Я неразлучен с моим вчерашним днем!”. И это сейчас, когда на наших глазах происходит повальный отказ от истории, как своей, так и общей. Андрей Немзер, в своей рецензии на мемуарную прозу Николая Климонтовича, пишет: “Иронично-ностальгическая мемуаристика способна не только поглотить все прочие жанры, но, в конечном итоге, изничтожить самое себя. Боюсь, – предупреждает критик, – что скоро мы довоспоминаемся до полного выпада из истории” [Немзер 2003: 564]. Но в том-то и дело, что в воспоминаниях о себе и о людях, окружающих его, Вениамин Смехов пропускает эту самую историю через фильтр своих театральных переживаний, делая тем самым каждый виток своей актерской судьбы релевантным отражением своего времени. *Та Таганка* поражает именно органичным сплетением всех трех компонентов: здесь речь идет об описании своего личного опыта, пропущенного через память – инструмент, с помощью которого можно рассказать о людях, помогавших (и не только) в приобретении профессии и понимании жизни, ну а Таганка – театр объединяет все: это и мир, в котором актер счастлив, и территория его поражений и побед, это его связь

с миром внешним (другими) и с миром внутренним (самим собой). Театр становится полноправным участником повествования и 'вспоминает' наравне с самим мемуаристом; это с ним, с театром, ведет автор свой никогда не заканчивающийся диалог, в нем живет он сам и его герои, независимо от той географической точки, где они находятся к моменту воспоминания. У театра Вениамина Смехова нет границ и если, по утверждению самого автора, "судьба переселилась в память", то "прописаны" они обе в театре. И не важно, где расположен этот театр – в Куйбышеве–Самаре, в Москве или в Праге: читатель будет преданно следовать за рассказчиком, околдованный магией непрекращающегося перформанса воспоминаний.

У сегодняшнего российского читателя сложные отношения с мемуаристикой, ведь за долгие годы советской власти мемуарный жанр оказался в полном у нее подчинении. Краткий период хрущевской 'оттепели' не принес этому жанру освобождения от 'голоса власти': даже в диссидентских воспоминаниях личный опыт мемуариста был полностью подчинен задаче конфронтации с официальным дискурсом советской истории. Так, среди главных советских мемуаристов периода 'застоя' оказались член Политбюро с 1926 года А.И. Микоян и генеральный секретарь КПСС Л.И.

Брежнев, наградивший сам себя за свои мемуары *Малая земля*, *Возрождение*, и *Целина* Ленинской премией в области литературы.

Мемуаристика последних лет поразила своих читателей прежде всего 'разоблачением' этой самой истории, хотя надо заметить, что этот феномен совсем не отечественного происхождения: 'разоблачение' истории стало явлением повсеместным, им с конца 80-х 'страдает' всемирная история. Публикации всевозможных архивных документов, часто противоречащих друг другу, настолько подорвали доверие к истории, к тому, что принято называть 'историческим документом', что читательское внимание, перенасыщенное 'разоблачениями' гласности перешло в малый регистр: в центре интересов читательской аудитории оказалась частная story, а не эпохальная History. Современная мемуаристика впервые предложила, в отличие от обезличенной 'правды' документа, личную историю, индивидуальный факт, биографию конкретных людей, *выживших* в истории, которая наконец перестала быть метафорой общественного строя. Оказалось, что у памяти действительно есть свои права, и пишущий по ее праву автор оставляет за ней и собой возможность и вспоминать и забывать, и по-своему пересказывая события и даже придумывая что-то по логике вероятного и необ-

ходимого. Мемуаристика оказывается в сегодняшней ситуации лучшим реализмом и тем самым замещает отсутствие убедительных реалистических произведений. Как пишет критик современной литературы Марина Абашева: “[...] отечественный постмодернизм чувствует себя уставшим и немолодым, дать жизнь тексту на все вкусы ему тяжело. Но когда на его территорию ступают индивидуальная биография и дорогая сердцу личная тайна-тогда пробуждается и вдохновение, и ‘бегущий огонь’, и ‘розовый свет’” [Абашева 2001: 50]. И сами мемуаристы, и тексты их воспоминаний ‘перестраиваются’ вместе со временем, раскрываются на смежные жанры ‘жизнеписания’: дневники, переписку, путевые заметки, чужие воспоминания, которые безбоязненно включаются в ‘личный’ нарратив, отбрасывая в сторону беспокойство по поводу органичности повествования. Память выхватывает ключевые эпизоды жизни наряду с пустяками, главное перемежается со второстепенным, и уже не понять, что же послужило истинным триггером воспоминания.

Вне всякого сомнения, мемуары Вениамина Смехова обладают всеми перечисленными качествами. Так, посвященные годам ученичества воспоминания *Вахтанговская школа и Из Москвы в Москву через Самару* перемежаются с автоцитатами из записных кни-

жек разных лет, литературными портретами учителей и коллег по театру в Самаре и Москве, отрывками из писем любимого педагога Павла Ивановича Новицкого. В воспоминаниях о годах, проведенных в театре на Таганке – опять записные книжки, портретные зарисовки, цитаты из театральных ‘капустников’, бессменным автором которых был сам мемуарист. Тем ни менее, у читателя ни на минуту не возникает сомнения в том, что же послужило импульсом для всего этого парада лиц и событий: это всегда неизменный кумир Смехова – его ТЕАТР! Действительно, как тут не вспомнить великого критика: “Любите ли вы театр так, как я люблю его, то есть всеми силами души вашей...” [Белинский 1988: 105].

Любовь Вениамина Смехова к театру одновременно и безгранична, и критична: повествуя о театральных постановках автор не обходит острые углы, но и не стремится угодить массовому читателю, увлеченному подробностями быта знаменитостей. Его потенциальная аудитория – читатель ищущий, пытающийся найти за внешней событийностью внутренний мир самого автора. Его читатель не будет стремиться найти в рассказе актера ‘правду истории’, а скорее поразится этому непреходящему и одурманивающему восторгу опытного актера перед поднимающимся занавесом: “[...] и вдруг я снова с черной

тростью торчу под занавесом и за два звонка до пролога вижу, слышу, чую... как в сказке... все, все, все, как раньше!”. И пусть в этой цитате спрятана тоска по неповторимому времени старой Таганке, вся она все равно наполнена любовью и трепетом театрального чуда, которым Смехов заражает своего читателя.

Секрет мемуарной прозы Смехова, как мне кажется, заключается в повышенной визуальности его текстов, в их апелляции к зрительной или скорее зрительской (выделено мной – М.Б.) памяти читателей. Его тексты соединяют в себе два элемента – обращение к визуальной памяти зрителя и возможность “вторичного прочтения собственной жизни” как процесса общего выживания в нашей истории. В процесс вспоминания (выделено мной – М.Б.) подключается не только зрительная, но и музыкальная память читателя-зрителя, когда Смехов-Атос рассказывает смешную историю записи романа – ‘визитной карточки’ его героя *Есть в графском парке черный пруд...* События картины – этого настоящего ‘хита’ конца семидесятых – такие знакомые читателю-зрителю, смотревшему телесериал не один раз, перемежаются с рассказами о безалаберных администраторах, полетах ‘зайцем’, поселковых магазинах с обычным ‘ассортиментом’ – хлебом, водкой и кефиром – словом, со всеми этими такими

понятными атрибутами российской действительности, которые переводят мемуариста и его читателя на новый уровень общения: из рассказчика и его читателя – пассивного адресата текста – они превращаются в соучастников пережитого и прожитого. Именно этот момент со-участия – в жизни, в кино, на сцене –, перенесенный в тексты Вениамина Смехова, делает их такими живыми и яркими. ‘Протезированная память’ поколения, (термин, введенный американской исследовательницей Элисон Лансберг [Landsberg 1997]) вбирающая в себя не только прожитое, но и увиденное и услышанное, оказывается общей как у пишущего, так и у читающего, и складывается она из всякого сора повседневности. Парадоксальным в этом единстве становится тот факт, что связующим звеном в цепочке общих воспоминаний является не сам актер, а скорее его роли, в которых запомнил его читатель/зритель.

Актерские роли Смехова становятся внутренним двигателем его мемуарного нарратива, собственно воспоминание и строится вокруг прошлых ролей с описаниями борьбы за свое место в театре, собственных успехов и провалов. Читатель-зритель ‘видит’ своего героя и несостоявшимся Часовниковым из *Океана Штейна*, и сэром Кэтсби в *Ричарде III* на сцене куйбышевского театра. И снова Москва, и снова роли: субъектив-

ный опыт реальной жизни воссоздается Смеховым как субъективный же опыт жизни на сцене, когда воспоминание выстраивается как перформанс собственной идентичности, где актерское 'я' воспринимается через каждую его новую роль. Все накопленные воспоминания выстраиваются в очередной актерский образ, так как связь с реальностью осуществляется прежде всего через роль. Смехов очень подробно описывает процесс формирования такого отношения к миру вне театра, когда вспоминает о себе-первокурснике на грани провала и отчисления из училища: наблюдать за жизнью надо так и для того, чтобы потом перенести ее на сцену.

Вместе с актером читатель скорее 'смотрит', чем читает его воспоминания, в результате чего возникает эффект двойного симулякра. Организуя частную историю жизни вокруг собственных ролей, Смехов создает 'театр своей жизни', в котором роль мемуариста – лишь одна из многих среди уже сыгранных в кино или на сцене. У читателя, к зрительской памяти которого постоянно апеллирует мемуарист, добровольно и с радостью погруженного в события прошлого через фильмы и театральные постановки, возникает иллюзорное ощущение театра без занавеса, где зрительскому глазу одновременно доступны и сцена, и кулисы. Такая 'двойная' оптика освобождает как мемуариста, так

и читателя от надоевшего за предшествующие десятилетия требования 'объективно' оценивать прошлое, оставляя при этом за ними право на вполне естественную субъективную ностальгию по уходящей молодости, такой общей и в то же время такой разной.

"Театр обладает волшебной силой – ставить вопросы бытия", пишет в эпилоге своих воспоминаний Вениамин Смехов. Но такой же магией владеет и 'театр памяти' мемуариста, в котором самым неожиданным образом соединяются люди, события, быт, книги, спектакли, музыка, словом, все то, что составляло это самое бытие, которое автор – удивительный рассказчик позволяет нам увидеть и пережить вместе с ним, и щедрость его памяти безгранична! Он с удовольствием дарит читателю свой мир и свое восприятие этого мира, не навязывая своих точек зрения, не требуя верить или не верить, обвинять или оправдывать, не обещая раскрыть закулисные тайны. В театре его памяти, как он нам и обещал, "идет непрерывная премьера", на праздник которой и приглашен его читатель.

Библиография

Абашева 2001: М. Абашева, *Литература в поисках лица: русская проза в конце XX века*, Издательство Пермского университета, Пермь, 2001.

Балина 2002: М. Балина, “Какой-то непроявленный жанр”: Мемуары в литературе соцреализма, // М. Балина, Е. Добренко, Ю. Мурашов (ред.), Советское богатство, Академический проект, Санкт-Петербург, 2002, С. 241-258.

Белинский 1988: В. Белинский, *Литературные мечтания. Элегия в прозе, Взгляд на русскую литературу*, Современник, Москва, 1988.

Бражнин 1978: И. Бражнин, *Сумка волшебника*, Лениздат, Ленинград, 1978.

Шкловский 1966: В. Шкловский, *Жили-были*, Советский писатель, Москва, 1966.

Немзер 2003: А. Немзер, *Замечательное десятилетие русской литературы*, Захаров, Москва, 2003.

Mélat 2005: Hélène Mélat (dir.), *Le premier quinquennat de la prose russe du XXI-e siècle*, Institut D'Etudes Slaves, Paris, 2005.

Balina 2003: M. Balina, *The Tale of Bygone Years: Reconstructing the Past in the Contemporary Russian Memoir*, in Beth Holmgren (ed.), *The Russian Memoir: History and Literature*, Evanston, Northwestern UP, 2003, pp. 186-208.

Landsberg 1997: A. Landsberg, *America, Holocaust and the Mass Culture of Memory: Toward a Radical Politics of Empathy*, «New German Critique», 1997, CXXI, pp. 63-86.

Roberta De Giorgi

Il carteggio Tolstoj-Čertkov: genesi e contenuti (1883-1910)

1. Il 2 aprile del 1928, nel centenario della nascita di Tolstoj, dopo trattative decennali, Vladimir Gregor'evič Čertkov (1854-1936) riuscì finalmente a sottoscrivere con il Gosizdat un 'accordo' per la pubblicazione dell'Opera omnia degli scritti di Lev Nikolaevič Tolstoj; fu nominato un Comitato scientifico, diretto dallo stesso Čertkov, che disponeva di una valida squadra di esperti filologi e letterati, che aveva il compito di predisporre e coordinare l'allestimento dei 90 volumi dell'Opera¹; contemporaneamente fu istituita una Commissione scientifica statale², incaricata invece di far in modo che nel divulgare gli scritti di Tolstoj fosse mantenuta la massima obiettività (Rodionov 1961: 429-436; Osterman 2012: 14-18).

Vladimir Grigor'evič Čertkov (1854-1936), direttore editoriale dell'Opera omnia, era stato legato

allo scrittore da un'amicizia trentennale, condividendone la passione morale, religiosa, e l'impegno politico. Si era posto a capo del cosiddetto 'tolstoismo', esponendosi in difesa delle minoranze religiose, al punto da scontare, a Londra, un esilio di circa dieci anni, dal 1897 al 1908. Durante questo periodo aveva stampato le opere di Tolstoj proibite dalla censura russa, era diventato il suo editore, il curatore e finanche il traduttore; aveva custodito le sue carte, era stato l'amico più intimo, il confidente³, tanto che alla morte dello scrittore fu legittimamente nominato curatore della sua eredità letteraria⁴.

Secondo la recente ricostruzione di Lev Osterman, fu merito di Čertkov se il progetto dell'Opera omnia di Tolstoj andò a buon fine⁵,

¹ Il Comitato scientifico era già stato creato nel 1925; era formato da noti studiosi dell'opera tolstoiana: A.E. Gruzinskij, N.N. Gusev, N.K. Pksanov, P.N. Sakulin, M.A. Cjavlovskij, K.S. Šochor-Trockij, V.G. Čertkov e A.L. Tolstaja (finché non emigrò); successivamente vi entrarono: N.K. Gudzij, V.I. Sreznevskij e N.S. Rodionov; il segretario era M.M. Čistajkov; e nell'agosto 1939 furono ammessi N.L. Meščerskij e M.N. Kornev (cf. Rodionov 1961: 433-435; Karlova 1978: 162-171).

² Inizialmente facevano parte della Commissione scientifica statale A.V. Lunačarskij, V.D. Bonč-Bruevič, M.N. Pokrovskij e I.I. Skvorcov-Stepanov; in seguito furono inclusi nuovi membri (cf. Rodionov 1961: 434-435; Karlova 1978: 162-171).

³ Su Vladimir G. Čertkov esiste una bibliografia molto ampia, ci limitiamo qui a segnalare solo gli studi più importanti: Muratov 1934; Gurevič 1935b; Fodor 1989; Orechanov 2010.

⁴ Vedi sia il testamento del 22 luglio (304. *Zaveščanie. 1910g. Ijulja 22. Les bliz derevni Grumont*, in PSS 82 [1956]: 227; 1a pubbl.: «Russkoe slovo», 18 novembre 1910 [n. 266]) che la nota esplicativa (*Ob"jasnitel'naja zapiska*, in PSS 82 [1956]: 227-228, 1a pubbl.: *O zaveščatel'nyh rasporjaženijach L.N. Tolstogo [iz knigi V.G. Čertkova «Uchod Tolstogo»]*, in V.G. Čertkov (red.), *Dnevnik L.N. Tolstogo, t. I, 1895-1899*, Tipografija tovariščestva I.D. Sytina, M., 1916, pp. 239-252).

⁵ In epoca sovietica si attribuiva a Lenin l'iniziativa del progetto dell'Opera omnia di Tolstoj; così affermavano V.D. Bonč-Bruevič (1940) e N.S. Rodionov (1961: 430); le loro opinioni furono poi

come suo fu, sebbene in parte, anche il merito di aver impostato, già prima del 1928, l'impianto della futura edizione dell'Opera di Tolstoj (Čertkova 1928).

Gli scritti di Tolstoj, secondo il piano redazionale dell'Opera omnia, dovevano essere ripartiti in tre sezioni: le opere letterarie, quelle teoriche e le lettere. Nella premessa al volume 59 (primo volume della terza sezione, apparso nel 1935), Čertkov, in qualità di direttore, esponeva i criteri che sarebbero stati adottati nella pubblicazione: le lettere scritte da Tolstoj sarebbero state disposte secondo un ordine cronologico, dal 1844 fino all'anno della morte (1910), e avrebbero occupato 31 volumi; solo le lettere che Tolstoj aveva indirizzato alla moglie (già in precedenza apparse in due edizioni, nel 1913 [Gruzinskij 1913] e nel 1936 [Tolstaja, Popov 1936]), e a Čertkov sarebbero state pubblicate separatamente, e rispettivamente nei volumi 83-84, e 85-89. Nella premessa non veniva motivata in alcun modo questa decisione, ma è evidente che Čertkov desiderasse dare risalto alla sua corrispondenza con Tolstoj, la più ampia in assoluto, e che pertanto non potesse non riservare lo stesso trattamento alla lettere indirizzate a Sof'ja Andreevna. Alla fine di ogni volume sarebbe stato fornito l'elenco completo delle lettere di Tolstoj non pervenute, di cui però si conosceva per certa l'esistenza (cf. Čertkov 1935: V-VI).

Fu questo il primo vero tentativo di mettere insieme e pubblicare in modo scientifico e sistematico l'intero corpus di lettere tolstojane. È noto che diverse lettere private di Tolstoj erano apparse con lui in vita, tanto su periodici russi che stranieri, come anche in opere di taglio memorialistico e biografico. Dopo la sua morte, nei primi anni dieci, videro la luce tre volumi di lettere scelte di Tolstoj curati da Pëtr A. Sergeenko (Sergeenko 1910-1911; Sergeenko-Gruzinskij 1912), mentre Pavel Birjukov includeva nella sua raccolta delle opere di Tolstoj una selezione di circa 700 sue lettere, indirizzate perlopiù ad amici e parenti (Birjukov 1912-1913). Non si trattava, per entrambe le curatele, di edizioni filologicamente impeccabili: erano presenti errori di varia natura, di interpretazione testuale, di datazione. Inoltre le lettere, riportate spesso solo parzialmente, non erano accompagnate da un commento scientifico. Parallelamente, e cioè già nel 1911, emerse la tendenza a pubblicare i singoli carteggi di Tolstoj, come quello con sua zia Aleksandra A. Andreevna (*Perepiska L.N. Tolstogo s A.A. Tolstoj* 1911), e nel 1913 con Nikolaj N. Strachov (Modzalevskij 1914); perseguita poi in epoca sovietica con nuovi epistolari: con Turgenev (Gruzinskij, Cjavlovskij 1928), Vladimir V. Stasov (Komarovaja, Modzalevskij 1929), Il'ja Repin (Repin 1949), Nikolaj N. Ge (Jaremič 1930), e con una nuova edizione del carteggio con Sof'ja Andreevna (Tolstaja, Popov 1936); molte sue lettere, infine,

riprese da Karlova (1978: 130).

vennero incluse all'interno di serie prestigiose, quali il "Literaturnoe nasledstvo", i "Letopisi Gosudarstvennogo Literaturnogo muzeja", lo "Sbornik Tolstovskogo muzeja", ecc.⁶

La tendenza a pubblicare singoli epistolari di Tolstoj non si è mai esaurita tanto in patria che all'estero. Negli anni '90 lo studioso canadese Andrew Donskov ha promosso più di un'iniziativa in questa direzione: una nuova, e più completa, edizione del carteggio con Strachov, le corrispondenze con contadini e dissidenti religiosi: *molokane* (Donskov 1999), *duchobory* (Donskov 1995) e *subbotniki* (Donskov 1996). Di recente è apparso un volume dei corrispondenti americani di Tolstoj (Tolstaja, Velikanova, Šnittaker 2004), e nel 2011 è uscita un'edizione riveduta del carteggio con Aleksandra A. Tolstaja (Gromova-Opul'skaja, Ptuškina 2011).

Giacché non è questa la sede per redigere una rassegna completa degli epistolari di Tolstoj – i dati finora forniti sono volutamente sommarî –, diremo solo che i 31 volumi della terza serie dell'Opera completa, pubblicati tra il 1935 e il 1958, costituiscono a tutt'oggi il principale testo di riferimento per l'eredità epistolare dello scrittore.

2. Le lettere che Tolstoj aveva scritto nell'arco di circa 30 anni a Čertkov avrebbero dunque occupato cinque volumi dell'Opera omnia. In minima

⁶Per una breve rassegna, fino agli anni Cinquanta del Novecento, delle pubblicazioni degli epistolari di Tolstoj vedi Rozanova, *Zil'berštejn* 1961: 505-510.

parte esse erano già apparse sia all'interno di miscellanee⁷, che sulla stampa periodica⁸. Un primo tentativo di preparare un'edizione singola del carteggio Tolstoj-Čertkov era stato avviato negli anni Dieci, e mai dato alle stampe, dalla moglie di Čertkov, Anna Kostantinovna (Gurevič 1935a: IX); si trattava tuttavia di un lavoro incompleto, giacché l'archivio di Čertkov sarebbe stato trasferito interamente dall'Inghilterra in Unione Sovietica solo più tardi, cioè nel 1928, in occasione del centenario della nascita di Tolstoj (Čertkov 1913; Nikiforova 1997). Quando, in prospettiva dell'Opera omnia, fu intrapreso anche il lavoro di edizione del carteggio tra Tolstoj e Čertkov, si poteva quindi disporre di tutto il materiale tolstoiano raccolto nell'archivio di Vladimir Grigor'evič.

A partire dagli anni dell'esilio inglese, durato, come già detto, dal 1897 al 1908, Čertkov aveva custodito il carteggio, come numerosissimi manoscritti e trascrizioni di vari testi e lettere private dello scrittore, in una località a un centinaio di chilometri da Londra, dove a sue spese aveva fatto costruire un deposito ignifugo. Con una cura maniacale, Čertkov aveva classificato tutte le carte di Tolstoj in suo possesso e aveva dato

⁷Mi riferisco principalmente al volume *Tolstovskij ežegodnik* (1913), dove erano stati pubblicati diversi passi del carteggio Tolstoj-Čertkov.

⁸Negli anni dell'esilio inglese Čertkov aveva pubblicato diverse lettere di Tolstoj a lui indirizzate (vedi i suoi periodici inglesi «Svobodnoe slovo» [1901-1905], ai «Listki svobodnogo slova» [1898-1902]).

un ordine anche alla loro corrispondenza, datando, in base al timbro postale, le lettere di Tolstoj talvolta prive di un indicazione temporale, e numerando progressivamente lettera dopo lettera (Gurevič 1935a: VIII; Muratov 1937: VIII). Nel suo archivio Čertkov era riuscito a preservare quasi l'intero epistolario, soprattutto perché egli era l'unico, tra i numerosissimi corrispondenti di Tolstoj, a godere del privilegio di ricevere indietro le proprie minute (Bulgakov 1993: 3).

A Čertkov Tolstoj aveva scritto circa 900 tra lettere e telegrammi, e ne aveva ricevuti più di mille⁹. La loro corrispondenza era durata circa trent'anni, dal 1883 fino a pochi giorni dalla morte dello scrittore: è noto infatti che l'ultimo telegramma di Tolstoj all'amico riporta come data "Astapovo 1° novembre 1910" (PSS 89 [1957]: 236).

Il primo volume delle lettere di Tolstoj a Čertkov usciva nel 1935, e comprendeva le lettere dal 1883 fino a tutto il 1886. La curatrice, Ljubov' Ja. Gurevič, ammetteva di aver ottenuto direttamente da Čertkov alcune informazioni necessarie a spiegare certe circostanze legate alla vita di Čertkov e al suo rapporto con l'amico (Gurevič 1935a: IX). In una delle prime note a piè pagina, ella aveva inserito un lungo e dettagliato profilo bio-bibliografico di Čertkov (Gurevič 1935b: 4-22) e, nei commenti ai testi, densi di informa-

zioni, aveva riportato lunghi passi delle lettere di Čertkov, giacché, in accordo col Comitato scientifico, si riteneva che essi fossero indispensabili alla comprensione delle lettere di Tolstoj, spesso sintetiche e involontariamente criptiche (cf. Gurevič 1935a: VIII). Anche nel volume successivo, il volume doppio 86-87, che conteneva le lettere dal 1887 fino al 1897, questo stesso criterio fu rispettato, sebbene in modo meno rigoroso. Il curatore Michail Muratov, già autore di un volume dedicato all'amicizia tra Tolstoj e Čertkov (1934), spiegava che "le lettere di Tolstoj qui pubblicate sono strettamente collegate a quelle di Čertkov e pertanto in questo volume, come nel precedente, nelle note di commento vengono riportati quei passi delle lettere di Čertkov, senza i quali molte cose nelle lettere di Tolstoj non risulterebbero abbastanza comprensibili" (Muratov 1937: VII). Il volume apparve nel 1937, Čertkov era morto nel novembre dell'anno precedente. Nel necrologio anonimo pubblicato sulla "Literaturnaja gazeta" si apprendeva che dei 90 volumi dell'Opera omnia pianificati 28 erano già usciti, 11 erano stati dati alle stampe e 33 erano praticamente ultimati¹⁰. Ne mancavano quindi 18. Della sua corrispondenza con Tolstoj, Čertkov aveva visto pubblicato un solo volume, gli altri probabilmente li aveva visionati in fase di allestimento. A

⁹ Per l'esattezza 2058, di cui 931 appartenenti a Tolstoj e 1127 a Čertkov.

¹⁰ Čertkov - redaktor sočinenij Tolstogo, «Literaturnaja gazeta», 11 novembre 1936, n. 63 (626), p. 6.

tre anni di distanza, nel 1939, i volumi pubblicati erano in tutto 38, mentre 80 erano stati ultimati e consegnati, e 3 erano pronti per la consegna (Osterman 2002: 51).

Il 1939 fu un anno importante, giacché costituì uno spartiacque nella gestione della curatela dell'Opera di Tolstoj. Nuove istanze furono 'suggerite' ai curatori, e Petr N. Pospelov (1898-1979), futuro direttore della «Pravda», in un colloquio confidenziale con Nikolaj Rodionov, membro del Comitato scientifico e curatore di singoli volumi dell'Opera, facendo riferimento alle osservazioni sollevate della critica, che riteneva ridondanti e ripetitive le note di commento, chiese che queste note fossero ridotte alle indicazioni essenziali alla comprensione dei testi di Tolstoj e che il 'trattamento' riservato alle lettere di Čertkov venisse riconsiderato: "Di Čertkov, personalità di spicco, abbiamo rispetto come sempre, ma questo non vuol dire che le sue lettere debbano essere pubblicate nell'Opera omnia di Tolstoj alla pari di quelle Tolstoj. Su di esse bisogna lavorare in separata sede" (Osterman 2002: 53).

L'ultimo ciclo di lettere, dal 1897 al 1910, apparve in un volume doppio (voll. 88\89) nel 1957, rispettivamente a cura di Michail Muratov e Nikolaj Rodionov; nelle note di commento alle lettere di Tolstoj veniva riportato solo un brevissimo sunto del contenuto delle lettere di Čertkov. I suggerimenti di Pospelov erano stati messi in pratica, non vi era nessun

brano tratto dalle lettere di Vladimir Grigor'evič. In apertura ai volumi fu pubblicata un'introduzione a firma del critico Mark Ščeglov (1937).

Oggi l'intero *corpus* delle mille lettere di Čertkov a Tolstoj è custodito nel suo fondo personale presso il Museo Tolstoj di Mosca¹¹.

3. Nelle premesse ai singoli volumi delle lettere di Tolstoj a Čertkov, i curatori - Ljubov' Gurevič, Nikolaj Rodionov e Michail Muratov - si erano limitati ad indicarne succintamente il contenuto, nonché a fornire informazioni puramente tecniche sulle scelte redazionali. Nello stesso periodo, e più esattamente nel 1940, Fedor Vladimirovič Buslaev pubblicava una bibliografia ragionata delle lettere dei principali corrispondenti russi di Tolstoj (ne aveva scelti 360 su circa 9000). Di ogni corrispondente venivano forniti i dati biografici sostanziali, seguiva poi l'elenco cronologico delle loro lettere allo scrittore, di cui venivano specificati o ipotizzati, data e luogo di scrittura, veniva indicato il numero di fogli, la presenza di annotazioni, veniva descritto in breve il contenuto (solo delle lettere inedite, ovviamente), e segnalata l'eventuale pubblicazione (Buslaev 1940: 4). Buslaev descrisse con succinta scrupolosità le lettere che Čertkov aveva indirizzato a Tolstoj dal 1883 al 1905, riuscendo, con minime informazioni essenziali, ad inquadrare non solo i contorni del

¹¹OR (Otdel rukopisej) GTM (Gosudarstvennyj Tolstovskij Muzej), f. 60, op. 1.

loro legame, ma anche il contesto politico e culturale in cui lo scambio era avvenuto (Buslaev 1940: 167-192).

Nella sua introduzione alle lettere di Tolstoj, la studiosa sovietica Susanna A. Rozanova individua una serie di cicli epistolari: sentimentale, amichevole-professionale, familiare, ecc. Nel carteggio con Čertkov, che fa rientrare nel ciclo amichevole-professionale, ella scorge da un lato una dimensione pragmatica, giacché spesso si discuteva di questioni pratiche connesse alla pubblicazioni di testi, e dall'altro quella religiosa, sostenendo che le tematiche artistiche e letterarie venivano appena sfiorate. La sua è un'analisi frettolosa, riduttiva, basata su un pregiudizio di fondo, di chi in Čertkov voleva vedere alla fine solo il 'segretario' di Tolstoj e il fanatico religioso (Rozanova 1984: 766-786).

Eppure l'epistolario offre più di un filone di ricerca e tra questi, prima di tutti, quello biografico. Già nel 1934 Michail Muratov – esperto di settarismo russo e uno dei curatori dell'Opera omnia di Tolstoj – aveva utilizzato la corrispondenza (al tempo ancora inedita) per ricostruire le varie fasi della loro amicizia. Il suo è un resoconto onesto, preciso e dettagliato che descriveva il rapporto tra i due uomini, ma non indagava né le ragioni di quel legame, né i principali meccanismi che lo avevano regolato.

Per anni il loro scambio epistolare fu incentrato intorno all'attività editoriale del "Posrednik" (Il mediatore,

1884-1917), una casa editrice destinata esclusivamente al popolo. È per lettera che Tolstoj e Čertkov ne progettano la creazione, ne discutono le finalità, pianificano l'orientamento, la forma, lo stile delle pubblicazioni, delineano un catalogo, identificano gli eventuali collaboratori, e determinano i propri ruoli: "La cosa migliore sarebbe – proponeva Čertkov – che nel tempo libero lei scrivesse novelle e racconti per il popolo lasciando a me tutta la parte redazionale ed editoriale del lavoro"¹². Sono le lettere, più di qualunque altra fonte, a narrare la storia del "Posrednik" (Čertkova 1913), a far luce sull'intento edificante delle storie, sulle tensioni provocate dalle restrizioni della censura, sugli espedienti escogitati per aggirarle (Lebedev 1968), e sull'accoglienza positiva della gente del popolo¹³.

In questa naturale ripartizione dei ruoli, Čertkov non si era, come già detto, accollato solo il compito di suggerire a Tolstoj soggetti narrativi, ma anche quello di intervenire sui manoscritti dell'amico, dispensando suggerimenti in merito al contenuto, alla forma, e finanche allo stile, nel chiaro intento di rendere comprensibile a chiunque il messaggio evangelico. È forse emblematico ciò che accadde all'inizio del 1885, quando Čertkov, per sti-

¹² Lettera di Č. a T. del 15 settembre 1884 (PSS 85 [1935]: 102).

¹³ Vedi: lettera di Č. a T. del 27 settembre 1885 (PSS 85 [1935]: 262); lettera di Č. a T. del 26 ottobre 1885 (PSS 85 [1935]: 273); lettera di Č. a T. del 29 marzo 1886 (PSS 85 [1935]: 330).

molare Tolstoj a scrivere storie per il popolo, gli spedì un breve racconto apparso anonimo sulla rivista evangelica russa «Russkij rabočij», rivista oggi completamente dimenticata, suggerendogli di riadattarne il soggetto¹⁴.

Tolstoj ne trasse il racconto *Dove c'è amore c'è Dio* (Gde Ljubov', tam i bog, 1886); ma a distanza di alcuni anni, lo scrittore Ruben Saillens (1855-1942), autore di quel racconto (*Père Martin* [1882]), di cui evidentemente Čertkov ignorava l'esistenza, si imbatté nella traduzione francese dell'adattamento russo e accusò Tolstoj di plagio¹⁵.

Čertkov interveniva sulla trama dei racconti sin dall'epoca del "Posrednik"; chiese, ad esempio, che nel racconto *La candelina* (Svečka, 1886) fosse eliminata la morte del fattore¹⁶. Čertkov si pronunciava anche sullo stile, proponendo, ad esempio, tutta una serie di cambiamenti per la versione del *Prigioniero del Caucaso* (Kavkazskij plennik, 1872) adattata al lettore semplice¹⁷.

Gli anni del lavoro al "Posrednik" costituiscono una sorta di collaudo naturale di un equilibrio a due destinato a consolidarsi, in cui Čertkov era l'ispiratore, il redattore e al tem-

po stesso il promotore della prosa impegnata di Tolstoj e Tolstoj figurava invece come lo scrittore al servizio di un ideale (De Giorgi 2009). Nell'arco di quasi trent'anni discussero lettera dopo lettera stile e contenuti di gran parte delle opere di Tolstoj: Čertkov leggeva i suoi manoscritti, li ricopiava, inseriva nelle lettere i suggerimenti, motivandoli; poi rileggeva i testi, spesso chiedeva di revisionarli in bozza, e vi apportava ulteriori interventi, e di nuovo ne discuteva per lettera. Tolstoj, dal canto suo, era ben disposto verso i suggerimenti di Čertkov e, senza neanche pretendere l'ultima rilettura del testo, accettava alla cieca molto di quello che gli veniva suggerito (De Giorgi 2012)¹⁸.

Tolstoj ebbe questo atteggiamento perlopiù con le opere teoriche – *Sulla vita* (O žizni, 1888), *Il regno di dio è in voi* (Carstvo božie vntri Vas, 1893), *Che cos'è l'arte* (Čto takoe iskusstvo, 1897-98), coi numerosissimi saggi su tematiche sociali, morali e politiche degli ultimi anni – e con un certo tipo la narrativa impegnata, come *La sonata a Kreutzer* (Krejtserova sonata, 1891). È noto infatti che non condivise con l'amico la stesura della *Morte di Ivan Il'ič* (Smert' Ivana Il'iča, 1886), e che di *Resurrezione* (Voskresenie, 1899) ne discusse perlopiù la tempistica, giacché era Čertkov a coordinare in parallelo le prime edizioni straniere.

¹⁸Vedi lettera di T. a Č. del 11 (?) gennaio 1904 (PSS 88 [1957]: 316); lettera di Tolstoj a Čertkov, 22 maggio 1903 (PSS 88 [1957]: 296).

¹⁴Lettera di Č. a T. del 9 marzo 1885 (PSS 85 [1935]: 155).

¹⁵Cf. A.E. Gruzinskij, *Istočniki rasskaza L.N. Tolstogo Gde Ljubov', tam i bog*, in «Golos minuvšego», 1913, marzo, pp. 52-63.

¹⁶Lettera di Č. a T. del 7-8 novembre 1885 (PSS 85 [1935]: 277-278), lettera di T. a Č. dell'11 novembre 1885 (PSS 85 [1935]: 276).

¹⁷Lettera di Č. di T. del 31 gennaio 1885 (PSS 85 [1935]: 140).

La perseveranza mostrata da Čertkov nel chiedere a Tolstoj, fino ad implorarlo, di scrivere nuove storie edificanti, come l'attenzione che egli rivolgeva ai manoscritti dell'amico (ripetiamolo: leggendo, correggendo, e proponendo nuove soluzioni a livello stilistico, formale e di contenuto) costituiscono entrambe una costante lungo tutto il carteggio. Pur di invogliare l'amico a scrivere, si dichiarava pronto a ricopiargli i testi: "Le rivolgo questa preghiera: di tanto in tanto potrebbe dedicare un paio di ore a buttare giù, nelle lettere che mi scrive, a grandi linee il contenuto di alcuni di quei racconti, in una variante non rifinita, cioè così come li racconterebbe a voce, in modo semplice, come le viene. [...] Io potrei trascriverglieli in bella e rimandarli indietro"¹⁹.

Il racconto *Padre Sergij* (Otec Sergij, apparso postumo nel 1911) prese forma proprio nello scambio epistolare tra i due amici: in una lettera dell'inizio del 1890, Tolstoj sentì l'urgenza di mettere per iscritto il soggetto per una nuova storia: "Eccole una storia. Devo sbrigarmi a raccontarla, senno' me ne dimentico. Negli anni '40 serviva nel reggimento della Guardia come istruttore nel Corpo dei paggi il principe Kasatskij-Rostovcev. Era bello, giovane, non era povero ed era amato dai compagni e dalle autorità [...]"²⁰. Nella lettera la

storia si interrompeva proprio nel momento in cui l'allegria compagnia decideva di fermarsi da padre Sergij. A distanza di alcuni mesi, Čertkov si prese l'onere di trascrivere la storia di padre Sergij, avendo cura che tra le righe vi fosse lo spazio necessario per inserire aggiunte o correzioni, vi allegò dei fogli bianchi e inviò il plico a Tolstoj²¹. Nell'autunno di quello stesso anno, Čertkov, non avendo ricevuto nessuna risposta e temendo che l'amico avesse definitivamente accantonato il soggetto su padre Sergij, gli chiese: "Allora, Lev Nikolaevič, che sta facendo padre Sergij? Eppure non vive così lontano, ed è già da molto tempo che la sua compagnia sta cercando di raggiungerlo su una trojka..."²².

Oltre alla preoccupazione di adoperarsi affinché nessun soggetto, anche solo appena tracciato, restasse incompiuto, nell'epistolario troviamo ampia testimonianza della inquietudine di Čertkov di mettere in salvo i manoscritti di Tolstoj. Gli suggerisce di affidare a qualcuno tra i suoi familiari il compito di ricopiare le parti non personali della sua corrispondenza prima che questa venga spedita, e promuove se stesso come depositario del materiale trascritto²³. Si dice disponibile ad accogliere qualunque sua annotazione in brutta copia: "Se lei avesse delle minute

¹⁹ Vedi la lettera di Č. a T. del 25 dicembre 1889 (PSS 86 [1937]: 286).

²⁰ Lettera di T. a Č., febbraio 1890 (PSS 87 [1937]: 12).

²¹ Nota 9 alla lettera di T. a Č. dell'11 giugno 1890 (PSS 87[1937]: 31).

²² Lettera di Č. a T. del 4 settembre 1890 (PSS 87 [1937]: 48).

²³ Lettera di Č. a T. del 20 febbraio 1892 (PSS 87 [1937]: 127).

che non le servono, allora potrebbe spedirle qui a me²⁴; e lo prega infine di inviargli anche i diari, da cui, lo rassicura, ricopierà solo le parti non intime. Le richieste, sempre più insistenti, nascevano non solo dalla mania di custodire le carte di Tolstoj, ma anche dalla convinzione che qualsiasi cosa scritta dall'amico, perfino un appunto distratto, potesse in prospettiva trasformarsi in una pubblicazione autonoma²⁵ oppure confluire in un compendio del pensiero tolstojano²⁶. Tra i numerosi progetti di Čertkov vi era in fatti quello di compilare, attingendo alle lettere private e in misura minore ai diari di Tolstoj, una sorta di silloge dei suoi pensieri, organizzato per soggetto tematico: "Allora non ritengo uno scherzo la sua promessa di scrivermi più spesso e resto in attesa delle lettere promesse.[...] io non le chiedo questo solo per me, ma glielo chiedo per la silloge dei suoi pensieri che sto compilando"²⁷. Čertkov non riuscì a portare a termine la silloge, ma ne raccontò le vicende in un volumetto apparso del 1915²⁸. Diverse lettere di Tolstoj Čertkov le pubblicò sui suoi

periodici dell'emigrazione²⁹; mentre una parte delle considerazioni che Tolstoj, appositamente sollecitato a pronunciarsi, espresse per lettera, le incluse in una miscellanea apparsa a sua cura nel 1901: *Sulla questione sessuale* (O polovom voprose, Christchurch, 1901)³⁰.

La questione dei diari occupa una parte consistente dell'epistolario e se da un lato segnala una marcata inclinazione di Čertkov al 'collezionismo' (Bulgakov 1993: 2), dall'altro fa emergere la debolezza di Tolstoj di fronte alle esigenze contrastanti dell'amico e della moglie. Nonostante la resistenza mostrata da Tolstoj che, per il timore di ferire e contrariare Sof'ja Andreevna, esitava prima di inviargli i diari³¹, Čertkov, come già accennato, non smise mai di pregarlo affinché gli lasciasse trascrivere dai diari almeno quei passaggi non intimi: "Lei mi darebbe una grande gioia se mi inviassi i suoi diari per le trascrizioni, io glieli restituirei a breve tramite qualcuno... Se fosse possibile, mi mandi anche i vecchi diari della sua vita di un tempo [...]. Chiedo questo solo per un periodo di tempo in relazione al mio lavoro di selezione dei suoi pensieri da

²⁴ Lettera di Č. a T. del 25 luglio 1887 (PSS 86 [1937]: 72).

²⁵ Solo uno tra molti esempi: la lettera di T. a Č. del 26 settembre 1889 (PSS 86[1937]. 261-266) fu pubblicata (quasi interamente) da Čertkov su «Listki Svobodnogo Slova», 1899, n. 2, pp. 48-52.

²⁶ Vedi ad esempio lettera di Č. a T. del 10 agosto 1889 (PSS 86 [1937]: 250-251).

²⁷ Lettera di Č. a T. del 5 agosto 1890 (PSS, t. 87 [1937]: 40).

²⁸ V.G. Čertkov, *Ob izdanii polnogo sobranija myslej L.N. Tolstogo*, Tipografija tovariščestva I.D. Sytina, M., 1915. Sul progetto della raccolta dei pensieri di Tolstoj vedi anche L.Ja. Gurevič 1935b: 15.

²⁹ Mi riferisco a «Svobodnoe slovo» e ai «Listki svobodnogo slova».

³⁰ Vedi lettera T. a Č. del 20-25 marzo 1888 (PSS, 86 [1937]: 138-140); lettera di T. a Č. del 9 (?) ottobre 1888 (PSS 86 [1937]: 176-178); lettera di T. a Č. del 6 novembre 1888 (PSS 86 [1937]: 180-184); lettera di T. a Č. del 17 novembre 1888 (PSS 86 [1937]: 188-189).

³¹ Vedi ad esempio le lettere di T. a Č. del 24 aprile 1890 (PSS 87 [1937]: 24) e 23 maggio 1890 (PSS 87[1937]: 27).

qualunque fonte”³². Nella primavera del 1909, Tolstoj invia a Čertkov solo parte dei suoi ultimi diari, specificando: “Tutti i diari non glieli spedisco, perché ho deciso di scrivere solo per me stesso”³³. Nel luglio 1910, è noto, Tolstoj decise di tenere un diario solo per se stesso.

Eppure la prassi messa in atto da Čertkov, che nel giro di pochi anni aveva creato intorno a sé una cerchia di persone disposte a ricopiare per lui lettere, diari, minute di opere, era diventata con gli anni utile anche a Tolstoj (“Lei mi aiuta moltissimo – gli confidava Tolstoj – nella mia scrittura. E mi ha aiutato raccogliendo tutti i miei abbozzi. [...] Adesso sono più coraggioso nel buttar via, perché so che se là c’è qualcosa di utile, non andrà perduto”³⁴), che in fase di scrittura non esitava a rivolgersi all’amico per chiedergli di inviargli le trascrizioni dei suoi “Pensieri su dio”, e le trascrizione dei diari”³⁵. Nell’epistolario, il desiderio di Čertkov di promuovere e diffondere l’insegnamento morale e filosofico di Tolstoj si intreccia negli anni sempre maggiormente con la tendenza, a tratti ossessiva, ad assumere il controllo sull’intera produzione scritta di Tolstoj. Se durante i primi anni Čertkov aveva cercato di

influire sulla scrittura, nella prassi ormai consolidata di suggerire soggetti e revisionare i testi, e sui manoscritti, col pretesto di proteggere le carte dell’amico, o di redigere una silloge dei suoi pensieri, con gli anni egli avanzò nuove pretese, e alla fine degli anni ‘90, chiese, e ottenne, di essere nominato referente ufficiale di tutte le prime traduzioni eseguite all’estero delle sue opere³⁶. All’inizio del 1898, Tolstoj gli fece avere una sua dichiarazione ufficiale: “Now that my friend Vladimir Tchertkoff is living in England, it is into his hands that I desire to transmit all arrangements in connection with the first publication of my writings in foreign countries and therefore to him that I would refer all translators and publishers interested in the matter. Leo Tolstoy”³⁷. Ed è in una lettera che Tolstoj per la prima volta gli comunica di averlo nominato uno tra i curatori delle sua eredità letteraria: il 3 (26) marzo del 1904 gli scrive: “Io so che nessuno più di lei dimostra una stima così estrema e un amore così forte per la mia vita spirituale e le sue manifestazioni. Questo lo scrivo e lo dico sempre, ed è ciò che ho scritto nella nota sulle mie volontà dopo la mia morte, chiedendo che venga affidato proprio a lei e solo a lei l’esame delle mie carte. [...]”³⁸.

Tuttavia, l’epistolario non è la fon-

³² Lettera di Č. a T. del 19 agosto 1897 (PSS 88 [1957]: 51).

³³ Lettera di T. a Č del 25 maggio 1909 (PSS 89 [1957]: 117).

³⁴ Lettera di T. a Č. del 22 giugno 1892 (PSS 87 [1937]: 149).

³⁵ Lettera di T. a Č. del 4 aprile 1898 (PSS 88 [1957]: 91).

³⁶ Lettera di Č. a T. del 3 marzo 1898 (PSS, t. 88 [1957]: 79).

³⁷ Lettera di T. a tutti gli editori e traduttori stranieri del 25 febbraio 1898 (PSS, t. 71 [1954], p. 285).

³⁸ Lettera di T. a Č. del 13 maggio 1904 (PSS 88 [1957]: 327).

te più attendibile riguardo le vicende testamentarie di Tolstoj. È molto probabile che nel rispetto delle direttive imposte dall'alto, e da Pëtr Pospelov, nelle note di commento alle lettere, e più esattamente in quelle degli ultimi mesi, dove l'argomento principale è il lascito, non fosse stato inserito nessun brano delle lettere di Čertkov, e quindi nemmeno la sua famosa lettera dell'11 agosto 1910, in tutto 12 fogli, dove, temendo di perdere il ruolo di curatore, Čertkov non aveva esitato a gettare discredito su Sof'ja Andreevna. Stupisce, però, che in una nota a piè pagina si dica di questa famosa lettera – che il musicista Aleksandr B. Gol'denvejzer (1923: 230-242) aveva reso pubblica nel 1923 – che in essa Čertkov aveva esposto in dettaglio la storia del testamento³⁹. Nemmeno Čertkov ebbe il coraggio di farne menzione (Čertkov 1922). Si trattava di una distrazione? Oppure di un'applicazione fin troppa ligia delle nuove disposizioni editoriali? O più semplicemente di un'attestazione di gratitudine e riconoscenza che Nikolaj Rodionov sentiva di dover esprimere nei confronti di Čertkov perché, al di là dei proclami ufficiali in cui parlava di Lenin come dell'ideatore dell'Opera omnia di Tolstoj, non poteva aver dimenticato di chi fosse realmente il merito?

Oltre alle questioni puramente critico-testuali, nonché editoriali, e alla vicenda testamentaria, per diversi anni, e più esattamente nella

³⁹Nota alla lettera di T. a Č. del 12 agosto 1910 (PSS 89 [1957]: 204).

seconda metà degli anni '90, al centro delle conversazioni epistolari di Tolstoj e Čertkov vi fu il problema del dissenso religioso in Russia, a cui automaticamente si associavano la questione dell'antimilitarismo, della dottrina della non violenza, della renitenza alla leva, e della campagna contro la persecuzione da parte dalle Chiesa e dello Stato di qualunque corrente eterodossa. Fu Čertkov a sollevare il problema della renitenza alla leva e a dare risonanza internazionale al caso di Evdokim N. Drožžin (1866-1894), un maestro elementare spedito nel battaglione disciplinare ad Irkutsk per essersi rifiutato di arruolarsi nell'esercito⁴⁰; mentre fu Tolstoj a dirottare l'interesse dell'amico su un altro episodio di repressione, quello messo in atto contro il principe Dmitrij A. Chilkov (1857-1914), privato dei suoi stessi figli, per aver ceduto i propri possedimenti ai contadini e per non aver rispettato il vincolo religioso del matrimonio⁴¹: "Quanti avvenimenti così

⁴⁰Čertkov suggerì al tolstojano Evgenij I. Popov di raccontare la vicenda di Drožžin e a Tolstoj chiese di scriverne la prefazione (cf. Lettera di Č. A Tolstoj del 20 marzo 1895, e lettera di Tolstoj del 23(?) marzo 1895 [PSS 87 [1937]: 324]). Il volume uscì nel 1898: E.I. Popov, *Žizn' i smert' E.N. Drožžina*, Purleigh, London, 1898. (trad. it in: B. Bianchi, E. Magnanini, A. Salomoni [a cura di] 2004: 99-118); Čertkov scrisse un necrologio (Čertkov 1904).

⁴¹Cf. lettera di T. a Č. del 5 novembre 1893 (PSS 87: 233-234). Č. inizia a raccogliere materiale sul caso Chilkov per farne una pubblicazione (cf. lettera di Č. a T. del 1 dicembre 1893, in PSS 87 [1937]: 246); Tolstoj approva l'iniziativa, vedi lettera di T. a Č. del 26 dicembre 1893, in PSS 87 [1937]: 245-46). Il saggio, *Pochiščenie detej Chilkovyč* uscirà in «Svobodnoe Slovo», 1898, n.1, pp. 71-158 (l'edizione in volume è del 1901).

significativi per noi: la violenza sui figli di Chilkov, la morte di Drožžin. Bisogna immediatamente scrivere la sua biografia”.⁴²

Ed è in questa prospettiva che l’epistolario accoglie la tragica storia dei *duchobory*, perseguitati dalla Chiesa e dallo Stato per il loro pacifismo militante. Le lettere attestano l’impegno di entrambi: Tolstoj mise a disposizione per l’espatrio dei dissidenti religiosi i proventi del suo romanzo *Resurrezione* (*Voskresen’e* [1899]), e Čertkov, costretto all’esilio per aver scritto un pamphlet in loro difesa⁴³, continuò a sensibilizzare l’opinione pubblica occidentale sul caso nella speranza di raccogliere ulteriori fondi. “La faccenda dei *duchobory* mi assorbe più di ogni altra cosa”⁴⁴, oppure “La cosa principale e più importante sono i *duchobory*” – scriveva Tolstoj a Čertkov⁴⁵.

Nelle sue lettere di questo periodo prevale uno spirito pragmatico: fornisce all’amico resoconti dettagliati del denaro man mano accumulato; gli trascrive, lettera dopo lettera, l’elenco delle persone disposte a fare donazioni in favore dei dissidenti; dà conto dei preventivi di spesa per l’imbarco, degli accordi raggiunti con le diverse compagnie marittime

ecc. Questo frammento di epistolario è dunque una sorta di documento storico, utile non solo a far luce sulla vicenda dei *duchobory* (come ha in parte fatto Donskov), ma più in generale sull’atteggiamento repressivo perseguito dalla Chiesa ortodossa, e dallo Stato, contro qualunque movimento eterodosso.

Queste sono, in sintesi, le linee tematiche di una corrispondenza alla fine sentimentale, tra due uomini che avevano creato e condiviso uno spazio emotivo, in un rapporto dove è la scrittura dell’altro ad emozionare, e il vuoto epistolare a rendere malinconici, dove è l’attesa, più che l’usura del quotidiano, a scandire i giorni, anche quando l’altro aveva dimenticato di indicare la data. “Čertkov [...] – scriveva Tolstoj a pochi giorni dalla morte – gode da parte mia di una considerazione speciale. Egli ha consacrato tutta la sua vita al servizio di quell’ideale che io stesso ho servito negli ultimi quarant’anni della mia esistenza”⁴⁶.

⁴² Lettera di T. a Č. dell’8 febbraio 1894 (PSS 87 [1937]: 251).

⁴³ P. Birjukov, I. Tregubov, V. Čertkov, (sost.), *Pomogite! Obraščenie k obščestvu po povodu gonenij na kavkazskich duchoborov*, VI. Čertkov, London, 1897.

⁴⁴ Lettera di T. a Č. del 18 marzo 1898 (PSS 88 [1957]: 85).

⁴⁵ Lettera di T. a Č. del 17 marzo 1898 (PSS 88 [1957]: 83).

⁴⁶ Lettera di T. ai figli Sergej e Tat’jana del 1° novembre 1910 (PSS, t. 82 [1956]: 222)

Bibliografia

Bianchi, Magnanini, Salomoni 2004: B. Bianchi, E. Magnanini, A. Salomoni (a cura di), *Culture della disobbedienza. Tolstoj e i duchobory. Con una raccolta di testi di Tolstoj e il carteggio con Verigin 1895-1910*, Bulzoni Editore, Roma, 2004, pp. 99-118.

Birjukov 1912-1913: P.I. Birjukov (a cura di), *Polnoe sobranie sočinenij L'va Nikolaeviča Tolstogo*, Tipografija tovariščestva I.D. Sytina, Moskva, 1912-1913.

Bonč-Bruevič 1940: V.D. Bonč-Bruevič, *Lenin i kul'tura*, «Literaturnaja gazeta», 1940, IV, 21 gennaio.

Bulgakov 1993: V.F. Bulgakov, “Zloj genij” genija, «Slovo» (M.), 1993, IX, 12, pp. 2-17.

Čertkov 1904 : V.G. Čertkov, *Pamjati E.N. Drožžina*, «Svobodnoe slovo», 1904, IX (gennaio-febbraio), coll. 9-10.

Čertkov 1913: V.G. Čertkov, *Rukopisi L.N. Tolstogo (Pis'mo v redakciju)*, «Reč'», CCLXIV, 27 settembre, 1913.

Čertkov 1935: V.G. Čertkov, *Predislovie k serii “pis'ma”*, in PSS 59 (1935), pp. V-VI.

Čertkova 1928: A.K. Čertkova, *Redakcionnaja rabota nad podgotovleniem izdanija pervogo polnogo sobranija sočinenij L.N. Tolstogo pod red V.G. Čertkova*, in *K stoletiju L.N. Tolstogo. Sbornik komissii po oznamenovaniju stoletija so dnja roždenija L.N. Tolstogo*, Komissija po oznamenovaniju stoletija so dnja roždenija L.N. Tolstogo, Moskva, [1928] pp. 5-7.

De Giorgi 2009: R. De Giorgi, “Je vous laisse carte blanche”: quelques remarques sur la correspondance de Tolstoj- Tchertkov des années 1884-1887, «La revue russe», 2009, XXXII, pp. 101-109.

De Giorgi 2012: R. De Giorgi, “Ma io La amo tanto che non posso non dirLe tutta la verità”. *L'epistolario Tolstoj-Čertkov (1883-1910)*, in D. Rebecchini e L. Rossi (a cura di), *Sincerità di Tolstoj. Saggi sull'opera e la fortuna a 100 anni dalla morte*, Cisalpino Istituto editoriale universitario, Milano, 2012, pp. 89-104.

Donskov 1995: A. Donskov (a cura di), *L.N. Tolstoj i P.V. Verigin. Perepiska*, Dmitrij Bulanin, Sankt-Peterburg, 1995.

Donskov 1996: A. Donskov (a cura di), *L.N. Tolstoj i T.M. Bondarev. Perepiska*, Otto Sagner, München, 1996.

Donskov 1999: A.A. Donskov (a cura di), *L.N. Tolstoj i F.A. Želtov. Perepiska*, Slavic Research Group at the University of Ottawa & Moskva, Gosudarstvennyj Muzej L.N. Tolstogo, Ottawa, 1999.

Fodor 1989: A. Fodor, *A Quest for a Non-violent Russia: the Partnership of Leo Tolstoj and Vladimir Chertkov*, University Press of America, Lanham, 1989.

Gol'denvejzer 1923: A.B. Gol'denvejzer, *Vblizi Tolstogo*, Central'noe tovariščestvo "Kooperativnoe izdatel'stvo", Moskva, 1923, t. II, pp. 230-242.

Gromova-Opul'skaja, Ptuškina 2011: L. Gromova-Opul'skaja, I. Ptuškina (a cura di), *L.N. Tolstoj i A.A. Tolstaja 2011: L.N. Tolstoj i A.A. Tolstaja. Perepiska (1857-1903)*, Nauka, Moskva, 2011.

Gruzinskij 1913: A.E. Gruzinskij (a cura di), *Pis'ma grafa L.N. Tolstogo k žene 1862-1910 g.*, T.-vo A.A. Levenson, Moskva, 1913 (2^a ediz: 1915).

Gruzinskij, Cjavlovskij 1928: A.E. Gruzinskij, M.A. Cjavlovskij (a cura di.), *Tolstoj L.N. i Turgenjev. Perepiska*, M. i S. Sabašnikovych, Moskva, 1928.

Gurevič 1935a: L. Ja. Gurevič, *Predislovie k vosem'desjat pjatomu tomu*, in PSS 85 (1935), pp. VII-IX.

Gurevič 1935b: L. Ja. Gurevič, [Čertkov V.G.], in PSS 85 (1935), pp. 4-22.

Jaremič 1930: S.P. Jaremič (a cura di), *L.N. Tolstoj i N.N. Ge. Perepiska*, Academia, Moskva-Leningrad, 1930.

Karlova 1978: T.S. Karlova, *Kak sozdavalos' pervoe polnoe (jubilejnoe) sohranie sočinienij L.N. Tolstogo*, in T.S. Karlova (a cura di), *Lev Tolstoj v dviženii istorii*, Izdatel'stvo Kazan'skogo universiteta, Kazan', 1978, pp. 129-171.

Komarovaja, Modzalevskij 1929: V.D. Komarovaja, B.L. Modzalevskij (a cura di), *Lev Tolstoj i V.V. Stasov. Perepiska 1878-1906*, Priboj, Leningrad, 1929.

Lebedev 1968: V.K. Lebedev, *Knigoizadetel'stvo "Posrednik" i cenzura, «Russkaja literatura»*, 1968, II, pp. 163-170.

Modzalevskij 1914: B.L. Modzalevskij (a cura di), *Perepiska L.N. Tolstogo so Strachovym*, Ob-vo Tolstovskogo muzeja, Sankt-Peterburg, 1914; nuova edizione riveduta: A.A. Donskov (a cura di), *L.N. Tolstoj - N.N. Strachov. Polnoe sobranie perepiski*, Ottawa-Moskva, 2003, tt. I-II.

Muratov 1934: M. V. Muratov, *L.N. Tolstoj i V.G. Čertkov po ich perepiske*, Gosudarstvennyj tolstovskij muzej, Moskva, 1934 [reprint: Hermitage Publishers 2003].

Muratov 1937: M.V. Muratov, *Predislovie k vosem'desjat šestomu tomu*, in L.T. Tolstoj, PSS 86 [1937], pp. VII-X.

Nikiforova 1937: T.G. Nikiforova, "...Čto možet byt' polezno ljujam". *K istorii sobiranija rukopisnogo nasledija L.N. Tolstogo*, «Oktjabr'» (Moskva), 1997, XI, pp. 171-177.

Orechanov 2010: G. Orechanov, *V.G. Čertkov v žizni L.N. Tolstogo*, PST-GU, Moskva, 2010.

Osterman 2002: L.A. Osterman, *Sraženie za Tolstogo*, Grant, Moskva, 2002.

Perepiska L.N. Tolstogo s A.A. Tolstoj, 1857-1903 1911: *Perepiska L.N. Tolstogo s A.A. Tolstoj, 1857-1903*, Ob-vo Tolstovskogo muzeja, Sankt-Peterburg,

1911 (trad. it.: L. Tolstoj, *Carteggio confidenziale con Aleksandra Andréjevna Tolstaja*, Olga Resnevic Signorelli [a cura di], Einaudi, Torino, 1943).

PSS: L.N. Tolstoj, *Polnoe sobranie sočinenij*, Jubilejnoe izdanie, Chudožestvennaja literatura, Moskva, 1928-1958.

Repin 1949: M.K. Dobrynin, K.N. Lomunov (a cura di), I.E. Repin, *Tolstoj L.N. Perepiska*, Iskusstvo, Moskva-Leningrad, 1949.

Rodionov 1961: N.S. Rodionov, *Istorija i organizacija [jubilejnogo sobranija sočinenij L.N. Tolstogo]*, in *Lev Tolstoj: v dvuch knigach*. Izdatel'stvo Akademii nauk SSR, Moskva 1961, (Literaturnoe nasledstvo), t. 69, kn. 2, pp. 429-436.

Rožanova 1984: S. Rožanova, *Epistoljarnoe nasledie L'va Nikolaeviča*, in L.N. Tolstoj, *Sobranie sočinenij v 20-ti dvux tomach*, Chudožestvennaja literatura, Moskva, 1984, t. 20, pp. 766-786.

Rožanova, Zil'berštejn 1961: S. Rožanova, I. Zil'berštejn, *Pis'ma [v jubilejnom sobranii sočinenij L.N. Tolstogo]*, in *Lev Tolstoj: v dvuch knigach*. Izdatel'stvo Akademii nauk SSR, Moskva 1961, (Literaturnoe nasledstvo), t. 69, kn. 2, pp. 505-520.

Ščeglov 1957: M.A. Ščeglov, *Predislovie k vosem'desjat vos'momu i vosem'desjat devjatomu tomam*, in PSS 88 (1957), pp. V-XXXIII.

Sergeenko 1910-11: P.A. Sergeenko (a cura di), *Pis'ma L.N. Tolstogo*, Kniga, Moskva, 1910 (t. 1), 1911 (t. 2).

Sergeenko, Gruzinskij 1912: P.A. Sergeenko, A.E. Gruzinskij (a cura di), *Tolstoj L.N. Novyj sbornik pisem*, T. vo A.A. Levenson, Moskva, 1912.

Tolstaja, Popov 1936: A.I. Tolstaja e P.S. Popov (a cura di), *Tolstaja S.A. Pis'ma k L.N. Tolstomu*, Academia, Moskva-Leningrad, 1936.

Tolstaja, Velikanova, Šnittaker 2004: S.A. Tolstaja, N. Velikanova, R.T. Šnittaker (a cura di), *L.N. Tolstoj i SŠA. Perepiska*, IMLI RAN, Moskva, 2004.

Maria Chiara Ferro

Tracce di autocoscienza autoriale nell'Antica Rus'. In dialogo con Jurij P. Zareckij

Il recente libro a cura di Jurij P. Zareckij, *Istorija Sub'ektivnosti. Drevnjaja Rus'* (Mosca 2010), costituisce il secondo volume che la Sezione di Storia del Medioevo e della prima Età Moderna dell'Accademia delle Scienze di Mosca (RAN) dedica all'analisi della soggettività in ambito europeo¹.

Le pagine introduttive (Zareckij 2010: 11-48) contengono un breve *excursus* sulla storia degli studi sull'autobiografia nella letteratura antico-russa, alcune precisazioni terminologiche e un sintetico, ma efficace commento ai testi antologizzati. Questi sono stati scelti secondo tre criteri: a. la completezza delle notizie sulla vita del rispettivo autore ivi contenuta; b. una tradizione di studi consolidata che ne attesti il carattere 'autobiografico'; c. il periodo di composizione che, nell'insieme, copre i secoli XII-XVII.

Il compendio ha carattere principalmente didattico; a tale scopo sono inserite sia le notizie di inquadramento dei testi proposti, volte a facilitarne la contestualizzazione storico-culturale, sia l'appendice (pp. 239-342), che reca alcuni articoli fondamentali sul tema, ad opera di altri autori. Tuttavia, la pubblicazione non esaurisce la propria

importanza quale sussidio inteso all'istruzione, anzi risulta di estremo interesse per quanti si occupano di storia della cultura e della letteratura dell'Antica Rus' in generale.

In tale ottica, il testo è strettamente collegato a un precedente volume curato da Zareckij, dal titolo *Avtobiografičeskie "JA" ot Avgustina do Avvakuma. Očerki istorii samosoznanija evropejskogo individua*, dato alle stampe nel 2002. In esso l'autore discute con un taglio scientifico che elegge quali interlocutori privilegiati storici, filosofi e letterati che si occupano di cultura medievale, i presupposti teorici e metodologici legati all'approfondimento dell'autobiografismo europeo. Dalla rilettura dell'eredità occidentale – di cui si dimostra profondo conoscitore (cf. Zareckij 2000) – l'autore muove al recupero e all'integrazione in essa della componente slava (nella fattispecie slavo-orientale), nel segno di una visione unitaria della comune storia culturale del vecchio continente.

La riflessione di Zareckij si inserisce a pieno titolo nell'ondata rinnovatrice di studi sull'autobiografia, che a partire dagli anni Ottanta del XX secolo indagano il fenomeno, fuoriuscendo dalla rigida prospettiva eurocentrista (cf. Zareckij 2012).

¹ Il primo è *Istorija Sub'ektivnosti: Srednevekovyj Zapad*, (Zareckij 2009).

Essa concepiva il “racconto su se stessi” quale prodotto tipico di una raggiunta autocoscienza individuale, espressione del mondo rinascimentale prima e liberale-capitalistico poi. Secondo tale impostazione critica, non si può dare autobiografia nell'antichità e nel medioevo, essendo state tali epoche pervase da una concezione del mondo che penalizzava il singolo a favore della comunità. Negli ultimi decenni, indagini di carattere storico, filosofico, sociologico e anche letterario hanno, invece, posto l'accento sulla necessità di guardare all'argomento senza il filtro di un siffatto preconcetto, ravvisando nelle opere cosiddette ‘autobiografiche’ non tanto e non solo un prodotto letterario dell'epoca moderna, quanto piuttosto l'opera di un soggetto pensante che, in tempi e luoghi differenti, si pone in relazione con il proprio contesto socio-culturale². In questo senso, la rivisitazione dell'eredità classica e medioevale del mondo occidentale ha portato alla scoperta di tracce di autobiografismo anche in tali epoche, pur con modalità e caratteri propri³.

Crediamo di non sbagliare nel dire che esattamente in questo crocevia di linee interpretative del testo autobiografico si pone il lavoro di Zareckij. La sua ottica non è solo

quella dello storico, che considera il testo autobiografico alla stregua di un documento valido ai fini di una ricostruzione veridica degli eventi, né soltanto quella del filosofo, che vi indaga l'emergere dell'autocoscienza individuale; la sua analisi non è nemmeno sociologica *strictu sensu*, poiché non si arresta a rinvenire nell'autobiografia le tracce dei rapporti fra il singolo e la società, e neppure, infine, è solamente letteraria, se per tale si intende un'indagine sulle forme e lo stile precipui del genere in oggetto. Le argomentazioni di Zareckij sono tutto questo insieme, di questi molteplici punti di vista si avvalgono per approdare a una visione personalissima e avvincente, che possiamo collocare nella storia del pensiero e della cultura nell'accezione più ampia del termine e che costituisce, a nostro avviso, il primo punto di forza dei volumi qui considerati.

Appurato l'anacronismo della critica tradizionale, scoperta la rilevanza di opere di ogni epoca e latitudine nell'analisi dell' ‘io’ autobiografico, Zareckij si propone di analizzare non tanto ‘che cosa’ gli autori scrivano di se stessi, ma ‘come’ lo facciamo, allo scopo di tracciare una nuova parabola evolutiva della storia della soggettività in ambito europeo (cf. Zareckij 2002: 5-7).

Nel suo percorso di rilettura della produzione letteraria dell'età di mezzo, egli si trova ad affrontare una serie di problematiche di non facile soluzione. Anzitutto il concetto di

² A questo proposito, le opere di riferimento dell'autore risultano Misch 1907; Olney 1980; Foisil 1986; Schulze 1996; Porter 1997; Jancke 2002 e 2007; Bardet-Ruggiu 2005 e 2007; D'jakov 2005.

³ Si vedano, in particolare, i capitoli 2 e 3 di Zareckij 2002, dedicati rispettivamente alla leggenda di sant'Alessio e all'opera di santa Teresa D'Avila.

‘autore’ e la conseguente nozione di ‘paternità’ di un’opera, che nel medioevo assumono contorni frastagliati: le differenze tra ‘autore’, ‘compilatore’, e talvolta perfino ‘copista’, si fanno labili; per non contravvenire alla virtù dell’umiltà, l’autore può celarsi dietro un *locus modestiae* più o meno esplicito, oppure ricorrere all’ispirazione divina quale fonte del proprio scrivere; infine, racconti orali in prima persona pronunciati da un monaco anziano possono essere tramandati da devoti discepoli che, all’insaputa del maestro, li fissano per iscritto. In secondo luogo, Zareckij affronta la contestualizzazione storico-culturale del testo autobiografico medievale, che risulta elemento necessario per comprendere i motivi che hanno portato alla sua composizione, gli scopi che esso si prefigge e i destinatari cui è indirizzato. Non va, poi, dimenticata la questione del punto di vista più opportuno per collocare un testo autobiografico nel panorama culturale del medioevo, che pullula di personaggi leggendari venerati come santi e di episodi fantastici tramandati in forma di resoconti di miracoli. Esplicitando quanto Zareckij (2002) scrive alle pp. 57-58 a proposito del “carattere virtuale” (*virtual’nost’*) di alcuni testi medievali, possiamo affermare che la tentazione dell’uomo moderno di smascherare i trucchi del mestiere, deve qui cedere il passo all’ascolto di ciò che il passato vuole comunicare, attraverso i metodi e le strategie ad esso congeniali.

Particolarmente eloquente risulta a questo proposito lo studio condotto da Zareckij a proposito della *Leggenda di sant’Alessio, uomo di Dio*, un testo che per diffusione e popolarità attraversa l’Europa medievale in tutta la sua estensione, soggetto nei secoli a molteplici traduzioni, riscritture e adattamenti. Elemento peculiare della biografia del santo è la notizia che Alessio, in punto di morte, mise per iscritto il racconto della propria vita: il testo agiografico contiene la notizia (e talvolta *l’incipit*, cf. Zareckij 2002: 67) di un’auto-biografia. Con un’operazione filologicamente azzardata, ma geniale ai fini della sua analisi, Zareckij considera una quindicina di versioni della leggenda, redatte tra il X e il XVI secolo in varie lingue (greco, latino, francese, spagnolo, italiano, portoghese, tedesco e russo) alla stregua di un unico ‘megatesto’ (p. 59) da interrogare per chiarire quale fosse il senso dell’autobiografia nel mondo medievale. Emerge così un quadro composito nel quale le motivazioni plausibili della composizione del racconto della propria vita da parte di Alessio spaziano dalla ragione contingente di informare i parenti circa la vera identità del viandante che da anni viveva mal sopportato in casa loro, allo scopo di edificazione morale dei contemporanei e dei posteri. Il ruolo dell’autobiografia nell’economia dell’intero testo è evidenziata dalle varianti che narrano come il rotolo (su cui il testo era vergato) fu liberato dalla stretta delle

mani senza vita di Alessio solo grazie all'interessamento del Papa o degli Imperatori, e comunque non senza l'intervento divino; caso che fa dello scritto non più soltanto un racconto autobiografico, bensì la prova stessa della raggiunta santità del personaggio. Infine, i destinatari del racconto risultano sia i familiari di Alessio, invitati a seguire il suo esempio di condotta morale, sia la gente del popolo che può trarne insegnamento, sia, infine, i gerarchi della Chiesa e dello Stato responsabili di far conoscere le meraviglie che Dio ha compiuto nella vita di questo suo figlio.

Come si vede, presupposti e motivazioni della leggendaria autobiografia di Alessio nulla hanno a che vedere con le ragioni che spingono gli autori dell'epoca moderna a raccontare di sé. Non è un senso di autocoscienza a indurre il santo alla scrittura, né tanto meno la necessità di autoaffermazione individuale a muovere la sua mano. Eppure – conclude Zareckij (2002: 77) – se anche l'indagine sull'autobiografia nel medioevo perviene a risultati del tutto inattesi e affatto inscrivibili nelle griglie interpretative della modernità, non vale la pena di mantenere vivo l'interesse per il passato e mantenersi 'intellettualmente onesti', non cedendo alla tentazione di proiettare schemi e filtri dell'oggi su un'epoca cui male si attagliano?

Tale ampiezza di vedute permette a Zareckij (già nel 2002 – cf. pp. 145-211 – e poi con la monografia

del 2010) di rivisitare anche la letteratura antico-russa nell'intento di comprendere a fondo il significato e le modalità di realizzazione degli elementi autobiografici presenti in essa.

Che nella *pis'mennost'* della Rus' Kieviana e della Moscovia, dalla cristianizzazione all'epoca pre-petrina, si palesano qua e là racconti il cui autore parla della propria vita è cosa ormai nota. A partire dalla seconda metà del XX secolo, grazie alle analisi di S.A. Zenkovskij, A.N. Robinson, e dopo di loro agli studi di V.E. Gusev, N.S. Demkova, T.N. Kopreeva, E.V. Krušel'nickaja, M.B. Pljuchanova, N.V. Ponyrko e A.M. Rancina, per nominare i più significativi, gli storici della letteratura russa si sono interrogati sull'argomento⁴. È così emersa una serie di testi i quali, pur inserendosi in generi letterari differenti (insegnamenti, epistole, ultime volontà, racconti della propria vita) e non potendo quindi essere considerati 'autobiografie' nel senso moderno del termine, contengono tuttavia dei motivi autobiografici ben identificabili. Dal *Poučenie* di Vladimir Monomach allo *Žitije* dell'arciprete Avvakum non troveremo certo un brano di introspezione psicologica del soggetto scrivente, ma senza dubbio rinveniamo notizie sulla biografia dei diversi autori narrate dal loro personale punto di vista. Ed è

⁴ Per ragioni di spazio non citiamo per esteso le molte opere dei suddetti autori, ma il lettore interessato potrà facilmente trovarle indicate nella bibliografia dei volumi di Zareckij qui commentati.

qui, nel comprendere 'come' e 'perché' gli autori dell'Antica Rus' scrivono di se stessi, che si situa il contributo originale di Zareckij. Come nella tradizione medievale occidentale, anche in quella slavo-orientale il punto di vista autoriale può essere colto soltanto rifacendosi al contesto e alla mentalità a lui coeva. Il relativismo, quale categoria applicabile alla visione del mondo e dei rapporti fra gli uomini tipica dell'età moderna, è assente da questi testi, ma vi domina la concezione dell'essere umano quale entità in cui coesistono il bene e il male, con tutte le conseguenze di comportamento che questo implica. L'individualismo che pervade il mondo contemporaneo, spinto fino alla solitudine e all'indifferenza, non rientra nella *forma mentis* dell'uomo medievale, che si percepisce, al contrario, quale parte di un tessuto sociale. E ciò vale tanto più per gli autori qui analizzati, tutti appartenenti all'alta società, o comunque al ceto che aveva accesso all'istruzione (chierici, monaci, principi), e concretamente responsabili di qualcosa e di qualcuno. Si comprende allora che le motivazioni che li spronano a mettere nero su bianco le proprie vicende non risiedono nella volontà di autoaffermazione della propria irripetibile individualità, quanto piuttosto nella necessità contingente di ristabilire un ordine costituito (cf. Vladimir Monomach, Ivan IV) o salvare l'ortodossia della fede a favore del proprio popolo (Avvakum, Epifanij). Gli autori medievali non

si presentano quali individui straordinari, bensì come interpreti ed esecutori della divina volontà. Alla stregua dei profeti e degli apostoli, essi osano parlare di sé per narrare le meraviglie che Dio compie in loro, per essere di esempio ai figli naturali e spirituali, perché si sentono investiti di una particolare missione.

Nel comporre le proprie opere utilizzano le forme letterarie e le modalità espressive tipiche dell'epoca, *in primis* i modelli biografici più comuni e consolidati, ovvero quelli offerti dall'agiografia⁵. Questo dato risulta di estremo interesse e meriterebbe di essere ulteriormente sviscerato dal punto di vista teorico e concettuale, poiché contiene a nostro avviso una provocazione intrinseca, che cerchiamo adesso di illustrare. L'agiografia, come si sa, si avvale di una topica molto articolata, la quale giunge perfino a sopperire alle lacune biografiche, o a reinterpretare le vicende del singolo nell'ottica della storia e della salvezza universali⁶. Tale operazione viene generalmente compiuta a posteriori da persone esterne che, una volta conclusasi l'esistenza del personaggio, ne ricostruiscono l'*iter vitae* e di esso esprimono una valutazione. L'adozione di detto procedimento in un racconto autobiografico presuppone, crediamo, una precisa lettura e interpretazione 'in tempo reale', per usare un'espressione moderna,

⁵ Sul legame tra autobiografia e agiografia si veda Krušel'nickaja 1996.

⁶ Cf. in proposito Ferro 2010: 91-104.

del proprio vissuto da parte del soggetto, e dunque, si potrebbe pensare, un alto grado di auto-consapevolezza individuale, di per sé apparentemente in contrasto con la mentalità del medioevo. Per quanto concerne le opere del XVII secolo, ad esempio *La vita dell'arciprete Avvakum*, V.M. Živov (1996: 467) afferma che dall'inizio di quel secolo l'individuo, con il suo irripetibile destino, inizia a divenire oggetto di riflessione culturale. Si tratta di un'opinione che riteniamo condivisibile: effettivamente il secolo in questione, con i suoi sommovimenti politici, culturali e religiosi, assume per la cultura russa il carattere di un'epoca critica, di lunga transizione dall'evo medio a quello moderno, che offre un terreno fertile al cambiamento e al sorgere di novità. Ma cosa dire, ad esempio, del racconto della propria vita redatto da Vladimir Monomach, oppure delle lettere di Ivan Il Terribile? Non mostrano anche esse, pur scritte nel XII e nel XVI secolo, una certa rielaborazione della storia personale da parte del rispettivo autore condotta in maniera cosciente, almeno al punto di fargli impugnare la penna e mettersi a scrivere di sé? La discussione è aperta e non va intesa quale argomento ozioso, ché invece investe in maniera molto concreta la realizzazione dei testi in questione. Nell'argomentazione di Zareckij si colgono, infatti, elementi interessanti nello scandaglio del rapporto tra forme linguistico-letterarie e modelli sociali. Gli studi di stampo filo-

logico-letterario condotti sull'eredità manoscritta della Rus' sono ormai pervenuti ad un'analisi piuttosto approfondita – anche se non ancora completa – delle modalità scritte dell'epoca, e hanno messo in evidenza il legame tra il testo (biografico, agiografico, omiletico, edificante) e la funzione da esso svolta a livello religioso e liturgico⁷. Tipi letterari veicolati da determinate immagini e stilemi, nel riproporsi all'attenzione della gente nella celebrazione liturgica, ad esempio, plasmavano modelli di comportamento, veri e propri tipi sociali. Zareckij il tipo sociale così consolidatosi informa a sua volta la mentalità degli autori, determinando la loro visione del mondo, nonché la lettura delle vicende narrate. È per questo che Monomach si dipinge come 'peccatore' e al contempo come 'saggio sovrano cristiano' (Zareckij 2010: 37), e per la stessa ragione Avvakum per descrivere la propria vicenda veste i panni del "martire per la fede" e poi quelli dell' "apostolo della verità" (pp. 38-40), senza temere di suscitare critiche, né accuse di superbia.

Con queste brevi pennellate speriamo di aver raggiunto lo scopo del presente intervento: dimostrare l'originalità e il valore della riflessione di Zareckij nel panorama della critica russa e il suo interesse anche oltre i confini del suo paese. I volumi da lui curati offrono un ospedale

⁷ Si veda il breve *excursus* sull'argomento contenuto in Ferro 2010: 89-91.

luogo di incontro e di discussione a storici, filosofi e letterati slavisti e non, impegnati a comprendere il medioevo europeo, la sua mentalità e le sue modalità espressive; tra queste, in particolare, l'autobiografismo quale risorsa letteraria e strumento culturale. La fitta rete di linee interpretative del fenomeno presentata dall'autore costituisce una preziosa risorsa intellettuale per seguire la nascita e lo sviluppo dell'auto-consapevolezza individuale in Europa.

Bibliografija

Bardet-Ruggiu 2005: J.-P. Bardet, F.-J. Ruggiu (a cura di), *Au plus près du secret des coeurs? Nouvelles lectures historiques des écrits du for privé en Europe du XVIe au XVIIIe siècle*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Paris, 2005.

Bardet-Ruggiu 2007: J.-P. Bardet, F.-J. Ruggiu (a cura di), *Les écrits du for privé: Objets matériels, objets édités. Actes du colloque de Limoges 17 et 18 novembre 2005*, Presses de l'Université de Limoges, Limoges, 2007.

D'jakov 2005: A.V. D'jakov, *Problema sub"ekta v poststrukturalistskoj perspektive: ontologičeskij aspekt*, M., Izd-vo RGSU "Sojuz", 2005.

Ferro 2010: M.C. Ferro, *Santità e agiografia al femminile. Forme letterarie, tipologie e modelli nel mondo slavo-orientale (X-XVII sec.)*, FUP, Firenze, 2010.

Foisil 1986: M. Foissil, *L'écriture du for privé*, in *Histoire de la vie privée*, Vol. 3: *De la Renaissance aux Lumières*, Seuil, Paris, 1986, pp. 331-369.

Krušel'nickaja 1996: E.V. Krušel'nickaja, *Avtobiografija i žitije v drevnerusskoj literature*, Sankt-Peterburg, Nauka, 1996.

Jancke 2002: G. Jancke, *Autobiographie als soziale Praxis. Beziehungskonzepte in Selbstzeugnissen des 15. und 16. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum*. Böhlau, Köln, Weimar, Wien, 2002.

Jancke 2007: G. Jancke, *Autobiography as Social Practice in Early Modern German-Speaking Areas. Historical, Methodological, and Theoretical Perspectives*, in O. Akyildiz, H. Kara, B. Sagaster (a cura di), *Autobiographical Themes in Turkish Literature: Theoretical and Comparative Perspectives*, Ergon, Würzburg, 2007.

Misch 1907: G. Misch, *Geschichte der Autobiographie*, B.G. Teubner, Leipzig, 1907.

Olney 1980: J. Olney (a cura di), *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton U.P., Princeton, 1980.

Porter 1997: R. Porter (a cura di), *Rewriting the Self: Histories from the Renaissance to the Present*, Routledge, London, 1997.

Schulze 1996: W. Schulze (a cura di), *Ego-Dokumente. Annäherung an den Menschen in der Geschichte*, Akademie Verlag, Berlin, 1996.

Zareckij 2000: Ju.P. Zareckij, *Renessansnaja avtobiografija i samosoznanie ličnosti: Enea Sil'vio Pikkolomini*, Nižnij Novgorod, Izd-vo Nižegorodskogo gos. Universiteta, 2000.

Zareckij 2002: Ju.P. Zareckij, *Avtobiografičeskie "JA" ot Avgustina do Avvakuma. Očerki istorii samosoznanija evropejskogo individa*, Moskva, Inst. Vseobščej Istorii RAN, 2002.

Zareckij 2010: Ju.P. Zareckij, *Istorija sub"ektivnosti. Drevnjaja Rus'*, Moskva, Akademičeskij Proekt-Gaudeamus, 2010.

Zareckij 2011a: Ju.P. Zareckij, *Individ v evropejskich avtobiografijach: ot Srednich vekov k Novomu vremeni*, Saarbrucken, LAP Lambert Academic Publishing, 2011.

Zareckij 2011b: Ju.P. Zareckij, *Strategii ponimaniya prošlogo: teorija, istorija, istoriografija*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2011.

Zareckij 2012: Ju.P. Zareckij, *Istorija sub"ektivnosti i istorija avtobiografija*, «Neprikosnovennyj zapas», III/83, 2012, http://magazines.russ.ru/nz/2012/3/z18-pr.html#_ftn1 [01/12/2012].

Živov 1996: V.M. Živov, *Religioznaja reforma i individual'noe načalo v russskoj literature XVII veka*, in: *Iz istorii russskoj kul'tury, (XVII-načalo XVIII veka)*, III, Škola "Jazyki russskoj kul'tury", Moskva, 1996, pp. 460-485.

Reviews
News
Authors

Наталья Родигина

Матханова Н. П., *Сибирская мемуаристика XIX века*, Изд-во СО РАН, Новосибирск, 2010.

Рецензируемая монография является результатом многолетнего труда по выявлению, систематизации и классификации эго-текстов о Сибири. Впервые в историографии сибирская мемуаристика выделяется в качестве самостоятельного и самоценного феномена русской культуры XIX столетия. К числу несомненных достижений автора можно отнести определение сложного и дискуссионного понятия 'сибирская мемуаристика'. Н. П. Матханова включает в это понятие не только мемуарные произведения уроженцев региона, но и мемуарные тексты его временных обитателей (путешественников, политических ссыльных, чиновников, офицеров и др.), посвященные Сибири. Таким образом, сибирская мемуаристика не сводится к мемуарному творчеству сибиряков, но и распространяется на произведения, традиционно соотносящиеся с 'темой Сибири' в русской мемуарной литературе. Историк вполне обосновано распространяет на мемуаристику идею М. К. Азадовского, сформулированную еще в начале 1930-х гг. применительно к художественным произведениям, понимавшего под 'сибирской литературой', как сибирское литературное движение, так и разработку 'сибирской темы' в общерусской художественной литературе. Такой подход дает широкие возможности для сравнения представлений о Сибири ее уроженцев и временных жителей, выявления общего и особенного в историческом сознании, мотивах и формах мемуаротворчества разных сословных, мировоззренческих, профессиональных сообществ.

Не менее важно, что потенциал мемуаров рассматривается не через призму 'достоверности, документального отражения' реальности, а именно с точки зрения их субъективности, специфики отражения так называемой 'второй реальности', мира образов реальности, неповторимых индивидуально-личностных репрезентаций прошлого и версий собственной жизни. Автором проделана серьезная работа по выявлению критериев, отличающих мемуарные произведения от художественных и публицистических текстов, от исследовательской и научно-популярной литературы, делопроизводственных документов, летописей и писем. Примечательно, что исследовательница обращает внимание на условность, подвижность границ, отличающих названные виды источников, приводит примеры спорной атрибуции, детально аргументируя свой выбор.

К сожалению, вне сферы внимания остались работы зарубежных ис-

следователей автобиографических текстов американского, австралийского фронтиров, которые помогли бы расширить интерпретационные контексты сибирской мемуарной литературы.

Существенным достоинством работы является количественная и видовая характеристика корпуса сибирской мемуаристики, определение ее места в общерусском корпусе, выявление динамики численности мемуарных произведений. Принципиально новыми являются выводы о том, что всплеск мемуаротворчества сибиряков начинается с 1860-х гг., в отличие от европейской части страны, где увеличение численности мемуаров наблюдается со второй трети XIX в.; о сословном, профессиональном, гендерном составе авторского корпуса сибирской мемуаристики (из 670 мемуаристов – 164 были представителями интеллигенции, 134 духовенства, 106 военными, 95 чиновниками, 70 политических ссыльных, 31 коммерсантами и др.; 6, 1 % от общего числа мемуаристов составляли женщины); о ключевых тематических комплексах сибирской мемуаристики ('декабристском', воспоминания о 'амурской эпопее' и Н. Н. Муравьеве, мемуары сотрудников Алтайской духовной миссии). Вызывают интерес наблюдения о влиянии социально-профессионального статуса, образовательного и общекультурного уровня, пола, происхождения, на мотивы, формы и содержание мемуаротворчества.

Большое прикладное значение и самостоятельную научную ценность представляет библиографический указатель мемуарных произведений, прилагаемый к монографии. На сегодняшний день это самое подробное справочно-библиографическое издание, посвященное региональной мемуаристике. Автором проаннотировано 1152 мемуарных произведения, освещающих различные аспекты сибирской жизни XIX столетия.

Francesca Lazzarin

Tra le opere e i giorni di Aleksandr Blok: due studi recenti (Ju. E. Galanina, *Ljubov' Dmitrievna Blok. Sud'ba i scena*, Progress-Plejada, Moskva, 2009, 432 pp.; E. Ivanova, *Aleksandr Blok: poslednie gody žizni*, Rostok, Sankt-Peterburg-Moskva, 2012, 608 pp.)

I lavori di piglio biografico consacrati all'autore di *Stichi o Prekrasnoj Dame* e *Neznakomka*, *Vozmezdje* e *Dvenadcat'*, forse il più celebre (e celebrato) poeta del primo Novecento russo, sono ovviamente innumerevoli. Le traversie esistenziali di un artista che, in misura ancora maggiore rispetto ai suoi contemporanei, aveva anelato a realizzare un intreccio indissolubile tra poesia e vita, paragonando ogni sua lirica a una pagina di diario e predisponendo lui stesso, con la messa a punto dei tre libri dei propri *opera omnia* in ordine cronologico, una sorta di personale biografia in versi, sono state ampiamente indagate. Tra gli studi degli ultimi anni incentrati sulla vita di questo classico del modernismo russo meritano un'attenzione particolare due monografie che, in modo diverso l'una dall'altra, gettano nuova luce – se prendiamo in prestito il titolo del pionieristico lavoro di Kornej Čukovskij sulla materia – su 'Aleksandr Blok come uomo e poeta'.

Il volume uscito nel 2009 è firmato da Julija Galanina, già autrice di numerosi studi sulle attività di Blok come autore drammatico e collaboratore dei teatri pietroburghesi. Anche in questo lavoro il teatro ricopre uno spazio considerevole, ma l'attenzione viene fatta convergere sulla moglie di Blok, Ljubov' Dmitrievna Mendeleeva-Blok, di cui il libro in questione rappresenta la prima biografia. I lettori di Blok ben conoscono la 'Bellissima Dama', così come conoscono le altre muse immortalate nel vasto corpus della lirica blokiana, dall'attrice Natal'ja Volochova alla mezzosoprano Ljubov' Del'mas. Ben pochi, però, si erano finora interessati alla singolare personalità di Ljubov' Dmitrievna: anche per gli storici della letteratura, in un certo senso, valevano le parole di accusa da lei mosse al poeta, allora suo fidanzato, in una lettera del 1902 ("Voi sapete bene di considerarmi come un'idea astratta [...] e a causa di questa finzione che esiste solo nella vostra immaginazione non vi siete accorto di me, essere vivo con un'anima viva"). Ci troviamo invece davanti ad un'affascinante figura di donna colta e intraprendente, ben inserita nel contesto socio-culturale d'inizio secolo, degna erede di una famiglia di accademici di spicco e attrice di talento non indifferente. Proprio le diverse tappe della carriera di Ljubov' Dmitrievna sui palcoscenici russi – dalle rappresentazioni amatoriali dell'*Amleto* nella tenuta di Šachmatovo fino al

teatro proletario istituito dai bolscevichi presso il 'Dom rabočich' di Pietrogrado – scandiscono il ritmo dei ventiquattro capitoli del libro e vanno ad affiancarsi al rapporto travagliato di Ljubov' Dmitrievna con il marito e con gli altri poeti della cerchia degli Argonauti, oltre che con Mejerchol'd, più volte suo compagno di scena. L'interesse della ricostruzione operata dall'A. è innegabile.

A fine lettura, tirando le somme, non si può che rimarcare come la biografia di Ljubov' Dmitrievna, com'è naturale che sia, non si riveli altro che un ulteriore prisma attraverso cui scandagliare la complessa figura di Aleksandr Blok. L'ultimo capitolo (*L. D. Blok v 1920-1930-e gody*, pp. 319-336), dove si ripercorrono i diciott'anni (1921-1939) in cui Ljubov' Dmitrievna sopravvisse al marito, è molto ridotto e dedicato esclusivamente agli studi di storia del balletto di cui la vedova di Blok aveva iniziato ad occuparsi. Le vicende biografiche di Ljubov' Dmitrievna, per quanto movimentate e appassionanti, si innestano continuamente nel solco delle attività del Blok poeta, critico e drammaturgo. Come leggiamo nella prefazione (pp. 3-6), l'A., in linea di principio, intendeva dimostrare l'autosufficienza della "Bellissima Dama" rispetto alla personalità debordante del grande poeta che l'aveva cantata, ma nel corso del volume ci accorgiamo come anche la Ljubov' Dmitrievna in carne ed ossa abbia essenzialmente seguito il percorso umano e artistico del marito e non abbia mai potuto prescindere, né uscire dalla sua orbita.

In seguito alla morte di Blok, Ljubov' Dmitrievna lasciò delle memorie rimaste a lungo inedite (*I byli, i nebylicy o Bloke i o sebe*) in cui, tra le altre cose, lamentava una volta di più la propria passiva condizione di musa e l'immagine poco veritiera di sé che, attraverso lo spiccato *žiznetvorčestvo* blokiano, era passata all'esterno. Lavori come quello qui recensito contribuiscono a restituire un ritratto meno manierato della moglie di Blok; questo ritratto, nondimeno, a suo modo coincide con uno specchio che riflette la vita e l'opera di Blok stesso, pur consentendo di coglierne sfumature ancora poco conosciute (specie per quanto riguarda, ad esempio, la costruzione del mito della 'Bellissima Dama' sulla base della trasfigurazione di dettagli biografici qui accuratamente passati in rassegna; oppure la collaborazione dell'autore di *Balagančik* con Mejerchol'd e il suo laboratorio di recitazione, spesso attuata grazie al tramite di Ljubov' Dmitrievna). In appendice al volume, oltre a una lista completa dei ruoli interpretati da Ljubov' Dmitrievna nei teatri russi, è presente una silloge di testi giovanili di Blok dedicati alla sua 'Bellissima Dama'. Anche se Ljubov' Dmitrievna, in privato, scriveva lei stessa versi, che talvolta vengono riportati nel corso del volume a mo' di glosse alla narrazione biografica (pp. 70-71; p. 73; p. 104; p. 108), l'A. non ha ritenuto necessario raccogliarli in una specifica appendice: un'ulteriore prova del peso preponderante di Blok rispetto a quello della protagonista del libro.

Vale la pena ricordare anche il ricco apparato di fotografie e illustrazioni che correda il lavoro, in gran parte costituito da materiali d'archivio, come nel caso dei disegni scherzosi di un Blok poco più che ventenne, dove, tra figure stilizzate schizzate a carboncino, vediamo lui e 'Ljuba' impegnati in svariate incombenze quotidiane – una volta di più scopriamo un *côté* inedito di Ljubov' Dmitrievna, filtrato, nondimeno, dall'immane sguardo di Blok.

Un'altra specialista di simbolismo e curatrice di svariate pubblicazioni di materiali inediti blokiani, Evgenija Ivanova, nella sua monografia fresca di stampa scava invece in profondità negli ultimi quattro anni di vita di Blok. Normalmente, sulla scia di quanto constatato dallo stesso poeta quando, vagando per la Pietrogrado sconvolta dalla guerra civile, decretava l'"assenza di suoni" che aveva messo tragicamente a tacere l'"orchestra" della Rivoluzione, si è soliti far coincidere la fine della parabola creativa di Blok con la pubblicazione di *Dvenadcat'* nel 1918. Nel 1919, peraltro, Blok affermò in modo ancora più lapidario: "*Ja ne pišu. Ja služu*". In realtà, tra il 1918 e il 1921 l'intensissimo lavoro del poeta – la *služba*, per l'appunto – all'interno di diverse istituzioni afferenti al nuovo regime portò con sé un'enorme quantità di pagine di critica, pubblicitaria e anche prosa, che nel loro insieme vanno a formare una sorta di polemico *Dnevnik pisatelja* blokiano e possono essere considerate parte integrante dell'opera di Aleksandr Aleksandrovič. In esse vengono tra l'altro sviluppate e portate a compimento istanze che erano maturate già negli anni precedenti.

Proprio partendo da queste premesse, l'A. si sofferma lungamente sulla visione palinogenetica del mondo elaborata da Blok – uno dei punti cardine della sua poetica – a partire dalle prime letture di Solov'ev per arrivare alla piena adesione ai moti rivoluzionari, vera incarnazione della *stichija*, la forza primigenia della natura destinata a spazzare via una 'civilizzazione' in piena decadenza. Questo riconoscimento del germe di vitalità insito nelle masse, come sappiamo, avrebbe portato Blok a impegnarsi attivamente, dopo la Rivoluzione, nella realizzazione dei colossali piani pedagogici ad esse destinati (peraltro non senza contraddizioni tra la pratica e la teoria: sia nei suoi taccuini, sia in occasioni ufficiali Blok osservò talvolta come le masse, una volta fatta *tabula rasa*, non avrebbero avuto alcuna necessità di assimilare la cultura della vecchia *intelligencija*, che si sarebbe comunque esaurita e che quindi non valeva la pena volgarizzare a loro uso e consumo). L'A. insiste dunque sul filo rosso che lega le speculazioni apocalittiche dei primi simbolisti e *pamphlet* blokiani tardi come *Krušenie gumanizma* (1919), volti a ridefinire il ruolo degli intellettuali sullo sfondo degli sconvolgimenti rivoluzionari.

L'interpretazione complessiva del credo poetico ed esistenziale di Blok, dalla giovinezza all'età matura, comprensiva di un'ampia disamina dei pre-

supposti filosofici alla base della stesura di *Dvenadcat'* (costantemente intrecciati al contesto politico russo tra il Febbraio, l'Ottobre e la pace di Brest-Litovsk) è condotta nei primi tre capitoli in modo chiaro ed esauriente. La parte più originale del volume, però, è rappresentata piuttosto dal quarto e dal quinto capitolo ("*Leta k surovoj proze klonjat...*"; *Služebnaja dejatel'nost' Bloka v zerkale ego prozy*) in cui si ricostruisce l'attività del poeta presso il Grande Teatro Drammatico di Pietrogrado, le case editrici *Vsemirnaja Literatura* e *Gržebn*, numerose associazioni assistenziali riservate ai letterati, le più disparate commissioni del Narkompros. Vengono messi in rilievo i rapporti ambigui di Blok con personalità come Gor'kij e Lunačarskij, finora esaminati solo di rado in un'ottica slegata dall'impostazione unidirezionale della storia letteraria sovietica; si dedica ampio spazio agli esperimenti prosastici (uno su tutti il bozzetto *Poslednie dni imperatorskoj vlasti*), a metà strada fra letteratura e saggistica, che seguono *Dvenadcat'*, a riprova di quel passaggio dai versi alla prosa che dopo l'Ottobre segnò la produzione di tanti poeti del primo Novecento; vengono studiati come parte dell'opera di Blok, e questo è un dettaglio curioso ed intrigante, i tanti testi satirici in versi redatti in sede non ufficiale tra il '19 e il '21, dove il poeta dava voce non solo alle condizioni penose in cui versava Pietrogrado, ma anche alla sua visione della nuova Russia, in una parodia cinica che sferzava i suoi passati ideali non meno degli sberleffi di *Balagančik*.

Conclude il volume, prima di questa cronologia, un sesto capitolo dedicato agli ultimi mesi di vita di Blok, sospesi tra realtà e leggenda, alla sua morte e al suo funerale, primo passo verso quella canonizzazione del poeta che, proprio in virtù della sua stretta collaborazione con i bolscevichi dopo l'Ottobre, sarebbe stata immediatamente promossa dai vertici della politica culturale sovietica.

Di notevole interesse è anche la cronologia in appendice (*Letopis' služebnoj i obščestvennoj dejatel'nosti Aleksandra Bloka, 1918-1921*) relativa all'arco di tempo tra il 1918 e il 1921 e condotta giorno per giorno sulla base dei taccuini del poeta, del suo epistolario, delle memorie dei contemporanei, della stampa dell'epoca e di numerose carte d'archivio, in modo da illustrare sulla base di esempi concreti sia l'apporto di Blok alla vita culturale di Pietrogrado che la rielaborazione degli spunti forniti da quest'ultima all'interno del suo credo artistico. Il futuro biografo di Blok che voglia giustamente sottolineare il peso e il carisma della figura del cantore di *Dvenadcat'* nei primi anni post-rivoluzionari non potrà senz'altro prescindere da questa scrupolosa ricerca.

Linda Torresin

G. Ivanov - I. Odoevceva – R. Gul': Trojstvennyj sojuz. Perepiska 1953-1958 godov, publ., sost., komment. A. Ju. Ar'eva i S. Guan'elli, Izdatel'skij dom Petropolis, SPb., 2010, pp. 632.

Il volume costituisce la prima pubblicazione della corrispondenza intrattenuta dai poeti del *serebrjanyj vek* Georgij Ivanov (1894-1958) e Irina Odoevceva (1895-1990) con Roman Gul' (1896-1986), collaboratore e poi direttore responsabile della rivista newyorkese «Novyj žurnal», fra il 1953 e il 1958, e si basa sugli originali manoscritti (nel caso di Ivanov e della Odoevceva) e sulle copie dattiloscritte (per Gul') della raccolta epistolare conservata alla Yale University Library.

Si tratta non solo di un importantissimo documento storico-biografico, utile per ricostruire le vicende di tre eccezionali rappresentanti dell'emigrazione russa negli anni Cinquanta; è anche e soprattutto una straordinaria 'rivelazione' questa 'triplice unione' che segna come un *fil rouge* l'epistolario presentato, tanto più se si considera la grande distanza ideologica che separa, fin dal loro primo incontro durante il soggiorno berlinese, negli anni Venti, la coppia Ivanov-Odoevceva da Gul'. Trent'anni dopo nasce un magnifico quanto imprevedibile sodalizio professionale attorno al «Novyj žurnal», trasformatosi rapidamente in una profonda amicizia capace di attraversare l'oceano, collegando la Francia, dove dal 1923 Ivanov vive con la moglie Odoevceva, agli Stati Uniti, in cui Gul' si è trasferito nel 1950. La morte di Ivanov nel 1958 tronca la 'triplice unione'. Prosegue tuttavia il carteggio fra Gul' e la Odoevceva, non incluso nel libro.

Le lettere, disposte in ordine cronologico in sei sezioni, dal 1953 al 1958, e numerate progressivamente, sono corredate di note accurate e mai superflue, nonché arricchite da illustrazioni. La consultazione è facilitata dall'indice dei nomi posto in calce al volume.

Nella corrispondenza di Ivanov, Odoevceva e Gul' il *byt* si mescola con la letteratura e le riflessioni sul processo creativo, i giudizi politici e la storia: insomma, il lettore ha di fronte a sé la vita pulsante dell'*intelligencija* russa dell'esilio divisa dalla diaspora ma unita dal destino.

News

M. Čudakova, *Egor. Biografičeskij roman*, Vremja, Moskva, 2012, 592 pp.

Notissima studiosa e critica letteraria, oltre che attivista politica, Marietta Čudakova propone una biografia romanzata di Egor Gajdar (1956-2009), ministro dell'economia del governo El'cin e figura tra le più controverse del difficile periodo di passaggio tra comunismo e post-comunismo. Attraverso le vicende personali di Egor Timurovič, e con particolare attenzione all'infanzia e alla formazione scolastica e culturale di quest'ultimo (ricostruite sulla base di diverse pagine memorialistiche e interviste), la Čudakova ripercorre la vita quotidiana di un futuro *apparatčik* intrecciata ai fatti salienti di alcuni decenni di regime sovietico, in modo da proporre la parabola esistenziale esemplare di un personaggio della storia recente, nato e cresciuto in un mondo destinato al tracollo e testimone diretto (e artefice?) di questo tracollo.

Il libro, nelle ideali intenzioni dell'autrice, è rivolto ai ragazzi russi nati dopo il crollo dell'URSS o, addirittura, all'alba della prima presidenza di Putin, in modo che queste giovanissime generazioni possano acquisire maggiore consapevolezza di un passato traumatico, vicino e parzialmente già rimosso. *Egor*, nondimeno, può fornire spunti di riflessione anche ai lettori adulti che vogliono fare chiarezza su quanto vissuto vent'anni fa.

Francesca Lazzarin

Ju. M. Lotman, Z. G. Minc, B. F. Egorov, *Perepiska. 1954-1965*, podgotovka teksta i kommentarii B. F. Egorova, T. L. Kuzovkinoj, N. V. Po-seljagina, TLU, Tallinn, 2012, 604 pp.

All'interno della collana *Bibliotheca Lotmaniana* dell'Università di Tallinn sono già stati pubblicati diversi materiali inediti di Jurij Michailovič Lotman e nuove ristampe commentate dei suoi lavori. Questo corposo volume

raccoglie le lettere scambiate a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta da Lotman e da Zara Minc, allora giovani filologi da poco trasferitisi a Tartu, e il loro amico e collega Boris Egorov. Il loro epistolario permette non solo di ricostruire in dettaglio i primi passi della scuola semiotica di Tartu-Mosca, tra seminari, scuole estive e pionieristici abbozzi teorici, ma anche e soprattutto di seguire in presa diretta il dialogo aperto e stimolante tra studiosi tra le cui righe traspaiono ironia, curiosità e uno spirito critico lucido e anticonformista: qualità che, negli anni del cosiddetto 'disgelo', non avevano troppo diritto di cittadinanza. La partecipazione dello stesso Egorov al progetto ha permesso ovviamente la realizzazione di un apparato di note esauriente e fitto di informazioni 'di prima mano'. Queste 218 lettere costituiscono solo un terzo dell'epistolario con Egorov, che proseguì fino al 1993 (anno della morte di Lotman). La pubblicazione dei due tomi successivi è prevista per i prossimi anni.

Francesca Lazzarin

Андрущенко Е.А. Властелин «чужого»: текстология и проблемы поэтики Д.С. Мережковского, Водолей, Москва, 2012. - 248 с.

Новая книга известной российско-украинской исследовательницы Е.А. Андрущенко, подготовившей к изданию многочисленные произведения Д.С. Мережковского (1865 – 1941), посвящена обсуждению текстологических проблем творческого наследия писателя в их связи с историей литературы и поэтикой. Книга интересна фактической оснащённостью, архивными находками автора, глубиной погружения в историю создания текстов (среди них: *Вечные спутники, Л. Толстой и Достоевский* и др.). Несмотря на то что монография написана по следам прежних работ Андрущенко и в этом смысле так же «вторична», как творчество Мережковского, она оставляет впечатление оригинальности и новизны.

Алексей Холиков

Svetlana Garziano, *La poétique autobiographique de Vladimir Nabokov dans le contexte de la culture russe et occidentale*, Centre d'Études Slaves André Lirondelle, Université Jean Moulin Lyon 3, Lyon, 2012, 698 pp.

Il corposo volume, suddiviso in otto sezioni più un'introduzione, presenta un'analisi accurata della poetica autobiografica di Vladimir Nabokov nel contesto della cultura russa e occidentale. La studiosa si è posta l'obiettivo di esaminare la novità della scrittura autobiografica di Nabokov a tutti i livelli del discorso artistico. Non limita la propria indagine a *Parla, ricordo*, ma affronta lo svolgersi della problematica autobiografica nei diversi testi in prosa e in poesia dello scrittore, in particolare esamina i rapporti tra autobiografia e finzione in quattro romanzi russi e in quattro inglesi. Nella sezione finale l'autobiografia di Nabokov è messa a confronto con gli scritti autobiografici di tre scrittori russi del Novecento: *Il rumore del tempo* di O. Mandel'stam, *Il salvacondotto* di B. Pasternak e i *Ricordi d'infanzia* di V. Chodasevič.

Patrizia Deotto

Ivan Čistjakov, *Diario di un guardiano del Gulag*, Bruno Mondadori, Milano, 2012, 234 pp.

Escono per la prima volta in traduzione italiana (con un saggio di Marcello Flores e una postfazione ad opera di Irina Ščerbakova) le memorie di Ivan Čistjakov, un raro esempio di testo memorialistico sui gulag che propone il punto di vista del carnefice. Čistjakov, arruolato nel 1934 come guardia nel BAMlag (il gulag legato alla costruzione della *Bajkalo-Amurskij Magistral'*), lavora nel campo di concentramento per due anni, vivendo un periodo che mette alla prova i suoi valori. Per esorcizzare l'incantesimo di una vita al soldo del potere, Čistjakov tiene un diario in cui riversa tutti i dubbi, le contraddizioni, le crisi vissute durante la permanenza in gulag, lasciando così ai posteri un testo raro, simile per certi versi alle memorie di Nikolaj Kiselëv-Gromov, che mette in crisi lo schema semplicistico 'buoni vs cattivi' e porta avanti un altro punto di vista sulla storia dei gulag.

Andrea Gullotta

Authors

Claudia Criveller is a Researcher in Russian Literature and Language at the University of Padua. Her interest in auto-biographical studies dates back to her dissertation, entitled *Autobiography and Autobiographism in Andrei Belyi. An Analysis of Zapiski Chudaka*. Since then, she studied the autobiographical works of Venedikt Erofeev, Vladimir Nabokov, Evgenyi Kharitonov and other Russian writers. Lately she has dedicated herself to the study of the theory of autobiography in the Russian context.

Patrizia Deotto is Associate Professor in Russian Literature at the University of Trieste. She published a monograph on *Italy and the Italian Text in Russian Culture* and dedicated herself to research in XX century Russian literature, with particular focus on the Russian emigration and on the Russian-Italian cultural relationship. Besides, one of her main research area is biography and autobiography. Other than many studies on Nina Berberova, her latest works are devoted to commissioned autobiography.

Elena Grechanaia is Professor in Comparative Literature at the University of Orléans (France). Her main work is related to Russian literature written in French in the XVIII and XIX centuries, with a focus on autobiographical texts. She is the author of two books: *Literaturnoe vzaimospriiatie Rossii i Frantsii v religioznom kontekste epokhi (1797-1825)*, IMLI RAN, Moscow, 2002; and *Kogda Rossiia govorila po-frantsuzski: russkaia literatura na frantsuzskom jazyke (XVIII – XIX veka)*, IMLI RAN, Moscow, 2010. She is also the editor of the anthology *Si tu lis jamais ce journal... Diaristes russes francophones. 1780-1854*, CNRS éditions, Paris, 2008 (together with Catherine Viollet).

Andrea Gullotta was awarded a PhD in 2011 with a dissertation on the literary works produced within the Solovki prison camp from 1923 to 1930. He taught at the University of Palermo and worked as research fellow at the University of Padua. His main research fields are Gulag literature, auto-biographical studies and contemporary Russian literature. He is currently

pursuing research on autobiographical texts related to the Gulag, with emphasis on the relationship between trauma and self. He is a collaborator of Memorial, and a member of academic associations, such as BASEES, AIS, Memorial Italia.

Alexey Kholikov holds a PhD (kandidat nauk) in Russian Literature and works in the Department of Philology at the Moscow State University (MGU, Moscow). Kholikov's research interests include literary theory (especially biography and autobiography) and history of Russian literature (Silver age). His published books are: *Dmitrii Merezhkovskii: iz zhizni do emigratsii: 1865-1919*, St. Petersburg, Ateleia, 2010; *Biografiia pisatel'ia kak zhanr: Uchebnoe posobie*, Moscow, Knizhnyi dom "Librokom", 2010. He is a member of the "International Auto/Biography Association" (IABA).

Francesca Lazzarin is a Ph.D. candidate in Slavic Studies at the University of Padua. Her interests vary from XX century Russian literature to poetic translation. She is the author of essays on Nikolai Gumilev, Vladimir Narbut, Mikhail Zenkevich. She also wrote on St. Petersburg literary *byt*, on translations in samizdat journals and on the representations of urban space in contemporary Russian literature. She is the editor (together with Andrea Gullotta) of a volume on self writing in contemporary European literature (A. Gullotta, F. Lazzarin [a cura di], *Scritture dell'io nelle letterature europee contemporanee*, Libri di Emil, Bologna, 2011).

Natalia Rodigina is Professor of Russian History at the Novosibirsk State Pedagogical University. Her main fields of interest are: Russian intellectual history of the second half of the XIXth–beginning of the XXth centuries; history of Russian journalism; Russian autobiographical texts. She is the author of a monograph: *Another Russia: The Image of Siberia in the Russian Journal Press of the Second Part of the XIX–Beginning of the XX Centuries* (2006). She also wrote *The History of Russian Social Thought in the Second Part of XIX–Beginning of XX Centuries* (2007) and *The History of Russian Hedia in the XIX–XX Centuries*, (2012, in collaboration with Tatiana Kuznetsova).

Tatiana Saburova is Professor of History at the Omsk State Pedagogical University. She wrote a book devoted to the social and cultural representations of Russian intellectuals (*Mythologies of the Russian Intellectual World: Socio-Cultural Representations of the Russian Intelligentsia in the Nineteenth Century*, 2005). She is a member of the Russian Society for Intellectual History, and of the International Auto/Biography Association. Her current research focuses on the identity and the strategies of behavior of the

Russian intelligentsia in late Imperial Russia, on generations and cultural memory.

Alexandra Smith (PhD, University of London) is Reader in Russian Studies at the University of Edinburgh and the author of *The Song of the Mockingbird: Pushkin in the Works of Marina Tsvetaeva* (1994) and *Montaging Pushkin: Pushkin and Visions of Modernity in Russian Twentieth-Century Poetry* (2006), as well as numerous articles on Russian literature and culture. Currently she is working on several publications related to the project “Reconfiguring the Canon of Russian Twentieth-Century Poetry, 1991-2008” funded by the AHRC.

Raffaella Vassena is a Researcher in Russian Language and Literature at the University of Milan. She was awarded a postdoctoral fellowship at Harvard University, Department of Slavic Studies (2004-2006). During her stay in the USA, she worked on her monograph *Reawakening National Identity. Dostoevsky's Diary of a Writer and Its Impact on Russian Society* (Peter Lang, 2007). She published in national and international journals. Her main research areas are the relationship between literature and society in XIX century Russia, and the Russian-Italian cultural relations.

Catherine Viollet works at the ITEM (Institut des Textes et Manuscrits modernes) of the CNRS (Centre national de la recherche scientifique), within the research project “Genèse et autobiographie”. During her long career she researched themes such as autobiography, the diaries written in French by Russian émigrés, and women’s diaries. She published both in France and abroad. She is a member of the Steering Committee of the IABA (International Auto/Biography Association).