

AvtobiografiЯ

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

Director

Daniele Tagliavia

Editors

Claudia Criveller (University of Padua)

Andrea Gullotta (Ca' Foscari University of Venice)

Advisory Board

Marina Balina (Illinois Wesleyan University)

Rodolphe Baudin (University of Strasbourg)

Catherine Depretto (Paris-Sorbonne University)

Evgeny Dobrenko (University of Sheffield)

Lazar Fleishman (Stanford University)

Stefano Garzonio (University of Pisa)

Elena Grechanaia (University of Orléans)

Olga Hasty (Princeton University)

Oleg Kling (Lomonosov Moscow State University)

Oleg Korostelev (A. Solzhenitsyn Foundation "Dom Russkogo Zarubezh'ia", Moscow)

Ilya Kukulín (National Research University – Higher School of Economics, Moscow)

Yuri Mann (Russian State University for the Humanities, Moscow)

Daniela Rizzi (Ca' Foscari University of Venice)

Stephanie Sandler (Harvard University)

Leona Toker (The Hebrew University of Jerusalem)

Yury Zaretskiy (National Research University – Higher School of Economics, Moscow)

Editorial Board

Stefano Aloe (University of Verona)

Caroline Bérenger (University of Caen)

Roberta De Giorgi (University of Udine)

Cinzia De Lotto (University of Verona)

Anton Demin (Institute of Russian Literature "Pushkin House", Saint Petersburg)

Patrizia Deotto (University of Trieste)

Simone Guagnelli (University of Bari)

Aleksey Kholikov (Lomonosov Moscow State University)
Tatiana Kuzovkina (University of Tallinn)
Francesca Lazzarin (University of Padua)
Emilia Magnanini (Ca' Foscari University of Venice)
Bartosz Osiewicz (Adam Mickiewicz University, Poznań)
Ekaterina Paderina (Maxim Gorky Literature Institute, Moscow)
Natalia Rodigina (Novosibirsk State Pedagogical University, UrO RAN)
Tatiana Saburova (Omsk State Pedagogical University)
Alexandra Smith (University of Edinburgh)
Raffaella Vassena (State University of Milan)

Website: www.avtobiografija.com

Contact: info@avtobiografija.com

© 2014 AvtobiografiЯ

Design and Layout: Adriano Pavan, Samuele Saorin

Cover: Filippo Comuzzi

ISSN: 2281-6992

Registrazione del Tribunale di Padova 23-04-2013, n. 2326 Registro della
Stampa, Variazione: Tribunale di Padova 27-10-2014, n. 3197 Registro
della Stampa.

AvtobiografiЯ

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

n. 3/2014

AvtobiografiЯ

2014, Number 3

*The Space of Memory. Russian Auto-Biographical Genres
and European Context
Part 2*

Table of contents

Introduction

Claudia Criveller, Andrea Gullotta 5

Papers

Писатели из народа: (авто)биографические тексты и кон-
тексты

Iuliia Rykunina 15

‘Я’ и ‘Мы’ в дневнике Веры Аксаковой (на фоне личного
женского письма XIX века)

Emilia Magnanini 31

Время, пространство, память в мемуарах русских журнали-
стов конца XIX-начала XX вв. А.В. Амфитеатрова и В.М. До-
рошевича

Natalia Rodigina, Tatiana Saburova 61

Андрей Белый: путь к распятию как аспект серийного само-
сочинения

Masha Levina-Parker 93

Фрагментация жизни: проза Павла Улитина и смена пара-
дигмы автобиографического письма 1950-1970-х годов

Ilya Kukulin 129

Biography as zoography in D.A. Prigov's *Zhivite v Moskve* (2000)

Philipp Kohl 171

Опыт детства как преодоление прошлого в современной автобиографической прозе <i>Marina Balina</i>	185
Special Section: Junior Scholars in Slavic Studies Edited by Sara Apostoli, Andrea Gullotta and Francesca Lazzarin	
Introduction <i>Sara Apostoli, Andrea Gullotta, Francesca Lazzarin</i>	217
Musorgskij e i ricordi di infanzia: Tracce liriche e musicali in <i>Detskaja</i> <i>Daniele Artoni</i>	223
L'autobiografia di Nikolaj Ivanovič Kostomarov: le fondamenta dell'ucrainofilismo politico nel filtro dell'autocensura <i>Andrea Franco</i>	233
Автобиография: конструирование <i>другого</i> в себе. В. Брюсов и 'я'-апофеоз <i>Linda Torresin</i>	245
Велимир Хлебников - 'поэт с историей' и 'без истории' <i>Ilaria Aletto</i>	255
Замаскированный поэт: автобиографические фрагменты Николая Клюева <i>Roberto Sarracco</i>	269
“Предупреждаю, что буду пристрастен”: о некоторых лите- ратурных стратегиях и культурных аспектах в критико- биографических очерках Ивана Аксенова (1930-е гг.) <i>Alessandro Farsetti</i>	281
Имплицитные элементы в первой автобиографии Е.И. За- мятина <i>Valentina Bertola</i>	295

<i>Dni</i> by V.V. Shul'gin (1922) and the Role of Witnessing in the Construction of the Anti-Semitic Myth: from History to Self Writing and back again <i>Maria Gatti Racah</i>	307
Osip e Nadežda Mandel'stam: 'rifrazioni del sé' tra poesia e memoria <i>Enza Dammiano</i>	319
К проблеме автобиографического прочтения поэтического текста: на материале рецепции творчества Марины Цветаевой и Василя Стуса <i>Alessandro Achilli</i>	331
Рассказать (и оправдать) коммунистическое прошлое: автобиографическая трилогия Льва Копелева <i>Giulia Peroni</i>	343
Prismatiche rifrazioni. Autobiografia e codificazione complessa nel primo romanzo 'inglese' di V.V. Nabokov <i>Irina Marchesini</i>	355
Dalla vita alla pagina. L'elemento autobiografico nell'opera di Sergej Dovlatov <i>Ilaria Remonato</i>	375
Il diario di un'epoca 'normalizzata'. Strategie narrative autobiografiche nell'editoria clandestina cecoslovacca degli anni Settanta <i>Stefania Mella</i>	395
"Je est un autre – Edička". Autofiction e scrittura di sé in Eduard Limonov <i>Valentina Parisi</i>	409
"Eto ia – Carrère": Analysing the Influence of Limonov's Autobiographical Mode in Carrère's Literary Work <i>Marco Puleri</i>	427

Discussions

Прижизненное полное собрание сочинений как форма само/репрезентации писателя (принципы изучения) <i>Alexey Kholikov</i>	441
Biographia Sub Specie Semioticae Обзор международной конференции в Таллинском университете <i>Tatiana Kuzovkina</i>	453
Reviews	465
News	495
Authors	501

*The Space of Memory. Russian Auto-Biographical Genres
and European Context
Part 2*



Claudia Criveller, Andrea Gullotta

Introduction

The third issue of «AvtobiografiЯ» comes out at the end of a year brimming with important events that have led to a turning point in the short history of our journal. This number celebrates a new season: the founders are the new owners and publishers; the journal's international collaboration gains strength and widens thanks to the new members of the editorial and advisory boards, who mark the journal's expansion to new areas of interest, e.g. other Slavic cultures; a new organizational structure and operational system was made; a new website was set up utilizing the Open Journal System, which allows a new interface and a more 'user friendly navigation' for our readers. The up and coming months hold further developments, aimed at further strengthening the role of «AvtobiografiЯ» in the international academic scene.

Consistent with the changes taking place, the third number is at the same time looking towards the future, while adhering to the editorial line of the journal to date. On the one hand, the third number has a special section devoted to jun-

ior scholars in Slavic Studies; on the other, 'traditional' sections contain articles, discussions, reviews and news.

The 'general' section contains some of the papers presented at the International Conference *The Space of Memory. Russian Auto-Biographical Genres and European Context* (Padua, 2013), the first part of which was published in the second issue. We thus conclude our discussion on the 'space of memory' in Russian culture thanks to the interventions of Marina Balina, Ilya Kukulkin, Masha Levina-Paker, Emilia Magnanini, Natalia Rodigina and Tatiana Saburova. In her article, Emilia Magnanini presents a particular case of a self that seeks space within a collective narrative. The author succeeds in describing the complexity of the representation of the self in the diary of Vera Aksakova while addressing also the gender perspective. A similar case of ego-document analysed within a broader context is provided by Natalia Rodigina and Tatiana Saburova. The authors investigate an area scarcely studied in the context of Russian autobiographical studies, i.e. that of

journalism. Their analysis is another example of study of the intertwining plays between individual and collective self.

The essay by Masha Levina-Parker is instead devoted to the figure of Andrei Bely, and follows the author's previous research on the author of *Peterburg*. In particular, Masha Levina-Parker focuses on the image of crucifixion and shows its use by Bely as an autofictional device.

Ilya Kukulin's text is devoted to a lesser known figure of Russian literature, Pavel Ulitin. Kukulin provides a deep analysis of the narrative strategies and of the aesthetical method implemented by Ulitin, highlighting its peculiarities on the backdrop of twentieth century European literature. Kukulin also focuses on Ulitin's representation of the experience of the Gulag in relationship with the experiments in autobiographical writing developed in the second half of the Twentieth and the beginning of the twenty-first century. Marina Balina's work focuses again on the intertwining of personal and collective self (and memory) in a particular 'fragment' of life writing: her article analyses how childhood reminiscences become the ideal battle field for the negotiation between individual and collective

memory in contemporary Russian autobiographical prose. Thus Balina shows how, through childhood, private memory becomes the territory for the creation of a common identity.

In addition to these articles, the third issue contains two more contributions. The article by Iuliia Rykunina, which opens the number, is dedicated to a field hitherto little investigated, i.e. that of the autobiographies of the people (and especially of peasants) in the late nineteenth and early twentieth century. The work of Iuliia Rykunina gives an overview on these texts and highlights their main motifs. The article by Philipp Kohl instead presents an innovative approach to the study of the complex work of Dmitrii Prigov. Following Giorgio Agamben's path in the distinction between 'zoe' and 'bios', Kohl proposes to study Prigov's prose works (in particular, *Zhivite v Moskve*) as a *zoegrphy*, thus providing a new point of view on the study of auto/biographical texts.

The first ever 'special section' of «AvtobiografiЯ» contains many of the papers presented during the conference for junior scholars in Slavic Studies held in Verona in 2013, immediately after the Padua conference. A specific introduction, written by the

editors of the section, introduces the themes and peculiarities of the texts included in the section. However, we want to emphasize two aspects of the special section: the skill of these young authors, who were asked to write short essays, in managing to explain their theses within a limited space; and the availability of the members of the editorial board of the journal (in particular, Roberta De Giorgi, Cinzia De Lotto, Patrizia Deotto, Emilia Magnanini and Tatiana Saburova. A special thanks goes to Oleg Kling), who were 'put aside' most of the authors in order to follow them through the process of revision of their texts after the reviews of both internal and external peer. We believe that this service of 'tutoring' should be underlined in order to highlight our efforts in making our journal not only a virtual place for academic debate, but also a place where junior scholars are given the opportunity to grow professionally, engage with senior scholars and submit their papers to internationally renowned experts.

Finally, both the discussions published in this issue propose a reflection on two topics of main interest to our journal. Tatiana Kuzovkina presents a reflection on some papers pre-

sented at the sixth annual 'Iurii Lotman conference' *Biographia sub specie semioticae*, held in Tallinn in May-June 2014. Alexey Kholikov, instead, proposes his innovative method of analysis of the 'prizhiznennoe polnoe sobranie sochinenii' as a topic strictly related to the study of the self. It is our wish that these two texts would enhance debate within the international academic community.

The first three numbers «*AutobiografiЯ*» conclude the project funded by the University of Padua and by the Department of Anglo-Germanic and Slavic Languages and Literatures, which also saw the active collaboration of the University of Verona, thanks to which it will be possible to print the second and the third issues of the journal. At the end of the start-up phase of the magazine, and already looking towards future goals, we want to thank the members of the advisory and the editorial boards for the work done; Francesca Moro and Enrico Sceck Osman of Padova University Press for the help given to the journal in the first two issues; Adriano Pavan for his extraordinary work as graphic designer, and Samuel Saorin for the equally extraordinary work of creator and webmaster of the new website

of «AvtobiografiЯ»; Alexey Kholikov and Lisa Crawshaw for their constant support. We greet the new members of the advisory and editorial boards and we thank them for giving us the opportunity to further expand our horizons.

The new composition of the editorial staff cannot ease our sorrow for the loss we suffered with the sudden death of Catherine Viollet, a friend and colleague, who played a key role in the foundation of our journal. With her pioneering research in the context of Life Writing in Russia Catherine has inspired many years ago Claudia, then a young graduate student, and moved her towards the study of autobiography within the Russian context. Her devotion to young scholars has always distinguished Catherine, who founded and animated the seminar group ITEM CNRS. We are grateful to her.

Catherine has been one of the pivot around which we built up the editorial board of «AvtobiografiЯ». She took part with her distinctive gentle behaviour to all the initiatives of the research group, proving to be helpful and friendly to all of us. We published a study of hers in the first issue; a second was scheduled for the fourth number. Although it will not be pub-

lished (Catherine had not prepared a final version), it will remain a witness to her extraordinary dedication to research, to her great contribution to the birth of our journal and to the strengthening of the 'Russian front' of autobiographical studies, of which Catherine was a pioneer.

With a great sadness in our heart, but also with an equally great gratitude to an outstanding scholar and person, we dedicate this third issue to the memory of our friend Catherine Viollet and, together with the editorial and advisory boards, with this and all future issues we remember her with affection.

We publish, with the permission by the author, the farewell written by Philippe Lejeune for the ITEM CNRS group's website. The author wishes to share it with all the friends of Catherine. In the fourth issue we will publish the complete bibliography of the works of Catherine, composed by Rodolphe Baudin in collaboration with Danielle Constantin and Véronique Montémont, who we wish to thank.

Catherine Viollet a animé depuis sa fondation en 1995 l'équipe *Genèse et autobiographie* de l'ITEM, dont le séminaire mensuel, au long d'une vingtaine d'années, s'est ouvert à l'étude génétique des œuvres (autobiographie, journaux, correspondances) de plus d'une centaine d'auteurs différents, aussi bien étrangers que français. Son travail personnel, scrupuleux dans sa démarche et limpide dans son exposition, s'est développé parallèlement à l'animation du séminaire, privilégiant certaines pistes, en particulier les études de genre (elle animait une petite équipe autour de l'œuvre de Violette Leduc) et le corpus des diaristes russes francophones.

Chercheuse pionnière, ouvrant de nouveaux chemins, Catherine Viollet était modeste, généreuse de son temps pour accueillir et guider de jeunes chercheurs étrangers et français, et elle faisait de son séminaire un lieu de dialogue très apprécié par un public fidèle et fervent. Elle avait le goût du partage et de l'échange: grâce à elle ont pu se nouer, au-delà de belles collaborations professionnelles, de durables amitiés. Cette vertu d'accueil et de dialogue se manifeste dans son abondante bibliographie: les livres ou dossiers qu'elle a pu-

bliés sont le plus souvent des œuvres collectives, dirigées en collaboration. La suite de leurs titres donnera une idée de l'étendue de ses curiosités: *Genèse textuelle, identités sexuelles* (avec une postface de Claudine Raynaud, Du Lérot, 1997); *Genèse du je. Manuscrits et autobiographie* (avec Philippe Lejeune, CNRS Éditions, 2000); *Autobiographies* (avec Philippe Lejeune, «Genesis», 2001, XVI); *Genèse, censure, autocensure* (avec Claire Bustarret, CNRS Éditions, 2005); *Métamorphoses du journal personnel* (avec Marie-Françoise Lemonnier-Delpy, Bruylant, Academia, 2007); *Genèse et autofiction* (avec Jean-Louis Jeannelle, Bruylant, Academia, 2007); *Le Moi et ses modèles* (avec Véronique Montémont, Bruylant, Academia, 2009); *Journaux personnels* (avec Françoise Simonet-Tenant, «Genesis», 2011, XXXII); *Archives familiales: modes d'emploi* (avec Véronique Montémont, Academia-L'Harmattan, 2013). Une place à part doit être faite à l'exploration des journaux russes francophones entreprise en collaboration avec Elena Gretchanaia. Germaniste, Catherine Viollet s'est ensuite initiée à la connaissance du russe et s'est lancée avec Elena Gretchanaia dans l'exploration des textes francophones présents dans les

archives russes, en particulier moscovites. Leur travail a abouti à un livre fascinant, à la fois étude et anthologie, *Si tu lis jamais ce journal... Diaristes russes francophones 1780/1854* (CNRS Éditions, 2008).

Catherine Viollet disparaît au moment où elle allait prendre sa retraite, arrachée brutalement à l'affection des siens. Elle avait en chantier un livre codirigé avec Danielle Constantin, *Sexes, genres, sexualités: que disent les manuscrits? Écrits autobiographiques*. Son projet

était de continuer, avec son nouveau statut de retraitée, l'animation du séminaire jusqu'à ce que le relais soit pris par une nouvelle génération. Elle avait aussi l'intention de mettre en ordre les archives du séminaire. À nous maintenant de lui être fidèles et de veiller à ce que cette grande et originale entreprise continue.

Philippe Lejeune

The third number of «AvtobiografiЯ» is dedicated to the memory of our friend and colleague Catherine Violet

AvtobiografiЯ

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

Papers

Юлия Рыкунина

Писатели из народа: (авто)биографические тексты и контексты

Writers from the People: (Auto)Biographical Texts and Contexts

This paper is devoted to the specific area of autobiographies of Russian peasant writers and includes both a brief analysis of the main motifs of these texts and of how these texts function. Our purpose was to trace the history of this phenomenon and to underline some of its features. As peasant writers in Russia are always associated with some political or sociological context, it was important to focus our attention on the way these texts had been presented by their publishers (writers or scholars). The crucial point of our research is the comparison between the second half of nineteenth century and also during the so called modernist period.

Автобиографические тексты, созданные авторами, находящимися в стороне от большой литературы, не слишком часто становятся объектом пристального изучения; как правило, они интересны исследователям не сами по себе, а лишь как дополнительный источник сведений о том или ином лице или событии. Автор монографии, посвященной автодокументальным женским текстам, И. Савкина уже указывала на проблему невнимания к маргинальным ответвлениям автобиографического жанра (Савкина 2007: 12). В этом же ряду маргинальных и плохо изученных текстов можно рассмотреть и автобиогра-

фии писателей-самоучек¹. В настоящей статье кратко намечены основные вехи развития и бытования такого феномена как (авто)биография писателя из народа².

¹ Проблемы комментирования, текстологии, а также вопрос о статусе творчества самоучек и о возможной культурной парадигме, в рамках которой его можно рассматривать (например, фольклора или массовой литературы), были поставлены, в частности, в недавней работе Н. Поселягина, высказавшего ряд ценных наблюдений (Поселягин 2013).

² Поскольку автобиографии писателей в основном писались по просьбе издателей (Колядич 1998: 84), вероятно, отдельный интерес представляют личности собирателей автобиографий и их публикаторы. О важности роли исследователя и культуртрегера по отношению к биографиям писателей из народа писал Б.В. Дубин (Дубин 2001: 123).

Интерес к писателям-крестьянам как к биографическим личностям был продиктован их особым статусом – выходом за пределом привычного, нарушением некоей нормы³: как известно, подавляющая масса крестьянского населения России в этот период не умела не только писать, но и читать, считая чтение чем-то совершенно излишним (Рейт-блат 2009: 136). Вместе с тем с самого начала, уже у первых публикаторов, появляется идея если не ‘нормативности’ жизнеописания писателя-самоучки, то некоей ориентации на норму: крестьянин, посвящающий свой досуг творчеству, – это явление, получающее естественное распространение вместе с распространением просвещения⁴. Однако,

³ См. рассуждения Ю.М. Лотмана о человеке, имеющем “право на биографию”: человек с биографией “реализует не рутинную, среднюю норму поведения, обычную для данного времени и социума, а некоторую трудную и необычную, ‘странную’ для других и требующую от него величайших усилий”; так поведение святого кажется ‘странным’ для его современников (Лотман 2005: 805). В некотором смысле биографии самоучек с их предсказуемостью, мотивом странного, необычного поведения и поучительностью строятся по канонам жития.

⁴ Борис Федоров в предисловии к книге стихотворений Егора Алипанова называет последнего примером

несмотря на это, писатель из народа на протяжении всего XIX-го века будет все же рассматриваться как нечто выходящее из ряда вон.

Хотя первые писатели-самоучки оставили автобиографические записки (в частности, Федор Слепушкин и один из первых народных писателей И.И. Варакин), которыми позже воспользовались их биографы (см.: Михайлов 1860), собственно автобиографические тексты писателей из народа, т. е. тексты, написанные самими писателями-крестьянами, начинают публиковаться в 1880-1890-е гг. XIX в.⁵.

Как пишет исследователь биографических нарративов XIX-го века, биографии, ориентированные на изменение существующих норм, появляются “в связи с оживлением публичной жизни, общей либерализацией, ослаблением цензуры”

редкого дарования и свидетельством того, “что просвещение разливается между нами – плод благоденствия народного под скиптром мудрого Монарха” (Алипанов 1830: I).

⁵ Специального исследования заслуживает, на наш взгляд, деятельность известного слависта А.И. Яцимирского: в его фонде в Пушкинском доме хранится огромный массив автобиографических текстов писателей из народа, лишь несколько из которых были опубликованы.

(Калугин 2006: 180). Очевидно, судьба поэта-самоучки становится предметом общественной рефлексии в 1860-70 гг. Подтверждением этому служит, в частности, стихотворение поэта и беллетриста Александра Константиновича Шеллера *Самоучка*, опубликованное в 1870 году в журнале «Дело», в котором с особым пафосом зафиксированы основные 'мотивы' многих биографических текстов писателей из народа. Приведем текст:

Мужик и нищий по рождению,
Душою чуткой с детских лет
Рвался ты к книге и ученью,
Как рвутся узники на свет.

На чердаке ночной порою,
Забыв и сон, и детский страх,
Перед украденной свечою
Лежал ты с книгою в руках.

Бог знает, как во мраке ночи,
Дитя безграмотной семьи,
Твои заплаканные очи

Следить за буквами могли.

Но всё же ряд великих истин
Ты уловил назло судьбе,
И угол твой стал ненавистен,
Как место лобное, тебе.

На самовольное изгнание,
Дитя, решился ты тогда,
Чтоб воевать за право знания,
За право вольного труда.

Какие дни, какие годы
Среди обид и нищеты,
Герой бестрепетный свободы,
За право знания прожил ты!

Но бой окончился победой,
Теперь ты опытом богат,
Иди же в путь и проповедай –
Купил ты это право, брат.

Пускай в тебя летят камни,
Но не врагам того смутить,

Кто мог оков тяжелых звенья
Рукою скованной разбить.

Здесь, как мы видим, основной акцент делается на риторике борьбы и преодоления: писатель-самоучка из мирного поселенца, семьянина, довольного своим положением и на досуге пишущего стихи (именно такой образ в 1820-30 гг. создавали первые издатели самоучек)⁶, превращается в бойца и героя, противостоящего в том числе своей семье. В то же время социальная риторика была не очень свойственна самим народным писателям, скорее она приносилась издателями, выполняя роль некоей рамы (см. предисловие Семевского к автобиографии Дрожжина в Дрожжин 1884а: 500). Появление в сфере общественного внимания биографических и автобиографических текстов писателей из народа происходит на фоне повышенного интереса к автодокументальному жанру как таковому: прежде всего это относится к автобиографиям, дневникам и воспоминаниям

⁶ Так, публикатор биографии поэта Егора Алипанова писатель Борис Федоров подчеркивает, что Алипанов “совершенно доволен своим состоянием, радуется своему жребию, не желает ничего излишнего и вся цель трудов его – есть усердие к пользам господина и попечение об матери, сестре и об семействе своего брата” (Алипанов 1830: III - IV).

известных исторических личностей. Именно этому материалу были полностью отданы страницы журнала «Русская старина», основанного М.И. Семевским в 1870-м году. Характерно, что другая сторона деятельности Семевского была связана со стремлением запечатлеть не исторические события, а современность в ее всеохватности (см. изданный им альбом автобиографий *Знакомые* с его подчеркнутой идеей внеиерархичности, Семевский 1888: 6). В этом контексте – ориентации на современность и внеиерархичность, а также, конечно, общего ‘пореформенного’ интереса к выходцам из народа, – можно рассмотреть факт появления в это же время на страницах журнала Семевского автобиографии самоучки С.Д. Дрожжина. Эта обширнейшая автобиография, впервые опубликованная в «Русской старине» в 1884 (№ 9-11), впоследствии много раз переиздавалась с дополнениями (см. например: Дрожжин 1900, Дрожжин 1915, Дрожжин 1923), писалась на заказ для народных журналов (Дрожжин 1915: 97) – и, по-видимому, неизменно находила отклик в таком же читателе ‘из народа’. Еще один значимый в этом контексте историко-культурный факт – выход в

1886 году сборника И.С. Ремезова *Материалы для истории народного просвещения в России. САМОУЧКИ*.

Характерно, что Ремезов само появление “самородков” рассматривает как “укор обществу”, как нечто нездоровое: “Исследуя причины появления самоучек и изучая более крупные события их жизни, нельзя не прийти к заключению, что автодидакты, во всяком случае, представляют явления ненормальные, указывающие, в свою очередь, на ненормальное состояние современного им общества” (Ремезов 1886: VII)⁷.

Можно выделить основные идеологические контексты, в рамках которых предлагается воспринимать биографические тексты авторов из народа. С одной стороны, публикаторами, как в случае Ремезова, двигало стремление обратить внимание на специфику явления, обусловленного проблемами социального характера, как, например недостатками реформ, проведенных в сфере образования. Еще одна парадигма, в которую может быть

помещен (авто)биографический текст писателя из народа, – это патриотизм, низовой или поощряемый сверху (последнее будет особенно характерно для периода Первой мировой войны). Так, если Ремезов считал явление самородков признаком неблагополучия, то здесь действовала прямо противоположная риторика и фраза “Россия – страна самородков” имела положительные коннотации. Например, в 1892 году был издан сборник биографических очерков под примечательным названием: *Русские самоучки, или Русский человек на все руки горазд и любого немца за пояс заткнет*.

Однако, на чем бы не ставился акцент, сам факт публикации и тиражирования автобиографий писателей-самоучек можно рассматривать как создание своего рода пространства для общественной рефлексии. Так или иначе, опыт преодоления обстоятельств должен был дать образец самовоспитания, биографии этих писателей должны были стать примером для подражания и как бы продемонстрировать, что путь, пройденный автором, чья биография появляется на страницах журнала или сборника, может быть пройден, в общем, любым человеком из низов.

⁷ К причинам этого явления Ремезов относил “отсутствие строгой системы в организации школьного дела, недостаток средств к первоначальному образованию, разрозненность начальной школы с средними” (Ремезов 1886: VII).

Заметим, что феномен писателей из народа усилиями народников и их последователей остается объектом внимания и в эпоху Александра III.

Попробуем рассмотреть подробнее сами автобиографические тексты. Некоторое сходство прослеживается между жанром автобиографии самоучки и романом воспитания; большему сближению их мешает свойственная ряду этих писателей установка на документальность и достоверность. Однако в них можно выделить некий общий сюжет с обязательными вехами. К этим вехам относятся: описание детства и домашней обстановки (причем часто упоминается любовь к уединению, которая потом превратится в постоянный поиск своей 'территории', где писатель может в спокойной обстановке читать и писать); затем – учеба у дьячка, пономаря и т.п., самостоятельное знакомство с книгой (чаще всего, это лубочная книга или какой-то случайный роман); знакомство с более серьезной литературой; первая публикация; вхождение в круг литераторов.

Часто повторяющийся мотив – путь от тьмы к свету, жажда света, свет, который должен сменить мрак и т.п. (Дрожжин 1884с: 310; Разоренов 1896: 11;

Савин 1909: 11 и др.). Свет и просвещенность рассматриваются как благо, как необходимое условие благоденствия⁸. Вместе с тем авторы-самоучки фиксируют устоявшееся представление темной массы, “людей, умом убогих” (Разоренов 1896: 10), с точки зрения которых, чтение светских книг и занятия литературой – это не только бесполезная трата времени (см.: Рейтблат 2009: 136-137), но и возможная причина жизненных несчастий и катастроф. См., например: “Мать укладывала в котомки разные необходимые пожитки, хлеб и печеный картофель; книги же и некоторые свои тетради я уложил от всех украдкой сам, в виду того, что отец и мать занятия мои литературой всегда считали виною всех моих жи-

⁸ В автобиографии Дрожжина это сначала детское представление: “Погоди, дедушка, и мы будем богаты; читать я теперь знаю, а когда ты отдашь меня учиться дьячку, я выучусь у него хорошенько писать, поеду в Питер, буду там зарабатывать деньги, построю тебе на ихнх вместо нашей гнилой избы большущий дом и заплачу весь оброк, который ты должен старосте” (Дрожжин 1884а: 513-514). Позже оно фиксируется в стихах: “Чтобы без горя в мире жить / Народу нужно Просвещение” (Шкулев, Степаненко и др. 1904: 13). Ср. также у Ф. Шкулева: “С наукой жизнь на свете краше / Нам наше сердце говорит: / Туда, где знанья свет горит / Идите вы к заветной цели” (Там же: 4).

тейских зол и треволнений” (Дрожжин 1884b: 108)⁹.

Одна из особенностей, обозначившихся в эту эпоху, но пока еще не очень явно и широко, – это стремление писателя-крестьянина войти в большую литературу через знакомство с уже знаменитым, признанным писателем. Иногда это стремление приобретает почти комические формы: “Для того, чтобы должным образом подготовиться к этой (писательской – Ю.Р.) деятельности, я чувствовал настоятельную потребность лично познакомиться с самыми крупными современными писателями и от них поучиться техническим приемам писания. Тургенев и Достоевский в то время уже давно умерли. Оставался один Л. Н. Толстой. Естественно, что меня потянуло к нему” (Тищенко 1903: 3).

⁹ Ср. также: <Родители> “не давали возможности ни читать, ни писать. На мои занятия литературой они по-прежнему смотрели, как на пустую забаву и бесцельное препровождение времени. В будни вместе с женою я исполнял все полевые работы, а в праздничные и воскресные дни, чтобы избежать домашних сцен, уходил в лес или прятался в огороде и там на свободе читал книги и нередко записывал свои горькие думы” (Дрожжин 1915: 69).

Примерно о том же в схожих выражениях будет писать Михаил Сивачев:

Все чаще и настойчивее преследовала мысль: надо отнестись к какому-нибудь крупному писателю – он решит мою судьбу.

Но к кому? Мечталось о Горьком: родной писатель! Но не знал, куда ему написать. К Толстому? Страшно: как ни добрый казался по своим произведениям – а ‘граф’ пугал (Сивачев 1911: 24).

Волна декадентских течений, берущая начало в 80-90-х годах, казалось бы, должна была актуализировать и обострить проблему соотношения между творчеством самоучек и главенствующими направлениями большой литературы, то есть пропасть между демократической культурой и подчеркнуто элитарной должна была увеличиться. Однако не всегда это было так. Некоторые, как Федор Тищенко встали в оппозицию к этим направлениям, усвоив себе антимодернистский дискурс (Гладкова 2000: 173). В то же время Дрожжин, который бывал в салоне Федора Фидлера, поэта и переводчика, и должен был столк-

ваться с посещавшими его декадентами, ничего не пишет о них, если не считать однократного упоминания в ряду других лиц Федора Сологуба. Встреча писателей из народа с литературным модернизмом, характеризующаяся их взаимным притяжением, происходит уже в 1910-е гг., когда в литературу входит поколение новокрестьянских поэтов. Примерно в это же время в рамках жанра автобиографии самоучки вырабатывается новый поджанр – рассказ о себе, представлявший собой нечто среднее между беллетристическим рассказом с автобиографическими мотивами и человеческим документом¹⁰. В отличие от автобиографий, пишущихся по заказу или по просьбе собирателя, эти тексты существуют уже более самостоятельно, их публикация не носит просветительского и культуртрегерско-

го характера и ориентирована скорее на культурный слой, нежели на читателя из народа. Новый тип писателя-самоучки отличался значительным усвоением поэтики модернистов: в этом ряду можно назвать и Есенина, и Пимена Карпова, и Николая Клюева. Эти писатели творили собственный автобиографический миф. В настоящее время исследователи, авторы новейших биографий Есенина и Клюева, показали, как этот миф конструируется. В частности, Константин Маркович Азадовский в книге, посвященной биографическому тексту Клюева *Гагарья судьбина* проанализировал и деконструировал миф, созданный народным писателем (Азадовский 2004). То, на чем Клюев делал акцент, – крестьянское происхождение, связь со старообрядцами, труд в поле – не всегда соответствовало действительности, а иногда и вовсе было выдуманно. Таким образом, установка на достоверность сменяется ориентацией на вымысел, а в тексте начинает имплицитно присутствовать некий игровой код, требующий разгадки со стороны культурного читателя. В то же время автобиография Сивачева, рассказ Подъячева *Про себя* как будто также созданы с

¹⁰ В этом ряду “рассказов о себе”, опубликованных, в частности, в 1916 году в «Журнале журналов», можно назвать следующие: Пимен Карпов, *Исповедь самоучки* (№ 1), Михаил Сивачев, *Духа не угашайте* (№ 4), Семен Подъячев, *Про себя* (№ 6-8). См. об этом Яковлева 2012: 101. К этому же ряду можно отнести и позднейший автобиографический рассказ Н. Клюева *Гагарья судьбина*. Надо учесть, что наряду с беллетризованными и мифологизированными автобиографиями продолжали бытовать и чисто документальные.

установкой на подлинность, однако их заметная тенденциозность, выраженная поза непризнанного, обиженного судьбой и другими писателями автора резко отделяет их от нейтральных по характеру рассказов самоучек 1870-1890-х гг.

Обратим внимание на то, как эволюционирует у самоучек новой формации такая важная тема, как отношение к городу и городской культуре.

Негативное отношение к городу – общее место в текстах писателей из народа. Если писатель Слепушкин принципиально не хотел никуда переезжать из своей Рыбацкой слободы¹¹; если Дрожжин в письме отцу писал: “Но мне противна эта жизнь и эта столица, называемая Петербургом. Я хотел бы жить постоянно в нашей Низовке и работать там какую бы то ни было работу” (Дрожжин 1884b: 105), то для новых самоучек, в теории от-

¹¹ “Здравый смысл подсказал ему, что не на месте он будет в пышной столице, где он возбуждал бы одно любопытство. Необразованный крестьянин оказался поэтом. Да это небывалое явление! Но лишь только надоест эта новинка, об нем тотчас же забудут и он смешается с толпой. Слепушкин предпочел быть первым в деревне, и, пользуясь неограниченным доверием всех окружающих, с успехом трудился для общего блага” (Альмединген 1885: 34).

вергающих городскую цивилизацию, город иногда становится не только местом, где они вынуждены зарабатывать деньги, но и культурной средой, которая служит для них центром притяжения, тем культурным полем, где только и может проявиться народный талант. Заметим, что в обширной и подробной автобиографии Дрожжина, включающей и его дневник¹², почти не находится места для описания Петербурга, а отдельные локусы его пространства значимы лишь как напоминания о родных местах: так Александровский сад навевает строки о пробуждении природы (Дрожжин 1884b: 102 – 103), Нева напоминает о Волге (Дрожжин 1915: 113); городской трактир будет описан в стихотворении о деревенском кабаке (Дрожжин 1884b: 106).

У новых ‘самоучек’ отношение к городу – резко-негативное – превращается в важную составляющую конструируемой идентичности. Комический пример амбивалентного отно-

¹² Заслуживает внимания сам факт ведения дневника. Дрожжин начинает вести дневник именно в Петербурге, когда он поступает работать в лавку и у него появляется свободное время (Дрожжин 1923: 14). Потребность вести дневник может быть также рассмотрена как факт городской культуры.

шения к городу и к городской культуре, притяжения к ней и демонстративного отталкивания от нее (Поливанов 1992: 498) можно увидеть в автобиографическом рассказе Пимена Карпова. Заметим, что этот рассказ, написанный с установкой на подлинность и исповедальность, в значительной степени тяготеет к беллетризации. Так, связующим мотивом в нем становится поиск “девушки с светлыми глазами”. Лирический герой приезжает в Петербург в надежде встретить “светлоглазку”, попадает в ряд анекдотических историй (путает Обводный канал с Невой, трактир с музеем и т.д.), в конце концов выучивает грамоту по вывескам и настолько “достигает науку слова, что уже печатал передовицы, фельетоны, рассказы и стихи в «Русской Жизни»”.

Характерно, что если самоучки второй половины XIX в. и продолжатели их традиций в XX в. самоидентифицировались через противопоставление себя невежественной темной массе, то самоопределение и идентичность новых народных поэтов, напротив, держится на идее противопоставления себя интеллигенции. В этом было немало нарочитости: крестьянская поддевка, сапоги, прическа ‘в скобку’, – все эти

хорошо известные атрибуты, соотносящиеся с общей программой поведения, становятся значимым элементом конструируемой биографии. Как кажется, рост городской культуры, наблюдающийся с начала 1900-х годов, сделал все эти признаки характерно маркированными. Не анализируя подробно семиотику поведения (пользуясь терминологией Ю.М. Лотмана) новокрестьянских поэтов, укажем лишь на характерный сдвиг: от противопоставления себя своей же среде через апелляцию к книжной культуре – до нарочито игрового педалирования антикультурности и неграмотности.

Надо учесть, что модные (‘модернистские’) течения охватывают, конечно, не всю крестьянскую литературу. Процесс демократизации культуры примерно с 1860-1870-х гг. постепенно вносил в сознание общества идею о том, что писателем может стать практически каждый овладевший грамотой, – и в немалой степени этому, очевидно, способствовала публикация автобиографий и жизнеописаний писателей-крестьян. Отчасти это привело к необыкновенно массовому народному творчеству в 1900-1910-е гг. Здесь можно вспомнить статью Максима

Горького *О писателях-самоучках*, в которой он, исследуя данный литературный массив, приводит отрывки из присланных ему писем. В частности, останавливаясь на мотивах, побуждающие этих людей писать, он цитирует письмо одного крестьянина: “Как мне стало известно, что сочинители получают за записанный лист большие деньги, то посылаю мое описание одному случаю у нас” (Горький 1911: 181). Таким образом, постепенное распространение грамотности приводит к нивелировке собственно творческой составляющей и творческой бескорыстной самомотивации, заставляющей крестьян браться за перо. Происходит дифференциация, заметная любому читателю, отделяющему самоучку-графомана от подлинного таланта.

Между тем в сознании людей культуры еще живет идея народнического просветительства на старом ладе, ярко и специфически проявившаяся в годы Первой мировой войны. Жизнеописания, не отмеченные влиянием модернистской культуры или столкновением с ней, написанные в традиции Дрожжина, продолжают публиковаться. Неонародники, как и их предшественники 1870-1880-х гг., ощущают необ-

ходимость собирать и публиковать биографические и автобиографические тексты писателей-крестьян. При этом, насколько можно судить, подход собирателей становится более деловым и прагматичным. Так, в 1916 году В. В. Васильев (Ясав) со страниц изданного им сборника *Русские самородки. Жизнеописания и характеристики* обращается к литераторам и ученым из народа “с просьбой прислать биографические и библиографические о себе сведения по той программе, которая напечатана на обложке” (*Русские самородки* 1916: xii-xiii). На обложке же представлен такой вопросник: имя, отчество, фамилия; число, месяц, год рождения; место рождения; краткая история рода; под какими умственными общественными влияниями происходило воспитание и образование; начало и ход деятельности; замечательные события жизни. Надо сказать, что подобная анкета, задающая формат автобиографического очерка, применялась не только для автобиографий писателей из народа. Так, анкетой, единой для всех писателей, открывался знаменитый альбом Ф.Ф. Фидлера *Первые литературные шаги*, изданный в 1911 году (сдерживающий формат при этом не

помешал некоторым авторам написать обширные, близкие к художественным очерки о себе, тогда как другие отвечали по пунктам и лапидарно). К сожалению, нам неизвестно, откликнулись ли писатели на призыв В.В. Васильева и насколько распространена была практика анкетирования по отношению к писателям-самоучкам, –призванная, как кажется, не ограничить, а сориентировать автора.

Подчеркнем, что в целом, насколько можно судить, автобиография типа *curriculum vitae* не получила широкого распространения среди самоучек ни в конце XIX-го, ни в начале XX-го века, и большинство писателей из народа тяготело к развернутому рассказу о себе, что показал, в частности, и позднейший сборник П.Я. Заволокина *Современные рабо-*

че-крестьянские поэты в образах и автобиографиях с портретами (1925), – этот сборник, изданный в советское время, включающий несколько обширных автобиографий может стать предметом специального исследования. В тенденции к широте, к подробностям (вроде “засаленного журнала” или “книжек в 36 страниц” из автобиографии поэта Нечаева – см.: *Современные рабоче-крестьянские поэты 1925: 4*), к “психологии” можно увидеть уже не интенцию собирателя, так или иначе задающего рамки повествования, но и стремление самих авторов донести до читателя свой опыт, воспринимаемый как нечто уникальное, имеющее как узко-частное, так и общественное значение.

Библиография

Азадовский 2004: К.М. Азадовский, *Гагарья судьбина Николая Ключева*, Инапресс, СПб., 2004.

Алипанов 1830: Е.И. Алипанов, *Стихотворения крестьянина Егора Алипанова*, тип. Экспедиции заготовления гос. бумаг, СПб., 1830.

Альмединген 1885: Е. Альмединген, *Федор Никифорович Слепушкин (крестьянин-самоучка). Рассказ Е.Н. Альмединген*, ред. журн. «Родник», СПб., 1885.

Бокова 2007: В.М. Бокова, *Семевский Михаил Иванович // С.М. Александров и др. (ред.), Русские писатели: 1800 – 1917, биографический словарь*, Большая Российская энциклопедия, М., 2007, с. 549–551.

Гладкова 2000: Л.В. Гладкова, *Об истинном искусстве. По переписке Л.Н. Толстого с Ф. Ф. Тищенко*, «Октябрь», 2000, IX, с. 173–177.

Горький 1911: М. Горький. *О писателях-самоучках*, «Современный мир», 1911, II, с. 178–209.

Дрожжин 1884а: *Поэт-крестьянин С. Дрожжин в его воспоминаниях. 1848-1884*, «Русская старина», 1884, IX, с. 503–522.

Дрожжин 1884б: *Поэт-крестьянин С. Дрожжин в его воспоминаниях. 1848-1884*, «Русская старина», 1884, X, с. 93–122.

Дрожжин 1884с: *Поэт-крестьянин С. Дрожжин в его воспоминаниях. 1848-1884*, «Русская старина», 1884, XI, с. 307–334.

Дрожжин 1900: *Жизнь поэта-крестьянина С.Д. Дрожжина (1848 – 1900), описанная им самим*, Читальня народной школы, СПб., 1900.

Дрожжин 1915: С.Д. Дрожжин, *Жизнь поэта-крестьянина С.Д. Дрожжина (1848 – 1915 гг.), описанная им самим, и избранные стихотворения*, Ред. журнала «Юная Россия», М., 1915.

Дрожжин 1923: С.Д. Дрожжин, *Автобиография с приложением избранных стихотворений*, Девятое января, М., 1923.

Дубин 2001: Б.В. Дубин, *Биография лубочного автора как проблема социологии литературы // Слово – Письмо – Литература: Очерки по социологии современной культуры*, Новое литературное обозрение, М., 2001, с. 120–124.

Калугин 2006: *Русские биографические нарративы XIX века: от биографии частного лица к истории общества // Г.В. Обатнин, П. Песонен (ред.), История и повествование: сб. ст.*, Новое литера-

турное обозрение, М.; Каф. славистики Ун-та, Хельсинки, 2006 (науч. прил. вып. 56). Под. ред. Г.В. Обатнина и П. Песонена, с. 178-195.

Карпов 1916: П. Карпов, *Авторы о себе. Исповедь самоучки. Статья автора романа Пламень Пимена Карпова*, «Журнал журналов», 1916, I, с. 18-19.

Лекманов, Свердлов 2011: О. Лекманов, М. Свердлов, *Сергей Есенин: биография*, Cognus, М., 2011.

Лотман 2005: Ю.М. Лотман, *Литературная биография в историко-культурном контексте (К типологическому соотношению текста и личности автора) // Его же, О русской литературе: статьи и исследования (1958 – 1993): история русской прозы; теория литературы*, Искусство, СПб., 2005, с. 804–816.

Михайлов 1860: И. Михайлов, *Слепушкин и его произведения*, «Сын Отечества», 1860, VIII, с. 201-204, IX, с. 229-233.

Поливанов 1992: К.М. Поливанов, *Карпов Пимен Иванович // С.М. Александров и др. (ред.), Русские писатели: 1800 – 1917, биографический словарь*, Большая Российская энциклопедия, М., 1992, с. 497–499.

Поселягин 2013: Н.В. Поселягин, *Проблемы научного издания и комментирования текстов поэзии из народа XIX – XX вв. // Л.А. Новицкас, А.Н. Першкина, П.Ф. Успенский, А.С. Федотов (ред.), Текстология и историко-литературный процесс. I, Международная конференция молодых исследователей (Москва, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, филологический факультет, 16–17 февраля 2012 г.): Сборник статей*, Лидер, М., 2013, с. 132-142.

Разоренов 1896: *Грезы: Сборник стихотворений, посвященных памяти поэта-крестьянина А.Е. Разоренова: С портр., автобиогр., и несколькими его стихотворениями*, Московский кружок писателей-самоучек, М., 1896.

Рейтблат 2009: А.И. Рейтблат, *От Бовы к Бальмонту и другие работы по исторической социологии русской литературы*, Новое литературное обозрение, М., 2009.

Ремезов 1886: И.С. Ремезов, *Материалы для истории народного просвещения в России. САМОУЧКИ*, Вып. 1, тип. А.С. Суворина, СПб., 1886.

Русские самородки 1916: В.В. Васильев (Ясав), *Русские самородки. Жизнеописания и характеристики*, Издание С.Ф. Орлика, Ревель, 1916.

Савин 1909: М. Савин, *Автобиографический очерк* // А.А. Тюленев (ред.), *Галерея современных поэтов*, Михайлов и Леонов, М., 1909, с. 11.

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

Семевский 1888: М.И. Семевский, *Знакомые. Альбом М.И. Семевского, издателя-редактора исторического журнала «Русская старина». Книга автобиограф. собственноручных заметок 850 лиц. Воспоминания. – Стихотворения. – Эпиграммы. – Шутки. – Подписи. 1867 – 1888*, тип. В.С. Балашева, СПб., 1888.

Сивачев 1911: М.Г. Сивачев. *Прокрустово ложе (Записки литературного Макара). Книга первая*, Современные проблемы, М., 1911.

Современные рабоче-крестьянские поэты 1925: П.Я. Заволокин (сост.), *Современные рабоче-крестьянские поэты в образцах и автобиографиях с портретами*, Основа, Иваново-Вознесенск, 1925.

Тищенко 1903: Ф.Ф. Тищенко, *Как учит писать гр. Л.Н. Толстой?: С шестью новыми письмами Л.Н. Толстого о писательстве*, типо- лит. т-ва И.Н. Кушнеров и К., М., 1903.

Шкулев, Степаненко и др. 1904: Ф. Шкулев, Н. Степаненко и др., *К заветной цели!*, Литературный сборник, Изд. Отделение Т-ва Типо-Литографии И.М. Машистова Кружка писателей из народа, М., 1904.

Яковлева 2012: Н. Яковлева, «Человеческий документ»: история одного понятия, «*Slavica Helsingiensia*», XLII, Helsinki, 2012.

Эмилия Маньянини

‘Я’ и ‘Мы’ в дневнике Веры Аксаковой (на фоне личного женского письма XIX века)

The ‘I’ and the ‘We’ in Vera Aksakova’s Diary (against the Backdrop of Nineteenth Century Women’s Letter Writing)

The diary composed by Vera Aksakova – the daughter of the writer Sergey Aksakov and the sister of the Slavophiles Konstantin and Ivan Aksakov – in the years 1854-1855 is here analyzed as a problematic case of autobiographical writing, since the expression of the self is conditioned both by the ‘choral’ vision of the world typical of Slavophilism, and by the peculiar relationships between the Aksakov family’s members. Against the backdrop of the Crimean War and of other cultural and literary events, the personality of Vera Aksakova reveals itself with great difficulty, torn between the reassuring ‘we’ and the ‘I’ that fights against the denial of the self.

В трудные годы Крымской войны Вера Аксакова решила вести дневник, который был опубликован только много лет спустя¹, хотя во второй половине XIX века было много попыток издать его, но они натолкнулись на препятствия цензурного характера (Пи-

рожкова 2013б: 272-273). В эпоху, когда он наконец увидел свет, не только события той поры, но и духовные, идейные темы ее воспринимались уже как очень далекие, поэтому, может быть, дневник Веры Аксаковой не часто привлекал внимание исследователей. В известной работе о женской автобиографической прозе дневник упоминается только в сноске, как продукт особой социокультурной ситуации (Савкина 2007: 23). Вообще его считают “ценным источником по истории славянофильства” (Молчанова 2004: 3) или “памятником” жизни выдающейся русской семьи, “иллюстрацией своеобразного духовного и внешнего уклада жизни” (Голицын; Щеголев 1913: III).

¹ Впервые дневник был опубликован, с сокращениями, в журнале «Минувшие годы» (1908, 8, 12), а затем в полном виде (Аксакова 1913). Это издание, почти без изменений переиздавалось в 2004 и 2009 годах (Аксакова 2004; Аксакова 2009). Совсем недавно Т. Ф. Пирожкова переиздала дневника по автографу и исправила многочисленные неточности и ошибки, восстановила пропуски прежних публикаций (Аксакова 2013; Пирожкова 2013а). В настоящей работе дневник цитируется по изданию 2013 года, с указанием в тексте, в скобках, дат записей и страниц.

Однако надо отметить, что первые редакторы дневника уделяют большое внимание личности автора, упоминают о смелости ее высказываний об эпохе Николая I и утверждают, что ее «дневник позволяет вписать новую страницу в историю русской женщины» (Там же, IV). Наибольшее внимание личности Веры Аксаковой уделили Е. Анненкова (Анненкова 1998), которая кроме дневника, проанализировала ее переписку с двоюродной сестрой, Марией Карташевской, и Т. Пирожкова, которая в своей содержательной работе, восстанавливает культурный и исторический контекст, в котором был написан дневник (Пирожкова 2013а). Наше внимание привлекают, в первую очередь, вопросы, связанные с самовыражением авторского «Я» в этом несомненно интересном автодокументе.

Как известно, Вера посвятила почти всю свою жизнь семье, в которой она играла очень важную роль, так как выполняла не только функции, свойственные по представлениям того времени женщине (как уход за больными отцом и сестрами), но и принимала активное участие в литературной, философской и общественной деятельности семьи,

главным образом, отца и старшего брата. Племянница Ольга, дочь брата Григория, вспоминает, что, будучи вторым ребенком в семье, после Константина Аксакова, Вера получила воспитание, сходное тому, что получили братья, и что из всех детей только Константин и Вера выделялись родителями. Их упоминали поименно, и только к их именам добавляли положительные эпитеты, тогда, как все остальные дети «составляли только семью»².

Отношения, существовавшие между членами аксаковской семьи, прямо не касаются темы настоящей работы, но в связи с некоторыми вопросами, связанными с определенными местами дневника и с личностью Веры, необходимо будет, хотя бы мимоходом, затрагивать их. На один из этих вопросов намекает в своих воспоминаниях сама Ольга Григорьевна Аксакова. Имеется ввиду исключительная спаянность аксаковской семьи – единодушие, согласие и взаимопонимание ее членов были, может быть, одной из главных целей жизни Сергея Тимофеевича Аксакова. Но это было также причиной некоторой

² Воспоминания Ольги Григорьевны Аксаковой цитируются по: Аксакова 1913: IV-V.

несамостоятельности каждого из детей, даже в самых простых жизненных ситуациях (Анненкова 1998: 24-25).

О самой Вере племянница пишет, что она была незаурядным человеком: “богато одаренная натура”, “умница”, “была образована, прекрасно рисовала карандашом и писала масляными красками. Она была не чужда экзальтации, сильно увлекалась и чувствовала большую склонность к мистицизму и философии” (Аксакова 1913: IV-V), и заключает свои воспоминания, заявляя: “она была ребенком с детьми, веселая девушка со своими подругами, понимающий *брат* (курсив мой – Э.М.) – для братьев, отзывчивый друг для всех и каждого” (Там же). Однако, несмотря на все эти незаурядные качества, Вера не сумела устроить свою личную жизнь.

Аксакова начала свой дневник в июне 1854 г., но сразу же оставила, чтобы снова заняться им с 14 ноября того же года; записи прекратила 15-го ноября 1855 г., т. е. вела его чуть больше года, хотя с несколькими перерывами, иногда довольно длинными. Эти перерывы чаще всего не мотивируются Аксаковой, которая, в отличие от традиции русских женщин, писавших дневники в

XIX веке, не включает в свой журнал “элементы метадискурса, авторской рефлексии о самом дневнике, его целях и задачах, о процессе его ведения” (Вьолле/Гречаная 2006б: 86). И, в самом деле, она не объясняет ни побудившие ее к ведению дневника причины, ни свое намерение прекратить его: дневник просто оставлен. Поэтому, чтобы понять значение этого автобиографического документа нужно иметь ввиду три обстоятельства. Во-первых, как уже говорилось, это была переломная, трагическая эпоха в русской истории и в славянофильском мышлении, и разумеется, что события этого периода составляют главное содержание дневника. Во-вторых, немаловажное значение имеет то обстоятельство, что в тот год почти вся семья Аксаковых жила в Абрамцеве и одновременно находилась как бы в центре событий (в идейном отношении) и в то же время далеко от этого центра (реально). И в-третьих, но не в последних, надо учитывать, что впервые в своей жизни Вера Аксакова принимается за ведение дневника в возрасте тридцати пяти лет.

Автобиографическая проза Веры Аксаковой не ограничивается этим дневником. Ее

личные автобиографические записки включают, кроме интересующего нас текста, краткую запись о последних днях жизни Гоголя, сделанную через год после смерти писателя (Аксакова 2004: 200-205), а также заметки, относящиеся к 1860 году, когда она, с матерью и сестрой Любовью, провозила брата Константина на лечение на остров Занте (Аксакова 2013: 247-271). Хотя записи датированы как в дневнике, этот текст является скорее воспоминаниями, так как видно, что многие записи были сделаны позже, после смерти брата³. Этот небогатый материал не исчерпывает, однако, автобиографическое письмо Веры Аксаковой.

Все члены аксаковской семьи считали письма очень важным способом самовыражения и состояли в переписке между собой, с родственниками, с друзьями, с представителями литературного и философского мира, с общественными деятелями. Не случайно, Вера начинает большинство своих повседневных записей с перечисления полученных в тот день писем и изложения их

содержания. Только часть писем Аксаковых была опубликована, как, например, письма Ивана Аксакова (Аксаков 1988; Аксаков 1994, а также Аксаков 1888-1896), но большая же часть всего этого эпистолярного материала еще лежит в архивах. Что касается Веры, то особенно важной для понимания ее мира и ее личности оказывается ее многолетняя переписка с Марией Карташевской. В письмах к ней Вера Аксакова не только рассказывает о своей повседневной жизни, но и делится с кузиной своими мыслями, чаяниями и размышлениями по большей части духовного и религиозного характера, т. е. эти письма выполняют для нее функцию интимного дневника. И она вполне осознает это.

В 1854-ом году, кроме как Крымской войной, в семье все были заняты собиранием материалов о Гоголе, и в связи с этим Вера просит Марию Карташевскую вернуть ей письма прежних лет. Для нас очень интересно, как она откликается на получение этих писем, что произошло фактически одновременно с намерением вести дневник:

Письма свои я начала перечитывать и с любопытством прослежу нашу

³ Рукопись текста утрачена, а сам текст был причиной осложнения отношений между занимавшимися наследием Аксаковых родственниками (см. Пирожкова 2013а: 283-292).

прежнюю жизнь; они так подробны, что могут почти назваться дневником. Многие я даже читаю вслух, так как в них передаются довольно подробно современные интересы нашего кружка и всей московской жизни. Но мне забавно даже видеть теперь то участие, которое я принимала тогда во всем этом. Конечно, будучи, так сказать, в самой середине этого движения, я не могла не принимать участия. Но через какие душевные страдания перешли мы в то же самое время, а еще многое даже и не вошло в переписку. [...] *Дневник, конечно, уже тем и любопытен, что передает современную жизнь той минуты, которую потом воспоминание не может вполне возобновить*; потом уже многие подробности утрачиваются в памяти, так что с трудом потом верится, что это в самом деле так было. *Во многих отношениях я очень жалею, что не вела своего дневника, особенно о Гоголе, теперь это было бы драгоценным. Но никогда не*

имела особенного желания к тому, мне как-то казалось это движение неискренним...⁴.

Из этого можно заключить, что Вера Аксакова рассматривает дневник, прежде всего, как свидетельство “современной жизни”, и что она как будто не верит интимному письму как форме самоанализа, которое ей кажется даже “неискренним”. Для нее это принципиально важно именно в то время, когда она собирается вести свой первый и единственный дневник. И, на первый взгляд, ее дневник кажется идет против течения, по сравнению с дневниковыми формами, утвердившимися с конца XVIII-начала XIX века под влиянием сентиментализма и романтизма. Его главными характеристиками являются: незначительное внимание к своему ‘Я’, отсутствие самоанализа, а вместо этого – исключительное внимание к событиям общего значения, подчеркнутая принадлежность к одному общему кругу. Сама структура дневника подтверждает это, как можно видеть хотя бы из следующих двух примеров: первая и

⁴ ИРЛИ, ф. 173, 10621, л. 3-4 об., цит. в кн. Анненкова 1998: 187-188. Курсив мой – Э. М.

последняя запись выглядят скорее как перечень, как резюме событий, чем как дневниковые записи; в дневнике автор оставила многочисленные пробелы с намерением включить в текст документы разного рода (как, например, письмо Ермолова, отрывки из статей Погодина, Гизо или иностранных журналов и т.д.) – пробелы, которые так и остались незаполненными.

Первая загадка дневника касается, следовательно, причин, побудивших Веру Аксакову предпринять такое необычное для нее дело. Несомненно существенное влияние должно было иметь “сознание величия и трагизма совершившихся тогда событий” (Пирожкова 2013а: 32). Однако, структура дневника и то обстоятельство, что чаще всего Вера говорит не от себя, а от имени общего субъекта наводят на мысль, что, может быть, не сама Вера задумала вести дневник именно в тот роковой год. Ее дневник может показаться ‘дневником по заказу’, правда, не очень похожим на дневники, которые Лежен описал в своей работе о дневниках французских девушек (Лежен 2006: 13-29), хотя две их особенности, отмеченных Леженом, можно отнести и к записям Веры: французские девушки писали

свои журналы по настоянию родителей, воспитательниц или духовных руководителей и должны были “любой ценой изгонять из дневника свое ‘я’, то ненавистное и коварное ‘я’, что дает знать о себе даже под видом самого сурового самоуничтожения” (Лежен 2006: 22). Конечно, ситуация молодой интеллигентной женщины славянофильского круга мало походит на положение юных французских девушек, но сходство сказывается в том, что Вера Аксакова, не имевшая, как мы уже видели, привычки вести дневник, не считает нужным даже упомянуть о причинах, побудивших ее начать свои записки, как будто эти причины находятся где-то далеко от нее, как будто она пишет дневник ‘по заказу’. А то, что в дневнике она так часто скрывает свое собственное ‘Я’, представляет собой загадочной чертой этого автодокумента.

Однако, и другие обстоятельства имеют, как нам кажется, значение. Аксакова начинает свои записи почти через год после начала войны и прекращает их за несколько месяцев до ее окончания, что мало объясняет намерение быть свидетелем эпохи. Другие даты, наоборот, важны здесь: дневник начинается, когда вся

семья собирается переселиться в Абрамцево, и кончается с ее возвращением в Москву. Как увидим позже, можно предположить, что именно жизнь в деревне, далеко от второй столицы, и невозможность участвовать в важнейших событиях эпохи, пробуждают в ней некоторое чувство уединения, которое могло бы склонить ее к ведению дневника. Итак, сознание быть свидетельницей великих событий, чувство долга перед единомышленниками (заказ) и личные побуждения – это все моменты, которые одинаково присутствуют в дневнике и которые проливают особый свет на личность Веры Аксаковой.

В современной критике обсуждается вопрос о специфичности жанра ее дневника. Е. И. Анненкова считает, что это – хроника текущих событий:

Вера Аксакова по-своему продолжит семейную хронику отца, вернее, создаст иной ее вариант. Ее дневник – менее всего констатация и анализ личных переживаний, это именно хроника жизни семьи и подробная, пристрастно написанная хроника сложного переходного истори-

ческого периода (Анненкова 1998: 256).

Противоположного мнения придерживается Т. Ф. Пирожкова:

Однако это все-таки не хроника происходящего, в дневнике мы не найдем каких-либо подробностей, которые могут совершенно неожиданно осветить те или иные факты, познакомить с обстоятельствами, неизвестными современниками [...] (Пирожкова 2013а: 33).

На самом деле, значительное место в дневнике уделяется мировоззрению автора, размышлениям о происходящем, анализу состояния духа, даже исповеди, а внимание к духовным вопросам, конечно, несколько противоречит определению дневника как хроники. Но, с другой стороны, весь этот духовный мир описывается как принадлежащий не личному 'Я' автора, а общему субъекту, некоему 'Мы', в которое входят: семья, самые близкие друзья, единомышленники, славянский мир и Россия, или, по крайней мере, часть ее. Этот 'Мы' как-то противоречит такой индивиду-

альной, личной форме письма, как дневник, больше подходит к другим видам документальных текстов (воспоминания, хроника).

Для того, чтобы разобраться в этом вопросе, представляется целесообразным коротко остановиться на содержании дневника, а, затем, попытаться установить, выделяется ли, на фоне этого содержания, личность автора и, если да, то каким образом.

В дневнике Вера Аксакова останавливается, прежде всего, на следующих темах: Крымская война и разочарование перед неосуществлением чаяний возрождения духа и истории, которые этой войне приписывали славянофилы; смерть Николая I и надежды на нового царя, частично несбывшиеся; литературная жизнь страны, в центре которой все еще находится Николай Гоголь, и дело собирания его наследия. Повседневной жизни уделяется не очень большое внимание, хотя из дневника все-таки можно получить представление о жизни в Абрамцево.

Она следит с болезненным, судорожным вниманием за трагическими событиями последнего года Крымской войны, поэтому интерес представляет не столько информа-

ция о военных действиях или о дипломатических переговорах, так как тексту не хватает 'объективности', и не только из-за недостатка информации о происходящих событиях (см. об этом: Пирожкова 2013а: 33), сколько значение, приданное автором войне, и изменения ее воззрений за этот несчастный год.

На страницах дневника война представлена как миссия России по освобождению от турецкого (и от австрийского) ига православных народов, прежде всего славян. Для нее это священная война, поэтому ее негодование вызывают переговоры о мире, особенно вопрос о неприемлемом для нее так называемом 'четвёртом пункте', т.е. требование от России отказаться от любой формы покровительства православным народам. Среди причин, приведших к ухудшению военного положения, к сдаче Севастополя и к огромным человеческим потерям, автор ставит на первое место германскую ориентацию правительства, и прежде всего Николая I, который окружает себя сотрудниками немецкого происхождения, как, например, министр иностранных дел Нессельроде, являющийся для нее 'настоящим виновником' поражения России.

Немаловажное значение имеют 'ненависть' европейских стран, прежде всего Англии и Франции, к России (их политика по отношению к 'славянскому вопросу' вызывает в Вере очень сильное ощущение осады и преследования), а также внутреннее и внешнее предательство, т.е. предательство правительства, изменяющего чувствам народа, бесчестное поведение высокопоставленных лиц и 'неблагодарность' Австрии, которая, хотя и была спасена Россией в 1848 г., вступила в союз с ее врагами.

В связи со всеми этими вопросами автор нередко рассуждает о народе, об отношениях между правительством, интеллигенцией и народом:

[Мы] с каждым новым деспотическим беззаконным поступком, оскорблением всего народа и т. д., мы теряем силу и способность негодовать [...] Может быть, конечно, это бессилие происходит от того, как справедливо думают, что мы оторваны от народа, что до народа и не доходят причины нашего негодования, он не знает и не принимает участия в действиях

нашего правительства
(28 ноября 1854, 96-97).

Правда, представление о народе на страницах дневника Веры Аксаковой – несколько отвлеченное. Автор часто с умилением приводит мнение или описывает поведение того или другого крестьянина или купца, но от этого создается впечатление, что она смотрит как бы со стороны на что-то очень от себя далекое. В авторском голосе не звучат подлинно народные мысли и переживания, какие, например, можно найти даже в дневнике такой аристократки, как Анна Оленина, которая, когда выражает свои опасения девушки на выданье перед возможной замужней жизнью, почти буквально прибегает к мотивам народных песен на эту тему: отчаяние от ухода из родительского дома, тревога перед смутным будущим (Оленина 1999: 60).

Единственное народное представление, хотя и восходящее к религиозной традиции времен татарского ига, которое можно уловить в дневнике, – это толкование поражений, как Божьего наказания за грехи и побуждение к нравствен-

ному возрождению⁵. Эта тема, присутствующая уже на первых страницах дневника, становится ведущей в его последней части, где автор комментирует Севастопольский разгром:

Конечно без воли Божьей все это зло не было бы допущено, если не вызывали его наши безмерные вопиющие грехи, за которые мы теперь должны принять должную казнь для того, чтоб очиститься и возродиться. О Боже, дай нам силы выйти из этого огненного искушения, дай нам силы покаяться и очиститься! (9 октября 1855, 231-232).

Мысли о войне, к которым приходит Аксакова, имеют явный нравственный характер, иногда даже эсхатологический. Часто встречаются такие выражения как “Что и когда будет, никто не может знать. Да совершатся святые судьбы Божии над нами” (12 января 1855, 115) или “мы на краю пропасти” (18 апреля 1855, 188).

⁵ Что доказывают такие тексты древнерусской литературы, как например *Повесть о битве на Калке*, *Слово о погибели Русской земли*, *Повесть о разорении Рязани Батыем*.

Они без сомнения основываются на славянофильском понимании отношений между Россией и Западом, между ориентированным на Запад дворянством и народом. Согласно Аксаковой, печальное положение, в котором находится Россия это вина некоторых злоумышленных высокопоставленных лиц и из него страна может выйти только в результате всеобщего раскаяния. Она никак не учитывает объективные политические и военные причины состояния страны. С этой точки зрения, гораздо более трезво рассуждает, например, Анна Тютчева, дочь поэта, также не принадлежащая к западной партии. Вот, что она пишет в своем дневнике 24 сентября 1854 года, т.-е. в дни осады Севастополя:

Вот 30 лет как Россия играет в солдатики, проводит время в военных упражнениях и в парадах, забавляется смотрами, восхищается маневрами. А в минуту опасности она оказывается захваченной врасплох и беззащитной. В головах этих генералов, столь элегантных на парадах, не оказалось ни военных познаний, ни способно-

сти к соображению. Солдаты, несмотря на свою храбрость и самоотверженность, не могут защищаться за неимением оружия и часто за неимением пищи [...]

Говорили себе, что, если существующий строй несколько тягостен и удушлив дома, он по крайней мере обеспечивает за нами во внешних отношениях и по отношению к Европе престиж могущества и бесспорного политического и военного превосходства. Достаточно было доверия событий, чтобы рушилась вся эта иллюзорная постройка (Тютчева 1999: 72).

Здесь, однако, скрывается более сложная проблема, которая, кроме общественной ситуации, затрагивает и личные отношения внутри аксаковской семьи. Более подробно на этих отношениях мы остановимся позже, а сейчас лишь заметим, что в дни осады Севастополя как будто произошло какое-то нарушение равновесия в семье, несмотря на то, что это годы “наивысшего духовного единства семьи” (Анненкова 1998: 242). Среди всех братьев и сестер, как из-

вестно, Вера была ближе всего к Константину, почти обожала его и полностью разделяла его видение мира, его взгляды на русский народ, на значение православной веры для народа, на русскую историю и русскую культуру. В годы войны в дневнике она иногда прямо выступает как проводник его идей. Мысль о ненависти Запада к России и само представление о войне, как о священной войне, принадлежат брату, который писал об этом в статье *Россия и Запад* (1854 г.) и в частных письмах (Анненкова 1998: 250). Однако, Вера, которая опасается, что Россия уже слишком глубоко проникнута злом и для нее уже не может быть возрождения, иногда отличается от брата:

Константин думает, что свободное слово в состоянии было бы искоренить зло; нет, мне кажется, теперь это недостаточно: только совершенный внутренний переворот, полная переменна всей системы может вызвать новую жизнь, но во всяком случае и теперь, и после свободное слово необходимо (9 октября 1855, 232).

Возможно Вера настаивает на необходимости для всей страны раскаяния и искупления, потому что для нее “религиозное чувство неотделимо от гражданственного” (Анненкова 1998: 260), и потому, что ей “по причине ее душевной уязвимости, постоянной внутренней тревоги, труднее, чем Константину было скрыться за твердую броню идейных воззрений” (там же, 261). В связи с этим Анненкова предполагает возможное влияние брата Ивана на убеждения Веры.

Как увидим далее, отношения Ивана с семьей, и особенно с Константином, были далеко не идиллическими, и именно годы войны оказались одним из критических моментов. Родители, братья и сестры не одобрили решение Ивана принять непосредственное участие в войне и вступить в ополчение. Анненкова замечает не вполне понятное противоречие в отношении семьи Аксаковых к войне: “При убежденности, что война необходима, что она воодушевляет и объединяет все русское общество, [...] возобладали нежелание стать непосредственными участниками, утратить (хотя бы эмоционально) позицию общего обзора” (там же). Иван Аксаков видел всю ситуацию другими

глазами, в его письме домой можно найти слова, которые могли служить прямым укором брату:

Вступать в ополчение не значит согласиться на разыгрываемую комедию, а значит изъявить готовность участвовать в опасностях, угрожающих России, – вот главное и существенное: может быть, тебе опасность не кажется еще столь близкой, может быть, ты видишь в этой опасности само правительство, может быть, ты не сочувствуешь политике правительства... Покуда ты так рассуждаешь, враг нагрянул на Россию и разорил ее пограничные области [...] Что касается меня, то, кроме других побуждений, я вступаю по требованию совести, о чем я и не говорю никому, потому что совестно это говорить, да и не все расположены этому верить. Уже более года мне совестно читать газеты, толковать о значении эпохи, желать войны – и не участвовать в жертвах, необходимых при исполнении этого желания, не участвовать,

хоть страдательно, пассивно, в качестве рабочего темного и безвестного, если не в качестве деятеля. Разумеется, очень естественно желать при этом участия, более согласного с наклонностями, более деятельного, но если этого нет, так надобно понести тяготу со всеми (Аксаков 1994: 343-344).

Но в семье это считали попыткой со стороны Ивана оправдать себя. Вера стоит на стороне отца и Константина⁶ и, в дневнике очень ясно объясняет позицию семьи:

Никто из порядочных людей не хотел идти в Моск(овское) ополчение. [...] Во-первых, воззвание было сделано так двусмысленно с надеждами на мир, при таких унижительных уступках; во-вторых, самому ополчению старались придать самый казенный характер, боясь оставить за ним всякое живое народное значение; не назвали его земским

⁶ Об отношении к войне не только семьи Аксаковых, но и вообще московского дворянства см. Пирожкова 2013а: 39-41.

войском, как прежде, а государственным ополчением, не призывали на ополчение, а повелевалось составить такое-то; дружины назвать не по городам, а по номерам, не стоять вместе, а разделить их по войскам. Одушевление было убито, и это пародирование всего этого устройства, по видимому, свободно, показалось каким-то ругательством (10 апреля 1855, 181-182).

Вторая тема, которой уделяется много места в дневнике, касается первых шагов правления Александра II. Если сразу после смерти Николая I Вера Аксакова, как многие, питает надежду на нравственное и политическое обновление, то вскоре ее суждения становятся более неоднозначными. С одной стороны, она выражает свое глубокое разочарование в том, что новый царь колеблется принять решительные меры для победы в войне, не ставит открыто вопрос об отмене крепостного права и проявляет некоторую слабость характера, не удалив сразу от себя самих гнусных деятелей из окружения своего отца. С другой стороны, она следит с напряженным вниманием и

даже с радостью за первыми робкими либеральными мерами, такими, например, как ослабление цензуры, которая была очень строга по отношению к славянофилам и, в особенности, к ее близким. Вообще, Вера Аксакова умеет прекрасно выразить настроение неопределенности и растерянности, присущее ей самой и многим близким ей лицам, которое возникает из-за противоречивых указаний, исходящих от власти: “Неизвестность, недоумение, постоянное напряженное ожидание, недостаток доверия к своему правительству – вот в каком состоянии находятся все умы” (29 марта 1855, 172).

Через несколько дней она опять возвращается к этой теме. В записи, где отражаются разные позиции – мнение отца, который считает, что нельзя доверять надеждам, возникающим в начале каждого царствования, потому что вскоре “все пойдёт по старому”; точка зрения Константина, который уверен, что правительство не может отказаться от священной миссии; убеждения некоторых славянофилов в невозможности союза с правительством, – Вера горько заключает:

Великие события, со-

вершающиеся перед нашими глазами, подавляют, уничтожают все человеческие соображения, и там, где люди думают, что они начинают распутывать их, там они, напротив, усложняются всё более и более, так что невольно в недоумении и в сознании своей ничтожности останавливается человек перед высшей волею, всё невидимо и непонятно для нас управляющей свыше!.. (31 марта 1855, 174).

В дневнике Вера Аксакова, конечно, уделяет очень большое внимание литературной и культурной жизни, в частности, своим отношениям с ее многочисленными представителями, которые в то время часто бывали у Аксаковых в Абрамцеве: среди них те, кто пытался сохранить живую память о Гоголе, как, например, его племянник Н. П. Трушковский, который собирался опубликовать переписку писателя, или П. А. Кулиш, в те годы работающий над биографией Гоголя и, поэтому, часто бывавший у Аксаковых, чтобы ознакомиться с находящимися у них материалами о писателе. Часто она упоминает и близких к славянофилам ученых,

таких, как А. Ф. Гильфердинг, а среди славянофилов самых близких ей – А. С. Хомякова, Ю. Ф. Самарина и М. П. Погодина. Среди противников выделяется Иван Тургенев, который был в Абрамцево в конце января 1855 г. и к которому Вера, как увидим позже, относится с явной неприязнью (в записи от 25 января она пишет, что во время первого, предыдущего посещения Тургеневым Сергея Аксакова, в Москве, она даже “не выходила из своей комнаты, не имела особенного интереса его видеть”, 120).

На страницах дневника, где автор рассказывает о своих встречах с представителями русской культуры, ее письмо становится более личным, оно выдает ее личные отношения. Поэтому, именно здесь можно попытаться решить вопрос о том, проявляет ли Вера Аксакова в дневнике свое ‘Я’, и, если да, то как.

Если чаще всего “голос Веры звучит в общем ‘хоре’” славянофильского мира (Анненкова 1998: 260), для нас особенно интересны те случаи, когда голос Веры выбивается из ‘хора’.

Простой статистический подсчет демонстрирует, что самое частотное местоимение в дневнике – это ‘мы’, которое

используется примерно в трехсотпятидесяти действиях или ситуациях тогда как местоимение ‘я’ фигурирует гораздо реже, приблизительно сто раз, и появляется оно обычно в точно определенных местах дневника. Это обстоятельство является довольно необычным для жанра дневника.

Употребление местоимения ‘мы’ у Аксаковой неоднозначное. Оно может иметь широкое значение и указывать на Россию, на народ, на интеллигенцию (приблизительно в одной трети случаев), или иметь более узкое значение, и указывать на семейный круг или на круг единомышленников. Чаще всего оно применяется, естественно, когда автор описывает общие занятия семьи, такие, как вечерние чтения, когда собиралась вся семья, встречи с гостями или празднование семейных и религиозных дат.

Много интересного можно почерпнуть из того, как Вера описывает отношения между членами семьи и свое собственное отношение к ним. Она вполне осознает особенность своей семьи и старается представить ее как единое целое под признанным руководством отца и матери. Но и в этой почти идиллической

картине, все-таки, что-то не так:

... большею частью люди, самые жаркие поклонники нашей семьи, или ее идеализируют до неестественности и даже до смешного, или доводят до такой крайности и до уродливости строгость нашего нравственного взгляда, или превозносят до такой степени наше общее образование, ученость даже, что или другие могут счесть нас за педантов или, по крайней мере, таких исключительных людей, к которым простой, не слишком образованный человек и подойти не может. Словом сказать, делают из нашей простой жизни (которая слагается сама собою и часто из необходимости обстоятельств) что-то натянутое, неестественное, смешное и даже уродливое. Неужели так трудно понять простоту нашей жизни. Право, это даже часто неприятно; мы живем так потому, что нам так живется, потому что иначе мы не можем жить, у нас нет ничего

заранее придуманного, никакого плана заранее рассчитанного, мы не рисуемся сами перед собой в нашей жизни, которая полна истинных, действительных страданий, лишений всякого рода и многих душевных невидимых огорчений [курсив мой – Э. М.]. Мы все смотрим на жизнь не мечтательно: жизнь для всех нас имеет строгое, важное значение, всем она является, как трудный подвиг, в котором человек не может обойтись без помощи Бога (21 декабря 1854, 106-107).

“Действительные страдания” и “душевные огорчения” имеют, конечно, и конкретную основу: преждевременная смерть брата Михаила, тяжелая болезнь сестры Ольги, материальные трудности. Но в дневнике обнаруживаются такие подробности, которые заставляют сомневаться в идиллии аксаковской семьи.

Согласно вышеупомянутым воспоминаниям племянницы Ольги, не все дети были равными в семье, дочери признавались не вполне полноценными личностями. Сама Вера, может быть, бессознательно, подчинялась такому обычаю,

потому что в дневнике она больше выделяет фигуры братьев, рассказывая не только о том, что они делают, но и об их мыслях и убеждениях, между тем как сестры упоминаются почти только в конкретных случаях повседневной жизни (единственное исключение – внимание к увлечению Надежды украинскими песнями). Хотя Вера, согласно разным свидетельствам, занимала особенное место в семье, нельзя исключить, что она сама как женщина в глубине своей души, немного страдала от этой неполноценности.

Кроме этого, Аксакова не совсем искренна, когда говорит о едином мировоззрении в семье. Мы уже говорили о разногласиях между Иваном и семьей во время войны. Может быть, именно на эти разногласия она намекает, когда на первых страницах дневника выражает свои опасения при известии о скором приезде в Абрамцево Ивана: "... какое-то будет свидание. Дай Бог, чтоб по крайней мере обошлось без волнений и наша семейная мирная жизнь не была бы нарушена" (16 ноября 1854, 87). Дальше становится ясно, что особенно напряженные отношения существуют между Константином и Иваном Аксаковыми. Это очень беспоко-

ит Веру, которая спустя пару дней записывает в дневнике:

Константин с Иваном постоянно разговаривают. Константин так добр, что, кажется, все забыл; но как бы из этого не вышло вредного недоразумения, которое кончится всё-таки неприятностями. Их разговоры касаются более общих вопросов, особенно, разумеется, настоящего положения дел в России (19 ноября 1854, там же).

Итак, видно, что Вера очень страдает от этой ситуации, а также, что она всем сердцем на стороне старшего брата, который "так добр", что "все забыл". Поскольку братья мирно обсуждают положение страны, и, имея ввиду, что только в начале следующего года Иван уведомит семью о своих намерениях принять активное участие в войне, можно предположить, что причиной спора между братьями, так волнующего сестру, не должна быть война, а скорее всего "всегдашние споры", из-за которых "между Иваном, с одной стороны, и Константином и Верой, с другой, пролегла полоса отчуждения"

(Пирожкова 2013а: 23). Вера в дневнике не говорит прямо из-за чего поссорились Константин и Иван в этом конкретном случае, но очень показательны следующие строки:

[Иван] нам рассказывал об Малороссии. – Много интересного, умных замечаний, но между тем часто что за поверхностный взгляд, что за неосновательные суждения, я даже это ему сказала. *Надобно, однако, быть осторожней, чтоб не запутаться в прениях, лучше прималчивать, а то как раз скажешь что-нибудь лишнее, натолкнешься на такой предмет, о котором должно молчать, невольно выйдут намеки* (19 ноября 1854, 90 [Курсив мой, Э. М.]).

Здесь Вера как раз намекает на то, что составляло действительную причину разногласия в семье. Отношения между Иваном и семьёй издавна были довольно сложными: не только отец и братья, но и все славянофилы, не ценили тот факт, что молодой Иван Аксаков не довольствовался их отвлеченными философскими и

историческими теориями, а занимался слишком практическими, для них вообще бесполезными, делами (Анненкова 1998: 220-226; Пирожкова 2013а: 22-23). А Иван, наоборот, очень гордился тем, что, исполняя обязанности чиновника, он изучает и познает современную Россию, и тем, что – единственный в своей семье – зарабатывает себе на жизнь⁷. Поэтому, наверно, он с трудом принимал скрытые и явные замечания родных и иногда резко реагировал на них, чаще всего едко критикуя обожаемого в доме старшего брата Константина. Вот что он писал в 1844 г., за десять лет до интересующего нас времени:

Я благодарен ревизии не только за узнавание службы, но за опытность, ибо, переворачивая народ со всех сторон, во всех его нуждах,

⁷ “Мой труд – тяжелый труд. Он тяжел уже потому, что несвойственен моей природе [...] Но я благодарен этому труду уже потому, что он дал мне возможность, без отягощениям другим, заплатить долг 500 рублей серебром, изъездить пять губерний, пожить в Малороссии, куда я всегда стремился, узнать и увидеть многое. Если статистические труды, способствующие более или менее самознанию, полезны, то и мой труд должен быть бесполезен” (Аксаков 1994: 327).

узнаю его настоящие потребности лучше. И всем порицающим современное можно смело сказать, что они не могут быть организаторами будущего общества, ибо не коснулись знанием всей этой хитросплетенности народных нужд и потребностей, размножившихся до бесконечности, и механизм государственного управления вообще, не только теперешний, для них не может быть понятен, ибо они его не видят обнажаемый так, как мы. Я сам не защитник современного, но чувствую, как ошибаются эти господа относительно знания настоящего положения и развития народа [...] Константину следовало бы путешествовать по России настоящим образом, а не проездом (Аксаков 1988: 54).

А еще резче он выразился в другом письме того же года:

Вместо того чтоб жечь волосы об огонь церковных свеч и стукаться головой о паникадилы, прикладываясь ко всем возможным образам, я,

мужчина, не терял бы времени, и если уже так соблезную я народным бедствиям, то объездил бы нашу Россию, узнал бы действительные народы нужды и потребности (там же, 19).

Несомненно, что в этом семейном споре, Вера фактически всегда стоит на стороне брата Константина, с которым ее связывает сильное душевное родство. Поэтому, на наш взгляд, местоимение 'мы' в дневнике употребляется, как уже говорилось, когда автор говорит о семейной жизни, о России, или высказывает мнения славянофилов, но чаще всего оно подразумевает ту особенную спаянность, почти отождествление, ее с братом. В конечном итоге, 'мы' – это Вера и Константин. Все это, безусловно, представляет собой очень интересный случай для изучения автобиографического письма, так как в отличие от большинства дневников, в которых 'другой', или 'другие', реальные или воображаемые, выступают как 'адресат/собеседник', как, например, в *Дневнике для отдохновения* Анны Керн, (Керн 2010: 113-239), или как воображаемый 'антагонист/судья', как в вышеупомянутом днев-

нике Анны Олениной, в дневнике Веры Аксаковой рядом с голосом автора как будто звучит второй голос – голос предполагаемого соавтора.

При рассмотрении такого автодокументального женского текста, как дневник Веры Аксаковой вопрос об “адресованности” может быть и не самый актуальный. Более интересно следить за тем, как автор ‘разыгрывает’ свое женское ‘Я’ “в качестве субъекта процесса письма и как объекта (само)описания, автоперсонажа, той Я-модели, которая структурируется в тексте” (Савкина 2007: 98) и еще “из какой роли” она пишет: “представляет она себя членом определенного социума, культурного круга” (там же).

Из всего, что до сих пор сказано о содержании дневника, кажется совершенно бесспорным, что Аксакова видит себя “членом определенного социума, культурного круга”. Гораздо сложнее определить, как она выступает “в качестве субъекта процесса письма” и, прежде всего, как она изображает свое женское ‘Я’. Здесь, конечно, поможет анализ тех редких случаев, когда она употребляет местоимение ‘я’.

Само собой разумеется, что местоимение ‘я’ употребляется, когда автор рассказывает о

сугубо личных ситуациях: например, когда она сообщает, что была на обеде, или что ей нездоровилось (об этом, между прочим, упоминается только один раз во всем дневнике). Но видно, что Вера не любит привлекать к себе внимание. В дневнике она рассказывает только об одном ‘приключении’, в котором играет роль главного героя: о несчастном случае с каретой, когда она упала в ров. Во всем остальном она как будто хочет поддержать мнение посторонних о ней как о девушке, проживающей всю свою жизнь внутри своей семьи, уделяющей большую часть своего времени деятельности старшего брата и отца, играющей роль гостеприимной хозяйки в знаменитом литературном кружке, от которой зависит вся сложная организация приема частых посетителей Абрамцева, наконец, ухаживающей за больной сестрой Ольгой и за ослепшим отцом. На свое положение незамужней девушки она также не намекает и, вообще, вопрос о выходе замуж молодых девушек она затрагивает в дневнике только два раза. С иронией рассказывает об ухаживании Гильфердинга за сестрой Любой:

Внимание исключительное Гильфердинга к Любиньке, начавшееся с первой минуты свиданья, нас очень забавляло, тем более, что Любинька принимала это внимание очень сурово и даже иногда чуть не грубо (25 января 1855, 124).

И с глубоким сожалением она пишет о печальной судьбе двоюродных сестер Марии и Нины Самбурских, которых отец-тиран заставляет жить одинокой жизнью (13 октября 1855, 234-235). А вопрос о выходе из семьи молодого поколения Аксаковых непростой: достаточно вспомнить, что из десяти детей, если исключить безвременно скончавшегося Михаила, только двое – Григорий и Мария – вступили в брак при жизни отца (Иван женился только после его смерти). Остальные шестеро, включая Веру, не захотели или не имели смелости выйти из семейного гнезда. В 1857-м году, после свадьбы сестры Марии, в письме к любимой кузине Маше Карташевской, Вера описывает это событие чуть ли не как печальный момент в жизнь семьи. Хотя она и признает прекрасные качества зятя, но подчеркивает не радость по поводу новой жизни

сестры, а скорбь от ее ухода из семьи (см. Анненкова 1998: 199). Может быть, как предполагает Пирожкова, это зависит от отношения ее матери к женской судьбе: “Легче удалиться от света и забот и жить в монастыре, нежели нести тяжелую ношу жизни семейной”⁸. Свою личную жизнь Вера скрывает как в дневнике, так и в письмах, но в 1855-ом году, когда у Карташевской появился возможный жених и та не была уверена, идеальный ли он муж для нее, Вера принимается давать ей ‘советы’, по которым видно, что она думает о себе, о своей судьбе, возможной или которая могла бы быть:

когда уже не ищешь в жизни особенных сочувствий, отрекаешься от требования удовлетворения личных своих душевных потребностей (разумеется, без уступки своим душевным нравственным убеждений), тогда можно идти на это

⁸ ОР РГБ. Ф. 3 (ГАИС/III) Карт. III. Ед. хр. 22б. Л. 40, цит. в кн. Пирожкова 2013а: 29. Так писала Ольга Семеновна Аксакова в мае 1844 года, а три месяца спустя уточняла: “не желаю замужества дочерям, нет, и желать невозможно – разумеется, отвращать их от того не стану, если б, к удивлению, нашелся жених” (там же).

и быть по-своему счастливой, спокойной, можно даже любить, если только можно уважать человека⁹.

Но в дневнике нет ни одного слова о личном. Черты личности Веры Аксаковой здесь выявляются совсем другим образом. Во-первых, хотя автор никогда открыто не говорит о своем душевном мире, не пользуется дневником для 'исповеди' или 'самоанализа', высокопарность ее речи, когда она передает свое толкование действительности, свидетельствует о несомненно страстном и пылком темпераменте. Во-вторых, на страницах дневника, вопреки ее склонности скрывать себя за успокаивающим 'Мы', 'Я' Веры Аксаковой явно обнаруживается. Ее личность и ее идеал человеческого совершенства чаще всего проявляются, негативным образом, в резких суждениях о посторонних людях, с которыми ей приходится общаться и которые не принадлежат к ее узкому кругу. Очень показателен случай с Тургеневым, чье посещение Абрамцева в январе 1855 г., как

мы уже видели, не обрадовало Веру. Вот что она пишет о нем:

Тургенев мне решительно не понравился, сделал на меня неприятное впечатление. Я с вниманием всматривалась в него и прислушивалась к его словам, и вот что могу сказать. Это человек, кроме того что не имеющий понятия ни о какой вере, кроме того что проводил всю жизнь безнравственно и которого понятия загрязнились от такой жизни, это – человек, способный только испытывать физические ощущения, все его впечатления проходят через нервы, духовной стороны предмета он не в состоянии ни понять, ни почувствовать. – Духовной, я не говорю в смысле веры, но человек, даже не верующий, или магометанин, способен оторваться на время от земных и материальных впечатлений, иной в области мысли, другой под впечатлением изящной красоты в искусстве. Но у Тургенева мысль есть плод его чисто земных ощущений (25 января 1855, 120-121).

⁹ ИРЛИ, ф. 173, 10622, л. 225-225об., цит. в кн. Анненкова 1998: 194.

Я уже не говорю о его ошибочных мыслях и безнравственных взглядах, о его гастрономических вкусах в жизни, как справедливо Константин назвал его отношение к жизни, а я говорю только о тех внутренних свойствах души его, о запасе, лежащем на дне всего его внутреннего существа, приобретенном, конечно, такой искаженной и безобразной жизнью и направлением, но сделавшемся уже его второй природой. (там же, 121).

Интересно также, что она противопоставляет приятную, но для нее “противную”, наружность Тургенева с некрасивостью отца Гильфердинга¹⁰ – “Он, конечно, крайне некрасив лицом, но это безобразие вовсе не противно” (там же, 120) – и безнравственность писателя с нравственными качествами Хомякова:

человек по преимуществу исключительно духовный, не в смысле

¹⁰ В те же самые дни, когда в Абрамцево приехал Тургенев вместе со Щепкиным, гостили у Аксаковых Алексей Хомяков и Александр Гильфердинг с отцом.

только его возвышенной, разумной, истинной веры, согретой самым искренним душевным убеждением, не только в смысле его строгой нравственности, но по свойству его натуры, трезвый во всех своих впечатлениях. Необыкновенный человек! (там же, 121-122).

Для нас здесь не столько важны отношения Аксаковой с Тургеневым, сколько тот факт, что на шести страницах дневника, посвященных этому визиту Тургенева в Абрамцево, она употребляет большую часть тех немногочисленных местоимений ‘я’, которые разбросаны по всему дневнику. ‘Я’ появляется каждый раз, когда Вера Аксакова отрицательно отзывается о ком-нибудь. Говорит ли она о слабости характера Трушковского:

Трушковский – добрый, неглупый человек, но жалко видеть это бессилие внутреннее, которым столько страдают молодых людей в наше время. [...] Мы все говорим ему откровенно наше мнение и делаем ему замечания насчет его характера и т.

д. Он принимает хорошо все эти нравоучения, хотя я уверена, что они ему не совсем приятны (29 декабря 1854, 108-109).

о своем презрении к Кулишу:

Странный человек этот Кулиш, что за путаница у него в голове разнородных понятий, а в душе разнородных стремлений. Мне кажется это плод смешения страстного малороссийского характера с влиянием польской жизни и, главное, Жан-Жака Руссо, про которого он сам сказал, что это был его лучший друг в заточении. Он даже огорчился, что мы напали на безнравственность Руссо, и попробовал его защищать (21 декабря 1854, 104).

Признаюсь, не раз и даже постоянно производит он на меня неприятное впечатление, что-то именно внутри его есть для меня отталкивающее.

Я нахожу, что он поступил неделикатно с Трушковским (12 марта

1855, 166)¹¹.

о несостоятельности Дмитриева-Мамонова:

Он не только ленив, но внутри его не слышно ничего твердого, прочного, дельного. – Если бы только нужно было возбудить его деятельность, этого еще бы можно было достичь как-нибудь, но в нем нет внутренней духовной крепости, которую вряд ли возможно внушить кому-нибудь, и потом мне кажется, он способен возмечтать слишком, сейчас задает себе такие задачи, которых выполнить ни в каком случае не может, и бросает все. – Что за люди! – (12 января 1855, 114-115).

ее 'Я' властно прорывается наружу, хотя нередко она как будто считает нужным подтвердить свои суждения мнением старшего брата, как, например, насчет Тургенева или Гилярова:

Константин сказал Ги-

¹¹ Это сказано по поводу одного спора между Кулишом и племянником Гоголя об уместности отдельного печатания писем писателя к матери.

лярову откровенно и добродушно, что он, т. е. Гиляров, слишком постоянно занят самим, т. е. беспрестанно с самим собой возится, в себя самого погружен, что это ему мешает обращать внимание на других (19 апреля 1855, 192).

Думается, что процесс самопознания своего 'Я' происходит у нее путем отказа от чужих отрицательных моделей. Как видно из всех приведенных примеров, она осуждает в других грубый материализм или недостаток духовности, слабость характера, ленивость или неделовитое отношение к жизни, недостаточное или нулевое внимание к ближним, потому что считает себя или, по крайней мере, старается быть духовным, дельным, внимательным человеком. Все эти качества она приписывает и всем лицам, которых одобряет (ее положительные модели). Их много в дневнике, но надо сказать, что это прежде всего люди славянофильского круга, между тем как принадлежать к противоположному лагерю или просто иметь несколько другие взгляды – это для нее уже достаточный повод для нравственного приговора самому человеку, как

видно из примеров с Тургеневым и Кулишом. Беспристрастности ей недостает, но от дневника остается впечатление, что она не осознает этого, или просто считает нужным страстно защищать свои убеждения.

До сих пор нами рассматривались самые частые в дневнике случаи, когда Вера Аксакова сопоставляет себя с мужчинами. Но чтобы восстановить способы самопознания автора, необходимо обратить внимание и на те случаи, имеющие важное значение, в которых она высказывается о знакомых или известных ей женщинах.

Здесь надо предварительно заметить, что она очень отрицательно относится к постановке 'женского вопроса', который становился актуальным в те годы. В дневнике она кратко пересказывает "важный и сильный" разговор между Константином Аксаковым и Катериной Черкасской, которая, хотя и принадлежала к славянофильскому кругу, по видимому выразила сомнения насчет того, что женщине нужен "руководитель", а Константин – опять Константин – "услыхал и узнал в этом то безнравственное начало, которое давно уже нас возмущает" (16 января 1855, 119). А для самой Веры это безнравствен-

ное начало происходит из Руссо и воплощается в таких лицах как Жорж Санд¹², чье действие она считает 'пагубным' (21 декабря 1855, 104).

Что касается конкретных лиц женского пола, можно заметить, что она очень редко дает положительные оценки женщинам. Если исключить привязанность к матери, положительно она отзывается только о своей тете Анне Степановне Аксаковой (которая мыслит "рассудительнее" мужа своего) (12 января 1855, 115) и об императрице Марии Александровне, которой уважает ум, серьезность, скромность, простоту и которую противопоставляет, часто колко, императрице Александре Федоровне. Самое ядовитое суждение она произносит в адрес Александры Смирновой-Россет, чья вина состояла в

¹² О французской писательнице Аксакова высказалась еще решительнее в свои письмах к Карташевской: "Несмотря на всю чистоту и благородную простоту, которой старается она покрыть свое ученье, проглядывает что-то такое неприятное, ложное и нечистое, что иногда отвратительно бывает видеть это лицемерство и видеть, как во зло употребляет она слова самые святые, чтоб оправдать свои ложные мнения. [...] Зато русское наше направление служит ему сильным противоречием, и между нами здесь идет борьба беспрестанная" (цит. в кн. Анненкова 1998: 180/181).

том, что она вдруг порвала свои долгие дружественные отношения с Иваном Аксаковым, по мнению Веры, из боязни:

Придворные люди всегда придворные, и связь их с двором так тесна, что их собственные взгляды и убеждения (незаметно, может быть, для них самых) изменяются, расширяются и суживаются, смотря по тому, какой ветер дует на дворцовом флюгере (9 января 1855, 114).

Может быть, эта резкость связана с высоким общественным положением Смирновой, так как Аксакова вообще не стесняется отзываться очень желчно о высокопоставленных лицах, хотя о самой Смирновой на других страницах дневника автор говорит совсем в другом тоне. А когда пишет о писательнице Ольге Н. (Софье Энгельгардт), сразу прорывается ее пылкий темперамент:

Потом нарочно для развлечения принялись дочитывать дрянную повесть Ольги Н. – дрянь по исполнению и отвратительная дрянь по той

безнравственной среде, к которой она принадлежит, задача которой вся состоит в смешении всех понятий о добре и зле, в затемнении совести, и всех мерзостях (20 февраля 1855, 140-141).

Не лучше обстоят дела и с простыми женщинами, о которых упоминается в дневнике. Так например, жену доктора Брызгалова она описывает как женщину умную и образованную, как заботливую мать, но “с слишком твердым характером” (29 декабря 1854, 109), а про жену Гилярова пишет, что она “женщина причудливая и, должно быть, несносного характера” (26 января 1855, 127). Заметим также, что вынося свои суждения о женщинах, она выражается чаще всего безличными предложениями и не прибегает к местоимению ‘Я’.

Из всех эти примеров можно заключить, что идеальный облик женщины, для нее, связан с нравственной и духовной жизнью, что женщина должна быть скромной и покорной. В конечном итоге Вера как будто безоговорочно принимает роль, предоставляемую женщине в мужском обществе, или, согласно “русскому направлению”, если выра-

жаться ее словами, в русской традиции.

Но это не совсем так. Хотя она старается заглушить свой личный голос, можно найти еще несколько ситуаций, где он, хотя и скрытый за кем-нибудь – общим ‘мы’, сестер, брата, – звучит самостоятельно: это случается когда она рассказывает, на основании услышанного от брата Константина, о праздновании столетия Московского университета (16 января 1855, 16-19)¹³ или когда сожалеет о том, что в такое беспокойное время вынуждена жить в деревне, а не в Москве, в центре всех событий и дискуссий. Она сразу, при известии о кончине Николая I, реагирует на возможные перемены:

Как жаль, что мы не в Москве; конечно, интереснее времени не может быть в городе следить ежеминутно за возрастающими или изменяющимися событиями, делить с другими все впечатления, живешь общою жизнью, а здесь, получивши такое известие, мы нескоро узнаем

¹³ Когда Аксаковы жили в Москве Вера ходила слушать лекции в университете, и наверно чувствовала себя немножко студенткой.

его подробности, не увидим и не разделим общего впечатления; не услышим любопытных и умных толков, только толкуем между собой, делаем разные предположения, перевертываем со всех сторон слова, занесенные к нам из общей жизни, и все-таки ничего не узнаем нового. Грустно и больно, что особенно сестры лишены этого интереса. – Да и Константин не может оставаться спокойным и столько, сколько ему надобно бы было [быть] в Москве. А если бы мы были все там, он мог бы принимать ежеминутно участие и даже иметь влияние на других (20 февраля 1855, 140).

Из каждого слова этих строк видно, что, это сама Вера рвется в Москву, чтобы принять непосредственное участие в жизни. Пылкий темперамент Веры не всегда может подавить ее 'Я', и в ее огорчении по поводу уединения обнаруживается неосознанный

отказ от роли, навязанной ей в семье, или которую она сама себе назначила. Не случайно и то обстоятельство, что записи в дневнике прекращаются в ноябре 1855 года, сразу после переезда в Москву.

В заключение можно сказать, что семейное и идеологическое давление, связанное с общинным славянофильским мировоззрением, побуждают Веру Аксакову к рациональному самоотжествлению с успокаивающим 'Мы', хотя по многим признакам видно, как она тяжело переживает эту ситуацию. Кроме того, особенное душевное родство со старшим братом, а также решительность, с которой она относится к интересующим ее сторонам жизни, приводят ее к самоотжествлению скорее с мужской, чем с женской, моделью личности. Показательны в этом смысле заключительные слова портрета, созданного племянницей Ольгой, которая пишет о ней, что она 'брат', – а не "сестра", – для своих братьев.

Библиография

- Аксаков 1988: И. Аксаков, *Письма к родным. 1844-1849*, Наука, М., 1988.
- Аксаков 1994: И. Аксаков, *Письма к родным. 1849-1856*, Наука, М., 1994.
- Аксаков 1888-1896: *Иван Сергеевич Аксаков в его письмах*, тт. I-IV, Тип. Вольчанинова, М., 1888-1896.
- Аксакова 1913: В. Аксакова, *Дневник. 1854-1855*, Огни, Спб., 1913.
- Аксакова 2004: В. Аксакова, *Дневник. 1854-1855*, Москва, Астрель, 2004.
- Аксакова 2009: В. Аксакова, *Дневник. 1854-1855*, Государственная публичная историческая библиотека России, М., 2009.
- Аксакова 2013: В. Аксакова, *Дневники. Письма*, Издательство "Пушкинский дом", Спб., 2013.
- Анненкова 1998: Е. Анненкова, *Аксаковы*, Наука, Спб., 1998.
- Вьолле; Гречаная 2006а: К. Вьолле и Е. Гречаной (под ред.), *Автобиографическая практика в России и во Франции*, ИМЛИ РАН, М., 2006.
- Вьолле; Гречаная 2006б: К. Вьолле и Е. Гречаная, *Дневник в России в конце XVIII – первой половине XIX в. как автобиографическая практика // Вьолле; Гречаная 2006а*, с. 57-111.
- Голицын; Щеголев 1913: Н. Голицын, П. Щеголев, *Предисловие // Аксакова 1913*, с. III-VII.
- Керн 2010: А. Керн, *Чудное мгновенье*, Алгоритм, М., 2010.
- Лежен Ф., *"Я" молодых девушек // Вьолле; Гречаная 2006а*, с. 13-29.
- Молчанова 2004: А. Молчанова, *Предисловие // Аксакова 2004*.
- Оленина 1999: А. Оленина, *Дневник*, Академический проект, Спб., 1999.
- Пирожкова 2013а: Т. Ф. Пирожкова, *"Жизнь как трудный по-двиг" (В. С. Аксакова, ее дневники и письма) // Аксакова 2013*, с. 5-80.
- Пирожкова 2013б: Т. Ф. Пирожкова, *История издания дневников В. С. Аксаковой // Аксакова 2013*, с. 272-292.
- Савкина 2007: И. Савкина, *Разговоры с зеркалом и зазеркальем*, Новое литературное обозрение, М., 2007.
- Тютчева 1999: А. Тютчева, *При дворе двух императоров. Воспоминания и фрагменты дневников фрейлины двора*, Мысль, М., 1999.

Родигина Наталия, Сабурова Татьяна

Время, пространство, память в мемуарах русских журналистов конца XIX – начала XX вв. А.В. Амфитеатрова и В.М. Дорошевича

Memory, Time, and Space in the Memoirs by the Russian Journalists Alexander Amfiteatrov and Vlas Doroshevich.

This article explores the representations of time and space in the autobiographical prose and memoirs by Alexander Amfiteatrov (1862-1938) and Vlas Doroshevich (1865-1922), famous journalists of early twentieth century Russia, members of the intelligentsia and of the generation of the 1880s. The collective memory and individual memory closely intertwined in their memoirs, reflecting the process of the professional and social self-identification of the Russian intelligentsia. We examine the 'world of journalism' and the representations of Moscow and Russia in the memoirs of Alexander Amfiteatrov and Vlas Doroshevich, considering their works as a component of the commemoration practice and political culture of the Russian society.

«Поле журналистики» в России рубежа XIX–XX вв. и журналисты как социопрофессиональная группа

История журналистики в большинстве исследований понимается главным образом как история периодических изданий, а не история журналистов, создавших эти издания. До настоящего времени отсутствуют специальные работы, посвященные как количественным параметрам профессионального сообщества журналистов (численности, составу, образовательному уровню), так и “журнальному быту”, формам коммуникации между его представителями,

их картине мира, системе ценностных ориентиров. Имея в виду данное обстоятельство, остановимся на некоторых характеристиках интересующей нас социопрофессиональной группы, представители которой являлись акторами поля журналистики.

Вслед за П. Бурдые, под полем журналистики мы понимаем “место, действующее согласно специфической, чисто культурной, логике, которая навязывает себя журналистам через механизмы взаимного давления и контроля, оказываемого ими друг на друга, и соблюдение которой (нередко принимающее деонтологический характер) лежит в основе

профессиональной чести и репутации” (Бурдые 2002: 95). Поле журналистики формируется в России XIX столетия под влиянием процесса модернизации, который выразался в росте городского населения; увеличении количества грамотных; усилении потребности в оперативной информации; заимствование дворянских, в значительной степени европеизированных, поведенческих образцов представителями других сословий; расширению круга интеллектуалов за счет разночинцев; стремлении населения к участию в политической жизни страны и др. Количественный рост и дифференциация читательской аудитории, связанный с приобщением к чтению новых социальных слоев, повлекли за собой быстрый рост числа периодических изданий и увеличили спрос на журналистские кадры. Как показано А.И. Рейтблатом, с конца 1850-х – начала 1860-х гг. интенсивно идет профессионализация литературы. Если в 1830 г. литературой зарабатывало себе на жизнь 5,1% авторов, в 1855 г. – 8,9%, то в 1880 г. – 32,9%. При этом необходимо иметь в виду, что непрофессиональные авторы, как правило, редко выступали в печати, а профессионалы являлись штатными со-

трудниками редакций, либо тесно сотрудничали с ними и в общем объеме публикаций их работы составляли большинство (Рейтблат 2009: 254-255). К 1914 г. доля литераторов, живших на литературные доходы, равнялась 1150 чел., что составило 43,2% от общего числа авторов (Рейтблат 2009: 269). Расширение круга профессиональных литераторов шло главным образом за счет журналистов, живших на литературные доходы, тесно связанных с редакцией того или иного периодического издания, работавших чаще всего в таких жанрах как очерк, статья, рецензия, компиляция (Рейтблат 2009: 256).

Наглядно демонстрируют потребность в журналистах сведения о численности периодических изданий в интересующий нас период. По данным С.Я. Махониной, если рубеж XVIII–XIX вв. пережили только две газеты, то к 1891 г. издавалось 70 ежедневных и 226 не-ежедневных газет. К 1912 г. ежедневных стало 417, из них 10 выходили два раза в день (Махонина 2008: 8).

В 1880 г. в сословном составе русских литераторов преобладали дворяне, однако к 1914 г. их доля снизилась до 41,1%, зато выросло количество разночинцев – выходцев из крестья-

ян, мещан, купцов, священников, семей мелких чиновников (Рейтблат 2009: 269). Можно предположить, что большинство представителей социопрофессиональной группы журналистов были выходцами из сословия разночинцев. Насколько нам известно, на сегодняшний день отсутствуют специальные исследования об образовательном уровне русских журналистов рубежа XIX–XX вв. Известно, что к началу XX в. относятся первые попытки создания образовательных учреждений для подготовки журналистов, а до тех пор штаты редакций периодических изданий формировались из случайных людей. Часто их образовательный уровень был весьма невысоким. Например, самоучки и лица с начальным образованием к 1914 г. составляли 7,1% от общего числа литераторов.

На рубеже XIX–XX вв. усиливается профессиональная специализация и имущественная дифференциация журналистов. Появляются профессиональные фельетонисты, криминальные репортеры, ведущие “внутренних” и “иностраных” обзоров и др. Растет разница в доходах между столичными и провинциальными журналистами, высокооплачиваемыми сотрудни-

ками популярных многотиражных изданий и “журналистским пролетариатом”. К примеру, в 1907 г. годовой заработок В.М. Дорошевича, А.В. Амфитеатрова, Л.А. Тихомирова, М.О. Меншикова составлял 12 тыс. рублей. Между тем, в провинциальных газетах сотрудники получали 2 копейки за строку, в немногих богатых 3–5 копеек (Рейтблат 2009: 272).

О процессе формирования поля журналистики и социопрофессионального сообщества журналистов свидетельствует рост профессионального самосознания журналистов. Примечательны в этом смысле первые строки мемуаров известного литературного критика и публициста П.П. Перцова: “Я родился литературно 10 апреля 1890 г. – на двадцать втором году от рождения физического. Как, почему люди ‘вдруг’ начинают писать... Я не знаю, как это бывает у других. У меня же ‘это’ началось просто: помню, ходил по комнате и без всякого ‘заранее обдуманного намерения’сел за письменный стол и написал две корреспонденции на местные темы (дело было в Казани). Послал в петербургские газеты ... Обе статьи были напечатаны. Так и ‘пошло’” (Перцов 2002: 37).

До настоящего времени не раскрыта роль журналистов

интересующей нас эпохи как агентов коллективной памяти, порождающих представления об истории формирования своей социальной группы, предлагающих в своих воспоминаниях набор мнемонических сигнификаторов, позволяющих читателям сформировать собственные образы и оценки прошлого русской журналистики. Можно согласиться с мнением Орена Майерза о том, что, несмотря на большое количество исследований, посвященных коллективной памяти (*collective memory*), достаточно мало внимания уделяется изучению деятельности журналистов как нарраторов, формирующих и память общественности, и память своего профессионального сообщества. В большинстве исследований коллективные воспоминания (*collective recollections*) практически не считают журналистику и журналистов основным предметом изучения. Более того, современная литература по данной тематике в основном рассматривает структуру журналистской памяти как дериват, который освещает основные события, произошедшие какое-то время назад (Meyers 2007: 719–738).

Мемуары русских журналистов рубежа XIX–XX вв. как предмет исследований.

Насколько нам известно, до настоящего времени отсутствуют специальные исследования, посвященные специфике эго-текстов журналистов последних десятилетий Российской империи. Исключения составляют отдельные публикации, посвященные источниковедческому ресурсу конкретных мемуарных произведений (Букчин 2010; Михеев 2004; Рейтблат 2004 и др.).

Однако в отечественном литературоведении сложилась традиция изучения мемуаров писателей как особого жанра повествовательной прозы (Шайтанов 1981; Колядич 1993; Колядич 1998; Николина 2002 и др.). На наш взгляд, отдельные выводы и наблюдения, сделанные литературоведами о жанровой специфике литературных мемуаров, могут быть экстраполированы на мемуары журналистов. По мнению Т.М. Колядич, жанру литературных мемуаров присущи следующие признаки: создание авторской модели мира, создание авторской модели мира, предполагающей создание особой системы координат, где в центре нахо-

дится жизнеописание писателя; психологически объективное раскрытие индивидуальности в субъективно воспринятых событиях, ассоциативно-хронологический принцип организации повествования (Колядич 1998).

Представляется продуктивной точка зрения Т.Г. Симоновой о том, что творческое отношение литератора к факту предопределяет пристальное внимание к сюжетной организации материала, что сближает мемуары с такими жанрами художественной прозы, как роман, повесть, рассказ. Отличительной чертой литературной мемуаристики является сложность ее текстового состава, включающего авторское повествование, описания, рассуждения, беллетризованные фрагменты, интертекст. Мы согласны с наблюдением Симоновой о том, что жанр литературных мемуаров интересующей нас эпохи сохранил доминантные черты, свойственные мемуаристике в целом: документальность, мемориальность, ретроспективность, автобиографичность. Однако необходимость художественных задач привела к типизации и эстетическому осмыслению писателем исходного документального ма-

териала (Симонова 2002: 30-34).

Название нашей статьи указывает на то, что основным объектом внимания являются воспоминания литераторов А.В. Амфитеатрова и В.М. Дорошевича, которые мы рассматриваем как одну из разновидностей автобиографических текстов. В отечественном литературоведении и историографии проблема разграничения мемуаров и автобиографий давно является предметом научной полемики. Нам близка позиция Л.Я. Гинзбург, Г.Г. Елизаветиной, И.О. Шайтанова, Л.Я. Гаранина, признающих генетическую близость между названными повествовательными формами, "прорастание" их друг в друга, констатирующих "размытость" жанровых границ мемуарной прозы, синкретичность ее структуры (Гинзбург 1977; Елизаветина 1982; Шайтанов 1981; Гаранин 1986). Так, Елизаветина пишет по этому поводу: "...дать сколько-нибудь исчерпывающую характеристику одному из жанров мемуарно-биографической литературы необыкновенно сложно. Лишь одно качество совершенно необходимо для того, чтобы отнести произведение к мемуаристике: его создатель должен рассказать о себе, о

том, что он сам видел и пережил” (Елизаветина 1982: 237). С нашей точки зрения, мемуары, избранные нами для анализа и представленные главным образом мемуарными очерками и литературными портретами, носят ярко выраженный автобиографический характер. В связи с этим для нас является второстепенным вопрос, так волновавший Л.Я. Гинзбург, вопрос о том, как соотносятся в автобиографическом тексте документализм и художественный вымысел. Для нас важнее понять, как именно, говоря словами М.М. Бахтина, “автор объективировал себя и свою жизнь художественно” (Бахтин 2000: 171). В мемуарных очерках о своей жизни, Москве и москвичах, о “газетном быте” проявлена установка на “подлинность”, отмеченная Ф. Леженом как один из основных признаков автобиографического письма (Лежен 2000) и на повествование от первого лица, которые определяют и повествовательную интонацию, форму изложения в виде непосредственного рассказа. Под образом ‘я’ в структуре повествования обнаруживаются непосредственно автор-повествователь и объективированный герой-рассказчик автобиографического произведения. По

нашему мнению, мемуарным текстам Амфитеатрова и Дорошевича присущи все признаки автобиографического письма, суммированные С.В. Волошиной по работам современных российских исследователей автобиографических текстов: 1) ретроспективность повествования; 2) стремление к хронологически последовательному изложению событий; 3) тождество автора, повествователя и героя; 4) память как важнейшая категория автобиографического повествования; 5) соотношение прошлого и настоящего; 6) особая пространственная и временная организация; 7) план зрелого повествователя в настоящем и план его ‘Я’ в прошлом; 8) ярко выраженное личностное начало; 9) соотношение объективного и субъективного начал (Волошина 2008: 12).

Мир русской журналистики как тема воспоминаний А.В. Амфитеатрова и В.М. Дорошевича

Итак, в центре нашего внимания – мемуарная проза двух известных русских журналистов – А.В. Амфитеатрова и В.М. Дорошевича, представителей одного поколения “восьмидесятников”, пере-

живших яркие исторические события начала XX в. Биографии Амфитеатрова и Дорошевича имеют много общего: учеба в московской гимназии, сотрудничество в «Будильнике», издание газеты «Россия» и пр. Не случайно А.В. Амфитеатров писал: «Мы с Дорошевичем были так тесно близки, что мне трудно писать о нем одном иначе, как анекдотически: иначе пойдет автобиография» (Амфитеатров 2004: 338). Амфитеатрова и Дорошевича объединяла не только литературно-издательская деятельность, сотрудничество в провинциальной и столичной прессе, но и тесная дружба, общие интересы на протяжении многих лет.

Воспоминания Амфитеатрова и Дорошевича раскрывают самые разные стороны жизни российского общества, исторической эпохи рубежа XIX–XX вв., соединяя автобиографическую индивидуальную память и память коллективную, историческую. Мы опираемся при этом на теоретические положения *memoir studies*, и, в том числе, идею М. Хальбвакса, что «эти две памяти часто проникают друг в друга; в частности, индивидуальная память может опереться на память коллективную, чтобы подтвердить или уточнить то

или иное воспоминание или даже чтобы восполнить кое-какие пробелы, вновь погрузиться в нее, на короткое время слиться с ней. [...] Коллективная память же оборачивается вокруг индивидуальных памятей, но не смешивается с ними» (Хальбвакс 2005).

Наша задача – выявить особенности восприятия и репрезентации времени и пространства, их локализацию в авто/биографической прозе профессиональных журналистов, а также раскрыть взаимодействие индивидуальной и коллективной памяти, воспоминания и забывания.

Мы обратились к опубликованным мемуарам А.В. Амфитеатрова и В.М. Дорошевича, вышедшим в московском издательстве «Новое литературное обозрение» соответственно в 2004 и 2008 годах. Исходя из того, что А.И. Рейтблатом и С.В. Букчиным были подготовлены подробные вступительные статьи к мемуарным текстам ‘героев’ нашей статьи, мы не будем останавливаться на истории создания и специфике анализируемых воспоминаний. Мы согласны с названными исследователями в том, что мемуары Амфитеатрова и Дорошевича – являются ценным источником изучения картины мира, системы цен-

ностных ориентаций, социокультурной идентификации не только литераторов, журналистов, но и всей русской интеллигенции рубежа XIX–XX вв. С одной стороны, они продолжают традиции интеллигентского автобиографического дискурса нового времени, с другой же, позволяют выявить особенности выделения социoproфессиональной группы журналистов из группы литераторов, отражение формирующейся профессиональной идентичности в автобиографических текстах.

Воспоминания Амфитеатрова автобиографического характера были подготовлены для издания, но сохранился только план книги и отдельные части, рукопись в окончательном варианте до сих пор не найдена, хотя многочисленные фрагменты этих воспоминаний мы можем найти в отдельных публикациях разных лет (*Недавние люди, Заметки сердца, В моих скитаниях, Современники, Разговоры по душе*), а также они частично нашли отражение и в романе-хронике Амфитеатрова *Концы и начала (Восьмидесятники, Девяностидесятники, Закат старого века, Дрогнувшая ночь)*. В то же время Амфитеатров использовал фрагменты романа для иллюстрации от-

дельных сюжетов своих воспоминаний.

Тексты автобиографических воспоминаний Амфитеатрова и Дорошевича часто пересекаются с газетными публикациями предыдущих лет, создавая устойчивые “фигуры памяти”. В связи с тем, что мемуары писались для публикации в конкретных периодических изданиях, мы учитывали близость созданных ими автобиографических текстов к жанру публицистики; понимали, что большинство текстов ориентировано на существовавший в сознании их авторов образ читателя; фиксировали внимание на обращенность сюжетов прошлого в настоящее, стремление их авторов к злободневности и использованию символического потенциала мемуаров о знаковых фигурах, сюжетах и событиях прошлого для мировоззренческой борьбы в настоящем.

Как признавался Амфитеатров, “воспоминания” – дело, дважды лукавое. Во-первых, потому, что воспоминатель обыкновенно сбивается в живписание не столько воспоминаемого, сколько самого себя в отношении к нему, и тут надо держать ухо востро, чтобы, по слабости общечеловеческой, не нахвастать. Во-

вторых, – это уж мое личное, – я, начав вспоминать, никак не могу кончить. Бог наградил меня цепкою памятью: чудовищно накопленный склад моментальных фотографий с впечатлений прошлого. Каждая сколько-нибудь близкая мне когда-либо фигура испещрена неисчислимыми характерными подробностями; и каждая подробность представляется мне ценною и необходимою к рассказу, и каждую мне жаль упустить” (Амфитеатров 2004: 21). Страницы воспоминаний Амфитеатрова и Дорошевича заполнены портретами их современников, создавая картину жизни Москвы, литературного, академического, театрального и музыкального мира России конца XIX-начала XX вв. Именно через биографии, например, Амфитеатров рассказывает историю своей жизни, своей эпохи, своей России. Выбор персонажей, включение их в свое автобиографическое письмо, определяется не только степенью близости или значительностью персонажа, но и отражением в его судьбе определенного этапа биографии самого Амфитеатрова, позволяя показать ценные для него события, институты, идеи, и в целом представить свою биографию

как часть истории страны и истории российской интеллигенции. Так, например, «блестящая эпоха Московского университета» воплощается у Амфитеатрова в портретах А.И. Чупрова, М.М. Ковалевского, В.О. Ключевского, Н.А. Сергиевского; период его театральных увлечений нашел отражение в портретах русских, французских, немецких, итальянских актеров Корсова, Южина, Ермоловой, Поссарта, Росси, Мазини, Сальвини; музыкальный мир – в портретах П.И. Чайковского, Н. и А. Рубинштейна, русское революционное движение и эмиграция предстает в воспоминаниях о Г.В. Плеханове, Г.А. Лопатине, В.А. Чернове, Н.В. Чайковском, Б.В. Савинкове, и конечно значительное место в воспоминаниях Амфитеатрова занимают писатели, поэты и журналисты, или как определял свою профессию сам Амфитеатров, – «литераторы». Воспоминания о литераторах отражали и стремление Амфитеатрова оставить память о важных, дорогих для него людях, и естественно, отражали его собственное становление, этапы профессиональной деятельности, сотрудничества в периодических изданиях, эстетические и идейные позиции, а также служили спосо-

бом профессиональной самоидентификации (воспоминания о Чехове, Толстом, Майкове, Тургеневе, Достоевском, Айзмани, Арцыбашеве, Горьком, Волошине, Дорошевиче, Суворине и др.). Можно увидеть в термине «литератор», используемом для обозначения принадлежности к особой профессиональной группе, отражение специфики идентификации людей, занятых литературным трудом. Литераторы как профессиональная группа не тождественны интеллигенции (учитывая многозначность и историческую трансформацию последнего понятия), и само использование слова «литератор» показывает приоритет профессиональных критериев, нежели идейных или этических, неразрывно связанных с употреблением слова «интеллигенция» в русской традиции. В то же время, слово «литератор» используется для конструирования группы, включающей как журналистов, так и писателей, что можно объяснить как широко распространенной практикой сотрудничества писателей в периодических изданиях, так и созданием журналистами литературных произведений в «больших» и «малых» формах. Растущий спрос на литератур-

ный труд, расширение сети периодических изданий и деятельности различных издательств, соединялось с профессионализацией литературного труда, но и заставляло представителей этой «свободной профессии» использовать все возможности для продажи своих текстов или выхода на «литературный рынок». Таким образом, профессиональная граница между журналистами и писателями часто оказывалась весьма иллюзорной. Кроме того, коммерциализация прессы и распространенная литературная «поденщина» могли привести к снижению статуса журналиста (несмотря на всю популярность многих представителей этой группы). Принимая во внимание особый высокий, почти сакральный, статус литературы в русском обществе, понятно стремление журналистов к формированию более общей «литературной» идентичности. Здесь был бы интересен компаративный анализ идентичности журналистов в России и других странах, что позволило бы выявить особенности профессиональной самоидентификации. Исходя из того, что основным объектом нашего внимания являются мемуары журналистов, начнем с выяснения во-

проса о том, как влияла профессиональная принадлежность на репрезентации в их текстах времени и пространства. Как свидетельствуют мемуарные очерки русских журналистов рубежа XIX–XX века (А.В. Амфитеатрова, В.М. Дорошевича, П.П. Перцова, В.А. Гиляровского), факт “литературного рождения” для них был не менее значим, чем момент физического появления на свет. Начало литературной деятельности – обязательный элемент автобиографий писателей, журналистов, отражающий формирование профессиональной идентичности и изменяющий темпоральную структуру автобиографического письма изучаемой эпохи. Празднование многочисленных юбилеев литературной деятельности актуализировало вопрос о дате литературного рождения, закрепляя новую, “профессиональную” жизненную хронологию. При этом А.В. Амфитеатров, в отличие, например, отранее упомянутого нами Перцова, отказывался считать началом литературной деятельности первую публикацию, справедливо полагая, что для профессионального литератора самого факта публикации явно недостаточно как точки отсчета. “Личное мое мнение –

что хронология литературной деятельности должна вестись с того срока, когда писатель посвятил ей себя профессионально, или, по крайней мере, с появления в печати первого произведения, которое он сам считает ответственным, либо оно принято как ответственное обществом и критикой” (Амфитеатров 2004: 144). Соответственно, Амфитеатров отмечает две даты, отражающие его вхождение в “поле журналистики и литературы”: 1884 год – рассказ *Алимовская кровь*, напечатанный в «Русских Ведомостях», и 1889 год – начало постоянного сотрудничества в редакции «Нового Обозрения» в Тифлисе. Многочисленные публикации в «Будильнике» и «Осколках» сам Амфитеатров не рассматривал как профессиональную литературную деятельность, а определял как “дилетантское озорство” (Амфитеатров 2004: 145).

Анализ воспоминаний В.М. Дорошевича позволяет утверждать, что профессиональная идентичность была для него одной из доминирующих. Журналисты выступают в качестве героев его мемуарной прозы, мир журналистики задает координаты для конструирования авторских представлений о времени и простран-

стве, авто/биографические очерки наглядно предъявляют его рефлексивную позицию по поводу статуса журналиста в обществе, его материального положения, профессиональной этики и др.

Воспоминания Дорошевича, с одной стороны, отражают особенности формирования профессионального сообщества русских журналистов, с другой же, они демонстрируют идеальный образ этого сообщества, наделенный теми социокультурными характеристиками, которые представляются автору наиболее существенными и имеющими дидактическое значение не столько для его современников, сколько для потомков. В биографическом очерке, посвященном редактору «Одесского листка» С.Т. Герцог-Виноградскому, читаем: “– Журнализм – это донкихотство! – говорил мне старый ‘барон’. – Я двадцать пять лет воевал с невежеством, с грубостью, с глупостью. Главное – с глупостью. Расскаавшись на своем Россинанте, вонзал со всего размаха копьё... Он, иронически улыбаясь, кивнул на ручку с пером: ‘– В крылья ветряных мельниц... Ветряные мельницы вертятся по-прежнему, – я, разбитый, лежу на земле с выбитыми зубами’.

‘Беззубый фельетонист’. Я стараюсь утешить себя: ‘Приносил пользу’. Разве это не тот же глупый ‘волшебный’ бальзам, который делал для себя Дон-Кихот! Раны от этого бальзама не проходят. Да и самый ‘шлем’ журналиста? Кажется, я тазик цирюльника принимал за рыцарский шлем... Он писал смело, горячо. Страстно. Ни с чем не считаясь, кроме цензуры, да и с ней считаясь плохо. Не его вина, что часто истинно пушечные заряды ему приходилось тратить на воробьев. Это был большой талант! Созданный вовсе не для провинции. Работай он в Париже, – его имя гремело бы. А в провинции... В Одессе. Где газета находится не под одной цензурой – под десятью цензорами, где всякий над газетой цензор. Тут не расскачешься. Тут всякий Пегас скоро превратиться в Россинанта” (Дорошевич 2008: 553-555). Заметим, что образ провинциального журналиста-подвижника, мученика, борца с невежеством и с чиновничьим произволом был характерен для русских литературных мемуаров изучаемой эпохи, однако Дорошевич сравнивая провинциального журналиста с известным и любимым литературным персонажем, делает этот образ элементом

мифологии о русской журналистике. В то же время отметим, что в конструировании образа журналиста широко использовались элементы интеллигентского дискурса, происходил перенос характеристик, и профессиональная идентификация соединялась с уже существующей социально-культурной идентификацией интеллигенции (тот же образ Дон-Кихота использовался и в мифологии русской интеллигенции). Луиза МакРейнольдс в своем исследовании, посвященном русской газетной прессе, говорит о существовании своеобразного соперничества между журналистами и интеллигенцией за власть над читающей публикой, отказе газетных журналистов от морализаторства старой интеллигенции в стремлении к утверждению новых ценностей и себя в качестве «новой интеллигенции», создающей общественное пространство и транслирующей общественное мнение (McReynolds 1991).

Дорошевич и Амфитеатров пришли в профессию в конце XIX в., когда идейные 'толстые' журналы, рассчитанные на взыскательную, интеллектуальную и идеологически ангажированную публику, уступили свое первенство сначала иллюстрированным ежене-

дельникам "для семейного чтения", а затем газетам, рассчитанным на "пеструю публику", на массового читателя. Это, во-первых, обусловило потребность в журналистских кадрах, во-вторых, способствовало обращению к журналистскому труду людей разного социального статуса, образовательного уровня, часто воспринимающих профессию исключительно как способ заработка, а не служения "общественным идеалам", что было присуще "идейной" журналистике 1850-1880-х гг. В этом случае мемуарные очерки о журналистах-литераторах выполняли не только идентификационную функцию, определяя характеристики этой открытой, формирующейся социо-профессиональной группы, но и служили укреплению границ группы, формируя нормативное поле.

Для характеристики социокультурного облика "новообращенных" и складывающейся социопрофессиональной группы в целом, Дорошевич использует образ "Запорожской Сечи". Он, в частности, писал: "Здесь принимают всех, без разбора. Сюда идут все. Люди, не нашедшие своего истинного призвания, люди, которым темное прошлое мешает заняться службой или дру-

гим делом, просто неудачники на всех поприщах, люди, бежавшие от всех тягот настоящего труда, люди, ищущие легкого труда и быстрой наживы... В Запорожской Сечи человека хоть спрашивали, в какого он Бога верует. В журнально-газетной сечи ни о чем не спрашивают. – Пиши!” (Дорошевич 2008: 10). Образ Запорожской Сечи для Дорошевича имеет несколько смысловых значений: он символизирует “вольницу”, объединившую “пишущую братию”; товарищество коллег по профессии; последнюю надежду тех, кто отчаялся бороться за свои права. Размышляя о значении печатного слова для своих соотечественников, Дорошевич замечал: “Печатное слово’ у россиянина – это уже последнее прибежище. Самое последнее. Человек уж, значит, везде был и ничего не добился. В консисторию, в пробирную палатку раньше человек забежит.

- Может, там что выйдет!
Все-таки казенное место.

И когда нигде ничего, тогда бежит в ‘Запорожскую сечь’...” (Дорошевич 2008: 297). С одной стороны, именно печатное слово, по мнению Дорошевича, в условиях нераз-

витости политической жизни, отсутствия гражданских свобод, могло защитить “лишенное прав, трепещущее, забитое, запуганное население” (Дорошевич 2008: 290). С другой же, оно способно побудить пассивное население к политической активности.

Однако наряду с образом журналистики как “Запорожской вольницы”, Дорошевич актуализирует образы “газетной каторги” как чудовищальнодоеда, который претендует не только на талант, но и на жизнь журналиста. “Когда у журналиста, измученного ежедневной работой, не хватает больше сил на эту ужасную, вытягивающую все соки работу, – его без церемоний выбрасывают, как выжатый лимон, как истоптанную подошву.

Сколько сошло с ума!
Сколько покончило самоубийством!
Сколько преждевременно сошло в могилу от чохотки, от истощения, от изнурения непосильной работой.
Сколько человеческих жизней берет это чудовище, которое называется ‘периодической прессой’.

И ничего впереди, кроме смерти под забором” (Дорошевич 2008: 11).

Одним из показателей успешности издателей, Дорошевич считал их отношение к журналистам. Он, в частности, замечал, что многие грехи, которые были на журнальной совести А.С. Суворина, тому можно простить за одно – за то, что он помог встать на ноги А.П. Чехову. По мнению Дорошевича, “Чеховым Россия обязана Суворину” (Дорошевич 2008: 651). Известно, что сам Дорошевич активно выступал за повышение общественного статуса журналистов, улучшение их материального положения. В «Русском слове» он добился высокой гонорарной оплаты журналистского труда, введения оплачиваемых отпусков для сотрудников газеты и других социальных гарантий.

Таким образом, характеристики мира журналистики ярко отражают процесс профессионализации литературного труда, постепенную трансформацию интеллигенции в отдельные профессиональные группы, но при сохранении значения интеллигентского дискурса для конструирования новых идентичностей.

Изменения в мире журналистики были также одним из

критериев при выделении тех или иных периодов в истории страны и жизни героев биографических очерков Дорошевича и Амфитеатрова. Типична для мемуарной прозы Дорошевича следующая реплика: “Времена переменились. Газеты, где он боролся с ‘меркантильным духом времени’, сами стали делом меркантильным. Газета из ‘дерзкого дела’ превратилась в ценность, в акцию, на которой, как купоны, росли объявления. Издатель из пролетария превратился в собственника” (Дорошевич 2008: 558). Статус периодической печати и журналиста в обществе, степень свободы печати – основание для эмоционально-ценностного измерения мемуаристом того или иного временного отрезка современности. В очерке, посвященном «Русскому слову» встречаем: “Легких для печати времен в России еще не было. Но то были времена особенно трудные. Такой ‘свободы’ издавать газету – заявил и издавай, пока не прихлопнут! – тогда и не снилось...” (Дорошевич 2008: 645).

Хронотоп мира журналистики у Дорошевича раскрывается не только при помощи метафорических образов русской истории, в своих очерках он активно обращается к антич-

ному наследию. Позволим себе объемную цитату: “Газета... Представьте себе площадь, что-нибудь вроде афинской агоры. Рынок, на котором каждый выкрикивает товар, который он продает. Моряки, вернувшиеся из дальних плаваний. Черные нубийцы. С матовыми лицами, с задумчивыми глазами жители финикийских берегов. Огромные скифы из гиперборейских стран... Все это рассказывает только что привезенные новости о далеких странах, о чудесах, которые они видели. Оратор в красивой, увлекательной политической речи старается захватить, завоевать толпу, язвить и клеймить своих соперников. И толпа жадно внимает мастерской речи. Отсюда видны Акрополь и спускающееся по Пропилеям священное шествие. Видны камни, на которых ночью будет заседать грозный ареопаг. И темница в скале, где умер Сократ. Театр Диониса, где хохот гремит над комедиями Аристофана. А в стороне, под портиками академии, в тени, мудрецы, окруженные учениками, тихо и спокойно ведут беседы, углубляя жизнь. И если все это залить солнцем таланта! Вот что такое газета” (Дорошевич 2008: 650-651).

Обратим внимание на то, что рецепции античности и библейские персонажи вообще широко представлены в авто/биографических текстах Дорошевича (сам мемуарист – неудавшийся *Акоста*; купец Н.А. Алексеев – *Перикл* Москвы; М.В. Лентовский – ее *Алкивиад* и *Антей* одновременно). “Я много видел Зевсов разных Олимпов. Более милого и приветливого Зевса я не видал никогда. Вот бы с кого нарисовать картину. Историческую русскую картину: ‘Интеллигент’. Все было именно интеллигентно в его лице. Он был красив. Длинные седые волосы. Седая борода. Полное жизни и мысли лицо... Он был богом достоинства и приветства... Его статьи гремели, как гром. И после них нам было бодрее и легче дышать, как после пронесшейся грозы. Воздух наполнялся озоном. И в этом озоне бродили мысли в наших головах. Я был рад, что он оказался таким в жизни. Что он, звавший к светлому и ясному, был так светел и ясен в жизни. Философ на пиру. Философ из платоновского ‘Пира’”, – читаем в воспоминаниях Дорошевича о Н.К. Михайловском (Дорошевич 2008: 610-611). Рецепция античного наследия в русской культуре начала XX века, широкое ис-

пользование античных тем и образов в литературе, живописи, философии, нашло отражение и в текстах журналистов. Язык античной культуры широко использовался для характеристики времени и пространства России рубежа веков.

Репрезентации детства в воспоминаниях А.В. Амфитеатрова и В.М. Дорошевича

В автобиографическом письме русских интеллектуалов XIX–XX веков особую роль играют воспоминания детства, с которых, как правило, начинают жизнеописание. Именно в воспоминаниях детства чаще всего проявляются социальные рамки памяти, многое “вспоминается” благодаря рассказам членов семьи, ранние воспоминания соединяются с более поздними, формируя одно общее воспоминание. Воспоминания могут “подтверждаться” в разговорах с друзьями, родственниками, обогащаться новыми деталями при чтении мемуарных и художественных произведений, “присваивая” воспоминания. В воспоминаниях В.М. Дорошевича детство фактически отсутствует, за исключением небольших воспоминаний о гимназическом периоде его

жизни, и как отмечали современники, Дорошевич предпочитал не вспоминать о своем детстве, так как его мать отказалась от него и его воспитывали приемные родители. В то время для Амфитеатрова детские воспоминания имели большое значение. Он начинает свои воспоминания: “Я родился 14 декабря 1862 года в Калуге, губернском городе средней величины и небольшого значения, как в отношении административном, так и в промышленно-торговом. Отец мой, молодой священник и профессор местной духовной семинарии, занимал место смотрителя благотворительного учреждения, носившего довольно грустное название Сиротского дома. В этом-то Сиротском доме, сам отнюдь не будучи сиротою, я увидел свет ранним декабрьским утром, в то время как отец мой служил в домовый церкви раннюю обедню” (Амфитеатров 2004: 26).

Начало собственных воспоминаний Амфитеатрова, по его утверждению, относится к возрасту двух лет, он пишет о «воспоминаниях-призраках», подчеркивая их смутность, фрагментарность, расплывчатость. “От Калуги у меня остался в умственном зрении какой-то странный *призрак*

большого дома с куполом над могучею рекою, Да еще глубокий овраг, через который был перекинут мост” (Амфитеатров 2004: 27). Амфитеатров отмечает, что, по словам матери, эти ранние воспоминания совершенно точно совпадали с действительностью (хотя возможно, сами воспоминания и сформировались на основе рассказов матери), так как Амфитеатров писал: “из Калуги я был увезен таким маленьким, что **ничего не помню, хотя знаю** [выделено нами – Н. Р., Т. С.], что меня несколько раз возили туда из уездного города Лихвина, в который вскоре после моего рождения отец мой был переведен с повышением в протоиереи и назначен благочинным для города и уезда” (Амфитеатров 2004: 27). Именно к Лихвину относятся первые «сознательные воспоминания» Амфитеатрова в возрасте трех лет. “Могу сказать с уверенностью, что первый день или, вернее, вечер, который я твердо помню, с которого, так сказать, началась моя памятливая жизнь, был днем крещения младшей моей сестры Александры. Событие это врезалось в мою младенческую память, однако не самим фактом своим, но тем совпадением, что именно в этот день взялся

в нашем доме неизвестно откуда преогромный старый кот с обрубленным хвостом, который прожил у нас в доме много лет и был моим великим приятелем” (Амфитеатров 2004: 27).

Как замечено Т.М. Колядич, модель детства в русских литературных мемуарах интересующей нас эпохи замкнута и раскрывается постепенно. Общий подход к моделированию мира детства традиционен. Он основан на поиске общих ключевых понятий, устойчивых образов и мифологем. Доминирующими среди них становятся “дом”, “родители”, “дорога”, “путь”. С помощью мифологемы “дом” создается внутренняя среда, в которой происходит действие и происходит самоопределение героя (Колядич 1998). Детские ранние воспоминания Амфитеатрова четко локализованы в пространстве (дом, река, улица, овраг), и как он сам отмечал, пейзаж Лихвина он помнил лучше, чем другие уездные городки Калужской губернии, в которых в дальнейшем жила семья Амфитеатровых. Причину устойчивости и яркости этих воспоминаний сам Амфитеатров объяснял красотой реки Ока (“полноводная и ясная”, “из всех русских рек самая рус-

ская”, “река былин, сказок, преданий”) (Амфитеатров 2004: 30). “С первого моего сознания я был влюблен в Оку, и очень может быть, что она представляется мне в преувеличенной, как бы сказочной красоте, которой давно уже нет на самом деле, а может быть, и тогда уже не было” (Амфитеатров 2004: 30). Амфитеатров вспоминает весенний разлив реки, ледоход, небольшую гору вниз по течению реки, старый лес, и в этом описании природы воплощается представление о русском, пейзаж служит характерным средством выражения представлений о национальном. Но важно, что описания природы соединяются с чувством исторического, пейзаж через былины и предания наполняется новым смыслом, превращается в национальный символ. Детские воспоминания Амфитеатрова об Оке могли актуализироваться каждый раз, когда он путешествовал, “проезжая ее по железнодорожному мосту у Серпухова, и она казалась мне каждый раз довольно жалкою речонкою, испещренною песчаными мелями. Однако ее изумительные весенние разливы остались в моей памяти истинно подобными морям, как сказал о том наш поэт” (Амфитеатров

2004: 30). Упоминание в этом случае стихотворения Лермонтова *Родина* (“нашего” поэта) выглядит символично, хотя для Амфитеатрова вообще характерно частое использование прямых и скрытых цитат, аллюзий.

Воспоминания о детстве, как правило, фрагментарны, слабо локализованы во времени и пространстве. Не случайно, детские воспоминания сравнивают со сновидениями. Но Амфитеатров подчеркивает ценность этих детских воспоминаний, их важность и необходимость. “Когда обращаешься мыслями к детству, массами выплывают такие впечатления, что сам не знаешь о них – было так, или, может быть, только снилось во сне, или, может быть, даже и не снилось, но лишь что-то нам в таком роде рассказывали? Погружаться в такие воспоминания – большое наслаждение, и образы их необычайно дороги человеку во всех своих смутных подробностях” (Амфитеатров 2004: 67).

В воспоминаниях о своем детстве Амфитеатров использует упоминания о значимых исторических событиях для уточнения собственного возраста, создавая прочную связь между хронологией всемирной истории и собственной жизни. За-

даваясь вопросом “сколько лет мне тогда могло быть?”, Амфитеатров вспоминает постоянные разговоры о Франко-прусской войне, имена Бисмарка и Мольтке, которые “навязли в ушах”, и делает вывод, что “шел 1870 год – значит, мне минуло восемь” (Амфитеатров 2004: 63). Но этот год значим для него не войной, она служит только способом уточнить дату первых самых ярких театральных впечатлений.

Согласимся с Е.Г. Новокрещенных в том, что воспоминания о детстве – стержневой объект самоанализа и саморефлексии образа автобиографического героя. Именно они раскрывают внутреннюю сущность автобиографического ‘я’. Личностно-значимые образы (топосы дома, усадьбы, образы родителей, дворовых людей), символизируя мир детства, способствуют раскрытию образа ‘я’, выявлению психологических процессов, которые сыграли знаковую роль в формировании личности самого автора (Новокрещенных 2008: 19-20).

Коммуникативная память (Ассманн 2004) играет особенно важную роль в формировании воспоминаний, и Амфитеатров нередко ссылается на рассказы о своем детстве, заме-

нившие собственные воспоминания, а также в его автобиографическом письме явно присутствуют воспоминания об эпохе 1860-х годов, оставленные представителями старшего поколения. Кроме того, литературные изображения жизни уездной интеллигенции 1860-х годов могли повлиять на формирование воспоминаний об этом времени. Как писал Амфитеатров: “Из всех литературных изображений уездной интеллигенции в 60-е годы мне наиболее правдоподобным представляется кружок зрителя Гловацкого в ‘Некуда’ Н.С. Лескова. Было общение образованных честных людей, стремившихся к просвещению и к просветительской гражданской деятельности. Жили без педантизма, молодо, весело, неглупо и с жадным интересом ко всему, доходившему слухом из столиц” (Амфитеатров 2004: 33-34).

В интеллигентском дискурсе эпоха 1860-х годов заняла особое место, не случайно Амфитеатров писал: “Десятилетие, к которому относятся мои детские воспоминания, вообще замечательнейшее в духовной жизни России XIX века...” (Амфитеатров 2004: 34). Образ 60-х годов и поколения 60-ков являлся устойчивым элемен-

том социальной памяти поколения 1880-х, к которому относил себя Амфитеатров, а также важным элементом социальной памяти группы, определявшей себя как интеллигенцию. Таким образом, существовавшие коллективные представления об эпохе 1860-х годов соединялись с индивидуальными воспоминаниями Амфитеатрова о своем детстве, включая этот период его жизни в более широкий социальный и культурный контекст. Кроме того, 1860-е годы были значимым этапом в истории русского духовенства, характеризовавшимся двумя течениями: «Во-первых, бегством из духовного сословия множества талантливых и умных молодых людей, устремившихся к светским свободным профессиям, преимущественно в литературу и начавшуюся развиваться журналистику. [...]. Сыновья духовных лиц, вместо того, чтобы следовать вековому призванию своих предков, ринулись в адвокатуру и решительно предпочитали университетские аудитории духовным академиям. [...]. Другой путь, обозначенный протестом, создал новое поколение в недрах самого духовенства. Поколение, философски образованное, не чуждавшееся светской культуры, усвоившее

и проповедовавшее религию более в духе, чем в букве...” (Амфитеатров 2004: 34-35). Поэтому воспоминания о семье у Амфитеатрова отражают эти изменения в духовном сословии, создавая образ отца как представителя нового поколения в духовенстве. Как показала Лори Манчестер, образ отца занимал чрезвычайно важное место в автобиографическом нарративе «поповичей», выступая одним из элементов конструирования идентичности (Manchester 2002; 2008). Мы можем сказать, что воспоминания Амфитеатрова соединялись с социальными представлениями (об этом свидетельствует даже само использование слова “интеллигенция”, которое в 1860–1970-е годы только начало распространяться). Хотя сравнивая основные характеристики автобиографического нарратива “поповичей”, выделенные Манчестер, мы можем отметить существенные отличия от них в воспоминаниях Амфитеатрова.

Мы уже раскрывали причины появления и популярности поколенческой градации прошлого, настоящего и будущего в автобиографических текстах русских интеллектуалов второй половины XIX–XX веков (Родигина, Сабурова 2011;

Rodigina, Saburova 2012; Сабурова 2012). Основываясь на подходе К. Мангейма (Мангейм 2000), мы рассматриваем поколение как символическую 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). 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”. Конструирование образов поколений-предшественников являлось для журналистов рубежа XIX–XX веков одним из способов рефлексии по поводу собственной поколенческой принадлежности, фор-

мой самоопределения в социокультурном пространстве современной им России.

Поколения были одной из единиц измерения прошлого и для Дорошевича. Причем, чаще всего поколения представителей “журнально-литературного мирка”. Так, описывая сатирический журнал «Пулемет», Дорошевич вспоминает его ведущих карикатуристов Л.Л. Белянкина, М.М. Чемоданова, К.Н. Чичагова: “Три представителя трех разных эпох. Здесь, в этой редакционной ‘коробке’, – это всплески далеких волн. ‘Злых’ шестидесятых годов, бурных восьмидесятых, покладистых девяностых” (Дорошевич 2008: 147).

Щемящей грустью и ностальгией овеяны характеристики Дорошевичем 1860-х гг. как эпохи, *богатой на людей и надежды*. Вновь позволим себе пространную цитату с описанием Ф.Н. Плевако, так как в ней очень емко передан образ шестидесятников и 1860-х гг.: “И смотрит со старого портрета молодое лицо – типичное лицо человека шестидесятых годов. На них был какой-то отпечаток, который они так и сохраняли до смерти, вместе с ‘неблагоденными’ длинными волосами. Если б тогда ‘увенчали здание’! Но здание

сорок лет простояло без кровли. Выветрило все внутри. И падавший снег, и осенние дожди, и холодные туманы, и едкая пыль съели все, все почернело. Если бы тогда... Мы имели бы своего Мирабо. Не Робеспьера. Не Дантона. Но Мирабо. Какой бы голос имела страна для выражения своих мыслей и чувств! Несчастливы те, кто поздно родился! Несчастливы те, кто родился слишком рано! Плевако родился рано. На тридцать лет рано. А те, кто делал судьбы России, родились поздно. Вместо XVII века во второй половине XIX. Герцен говорит, что на людей, как на виноград, бывают свои урожаи. Такой бывает виноград, что вино потом ценится, словно жидкое червонное золото. В те годы был урожай на людей. Человек родился крупный. И вино затерли – могучее вино. 1905 год пришел, когда виноградники наши не радовали. Неурожай на людей. Дряблая кисть. Водянистая ягода” (Дорошевич 2008: 355). Как для многих современников, для Дорошевича 1860-е годы были зеркалом, в котором отразилась последующие эпохи общественной жизни имперской России, точкой отсчета упущенных возможностей. Но какая именно эпоха и какое по-

коление были “своими” для Дорошевича? Его мемуары не дают оснований для ответа на этот вопрос, так как артикулируя свою профессиональную идентичность, Дорошевич не упоминает о своей поколенческой принадлежности, что дает основания предположить, что последняя для него не обладала самостоятельной ценностью или рефлексия на эту тему была для автора болезненной.

Образ и тема Москвы в мемуарах В.М. Дорошевича и А.В. Амфитеатрова.

Нам представляется справедливым вывод Н.Е. Меднис о структурной рыхлости, несформированности “московского текста” как единого сверхтекста русской литературы и культуры, по аналогии с “петербургским текстом” В.Н. Топорова (Меднис 2003). С нашей точки зрения наиболее правомерно говорить о теме и образе Москвы в мемуарной прозе Дорошевича и Амфитеатрова.

Как и в воспоминаниях “собрата по профессии” В.А. Гиляровского, Москва – один из главных персонажей авто/биографических текстов “короля русского фельетона” Дорошевича, ее имя вынесено

в названия очерков *Уходящая Москва, Уголок старой Москвы, Московское Монте-Карло, М.В. Лентовский. Поэма из московской жизни*, она является действующим лицом практически всех очерков, посвященных москвичам. Москва, как человек, боготворила, “со вкусом, с гордостью даже, говорила”, она кутила, вознаграждала, за голову хваталась. Как в свое время Н.В. Гоголь (Манн 1998: 71-85), Дорошевич наделял Москву, женским характером и почтенным возрастом. Она для мемуариста бесценная старушка, старая легендарная Москва, наша старуха. Москва Дорошевича принадлежала к купеческому сословию, ее экономическое положение соотносилось с определением богатейшая и, конечно же, она имела свой характер. Она хлебосольная и широкая, жадная до зрелищ и беспутная, но милая, вольнолюбивая, свободолюбивая и романтическая. Причем романтическая настолько, что “сожгла себя, чтобы не отдаться Наполеону” (Дорошевич 2008: 103). Москва занимает центральное место и в мемуарном письме Амфитеатрова. Москву он, также как и Дорошевич, описывает как важное действующее лицо эпохи: *Москва не сомневалась,*

его читала и знала буквально вся Москва, Москва приняла и т.д. В качестве московского корреспондента “Нового времени” Амфитеатров создал множество ярких зарисовок современной и уже ушедшей Москвы в разделах *Типы и картинки, Листки*.

У Москвы были свои этапы биографии, периоды истории, отличные от истории “остальной России”. Например, Дорошевич так описывает время после отставки генерал-губернатора В.А. Долгорукова: “Настал пятнадцатилетний ‘едяной период’ истории Москвы. Период аракчеевщины. Когда сам Фамусов ушел бы из такой Москвы. Когда сам Скалозуб нашел бы, что ‘фельдфебеля в Вольтерах’ уж слишком запахла ‘хожалыми’. Пришли новые люди на Москву, чужие люди. Ломать стали Москву. По своему переименовывать нашу старуху. Участком запахло. Участком там, где пахло романтизмом” (Дорошевич 2008: 132). В зависимости от сменяющих друг друга десятилетий менялись и любимцы Москвы, и ее вкусовые пристрастия. Именно знаменитые москвичи являлись символами той или иной исторической эпохи для Дорошевича, позволявшими раскрыть ту или иную социокуль-

турную характеристику любимого города. Типична следующая авторская ремарка о Москве 1860-х гг.: “Это была легендарная Москва. Москва – скупости Солодовникова, кутежей Каншина, речей Плевако, остроумия Родона, строительства Пороховщикова, дел Губонина. В литературе – Островский. В университете Никита Крылов, Лешков, молодой Ковалевский. В медицине – Захарьин. В публицистике – Аксаков. В консерватории – Николай Рубинштейн” (Дорошевич 2008: 97). Вполне в традициях *Физиологии Петербурга* (1845 г.), Дорошевич выделяет особую московскую породу людей, к которой относит, к примеру, “мага и волшебника Москвы” М.В. Лентовского, миллионера-фабриканта М.А. Хлудова (Дорошевич 2008: 113-114). К числу характеристик “этой породы” можно отнести широту, успешность, способность к нетривиальному поступку и др. Предметом особой гордости Москвы Дорошевича были театры, университет (“маяк, сохранявший огонь, для тех блуждал во мгле”), кухня... О последней Дорошевич не без удовольствия писал: “Москва Егорьевских блинов, Сундучного ряда, москворецких огурцов, ветчи-

ны от Арсентьяча, Бубновского с кашею леща” (Дорошевич 2008: 106).

По сложившейся с 1810–1830-х гг. литературной традиции, Дорошевич разделял официальный/официозный Петербург (Петроград) и Москву “как самый большой губернский город в России”. “Угол зрения” для сравнения старой и новой столиц был продиктован профессиональной принадлежностью мемуариста и определялся насыщенностью событиями, дававшими информационные поводы для газетных публикаций. “Все сосредоточилось в Петрограде. В Москве случаются только происшествия. События происходят в Петрограде” (Дорошевич 2008: 653).

Образы Москвы, создаваемые Амфитеатовым в воспоминаниях, это, прежде всего, образы Московского университета и Малого театра как главных символов Москвы, и соответственно, людей, связанных с Московским университетом и Малым театром. Заметим, что подобная репрезентация Москвы была характерна для автобиографического письма русской интеллигенции второй половины XIX века, и Амфитеатов, (к тому же как выпускник Московского университета, и поклонник таланта

Ермоловой), продолжает эту традицию, формируя образ Москвы как культурной столицы в противоположность чиновному, официальному Петербургу.

Как замечено Т.М. Колядич, в мемуарах о начале XX века часто встречается интерпретация образа Москвы как символа определенных устоев и взаимоотношений. Так, для А. Белого, М. Шагинян, А. и М. Цветаевых он связан с бытом профессорской интеллигенции (Колядич 1998). Важным содержательным элементом темы Москвы в мемуарах Амфитеатрова являются воспоминания о Московском университете. Хотя Амфитеатров, как и многие выпускники юридического факультета Московского университета, не стал профессиональным юристом, и учился там, более под влиянием семьи, чем сделав сознательный выбор, университетские годы для него оказались очень важны, но не в плане профессионального образования, а скорее как этап социализации, вхождения в новую социальную и культурную среду (формирования не столько профессиональных, сколько общекультурных «компетенций»). Примечательно, что «университетский период» как темпоральная еди-

ница превращается в «блестящую точку» в воспоминаниях Амфитеатрова. «Окидываешь умственным взором бег годов от блестящей точки 'университетского периода'... Эх, что надежд-то разрушено! Что намерений-то уплыло! Что взглядов-то изменилось! А она – эта блестящая точка – неизменно сияет твердою, неподвижною звездой и так манит к себе излучающим добро и правду светом...» (Амфитеатров 2004: 120). Мир Московского университета представлен в воспоминаниях Амфитеатрова как культурное пространство, связывающее вместе профессоров и студентов, символом которого является празднование Татьянинного дня, пространство лекционных аудиторий и студенческих собраний. Таким образом, университет соединяет в себе пространственные и темпоральные характеристики, индивидуальное и коллективное, автобиографию и биографию. При этом сам Амфитеатров идентифицирует себя как москвича (он родился в Калуге, его семья переехала в Москву, когда ему было 10 лет), и самые яркие и сильные впечатления детства и юности связаны были именно с Москвой (учеба в московской гимназии, затем в Московском

университете, увлечение театром и литературная деятельность). Неоднократно Амфитеатров называет себя “москвичом-восемьдесятником”, “московским восьмидесятиком”, подчеркивая не только поколенческую идентичность (всегда важную для Амфитеатрова), но раскрывая ее именно через тему Москвы. Неоднократно вспоминая о “Москве и москвичах”, Амфитеатров создает через образ Москвы образ дореволюционной России, стремясь в эмиграции сохранить в памяти последующих поколений образ потерянной им страны. Москва воплощает в себе в воспоминаниях Амфитеатрова то прошлое, которого больше нет, в противоположность неприемлемой для него советской, большевистской России, и вновь и вновь, обращаясь к теме Москвы и «замечательных» москвичей, Амфитеатров, участвует в формировании коллективной памяти как основе для сохранения национальной идентичности, проблеме, особенно острой в условиях эмиграции.

“О, страна долгих расстояний и бесконечных ожиданий!”: лики России в воспоминаниях В.М. Дорошевича

В мемуарах Дорошевича явно представлены четыре лика России: 1) мать-просительница в кабинете адвоката, нуждающаяся в защите; 2) страна похоронных процессий; 3) страна, где мысль до Якутска доведет; 4) страна огромных богатств и не востребуемых людских резервов. Все перечисленные образы структурно и функционально связаны между собой, эмоционально насыщены и наглядно репрезентируют мировоззренческую идентичность мемуариста. С отчаянием обращаясь к Ф.Н. Плевако, Дорошевич восклицает: “Среди ограбленных миллионерш, которых вы отстаивали, *не было более ограбленной и более несметно богатой*. Среди заточенных женщин, которых вы защищали, *не было более заточенной*. Подумайте! Ее имя:

- Россия! Защищайте вашу мать. Это она стучится в вашу дверь. И закликает вас именем тех слез, горьких обид, черной неправды, тяготрусской жизни, ‘обида сильного, презренья

наглеца', беспросветного отчаяния, страданий, муки, скорби, торжества неправды, унижения правоты, мрака, безвестных мучений, – *именем того русского горя*, которого вы видели столько, сколько вряд ли видел пред собой кто другой. И я боюсь, боюсь за ваш чудный талант, за божественный дар, чтоб эта просительница так и не осталась у вас в передней” (Дорошевич 2008: 354).

Для Дорошевича Россия рубежа веков продолжала оставаться страной торжествующего крепостного права (*Крепостное право в XX столетии*), страной, где “все думают по шаблонам” (*Русский язык*), страной бесконечно дорогой, но печальной, где всякому выдающемуся человеку трудно жить, но приятно умереть (М.М. Ковалевский; *Профессор Маркевич*). Одна из трагедий русской жизни Дорошевичу виделась в том, что судьба мыслящего/интеллигентного человека predetermined и в определенной степени географически детерминирована – ее промежуточный или конечный финал – Сибирь (Николай Константинович).

Именно Дорошевичем был введен в активный литературный оборот образ России как страны неисчерпаемых богатств и огромных возможностей, который до настоящего времени является одним из широко тиражируемых в современных СМИ. “Мы любим свою страну. Страну несметных богатств! И почему-то с гордостью добавляем: ‘- И неиспользованных!’. Мы похожи на хозяина, который показывал нам свой дом: ‘- Полная чаша! Все есть! Чего только у меня нет? Парадные комнаты! Никто не живет! Вот кладовые. Меха. Соболя, шиншиллы, черно-бурые лисицы, голубые песцы, седые бобры. Никто не носит. Моль ест. Стальной шкаф. Тут гниют кредитные бумажки. Лежат, выходят из употребления, теряют ценность, превращаются в труху. Все наградил Господь! Бесконечные поля. Дремучие леса. Реки, полные рыбных богатств. В земле нефть, уголь, золото, железо’.

- На целый мир хватило бы.

И все это, - с гордостью добавляем:

- Не использовано!

Но почему же? Почему?

Людей нет?

Я думаю, что из всех богатств в России наименее использованы:
- Людские богатства.

Что наименее мы умеем использовать:

- Людей” (Дорошевич 2008: 396). Репрезентации Москвы и России в автобиографических текстах Дорошевича соотносятся с представлениями о России и “русскости” во многих мемуарных текстах русских либералов второй половины XIX – начала XX в. и являются критической реакцией на официальные версии русского национализма последних десятилетий XIX столетия (Rodigina, Saburova 2012).

Таким образом, несмотря на фрагментарный характер мемуарной, биографической и автобиографической прозы Амфитеатрова и Дорошевича, мы можем сказать, как локализовались в их текстах время и пространство, и каким образом профессиональная принадлежность повлияла на характер воспоминаний. Мемуары содержат несколько вари-

антов репрезентации прошлого: 1) автобиографическое прошлое, предъявляющее индивидуальное ‘Я’ на разных этапах жизни или интервалах самоидентификации; 2) прошлое, воплощенное в биографиях других людей (причем, выбор героев для биографических очерков у Амфитеатрова и Дорошевича практически совпадает); 3) прошлое профессионального сообщества журналистов, история его формирования и попытка его мифологизации; 4) прошлое интеллигенции, представленное через историю поколений; 5) прошлое страны.

Репрезентации пространства, прежде всего, связаны с Москвой и ее социокультурными символами (университет, театр, пресса), являясь частью мемуарного дискурса журналистов о Москве. Если о Москве и Амфитеатров и Дорошевич писали с любовью, с множеством эмоционально насыщенных деталей, отражающих собственную биографию, то о России в целом они писали с болью, сожалением, в рамках сложившейся в XIX веке мемуарно-литературной традиции, и представляя Россию как страну долгих расстояний, бесконечных ожиданий, нуждающуюся в освобождении.

Библиография

- Амфитеатров 2004: А.В. Амфитеатров, *Жизнь человека, неудобного для себя и для многих*, Новое литературное обозрение, М., Т. 1, 2004.
- Ассман 2004: Я. Ассман, *Культурная память: письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности*, Языки славянской культуры, М., 2004.
- Бахтин 2000: М.М. Бахтин, *Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук*, Азбука, Спб., 2000.
- Букчин 2010: С.В. Букчин, *Влас Дорошевич. Судьба фельетониста*, Аграф, М., 2010.
- Бурдые 2002: П. Бурдые, *О телевидении и журналистике* // Н. Шматко (ред.), Фонд научных исследований "Прагматика культуры", Институт экспериментальной социологии, М., 2002.
- Волошина 2008: С.В. Волошина, *Автобиографический рассказ как объект лингвистического исследования*, «Вестник Томского государственного университета», 2008, 308, с. 11-14.
- Гинзбург 1977: Л. Я. Гинзбург, *О психологической прозе*, Художественная литература, Л., 1977.
- Дорошевич 2008: В.М. Дорошевич, *Воспоминания*, Новое литературное обозрение, М., 2008.
- Елизаветина 1982: Г. Г. Елизаветина, *Становление жанров автобиографии и мемуаров // Русский и западноевропейский классицизм. Проза*, Наука, М., 1982, с. 235-262.
- Колядич 1993: Т.М. Колядич, *Мгновенья, полные как годы. (Двадцатые годы в воспоминаниях писателей)*, Прометей, М., 1993.
- Колядич 1998: Т.М. Колядич, *Воспоминания писателей: проблемы поэтики жанра*, Мегатрон, М., 1998.
- Лежен 2000: Ф. Лежен, *В защиту автобиографии*, «Иностранная литература», 2000, IV, <http://magazines.russ.ru/inostran/2000/4/lezhen-pr.html>, 24 августа 2013.
- Мангейм 2000: К. Мангейм, *Очерки социологии знания: Проблема поколений – состоятельность – экономические амбиции*, ИНИОН РАН, М., 2000.
- Манн 1998: Ю.В. Манн, *Москва в творческом сознании Гоголя (Штрихи к теме)* // Г.С. Кнабе (ред.), *Москва и «московский*

текст» русской культуры, Российский государственный гуманитарный университет, М., 1998, с. 63-81.

Махонина 2008: С.Я. Махонина, *История русской журналистики начала XX в.*, Эксмо, М., 2008.

Меднис 2003: Н.Е. Меднис, *Сверхтексты в русской литературе*, Новосибирск, 2003, <http://rasporin.den-za-dnem.ru>, 22 апреля 2013.

Михеев 2004: Ю.Э. Михеев, *Поэтика «журнализма» в книге В.А. Гиляровского «Люди театра» // Проблемы конфликта в массовой коммуникации: Материалы международной конференции, 26-28 октября 2004*, Изд-во Тамбов, гос. ун-та им. Г.Р. Державина, Тамбов, 2004, с. 175-178.

Николина 2002: Н.А. Николина, *Поэтика русской автобиографической прозы*, Флинта: Наука, М., 2002.

Новокрещенных 2008: Е.Г. Новокрещенных, *Поэтика автобиографической прозы русских поэтов второй половины XIX века: А.А. Григорьева, Я.П. Полонского, А.А. Фета*, диссертация канд. филол. наук, Улан-Уде, 2008.

Перцов 2002: П.П. Перцов, *Литературные воспоминания. 1890-1902*, Новое литературное обозрение, М., 2002.

Рейтблат 2009: А.И. Рейтблат, *От Бовы к Бальмонту и другие работы по исторической социологии русской литературы*, Новое литературное обозрение, М., 2009.

Рейтблат 2004: А.И. Рейтблат, *Фельетонист в роли мемуариста // А.И. Амфитеатров, Жизнь человека, неудобного для себя и для многих: в 2 т. Т. 1*, Новое литературное обозрение, М. 2004, с. 5-18.

Родигина, Сабурова 2011: Н.Н. Родигина, Т.А. Сабурова, *Поколенческое измерение социокультурной истории России XIX в.: Преемственность и разрывы*, «Диалог со временем», 2011, 34, с. 138-157.

Сабурова 2012: Т.А. Сабурова, *Коллективная автобиография: «поколение 1880-х» в воспоминаниях и переписке А.В. Амфитеатрова*, «AutobiografiЯ. Rivista di studi sulla scrittura e sulla rappresentazione del sé nella cultura russa», 2012, I, с. 145-165.

Симонова 2002: Т.Г. Симонова, *Мемуарная проза русских писателей XX века: поэтика и топология жанра*, Гродненский государственный университет, Гродно, 2002

Шайтанов 1981: И.О. Шайтанов, *Как было и как вспомнилось (современная автобиографическая и мемуарная проза)*, Знание, М., 1981.

Хальбвак 2005: М. Хальбвакс, *Коллективная и историческая память*, «Неприкосновенный запас», 2005, XL-XLI, 2-3, <http://magazines.russ.ru/nz/2005/2/ha2.html>, 28 февраля 2013.

Manchester 2002: L. Manchester, *Harbingers of Modernity, Bearers of Tradition: Popovichi as a Model Intelligentsia self in revolutionary Russia*, «Jahrbücher für Geschichte Osteuropas», Neue Folge, 2002, L., 3, pp. 321-344.

Manchester 2008: L. Manchester, *Holy Fathers, Secular Sons: Clergy, Intelligentsia, and the Modern Self in Revolutionary Russia*, Northern Illinois University Press, DeKalb, 2008.

McReynolds 1991: L. McReynolds, *The News under Russia's Old Regime. The Development of a Mass-Circulation Press*, Princeton University Press, Princeton, 1991.

Meyers 2007: O. Meyers, *Memory in Journalism and the Memory of Journalism: Israeli Journalists and the Constructed Legacy of Haolam Hazeh*, «Journal of Communication», 2007, LVII, 4, pp. 719-738.

Rodigina, Saburova 2012: N. Rodigina, T. Saburova, *Changing Identity Formations in Nineteenth-Century Russian Intellectuals' Autobiographies*, «Life Writing Matters in Europe», 2012, 217, pp. 119-132.

Маша Левина-Паркер

Андрей Белый: путь к распятию как аспект серийного самосочинения

Andrey Bely: The Journey to the Crucifixion as an Aspect of Serial Autofiction

This article is an attempt to discern links between Bely's autobiographical disposition and his narrative devices. My approach is based on applying two transformist theories of autobiography, namely, the American theory of *serial autobiography* and the French theory of *autofiction*. The emphasis of the former theory is on the serial mode of self-representation (multiple versions of self-description and of a life-story in a series of texts); the latter one is focused on the mix of autobiographical and fictional elements with writing techniques. In my research these two theories are combined as a single theory of *serial autofiction*.

My article is an exploration of what I believe to be a major autofictional leitmotif of Bely's prosaic series – the motif of a protagonist's Christ-like life-journey towards a quasi-crucifixion. I look at the variations of a protagonist's journey to a crucifixion in *Petersburg*, *Kotik Letaev*, *The Christened Chinaman*, and *Moscow Trilogy*. The autofictional invariant of a Christ-like life-journey is created through its formal equivalent, that is Bely's narrative invariant, namely, *inverse repetition*, or *rehearsal*. I develop a new concept of inverse repetition in order to define Bely's strategy of repetition of motifs that unfold not from but towards a point of reference, which is situated at the end and not at the beginning of a text. Thus, the chains of motifs function as sequences of rehearsals that are supposed to prepare and culminate in a performance of a denouement. However, in each of the novels the long-awaited and rehearsed performance of a protagonist's crucifixion is sabotaged and indefinitely delayed.

Серийность и самосочинение

“В сущности, Белый всю свою творческую жизнь прожил в сосредоточении на своем ‘я’ и только и делал, что описывал ‘панорамы сознания’”, – писал в своих воспоминаниях об Андрее Белом философ Федор Степун (Степун 1995: 171). Своим свидетельством Степун поддерживает признание са-

мого Белого: “есть одна только тема – описывать панорамы сознания, одна задача – сосредоточиться в ‘я’” (Белый 1919: 121). Говоря, что Белый всю жизнь писал о себе, Степун также передает свое впечатление о творчестве Белого как о последовательности самоописаний: “только и делал, что описывал ‘панорамы сознания’”.

Специфика прозаического творчества Андрея Белого в том, что это процесс, который предоставляет ему возможность переосмыслить, модифицировать и заново конструировать свое Я: свое прошлое, свою личность, а также отношения с отцом, братьями-символистами и близкими друзьями.

Склонность Белого к гибридизации автобиографии и романа, а также к многократной перекодировке своего детства и жизни позволяет, как мне кажется, рассматривать его романы и мемуары как автобиографическую – точнее, автофикциональную – серию. Новаторский и девиантный автобиографизм Белого требует новаторских и девиантных теорий автобиографии. Две такие трансформистские теории – *теория автофикшн* и *теория серийной автобиографии* – были созданы французскими и американскими постмодернистами.

Теорию автофикшн¹, концептуализирующую нетрадиционные аспекты автобиографии, с 1977 года, когда начал публиковать свои программные работы Серж Дубров-

¹ Autofiction дословно – автовымысел, самосочинение. См. подробный анализ на русском языке в: Левина-Паркер 2010.

ский², разрабатывают французские исследователи. Она чрезвычайно плодотворна для понимания Белого, в особенности для осмысления гибридной, автобиографически-романной природы сочинений Белого о Белом. Исходный пафос автофикшн – отказ от жесткого деления на факты и вымысел, от представления, что в автобиографии должна излагаться правда, вся правда и ничего, кроме правды, а вымысел уместен лишь в художественных произведениях. Автофикшн провозглашает свободу *сочинять о себе*³, свободу вольно обращаться с фактами и смешивать их с фикциями, свободу смешивать и сами жанры. Другой принципиальный тезис: интересны не внешние события и материальные факты, а иная реальность – сознания, мысли, фантазии, переживания, причем особенно интересно бессознательное.

Теория серийной автобиографии с середины 1990-х годов разрабатывается в американ-

² В 1977 году вышло первое произведение Дубровского в жанре автофикшн (Doubrovsky 1977); две программные теоретические статьи Дубровского об автофикшн появились в 1979 и 1980 годах (Doubrovsky 1980; Doubrovsky 1988).

³ См. работы Винсена Колонна (Colonna 1989 и Colonna 2004).

ской критической теории такими исследователями, как Ли Гилмор, Сидони Смит и Джулия Ватсон. Эта теория концептуализирует практику многократного самоописания автора. Она помогает многое разглядеть в творчестве Белого сквозь призму его тотальной автобиографичности.

Серийную автобиографию в самых общих терминах можно определить как создание писателем нескольких повествований о своей жизни, соотносящихся друг с другом как полемические и при этом равноправные версии автобиографии, ни одна из которых не является ни главной, ни окончательной. Основные особенности серийной автобиографии: многократная перекодировка личности автора (и важных для него других, как у Белого – отца и Блока), наличие того, что можно назвать автобиографическим инвариантом, повторяемость сюжетов в вариациях жизнеописания, и принципиальная незавершенность, непредопределенность этих вариаций.

Насколько мне известно, ни один из представителей двух теоретических направлений еще не выказывал интереса к Белому. И это при том, что писательская практика Белого

словно служит иллюстрацией их основных положений. Что касается беловедения, отметим недавний опыт применения теории автофикшна к творчеству Белого Клаудией Кривеллер в сборнике *Миры Андрея Белого*, а также в ее статье в этом номере журнала «AutobiografiЯ». Клаудиа Кривеллер пишет: “На мой взгляд, этот критический инструментарий [теория автофикшна] [...] пригоден и для интерпретации некоторых сложных и противоречивых автобиографических произведений Андрея Белого” (Кривеллер 2011: 691). Наглядным подтверждением этого служит ее статья, в которой используется автофикшна в анализе *Котика Летяева* и *Крещеного китайца*. Другие беловеды пока не проявляли интереса ни к одной, ни к другой теории.

Необходимо указать на подчеркнутую полемичность концепций серийной автобиографии и автофикшна по отношению к традиционной теории. Основной теоретик и представитель традиционного подхода к жанру автобиографии и апологет бинарной оппозиции автобиография-роман – Филипп Лежен. С 1975 года своего рода каноническим текстом в теории автобиографии является его книга *Le pacte*

*autobiographique*⁴, задачей которой было собрать воедино, обобщить и теоретически узаконить традиционные представления об автобиографии, а также навести порядок в области автобиографического творчества и отграничить ее от области беллетристики. Цели такого разграничения служат два провозглашенных Леженом пакта: *автобиографический* и *романный*. Автобиографический пакт, по Лежену, состоит в том, что автор текста является одновременно его повествователем и главным героем (Lejeune 1975: 26), а излагаемые в тексте события являются достоверными. Романый пакт заключается в том, что личность автора не совпадает с фигурами повествователя и героя вымышленных событий (Lejeune 1975: 27). Труд Лежена узаконивал существование автобиографии как суверенного жанра и очерчивал границы, за которые не должно вторгаться в область автобиографического ничто романное и беллетристическое. Однако даже номинальная эпоха 'чистой автобиографии' продлилась недолго: едва только амбивалентность жанра была якобы

преодолена Леженом, как в это пространство стали вторгаться новые, трансформистские теории. *Serial autobiography* в Америке и *autofiction* во Франции заявили о неотъемлемом праве автора самоописания, соответственно, на многократную текстуальную перекодировку его прошлого и на жанровую гибридизацию.

Теория серийности усматривает свой *raison d'être* в разработке поэтики многократного романизированного самоописания. Так Сидони Смит стремится доказать, что авторские проекты, создаваемые по принципам гибридизации и сериализации, могут быть "outside the requirements of documentary evidence and legal jurisdictions" (Smith 2011: 41) и, несмотря на это, оставаться автобиографическими текстами. По мнению Ли Гилмор, умозрительная теория Лежена "appears to constrain self-representation through its almost legalistic definition of truth telling, its anxiety about invention, and its preference for the literal and verifiable" (Gilmore 2001: 3). Теоретики серийности тоже, как и теоретики автофикшн, всячески приветствуют смешение жанров.

Ли Гилмор с полным правом может называться ведущим

⁴ Lejeune, 1975. Первую попытку автора дать определение жанру автобиографии находим в: Lejeune 1971.

теоретиком серийной автобиографии. Ее книга *The Limits of Autobiography: Trauma and Testimony* является, так сказать, манифестом серийности. Приведу характеристику, которую исследователь дает рассматриваемому феномену:

Several writers have taken the project of self-representation to be open-ended, susceptible to repetition, extendible, even, perhaps, incapable of completion. In their sustained multibook projects, the notion of an 'end' to autobiography becomes ironic. The multivolume autobiographies demonstrate this pattern of returning to the autobiographical scene (Gilmore 2001: 96).

В этом определении называется ряд особенностей исследуемого явления: многократность возвращений к автобиографическому локусу; особая роль повторения; семантическая и структурная открытость серии; вариативность продолжения и принципиальная незавершаемость. К этому Гилмор добавляет накопление и поэтапную трансформацию значения в серии по мере создания новых текстов.

Если свести воедино наблюдения различных теоретиков серийности и обобщить их рассуждения, можно сформулировать, в чем именно заключается экспериментальность серийности, которая нарушает установленные Леженом нормы жанра. Во-первых, это множественность образов автора и разнообразие версий прошлого. Во-вторых, это гибридность поэтики серийности, помещающая ее на пересечении референциального и художественного. В-третьих, это отказ от идентичности протагониста и автора. Трудно было бы не заметить, что второе и третье положения не на шутку сближают теорию серийности с теорией автофикшн.

Теории эти удивительным образом дополняют друг друга. Теория серийной автобиографии не придает никакого значения авторскому стилю, что, особенно если говорить о Белом, представляется серьезным упущением. Автофикшн придает стилю значение первостепенное и в этом отношении удачно дополняет теорию серийной автобиографии. Вместе с тем, автофикшн не замечает феномена серийности, что, особенно если говорить о Белом, представляется серьезным упущением. В этом

отношении ее удачно дополняет теория серийной автобиографии. И во многих других отношениях эти две теории взаимодополняемы. Применительно к творчеству Белого их взаимодополняемость представляется настолько наглядной, что я считаю возможным и пытаюсь их объединить – под названием ‘серийное самосочинение’.

Эти взаимодополняющие новаторские концепции, будучи гипотетически объединены в теорию серийного самосочинения, представляются наиболее подходящим инструментарием для анализа прозы Андрея Белого, новаторской для своего времени прозы серийного самоописания.

В этой статье я анализирую один из важных аспектов серийного самосочинения Белого: автобиографический инвариант крестного пути протагониста в серии романов (от *Петербург* до *Масок*) и повествовательную стратегию его воплощения – обратное повторение, художественный инвариант серии.

Репетиция развязки – особый способ повторения

Повторению в литературе, и в частности мотивному повторению, посвящена обширная научная литература⁵. Однако литературоведение не проводит различия между тем, что следовало бы назвать прямым мотивным повторением, и мотивным повторением как таковым: один из видов его приравнивается к понятию в целом. Но возможна, а главное, реально существует, и принципиально другая версия приема – репетиция, то есть повторение обратное.

Мотивное повторение обычно строится как возвращение – с некоторыми вариациями – к какому-то изначальному элементу повествования, будь то событие или конфликт, предмет или символ. Повторение поэтому всегда предполагает наличие истока или начала, находящегося вне системы повторений, но конституирующего ее и задающего ее состав и функционирование. Такой исходный пункт является как бы ‘оригиналом’, а последую-

⁵ См.: Веселовский 2004: 500; Пропп 1998; Бем 1919; Мелетинский 1976: 306-307; Хализев 1999: 267; Кожевникова 1976; Шмид 2008; Смирнов 2001; Фарыно 1987: 160-161; Miller 1982; Силантьев 2004.

щие повторения – его приближительными копиями.

Происхождение мотивной цепочки от истоков мотива, от ‘оригинала’ – наиболее распространенный способ построения мотивной структуры. Репрезентативно в этом смысле определение, которое дает мотиву Борис Гаспаров:

Имеется в виду такой принцип, при котором некоторый мотив, раз возникнув, повторяется затем множество раз, выступая при этом каждый раз в новом варианте, новых очертаниях и во все новых сочетаниях с другими мотивами. При этом в роли мотива может выступать любой феномен, любое смысловое ‘пятно’ (Гаспаров 1994: 30).

В этом случае обычно имеет место совпадение исходного мотива с исходным пунктом фабулы и дальнейшее совпадение направленности мотивной структуры с развитием фабулы. Это может быть (например, в романе воспитания) некий эпизод детства героя, повторяющийся по мере рассказа о развитии героя и истории его жизни. Повторяющиеся эпизоды, или звенья

мотивной цепочки, периодически возвращают к исходному эпизоду и работают на связность и цельность произведения. К этому типу повторения вполне применимо высказывание Шкловского: “Повторения создают плодovitую медленность, глубокую пахоту прозы. Вот так эпизоды прозы как бы повторяются. Как будто человек возвращается обратно по ступеням своей жизни” (Шкловский 1983: 5). Такая суть прямого повторения – но не всякого повторения.

Развиваемый здесь подход заключается в том, что существует и другой тип повторения: ‘повторение наоборот’. В этом случае оригинал повторений и пусковой механизм мотивного развития тоже отчетливо задан. Однако место, отведенное для него автором, вопреки обыкновению и ожиданиям, находится не в начале, а в конце повествования. Это не исток, а пункт назначения – не точка, от которой отталкивается, а точка, к которой тянется повествование. При такой конструкции повторения оказываются не последующими отражениями изначального, а как бы репетициями *предстоящего*⁶. Мо-

⁶ Я предлагаю термин «репетиция» еще и потому, что он предполагает игру слов: французское ‘répétition’

тивы не возвращают к своему исходному оригиналу, а ‘репетируют’ грядущее представление: заключительную и заключающую мотивное развитие пуанту, основное событие фабулы. ‘Представление’ – кульминация репетиций, то есть конституирующий момент мотивной цепочки, вынесенный за скобки мотивной системы.

Репетиции распятия Белого

Обратная перспектива мотивной структуры создается у Белого. Именно по принципу инверсивного повторения развивается в романах автофикциональной серии Белого один из самых важных для его творчества мотивов. Присущее Белому представление о своем жизненном и творческом пути как мученическом пути к предстоящему распятию за грехи мира – по образу и подобию крестных мук Христа – порождает в его творчестве

одновременно включает оба актуальных здесь значения – как повторение, так и предварительное пробное исполнение, подготовка к будущему представлению: (1) “retour de la même idée, du même mot, réitération d’une même action” и (2) “Séance de travail, de mise au point d’une œuvre musicale, dramatique, etc., destinée à être présentée au public” (Larousse 1998: 675).

лейтмотив обреченности и страданий, автобиографический инвариант текстов писателя Андрея Белого и навязчивую идею о собственном христоподобном пути и неотвратимом распятии. Идея эта была глубоко укоренена, по свидетельствам современников, в самосознании Бориса Бугаева. Показателен рассказ Ходасевича об эпизоде на прощальном эмигрантском ужине перед отъездом Белого в советскую Россию:

За этим ужином одна дама неожиданно сказала: “Борис Николаевич, когда приедете в Москву, не ругайте нас слишком”. В ответ на это Белый произнес целую речь, в которой заявил буквально, что будет в Москве нашим другом и заступником и готов за нас “пойти на распятие”. Думаю, что он сам отчасти этому верил⁷.

У Белого воплощению личной темы обреченности на крестный путь – служит повествовательная стратегия мотивной репетиции. Можно сказать, что автобиографический мо-

⁷ Ходасевич 1991:66. “Пойти на распятие” выделено Ходасевичем.

тив-инвариант серии Белого (тема обреченности) воплощается художественным инвариантом серии Белого (обратным повторением). Свообразными версиями такой репетиционной конструкции и одновременно ее деконструкцией являются романы Белого. Эти самосочинения строятся, разумеется, не одинаково.

Репетиции казни в Петербурге

Мотив отцеубийства является основным в *Петербурге*. По мере прояснения смысла “ужасного обещания” Николая Аблеухова становятся все более очевидными репетиции приближающейся развязки. Одновременно это и мотив будущей казни отца, и духовной казни, как выясняется, самого Николая Аполлоновича, а следовательно, и автобиографический мотив – казни автора. Отцу и сыну “иногда становилось жаль обрывать обеденный разговор, будто оба они боялись друг друга; будто каждый из них в одиночку друг другу сурово подписывал казнь” (Белый 1990: 120). Так слово казнь впервые появляется в романе.

В *Петербурге* кульминация готовится по мере развития повествования репетициями

взрыва бомбы в конце романа. Репетиции казни в романе многочисленны. Это и возникающие в воображении сына, Николая Аполлоновича, болезненно-яркие образы убийства “молодым негодяем” немощного старика-отца, и его рефлексия по поводу отцеубийственного обещания, и повторяющиеся у него психические и даже ‘физиологические’ ощущения его собственного разлетания на куски: “разлетался я, как бомб... На части!..” (Белый 1990: 319), и взрыв Коленьки-бомбы в его сне (“Николай Аполлонович понял, что он – только бомба; и лопнувши, хлопнул” – Белый 1990: 294), и возвращения его детских “кошмаров” – взрывающихся “бредов”, и мысленные картины с бомбой, одушевляющейся и персонализирующейся в лопающемся Пепп Пепповиче Пеппе. Репетициями казни выступают в романе и выпрыги сознания отца, Аполлона Аполлоновича, из его брэнного, обреченного партией, охранкой и сыном-негодяем на растерзание тела, и ощущения разрывания его больного сердца во время приступа, спровоцированного появлением красного домино на балу у Цукатовых, и звуковые галлюцинации сенатора в виде приближающихся к нему

“металлических, грозных” ударов, “раздробляющих все” (Белый 1990: 282).

Взрыв фигурально уничтожает, разносит в клочки, прежние ипостаси и сенатора Аблеухова, и его сына. Последнее явление привычной ипостаси Аполлона Аполлоновича сразу после взрыва дано в виде отдельных фрагментов метафизически растерзанного бомбой тела: “Отчетливо врезались: поворот головы, потный лоб, губы, бачки и глаз” (Белый 1990: 513). Этот кульминационный момент взрыва и символического распада личности сенатора подготовлен многочисленными лейтмотивами телесной и личностной фрагментарности, которые от начала до конца пронизывают роман образами автономных частей тела “гимназиста, студента, чиновника, офицера, субъекта”: циркулирующими по проспектам Петербурга усами, носами, плечами, спинами, котелками, фуражками, калошами.

Последнее явление привычной ипостаси Николая Аполлоновича сразу после взрыва описано так: “ – ‘Ааа... ааа... ааа...’ Он упал перед дверью. Руки он уронил на колени; голову бросил в руки” (Белый 1990: 514). В этом случае впечатление фрагментарности

создается гротескной отдельностью и как будто вещностью и объектностью частей тела – рук, коленей, головы: “руки уронил”, “уронил на колени”, “голову бросил”, а также марионеточной раздерганностью судорожных, как бы предсмертных движений тела.

Взрыв бомбы и распад личности двух главных героев репетируется в романе, с одной стороны, сквозными мотивами “звякающей металлическим звуком”, а позднее “тикающей” “сардинницы ужасного содержания” и мотивами “умственной бомбы”, провокации, отцеубийства, предательства. С другой стороны, представление репетируется отчасти пародийными лейтмотивами страдающего бога: страданий Николая Аполлоновича из-за недостаточной метафизичности “жизнейских мелочей и всяких невнятных, называемых миром и жизнью” (Белый 1990: 51), из-за собственных отцеубийственных мыслей, бесплотных вождений плоти, мыслительных “ахиней” – и страданий Аполлона Аполлоновича, вызванных бегством жены, преступлениями “негодяя-сына”, нестройным роением революционных событий, несимметричностью и неперпендикулярностью дел в

Империи, а больше всего – собственной “скверной”.

Как бы то ни было, само представление в *Петербурге* срывается и оказывается квази-развязкой. В эпилоге даны картины своеобразного воскрешения – и душевного, и духовного обновления Аполлона Аполлоновича и Николая Аполлоновича.

Тема распятия как такового в *Петербурге* лишь намечается. Уже там тем не менее есть несколько сцен, непосредственно отсылающих к христианскому распятию. Когда сенатор Аблеухов, морально раздавленный скандальным поведением сына в облике красного домино, разбирает бумаги перед скоропостижным уходом в отставку, предстает ему видение. Видится сенатору, как в пылающем огне камин проступает вдруг фигура распятого на кресте Николая Аполлоновича:

Побежал, расширяясь,
камин, превращался в
каменный и темничный
мешок, где застыли...
пламена, темно-
васильковые угарные га-
зы и гребни: в опрозра-
ченном свете – там ср-
оилась фигура... Что это?

– Вот – страдальчески
усмехнувшийся рот, вот
– глаза василькового
цвета, вот – светом сто-
ящие волосы: облечен-
ный в ярость огней, с ис-
крою пригвожденными в
воздухе широко раздви-
нутыми руками, с опро-
кинутыми в воздухе ла-
донями – ладонями, ко-
торые проткнуты, –
– крестовидно раскину-
тый Николай Аполлоно-
вич там страдает из
светлости светов и ука-
зует очами на красные
ладонные язвы; а из
разъятого неба льет ему
росы прохладный широ-
кокрылый архангел – в
раскаленную печь... –
(Белый 1990: 462).

Это один из немногих эпизодов в романе, изображающих распятие протагониста на кресте и к тому же подающих страдания Николая Аполлоновича в серьезной и даже трагической перспективе. Но и этот эпизод не может вполне избежать снижающих и осмеивающих героя-страдальца коннотаций. Ибо в романном времяпространстве эта сцена происходит параллельно сцене начинающегося рукоприкладства (которое, правда, тоже срывается), чи-

нимого обезумевшим подпоручиком Лихутиным над Николаем Аполлоновичем, в конце которой сам Аблеухов-младший (а не его воспаленный образ, привидевшийся отцу) переживает момент богоподобия. Вот как выглядит символическое распятие Николая Аполлоновича в кабинете Лихутина:

– “Я, Сергей Сергеевич, удивляюсь вам... Как могли вы поверить, чтобы я, чтобы я... мне приписывать согласие на ужасную подлость... Между тем как я – не подлец...”

[...] Из теневого угла, будто сроенная, выступала гордая, сутуло-изогнутая фигура, состоящая, как подпоручику показалось, из текучих все светлостей, – со страдальчески усмехнувшимся ртом, с василькового цвета глазами; белольняные, светом стоящие волосы образовали опзраченный, будто нимбовый круг над блистающим и высочайшим челом; он стоял с разведенными кверху ладонями, негодующий, оскорбленный, прекрасный, весь при-

поднятый как-то на кровавом фоне обой... (Белый 1990: 458).

Само по себе это описание не содержит иронических обертонов и во многом дословно совпадает с описанием распятого Коленьки в видении сенатора. Пародийной мизансцену Николай Аполлонычева хриstopодобия делают предшествующие ей трусливые движения души и тела героя и следующие за ней ощущения героя. Предшествующее ‘распятию’ смехотворное поведение Николки, в момент испытания тяжелыми дланями Сережки превратившегося в “комочек из тела”, который от страха семенит на подогнутых ножках, создает весьма драматический контраст с позой богочеловека, принимающего смерть на кресте. Правда, в самый момент телесной “крестовидной раскинутости” своей Николай Аполлонович пытается и духовно кульминировать в соответствующем моменту хриstopодобном переживании: “Николай Аполлонович, освободившись от грубого, животного страха, стал и вовсе бесстрашным; и более: в ту минуту он даже хотел пострадать” (Белый 1990: 459). Как бы то ни было, следующие за этим ощущения ‘распинае-

мого' оказываются вновь пародийно сдвинуты по отношению к христианскому прототипу:

Ждал он – брызнет слепительный светоч и голос родимый [...] изречет в нем самом: для него самого:

– “Ты страдал за меня: я стою над тобою”.

Но голоса не было. Светоча тоже не было [...]. Почему ж не было примиренного голоса: “Ты страдал за меня?” Потому что он ни за кого не страдал: пострадал за себя... Так сказать расхлебывал им самим заваренную кашу из безобразных событий. Оттого и голоса не было. Светоча тоже не было (Белый 1990: 459-460).

В потуги героя уподобиться Христу неслучайно диссонансом вкрадываются здесь ощущения разорванности, а в цепочку христианских символов – языческие символы ритуального расчленения. Вкупе с оторванной от коленькиного сюртука фалдой они пародийно отсылают к растерзанию языческого бога:

Ощутил себя отданным на терзание героем, страдающим всенародно, позорно; тело его в ощущениях было – телом истерзанным; чувства ж были разорваны, как разорвано самое ‘я’ [...]. Привезли насильно сюда, протащили – проволокли [...] и – оторвали здесь, в кабинетике, сюртучную фалду (Белый 1990: 459).

Образы растерзания на части божества возникнут снова уже в финальной сцене, изображающей отца и сына после взрыва.

Интересно, что своеобразные жесты хриstopодобия, которые в этом романе еще крайне редки и не бросаются в глаза, дважды повторены как образы крестовидной распластанности на стене: Николая Аполлоновича и – Дудкина. В упомянутой сцене не состоявшегося избиения главного героя изображается “Николай Аполлонович, распластавшийся на стене” (Белый 1990: 454). За триста с лишним страниц до этого Дудкин, описывая Николаю Аполлоновичу свои мучения и приступы болезни на чердаке, говорит: “Любимая моя поза во время бессонницы, знаете, встать у стены, да

и распластаться, раскинуть по обе стороны руки [...] я так простаиваю, Николай Аполлонович, часами” (Белый 1990: 112). Многие места *Петербурга* свидетельствуют о том, что Белый поделился своими мозговыми играми и навязчивыми идеями не только с сенаторским сыном и сенатором, но и с Дудкиным. В этом ряду и проклевывающиеся ассоциации страданий героев со страстями христовыми.

Вероятно, время написания *Петербурга* было временем вызревания мифа Белого о самом себе как страстотерпце, шествующем на Голгофу во искупление принятых на себя грехов мира.

Тема распятия, за исключением нескольких отнюдь не центральных эпизодов, строго говоря, в явном виде не присутствует в романе, она присутствует в виде, скорее, неявном. В *Петербурге*, как первом тексте автобиографической серии, тема распятия, можно сказать, лишь прорастает и намечается. Однако выстраивающаяся в последующих текстах автофикциональной серии серия распятий протагониста ретроспективно отсылает к зачаточному ростку темы распятия в *Петербурге* и регрессивно активизирует в

нем сеть связанных с нею значений. В *Петербурге* есть намеки – не самые прозрачные – на подготовку того, что больше похоже на растерзание языческих божков, чем на христианские мотивы распятия. Николай Аблеухов предстает внешне подобным богу, не полноценным богом – но все же. В сне героя и в пародии на софийный миф очевидна более серьезная переключка с темой древних богов, хотя и там она пародийно снижается. В переживаниях героя заметен, хотя не слишком выражен, мотив страданий и даже обреченности – в общем виде, без определенной христианской окраски. Репетиции казни отца более определено связаны с мотивом богоубийства. Аполлон Аполлонович ближе, чем его сын, к богам, что особенно наглядно проявляется в сне героя, где отец выступает то в образе Сатурна, то Хроноса, то бога вообще. Автобиографичность тут заключается не только в том, что Белый наделяет сенатора некоторыми внутренними свойствами своего отца – он его наделяет и некоторыми своими свойствами.

В целом в *Петербурге* обозначена, пусть и не слишком отчетливо, тема убийства богов, но эти боги ассоциируются,

пожалуй, скорее с язычеством, чем христианством. Все это наводит на мысль, что когда писался *Петербург*, тема христианского распятия еще не вполне сложилась у Белого. Правда, необходима одна оговорка. Богоубийство больше относится к Аполлону Аполлоновичу, в котором трудно разглядеть Христа, и если это бог, то какой-то другой бог. Но вот Николай Аполлонович – предатель, в котором разглядеть библейского Иуду можно.

Финальное представление в *Петербурге* оказывается пародийной реализацией автобиографического инварианта обреченности, страданий и гибели. Однако не вполне состоявшаяся развязка дана в этом романе пока главным образом вне христианской символики и по сути своей скорее приближается к модели растерзания языческих богов⁸. Языческие значения тоже не даны Белым впрямую, но они в романе намечены: они аккумулируются нагнетанием мотивов неминуемого и неотвратимого принесения в жертву ведомых на заклатие провокацией (партией и охранкой) сенатора и его сына, они

⁸ Озирис, Дионис и др. См. сборник статей, посвященный этой теме: Жертвоприношение: 2000.

брезжут в приведенных выше финальных образах телесной фрагментированности отца и сына, создающих иллюзию ритуального растерзания на части, на них намекают языческие аллюзии сна Николая Аполлоновича, наконец, к ним в достаточно прямой форме отсылает разговор Николая Аполлоновича с Дудкиным о бомбе, казни и об ощущениях растерзываемого на части тела:

– “Я все понял: но ведь это – ужас, ведь ужас...”

– “Не ужас, а подлинное переживание Диониса: не словесное, не книжное, разумеется... Умирающего Диониса...”
(Белый 1990: 319-320).

Репетиции символического распятия Котика

И в *Котике Летаеве*, и затем в *Крещеном китайце*, следующих за *Петербургом* текстах серийного самосочинения Белого, инициированная в *Петербурге* тема мученического пути героя к ожидающей его казни воспроизводится и уже становится одним из автобиографических инвариантов серии. Эта тема не просто повторяется, а воплощается в христианской символике и

образности, здесь она обретает четкость и определенность крестного пути к распятию, которых еще не было в первом тексте автофикциональной серии. Постоянно повторяются мытарства Котика в недрах семейства и переплетающиеся с ними мотивы 'преждевременного развития', мотивы переживания вины без вины ("виноват ли я, что...") и мотивы принятого на себя греха ("Грешник я: грешу с мамочкой против папочки; грешу с папочкой против мамочки" – Белый 1997: 114). Эти взаимодействующие ряды мотивов воспринимаются как *репетиция* конца, финального распятия героя – и окончания текста.

Распятие "во Христе" и воскрешение "в Духе" семантически и структурно актуальны для *Котика Летаева* и *Крещеного китайца* не менее, чем символическая казнь и последующее духовное воскрешение отца и сына в *Петербурге*. Распятие героя репетируется в *Котике Летаеве* с первых страниц повествования – прохождением и восхождением Котика через страшные отдушины, трубы, коридоры, изнутри грозящие ребенку родительским тиранством бесконечные комнаты и извне угрожающие ему улицы, исто-

рию, мир. Рост Котика разбивается на серии развития своеобразным рефреном, периодически повторяющимся и обобщающим каждую из них: "Миг, комната, улица, происшествие, деревня и время года, Россия, история, мир – лестница моих расширений; по ступеням ее восхожу: это – рост; я – расту" (Белый 1997: 86). Предпоследнее возникновение этого словесного, семантического и структурного рефрена в эпилоге уже не подразумевает, а прямо проговаривает смысл восхождения и называет его конечный пункт, который становится не только подразумеваемым конечным пунктом этого романа о детстве, но и повторяется всеми последующими романами автобиографической серии как их кульминация:

Миг, комната, улица, происшествие, деревня и время года, Россия, история, мир – лестница расширений моих; по ступеням ее я всхожу... к ожидающим, к будущим: людям, событиям, к крестным мукам моим; на вершине ее – ждет *распятие* (Белый 1997: 154 – *курсив мой* – М. Л.-П.).

Двумя фразами ниже тот же рефрен возникает и нарочито проговаривается заново, только на этот раз уже в несколько более пространным варианте:

Ожидают меня: мои новые миги; и – новые комнаты – комнаты, комнаты! – [...] происшествия нарастают деревней и временем года; шумы времени ожидают меня, ожидает Россия меня, ожидает история; изумление, смятение, страх овладевают: история заострилась вершиной; на ней... будет крест (Белый 1997: 154).

По мере приближения к последним страницам *Котика Летаева* многозначительно готовится представление распятия: “Котик – маленький гробик”; “Нет, не нравится мир...”; “Очень страшно: что делать?”; “Мне очень страшно” (Белый 1997: 146, 148, 149, 150). И наконец, в последней главе, многозначительно названной *Распятие*, сцена распятия назревает и почти материализуется: оплотневает, обрастает палачами, крестом, прочими атрибутами распятия, и становится зримой, – оставаясь при этом в будущем времени:

Между тем: уже бабушка, тетя Дотя и старая дева, Лаврова, обижены ожиданиями; и когда они не исполнятся, то есть – когда косматая стая старцев, шепчась и одевая печально шершавые шубы, уйдет от меня, то – то придвинется стая женщин с крестом: положит на стол; и меня на столе, пригвоздит ко кресту (Белый 1997: 153).

Но вопреки ожиданиям, на последних страницах, в следующем за *Распятием* эпилоге, оплотневшая было сцена распятия развеществляется. Конкретное слово Котика, изображающее распятие, сменяется абстрактным дискурсом взрослого Я, откладывающего свое распятие на неопределенное время: “Знаю я, – будет время: – (когда оно будет, не знаю) – буду разъятый в себе, с пригвожденным, разорванным телом, душой [...]. Это будет не здесь: не теперь” (Белый 1997: 155). Представление распятия переносится и таким образом выносится за пределы повествования⁹.

⁹ Владимир Александров считает основным импульсом автобиографичности *Котика Летаева* увлеченность Белого в этот период антропософ-

ской доктриной Рудольфа Штейнера: “The single most important stimulus for the total immersion in autobiography that resulted in *Kotik Letaev* (and in Bely’s plan to write the autobiographical epic of which *Kotik Letaev* was supposed to be the beginning) was Bely’s involvement in anthroposophy [...]. If anything, the anthroposophical belief that one’s past can be retrieved from the cosmic Akashic record should motivate autobiography” (Alexandrov 1987: 149). Некоторые образы *Котика Летаева*, спору нет, отсылают к представлениям и образам антропософии, и антропософская концепция трех стадий духовного восхождения может привлекаться для интерпретирования романа под определенным углом зрения, – но привлекаться лишь как один из многих его претекстов и подтекстов. Восприятие сложного и многоуровневого романа только как одномерной аллегории антропософской картины мира представляется излишним ограничением его многозначного художественного потенциала. Эмфатическая автобиографичность Белого, проявлявшаяся в его творчестве и до, и после его увлечения учением Штейнера, тоже вряд ли может считаться простым производным от того или иного антропософского постулата.

Заключение романа прочитывается критиком как финальное торжество антропософского принципа: “The idea that *Kotik* crucified belongs more properly to a divine being than to the physical world is in keeping with anthroposophical teaching about the central role of the ‘Christ impulse’ in human and cosmic evolution” (Alexandrov 1987: 163). Такое прочтение провоцирует сразу несколько вопросов. Как быть с тем, что распятие Котика является квази-развязкой романа, и событие распятия откладывается авто-

Жизнь Котика продолжается затем в *Крещеном китайце*, где мотив убиваемого бога возвращается: распятие вновь репетируется на всем протяжении романа и в конце его представление вновь разыгрывается – и вновь срывается. За мнимой финальной сценой распятия, смерти, снятия с

ром на будущее? Не подрывает ли этот художественный маневр определенность и завершенность однозначно антропософского прочтения? Если ‘Христов импульс’ и мотив распятия задается именно антропософским учением как доминантной (по мнению Александрова) идеологией *Котика Летаева*, то что же тогда мотивирует возвращение мотива христороподобия и распятия в *Крещеном китайце*, где, по словам самого критика, антропософия уступает место “реалистической” и “конвенциональной детской автобиографии”? А что мотивирует серьезное и трагическое распятие протагониста в Московской трилогии? Неужели опять антропософская доктрина, которая здесь, заметим, отнюдь не проповедуется, а пародируется и компрометируется? Ответов на эти напрашивающиеся вопросы во многих отношениях интересная и содержательная статья Александрова, к сожалению, не дает. Это вполне объяснимо: антропософия, при всей ее важности для некоторых периодов жизни Белого, не может быть ответственной за все направления и особенности, извивы и нюансы его творчества. И не надо требовать от антропософии ответов на все его вопросы. Творчество Белого больше – сложнее, объемнее и интереснее – чем его антропософские интересы.

креста и воскрешения Котика в *Крещеном китайце* идет строка отточия и следует неожиданное продолжение: “В этих мыслях провел я весь день у Ерша: о мучениях, мне предстоящих назавтра, я думал...” Вслед за этим – новая квази-развязка: “мозговые” картины финального сошествия Котика на “папочку, мамочку, бабушку, дядю и тетю” в облике “света” и “речи безглагольной” (Белый 1997: 275, 276). Противоречит сошествию указание на то, что свой конец Котик видит в мечтах и снах.

В этом втором романе о детстве уход Котика из мира сего дезавуируется как ложная развязка с помощью предваряющего этот уход посюстороннего пояснения (“Или вот, представляется мне...”) и заключающего его сообщения о наступлении очередного дня (“И я просыпаюсь...”). Романное время тем самым размыкается и уходит в бесконечное завтра: “К утру возложат атласы, китайские канфы; природа, как старый китаец, древнеет проростами...” (Белый 1997: 277).

Квази-финальный мистический опыт распятия Котика, источник серии репетиций, разоблачается как ложный пункт назначения: представ-

ление откладывается, и таким образом финал размыкается в будущее как бесконечность.

Таким образом, в романах о Котике мотив распятия явно и обрывает плоть. Все атрибуты крестного пути невинно страдающего за чужие грехи младенца и сама сцена распятия нарисованы отчетливо и красочно. Не хватает только одного атрибута – крови. Распятие Котика бескровно, да к тому же, в последний момент отменяется: поэтому я называю его символическим.

Символическое распятие Котика трудно назвать копией теракта против Аблоуховых. Но их объединяют коннотации мученичества, обреченности и, в несколько меньшей мере, богоубийства. А вот в использовании приема репетиции, как и в срыве представления, все три романа очень похожи. Во всех явен один почерк, можно сказать словами Белого – один “стереотип”. Это то, что я называю художественным инвариантом серии Белого.

Репетиции физического распятия Коробкина

В романах Московской трилогии, продолжающих автофикциональную серию, мотив

крестного пути и хриstopодобного распятия автобиографического протагониста вновь возникает, но, как и в каждом из своих серийных воплощений, объективируется в особенной вариации. У Белого вариативное повторение семиотических и структурных блоков, и в частности, вариативное повторение мотива распятия автобиографизированного Я, от текста к тексту – основной прием создания серийного самосочинения. *Московский чудак* и *Москва под ударом* демонстрируют весьма изощренный орнамент мотивных линий, стремящихся к представлению распятия героя. В них постоянным лейтмотивом раздается: “Все – под ударом!”, “все – наносило удар”, “Да, удар – над Москвой!”. Оба текста, представляющие собой по замыслу Белого две части одного тома, насыщены мотивными вариациями больших и малых прижизненных страданий Коробкина – из-за жены-Ксантиппы, негодяя-сына, бездарности и злобы коллег и происков шпиона Мандро. Они пронизаны также лейтмотивами явных и неявных опасностей, сгущающихся вокруг гениального математика, и репетициями его гибели.

В этом ряду выделяются три, так сказать, ‘генеральных репетиции’ финального распятия героя. Во время первой профессору приходится пострадать за любовь к науке. Он записывает мелом формулы математического открытия на стенке чьей-то кареты, безоглядно бросается вдогонку карете, когда она уезжает, и – падает, бездыханный и едва не раздавленный случайной повозкой. Вторая важная репетиция – юбилейное чествование Коробкина, которое едва не кончается растерзанием юбиляра в руках почти рвущих его сакральное тело на части поклонников: “Окружили и куда-то тащили; несение ‘Каппы-Коробкина’ в сопровождении роя людей походило на бред бичевания более, чем на мистерию славы” (Белый 1989: 361). “Бред бичевания” одновременно отсылает и к языческой древнеримской традиции наказания бичеванием, и к рассказам евангелистов о бичевании Христа перед распятием. В описании юбилейной сцены с Коробкиным безусловны христианские коннотации богоподобного существа, безвинно страдающего от земного зла. И наконец, третья, внешне пародийная, но внутренне трагическая, ‘генеральная’ репетиция распя-

тия – эпизод с шапкой, наде- той на себя рассеянным гени- ем и оказавшейся – котом: “Кота вместо шапки надел! [...] Лакей, фон-Мандро и Лизаша, стоявшие с ртами раскрыты- ми, чтобы не лопнуть от хохо- та, остолбенели, когда, не смеясь, как-то криво им всем подмигнувши, почти со слеза- ми в глазах, громко вскрик- нул: – Забавная-с штука-с: да, – да-с!” (Белый 1989: 190).

Эта сцена не случайно распо- ложена в конце *Московского чудака*. В первом томе *Москвы*, объединяющем *Московского чудака* и *Москву под ударом*, эта сцена является срединной символической вехой обрат- ной мотивной структуры это- го двухчастного единства. За- ключает эпизод с шапкой- котом знаменательная фраза, последняя фраза *Московского чудака*: “Он надел на себя не кота, а – *терновый венец*” (Бе- лый 1989: 192). С одной сторо- ны, эта сцена является проме- жуточным результатом серии репетиций – пока только сим- воллом, замещающим собой событие распятия. С другой стороны, эта сцена служит символом, прямо указующим на предстоящее впереди собы- тие распятия. Таким образом она придает смысловую и энергетическую подпитку се- рии репетиций, продолжаю-

щей стремиться к финальному представлению.

Символично и то, что этот эпизод нашел свое повторение в жизни Белого, по умыслу ли автора или иначе. Михаил Че- хов в мемуарах *Жизнь и встречи* рассказывает:

Однажды, уходя от меня поздно ночью, он [Бе- лый] в передней схватил вместо шапки кота и (беру из его же романа): ‘... цап её (мнимую шап- ку) на себя! ... Из схва- ченной шапки над ярким махром головы опусти- лись четыре ноги и пу- шистый развеялся хвост...’ И дальше было точь в точь как в романе: стоявшие около души- лись от смеха, а он ‘не смеясь, как-то криво им всем подмигнувши, по- чти со слезами в глазах, громко вскрикнул: – За- бавная-с штука-с: да, – да-с!’ [...]. Профессор Ко- робкин стал для меня кошмарной реальностью (Чехов 1995: 510).

Представление распятия Ко- робкина наступает почти в конце второго романа, *Москвы под ударом*. Это – серия пы- ток, которым Мандро подвер- гает математика (чтобы завла-

деть его изобретением в самых черных целях). В главке, следующей за этой кровавой казнью (более чем натуралистически изображенной), Коробкин именуется “разорванным”, и задается вопрос: “До ‘этого’ – жизнь чья-то длилась; а – после?” Ответом служит описание казненного: “Кровавое парево с глазом закрывшимся; кто-то, свернувши на сторону рожу, привязанный к креслу, висел, разодравши свой рот и оскалась зубами, как в крике” (Белый 1989: 356). Это изображение висящего – распятого по образу и подобию Христа – мученика является финальным представлением и развязкой текста. Впрочем, развязкой оно является в той же мере, в какой развязками могут считаться квази-развязки и всех других текстов серийной автобиографии Белого: символические распятия Я в *Котике Летаеве* и *Крещеном китайце*, и фигуральное уничтожение бомбой отца и сына Аблеуховых в *Петербурге*.

В *Москве* Белый в очередной раз увенчивает мотивное нагнетание “страстей господних” не окончательной развязкой: после кровавой сцены растерзания героя приходит благая весть, которая саботирует обещанный развитием

текста катарсис. Прибежавшие на место казни люди возглашают: “– Не умер, но – жив!” (Белый 1989: 360). Затем по модели, знакомой уже по предшествующим текстам серии, следует символическое воскрешение протагониста. Главный герой *Москвы* отправляется доживать в сумасшедший дом, но уже обретая богоподобную природу и эсхатологическое назначение:

Голова эта вовсе не нашей планетной системы... вырвется из атмосферы земных тяготений – и солнечных, – чтобы поднять громкий крик, от которого облетит колесо зодиака... – страшный суд!

[...]

Из камеры желтого дома [...] – ‘оно’ станет молнией – с востока на запад: вернется огнем поедающим; [...] стены тюрем – вселенных – падут! И возникнет все новое (Белый 1989: 360, 362).

Описания воскресшего Коробкина отчасти стилизованы под стиль Библии:

Как будто бы всем говорило ‘оно’:

- Человекам все то – невозможно, а мне ‘оно’ стало возможным.
- Я стал путем, выводящим за грани разбитых миров...
- Я знаю, – не можешь за мною идти: я иду по дороге, которой еще не ходили.
- И ты – отречешься!
- И – ты! (Белый 1989: 361-362).

Таков вариант модели инверсивного повторения в последних романах Белого, в Московской трилогии. Реализация этой специфической стратегии повторения, как показывает анализ шести текстов, неотделима от воплощения автобиографического мотива-инварианта распятия.

В Московской трилогии, как и в предшествующих ей текстах автофикциональной серии, инверсивное повторение служит повествовательной стратегией Белого. И здесь по своему воспроизводится автобиографический мотив-инвариант крестного пути протагониста. Повторяющимся мотивам текста придана функция ‘маленьких смертей’ главного героя, репетиций его грядущей казни на кресте.

Здесь тоже можно говорить о серьезном отличии от *Петербурга* в воплощении мотива богоубийства. В *Москве* репетиционная структура первых двух частей трилогии выстроена с ориентацией на серьезное воплощение названного инварианта. Страсти жизни и смерти главного героя, профессора Коробкина, уподоблены крестному пути и распятию Христа.

Что касается сравнения с *Котиком*, то и здесь, и там очевидны мотивы именно христианского распятия. Но у *Котика* это скорее предчувствие будущего крестного пути, которое подается в явно символистских тонах – а в случае Коробкина настоящее кровавое представление.

Мотив распятия как кульминации жизни – важнейший автобиографический мотив, структурно и семантически во многом определяющий собой развитие повествования в серии романов Белого. Разновидностью этого автобиографического инварианта гибели бога можно считать мотив растерзания языческого божества. К этому последнему тяготеет образность *Петербурга*. Автобиографизм *Котика Летаева* и *Крещеного китайца* апеллирует к христианской версии убиваемого бога, а

Московская трилогия сочетает в себе коннотации обоюродного при явном преобладании христианской образности.

Серия убийства богов, представленная хронологически, показывает развитие этой стороны авторского Я от дохристианской версии до вполне оформленного образа распятия. Сам мотив распятия представляет определенную линию в автобиографическом портрете Андрея Белого. Сравнение различных составляющих серии помогает увидеть меняющиеся черты, новые штрихи в той же самой линии автопортретов.

Мотив богоубийства в *Петербурге* неотделим от мотива отцеубийства, если не сказать, что это два аспекта единого мотива. Однако в серии рассматриваемых здесь шести произведений эти два аспекта разъединяются на уже вполне отдельные мотивы, и трансформация их в последующих произведениях происходит по совершенно разным траекториям.

Богоубийство обрастает хорошо узнаваемой христианской атрибутикой и преобразуется в архетипическое христороподобное распятие. При этом заметно усиливаются и детализируются картины

страданий, несправедливости и даже пыток. Из не вполне разработанного и несколько туманного намека на мотив вырастает мотив высокодинамичный и ясно очерченный.

Отцеубийство, напротив, из мощнейшего мотива в *Петербурге* превращается в следующие романы в намеки на темные движения души протагониста, связанные в основном с Эдиповым треугольником и с осознанием ребенком себя 'отцовским отродьем', движения сыновней души, возможно, несущие в себе потенциал отцеубийства. Этот потенциал ощущается в основном в *Крещеном китайце* и первых частях Московской трилогии; в *Котике Летаеве* его присутствие менее заметно. Собственно, вопрос о наличии мотива отцеубийства в последующих романах серии ставится именно его эмфатическим изображением в *Петербурге*, прогрессивно задающим эту тему будущим романам серии.

Знаменательна в этом смысле логика анализа Ходасевича, доказывающего в статье *Аблеуховы-Летаевы-Коробкины*, что все романы Белого (кроме *Серебряного голубя*) являются вариациями одной темы – сыновних отцеубийственных импульсов. Отталкиваясь в

своей интерпретации от ясно проявленной в *Петербурге* темы отцеубийства, порожденной ненавистью героя к отцу как источнику 'наследственности', Ходасевич в следующих романах Белого, в том числе в романах о Котике, улавливает признаки отцеубийственного мотива уже в силу того, что он служит продолжением патрицидной темы *Петербурга*, и читатель подготовлен к его восприятию как такового. Надо сказать, что собственное заявление Белого в предисловии к *Преступлению Николая Летаева (Крещеному китайцу)* подкрепляет этот ход мысли Ходасевича. Белый пишет, что в этом романе им "изображено детство героя в том критическом пункте, где ребенок, становясь отроком, этим самым совершает первое преступление: грех первородный, наследственность проявляется в нем" (Белый 1997: 505). Развивая это ауто-пояснение Белого с опорой на тему *Петербурга*, Ходасевич справедливо констатирует: "Само преступление, по замыслу автора, имеет, можно сказать, физиологическую основу", – и вполне логично находит продолжение этой же линии в Московских романах, указывая на высвечиваемые в них

предыдущими текстами отцеубийственные коннотации. В мелком митенькином воровстве книг у отца, которое оказывается началом всех злоключений Коробкина, ведущих к его пыткам, Ходасевич усматривает "прообраз великого преступления, которое он [Митя] носит в душе", – и резонно заключает, что Митя Коробкин – "такой же потенциальный отцеубийца, как Николай Аблеухов" (Ходасевич 2010: 416, 423). Ходасевич вычленил во всех автобиографических романах Белого доминантный мотив отцеубийства, потому что был, бесспорно, одним из самых внимательных и глубоких читателей Белого и блестящим литературным критиком, и потому что этот мотив – с оглядкой на *Петербург* – в них присутствует. Но вот вопрос: нашел ли бы Ходасевич этот мотив отцеубийства в романах о Котике и Московских романах, если бы его не было в *Петербурге*?

Скорее всего, именно *Петербург*, четкой объективированности отцеубийства в этом исходном романе, обязан своим существованием серийный мотив отцеубийства. Не будь в творчестве и в серийной автобиографии Белого романа *Петербург*, – присутствующий

в других романах мотив сыновней амбивалентности развивался бы как мотив, быть может, соперничества с отцом, неприязни к отцу, предательства сыном отца, но так и не смог бы оформиться в мотив отцеубийства.

И наоборот: вряд ли я разглядела бы намечающийся мотив богоубийства в *Петербурге*, если бы мотив распятия не был так отчетливо выведен в других текстах серии. В этом заключается особый, уникальный эффект, который может создаваться только благодаря серийности – в одном произведении он невозможен. Только серия, благодаря своей интертекстуальности, позволяет обнаружить скрытый, например, еще не совсем оформившийся или, наоборот, теряющий силу, мотив-намек. Назовем это эффектом *демаскировки мотива*.

Модель сорванного представления

Воплощая личную тему обреченности на крестный путь и распятие в сериях мотивных репетиций, Белый культивирует от романа к роману модель сорванного представления. Цепочка репетиций развивает логику повторения как трансцендентной идеи, стре-

мящейся к воплощению, но каждый раз назначенный спектакль срывается или переносится.

Мотивное накопление смысла в серии повторений постепенно усиливает ожидание финала, а в итоге намеренно приводит лишь к неполноценной развязке, которая читательские ожидания обманывает. В *Котике Летаеве* и *Крещеном китаец* мотивная цепочка, лишь споткнувшись на ложной концовке распятия героя, по-прежнему продолжает развертываться и семиотически указывать на свой отдаленный финальный референт, репетировать бессрочно отложенный конец.

В *Петербурге* и *Москве* автор предлагает несколько иные варианты конца. Но они укладываются в рамки той же модели. В *Петербурге* повествование после ложной концовки двойного убийства продолжается в эпилоге. Линию Николая Аполлоновича эпилог оставляет нерешенной и открытой в бесконечность. Такая открытость, учитывая новые – православные – интересы героя, не исключает вероятности его нового восхождения – теперь уже не к языческому растерзанию, но к истинному распятию. В то время как сюжетная линия сына

остается, после ложной концовки, незавершенной и потенциально продуктивной – линия отца приближается к традиционной, конечной романной структуре: она получает уже не мнимое, а подлинное завершение. Последняя фраза *Петербурга*: “Родители его умерли”. Разумеется, это не отменяет того факта, что представление было сорвано – в соответствии все с той же моделью.

В *Москве* воплощение автобиографического инварианта распятия тоже не лишено своеобразия. После казни протагониста, еще одной ложной концовки, жизнь профессора Коробкина продолжается в *Масках*. Цепочка мотивных репетиций здесь продолжена и восходит от распятия – к новому распятию Коробкина в последнем романе: “Между миром и ним все – вторично обрушено” (Белый 1989: 753). Здесь образ распятия усложняется, удваивается. Речь идет уже о двойном распятии – героя и автора одновременно. В последних строках *Масок* повествователь выходит из повествовательного порядка текста в авторско-дискурсивный. Сразу за сценой второго распятия Коробкина следует фраза, из которой неожиданно становится ясно, что это автор

говорит о себе: “Так все, что любило, страдало и мыслило, что восемь месяцев автор словесным сплетеньем являл, вместе с автором, – взорвано: дым в небесах!” (Белый 1989: 754). Герой и автор сближены и уподоблены друг другу “словесным сплетеньем” тщательно подготовленного христоподобного конца обоих. Трансцендентальное самовидение автора выходит на поверхность и открыто обнаруживает себя перед читателем. Впрочем, и здесь излюбленный повествовательный механизм Белого все тот же: представление мученической гибели героя и автора вновь оказывается развязкой ложной. Прямым высказыванием автора подлинное распятие вновь переносится:

Читатель, –
– пока: –
– продолжение следует
(Белый 1989: 754).

Серийность самосочинения и повторение

Мы видели, как серийное самосочинение Белого воплощается не только в серии меняющегося авторского Я, но и в сериях повторяющихся и при этом меняющихся мотивов. Серийность подразумевает

многократность возвращений автора к автобиографическому локусу; воспроизводимость автобиографических констант в серии текстов. Очевидно, что это невозможно без повторения – серийность не существует без повторения. Сколь бы различными ни были автобиографические Я серии, все они являются текстуальными повторениями Я автора и в той или иной степени повторениями друг друга. Как бы ни разнились между собой сюжеты текстов, все тексты серии тем или иным образом повторяют некую общую автобиографическую константу: или базовый конфликт, или определенную расстановку характеров, или знаменательный момент биографии. Александр Эткинд замечает: “Ходасевич реагировал не на скрытое, а на вполне явное содержание текстов Белого [...] мало где выходил за пределы того, что рассказывал о себе сам Белый [...]. Он не строил гипотез о подсознании автора, а наблюдал повторяющиеся структуры в продуктах его сознания” (Эткинд 2013: 368-369). Продукты сознания – тексты – Белого определенно демонстрируют повторяющиеся структуры всевозможных видов на службе рассказывания о себе.

Читая прозу Белого, невозможно не заметить постоянного динамического присутствия повторения на самых разных уровнях (от фонетического до символического) каждого из его текстов и в интертекстуальном пространстве серии. Во всех текстах серии Белого повторяется с некоторыми вариациями изображение его Я. Повторяется – и с вариациями, и без оных – изображение излюбленных биографических референтов Белого: родителей, эпизодов детства, отношений с отцом, отношений с Блоком, конфликта Я с не-Я, конфликта Я с Я, христоподобных страданий за чужие грехи.

Все тексты, имеющие своим референтом прошлое автора, представляют собой вариативные повторения друг друга как оттенков самосочинения. Каждый текст серии Белого, воспроизводя автобиографический инвариант, конституирует себя как повторение исходного инварианта и одновременно как вариативное повторение других текстов серии, каждый из которых по своему воспроизводит тот же инвариант. Таким образом каждый текст серии является вариативным повторением предшествующих текстов и одновременно частичным

прообразом любого из следующих за ним текстов.

Серийное самосочинение Андрея Белого имеет своей целью не достижение конечного значения, а скорее нескончаемый процесс производства значения, и вариативность повторения имеет непосредственное отношение к этому процессу. Серийность, собственно, есть не что иное как повторение, помноженное на вариативность. Это – повторение в последовательности произведений определенных текстуальных элементов, которые при переходе из одного произведения в другое подвергаются некоторым изменениям. Серия Белого развивается по мере повторения структурных и смысловых блоков и установления связей между ними. Повторение стабильных элементов блока обеспечивает его узнаваемость, а частичные изменения структуры и содержания, происходящие при каждом повторении, приводят к коррекции накопленного значения и к приращению нового значения. Новая ‘мутация’ автобиографического блока, образовавшаяся при очередном повторении, не замещает собой предшествующие ей варианты, а примыкает к ним, продолжая цепочку частичных трансфор-

маций и продолжая создание значения.

Развитие автофикциональной серии означает трансформацию на протяжении ряда текстов базовых автобиографических мотивов. Так создаются интертекстуальные ассоциации, на которых держится механизм развития серии. Ассоциации между текстами создаются повторением в серии, иногда в похожих сценах, одних и тех же базовых отношений Я с не-я или базовых отношений я-я. Далее, интертекстуальные ассоциации закрепляются повторением этих же отношений в разных текстуальных хронотопах. Воспроизведение этих же отношений с постоянным Я в главной роли, но с меняющимися лицами не-я одновременно служит и дальнейшему закреплению ассоциаций, и созданию вариативности в серии.

Примером развития и закрепления ассоциаций, скрепляющих тексты в серию, может служить воссоздание основного в жизни автора конфликта, образующего автобиографический инвариант, неизменно присутствующий в прозе Белого. Во всех текстах, включая мемуарные, повторяется изображение антагонистических отношений младший-

старший. Повторяется в разнообразных вариациях в различных ракурсах и с различной степенью конкретности. В мемуарах описана пара отец-сын в лицах непосредственно самого Бориса Бугаева и его родного отца. В романах принципиально те же роли играют уже вымышленные и при этом разные герои от Аблеуховых до Коробкиных – но это все тот же легко узнаваемый конфликт. Конфликт существенно видоизменяется в других мемуарных описаниях, где появляются фигуры условных, духовных, творческих, идеологических отцов и сыновей. Каждое новое изображение базового конфликта дает новые его стороны и нюансы – и одновременно вновь подчеркивает глубинную его автобиографичность, а следовательно, неизменность. Это и есть повторение, создающее автофикциональную серию. Склонность Белого к поэтике повторения может опосредованно восходить к детской травме, породившей обсессивную манеру его письма. Думается, что уместна параллель с ‘навязчивым повторением’, которое Фрейд описал как сильнейшую потребность невротика заново переживать некий травматический опыт, отчасти вытесненный в бессоз-

нательное, но высвобождающийся при каждом новом восприятии при каждом новом воспроизведении травматической матрицы. Фрейд связывает невроз навязчивых повторений с Эдиповым комплексом (или его модификациями – Фрейд 1989: 390) и с детскими травмами¹⁰.

Фрейд задается вопросом (которым может задаваться и исследователь Белого): если навязчивое повторение вновь заставляет субъекта пережить неудовольствие, то чем объяснить действие этого настойчивого психического механизма? Оказывается, навязчивое повторение амбивалентно: оно заставляет невротика пережить “неудовольствие, не противоречащее ‘принципу удовольствия’, неудовольствие для одной системы и одновременно удовлетворение для другой” (Фрейд 1989: 391). В связи с этим можно предположить, что многократное воспроизведение Белым в его текстах сюжетных конфликтов автобиографического Я с не-Я

¹⁰ “Существует несколько определенных типов такого переживания, регулярно возвращающихся после того, как приходит конец эпохи инфантильной любви. Все эти тягостные остатки опыта и болезненные аффективные состояния повторяются невротиком в перенесении, снова переживаются с большим искусством” (Фрейд 1989: 392).

по модели сын-отец, с одной стороны, было повторением болезненных переживаний, но с другой стороны, служило высвобождению и удовлетворению некой глубинной потребности его подсознания. Возможно, этому неврозу повторений, помноженному на литературный дар, отчасти обязана своим существованием и особая беловская поэтика повторений самых разных элементов текста на самых разных его уровнях.

Серия самосочинений Белого обладает определенной структурой и определенной динамикой развития. Произведения, составляющие серию, равноправны как изображения авторского Я, но не совсем независимы одно от другого. Они взаимодействуют друг с другом по определенной логике создания серии, как будто решая некую задачу, у которой есть свои условия и свои правила проведения операций. Главная из операций – повторение. Оно создает серию. А главное произведение – *Петербург*. Оно задает основные мотивы серии. Романы серии равноправны в качестве представителей авторского Я, но в задании основных мотивов, структуры и общего вектора серии *Петербург* играет

заглавную роль. Как Зевс породил из своей головы Афины, и как уподобленный ему Аполлон Аполлонович выпускал из своей головы богов и гениев – так *Петербург* содержит в себе зародыши будущих героев последующих произведений и порождает будущие грани будущих авторских Я. Это не только главное произведение Белого, оно играет особую роль и в создании всей автофикциональной серии. В нем есть все, что будет потом в других романах, более того, будет и в мемуарах (в другой, разумеется, форме). Все основные автобиографические мотивы задаются в *Петербурге* – и повторяются и видоизменяются в последующей прозе Белого. Вероятно, нагляднее всего это иллюстрируется главным из мотивов – отец-сын. Как сам прототип-автор в своей жизни постоянно возвращается к осмыслению и переосмыслению отношений с отцом, так и его протагонист обречен на пожизненные переживания и пожизненные поиски новых вариантов и оттенков этих отношений. Задается тема в *Петербурге* – как отношения с отцом взрослого сына, терзаемого отторжением от отца и патрицидными позывами. Затем продолжается в романах о

Котике как возвращение в детство и осмысление истоков, среди прочего, будущего конфликта с отцом. Затем вновь переносится в *Москве* во взрослую жизнь, где отношение к отцу становится более сложным и более понимающим. Тема не имеет конца и продолжает воспроизводиться, развиваться и усложняться вплоть до преобразования в отношения с одногодкой Белого Блоком, одна из граней которого в мемуарах обретает черты квази-отца.

Схожее развитие и других мотивов просматривается в автофикциональной серии: мотив (например, фамильного треугольника, раздвоенности, распятия) задается в *Петербурге*, чтобы потом получить развитие – часто более глубокое и нюансированное – в последующих произведениях. Очевидно, что в них теми или иными средствами повторяется то, что изображено в *Петербурге*. Не столь очевидно, но столь же верно то, что в *Петербурге* те же самые мотивы в каком-то смысле проходят предварительную обкатку – повторяются, в том числе, наоборот, не только из авторского прошлого, но и из будущего его героев – репетируются. С этой точки зрения, *Петербург* – гигантская репети-

ция, фабрика репетиций всей серии самосочинений Андрея Белого. Например, когда Николай Аблеухов вспоминает свое детство – белокурого мальчика и его чем-то неуловимо подпорченные отношения с “еще нежными” родителями – это очевидная, пусть и небольшая, репетиция детства Котика. Когда в *Петербурге* изображается гибель немножко-богов – это репетиция, и уже весьма серьезная, будущих распятий Котика и профессора Коробкина.

Варианты повторений, на которых строится серия самосочинений Белого, составляют многоуровневую комбинацию. Автор вспоминает и в различных ракурсах воспроизводит свое прошлое – это прямое повторение его жизни, точнее, того, что отложилось в памяти как ключевые моменты. Каждый из автобиографизированных романов, в которых изображается это прямое повторение памяти, строится, напротив, по модели обратного повторения – в виде репетиций будущей кульминации.

В следующих за первым романом составляющих серии повторяются мотивы, в разной мере заложенные в первом: мотивы *Петербурга* – в романах о Котике и в *Москве*. Это тоже прямое повторение. И

вместе с тем, столь же правомерно утверждение, что в *Петербурге* отчетливо прослеживаются репетиции мотивов еще в то время не написанных произведений – обратное их повторение.

Мотив богоубийства-распятия составляет исключение из вышеприведенной схемы. В нем сходятся на одном уровне все линии обратного повторения – в каждой из них мотив развивается как репетиции предстоящего представления. В каждом романе богоубийство готовится в повторяю-

щихся репетициях, подводящих к кульминации произведения. В серии будущие распятия в последующих самосочинениях репетируются линей богоубийства в *Петербурге*. И в жизни, в самосознании Андрея Белого, мотив распятия, в отличие от всех остальных, обращен не в прошлое, а в будущее: он ощущает свою жизнь как крестный путь, в конце которого – трагическая развязка публичной казни через распятие.

Библиография

- Белый 1919: А. Белый, *Дневник писателя*, «Записки мечтателей», 1919, 1, с. 119-133.
- Белый 1989: А. Белый, *Москва*, Советская Россия, Москва, 1989.
- Белый 1990: А. Белый, *Петербург*, Днипро, Киев, 1990.
- Белый 1997: А. Белый, *Котик Летаев*, *Крещеный китаец*, *Записки чудака*, Республика, Москва, 1997.
- Бем 1919: А. Бем, *К уяснению историко-литературных понятий*, «Изв. Отд. рус. яз. и лит.-ры АН», т. 23, кн. 1. СПб, 1919.
- Веселовский 2004: А. Веселовский, *Историческая поэтика*, УРСС, Москва, 2004.
- Гаспаров 1994: Б. Гаспаров, *Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова Мастер и Маргарита* // Б. Гаспаров, *Литературные лейтмотивы*, Наука, Москва, 1994.
- Жертвоприношение 2000: *Жертвоприношение: ритуал в искусстве и культуре от древности до наших дней*, Языки русской культуры, Москва, 2000.
- Кожевникова 1976: Н. Кожевникова, *Из наблюдений над неклассической («орнаментальной») прозой*, «Известия АН СССР. Серия литературы и языка», том 35, № 1, Наука, Москва, 1976.
- Кривеллер 2011: К. Кривеллер, *‘Эпопея’ Андрея Белого – теоретические аспекты и рождение жанра ‘автофикшн’ в русской литературе* // *Миры Андрея Белого*, Гос. музей А.С. Пушкина, Мемориальная квартира Андрея Белого, Фил. Фак. Белградского университета, Белград-Москва, 2011, с. 687-697.
- Левина-Паркер 2010: М. Левина-Паркер, *Введение в самосочинение: autofiction*, «Новое литературное обозрение», 2010, 103, с. 12-40.
- Мелетинский 1976: Е. Мелетинский, *Поэтика мифа*, Наука, Москва, 1976.
- Пропп 1998: В. Пропп, *Морфология волшебной сказки*, Лабиринт, Москва, 1998.
- Силантьев 2004: И. Силантьев, *Поэтика мотива*, Языки славянской культуры, Москва, 2004.
- Смирнов 2001: И. Смирнов, *На пути к теории литературы* // И. Смирнов, *Смысл как таковой*, Академический проект, Санкт-Петербург, 2001.

Степун 1995: Ф. Степун, *Памяти Андрея Белого* // В. Н. Пискунов (сост.), *Воспоминания об Андрее Белом*, Республика, Москва, 1995, с. 162-186.

Фарыно 1987: Е. Фарыно, *Литература как 'повтор прекращенного повтора'*, «Wiener Slawistischer Almanach», 1987, 20, с. 160-161.

Фрейд 1989: З. Фрейд, *По ту сторону принципа удовольствия* // З. Фрейд, *Психология бессознательного*, Просвещение, Москва, 1989.

Хализев 1999: В. Хализев, *Теория литературы*, Высшая школа, Москва, 1999.

Ходасевич 1991: В. Ходасевич, *Некрополь. Воспоминания*, Советский писатель - Олимп, Москва, 1991.

Ходасевич 2010: В. Ходасевич, *Аблеуховы-Летаевы-Коробкины* // В. Ходасевич, *Собрание сочинений в восьми томах*, том 2, Русский путь, Москва, 2010.

Чехов 1995: М. Чехов, *Из книги Жизнь и встречи* // В. Н. Пискунов (сост.), *Воспоминания об Андрее Белом*, Республика, Москва, 1995, с. 506-513.

Шкловский 1983: В. Шкловский, *О теории прозы*, Советский писатель, Москва, 1983.

Шмид 2008: В. Шмид, *Нарратология, Языки славянской культуры*, Москва, 2008.

Эткинд 2013: А. Эткинд, *Хлыст. Секты, литература и революция*, НЛО, Москва, 2013.

Alexandrov 1987: V. Alexandrov, *Kotik Letaev, The Baptized Chinaman, and Notes of an Eccentric*, in J. E. Malmstad (ed.), *Andrey Bely. Spirit of Symbolism*, Cornell UP, Ithaca & London, 1987, pp. 145-182.

Colonna 1989: V. Colonna, *L'Autofiction. Essai sur la fictionalisation de soi en littérature*, Thèse sous la dir. de G. Genette, EHESS, 1989, inédite.

Colonna 2004: V. Colonna, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Tristram, Auch, 2004.

Doubrovsky 1977: S. Doubrovsky, *Fils*, Galilée, Paris, 1977.

Doubrovsky 1980: S. Doubrovsky, *L'initiative aux maux. Écrire sa psychanalyse*, in S. Doubrovsky, *Parcours critique*, Galilée, Paris, 1980, pp. 165-201.

Doubrovsky 1988: S. Doubrovsky, *Autobiographie / Vérité / Psychanalyse*, in S. Doubrovsky, *Autobiographiques: de Corneille à Sartre*, PUF, Paris, 1988, pp. 61-82.

Gilmore 2001: L. Gilmore, *The Limits of Autobiography: Trauma and Testimony*, Cornell UP, Ithaca & London, 2001.

Larousse 1998: Larousse, Larousse-Bordas, Paris, 1998.

Lejeune 1971: P. Lejeune, *L'Autobiographie en France*, A. Colin, Paris, 1971.

Lejeune 1975: P. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris, 1975.

Miller 1982: J. H. Miller, *Fiction and Repetition*, Harvard UP, Cambridge (Massachusetts), 1982.

Smith 2011: S. Smith, *Narrating Lives in Profession*, «Journal of the Modern Language Association of America», 126, III, 2011, pp. 564-574.

Илья Кукулин

Фрагментация жизни: проза Павла Улитина и смена парадигмы автобиографического письма 1950-1970-х годов

Fragmentation of Life: Pavel Ulitin's Prose and Change of Paradigm of Autobiographical Writing in the 1950s-70s.

This paper is focused on the works of the lesser known Russian avant-garde writer Pavel Ulitin (1918-1986) – perhaps the most radical author of Russian prose of the second half of the 20th century. Ulitin's hand-made books could be described as collages of photographs, records of Moscow intellectuals' conversations, autobiographical reflections, and prose poetry; moreover, he included passages in English, German, and French in his texts and used different pseudonyms. His 'style of hidden plot' can be found in the experiments of German Dadaism and 'cut-up technique' elaborated by William S. Burroughs and Bryon Gysin in the late 50s in Paris. However, Ulitin invented his aesthetic method several years before Burroughs and Gysin, and strived to represent the experience of the Gulag and the failure of utopian projects of the 20th century. He considered any consistent historical and biographical narrative as a form of oblivion of unique personal existence. Thus he seems to be one of the early postmodernists in the European literatures and a predecessor of the experiments of autobiographical writing.

1. Постановка проблемы

Павел Улитин (1918-1986) – вероятно, наиболее радикальный экспериментатор в русской прозе XX века. Его произведения – 'пропущенное звено' в эволюции русской литературы, связывающее монтажные эксперименты в прозе 1920-х годов – в диапазоне от Артема Веселого до Джона Дос Пассоса – с неподцензурным искусством 1970-х, в первую очередь – с концептуализмом. Многие в его работах предвосхищают даже не позд-

несоветскую, а постсоветскую инновационную литературу, от Станислава Львовского до Дениса Осокина. Однако его творчество до сих пор не введено в научный оборот и в университетский curriculum. Произведениям Улитина посвящен ряд критических статей (Львовский 2002; Львовский 2004 и др.), есть несколько ярких мемуарных эссе о нем самом, но академических исследований почти нет¹.

¹ Кажется, можно назвать только два исключения: Zinik 2008; Зиник 2012.

Улитин не предназначал свои произведения для советской цензуры. Несколько текстов он передал на Запад, но напечатаны при его жизни были всего две небольшие работы: видимо, издателей эмигрантских журналов отпугивала 'непонятность' прозы Улитина. Его произведения изредка печатались в 1990-е годы в периодике. Отдельные издания появились только в 2000-е.

В этой статье я попытаюсь показать, как Улитин сделал переосмысленные методы авангардистского монтажа и коллажа средством *деконструкции истории как гегемониального, властного нарратива*. Эта деконструкция стала для него основой нового автобиографического письма.

Прежде, чем перейти к анализу текстов, изложу краткие биографические сведения². Это необходимо потому, что, как я уже говорил, фигура Улитина изучена крайне мало.

² Основные факты были изложены в нескольких статьях З. Зиника и М. Айзенберга со слов П. Улитина (но в ряде случаев они поддаются проверке по другим источникам). Из литературе об Улитине см., например: Айзенберг 1991. Подробнее об Улитине см. также: Зиник 1993; Зиник 2002; Зиник 2006.

2. Жизнь "неофициального человека"

Павел Улитин родился в станции Мигулинской Области Войска Донского в 1918 году. Его отец был землемером, мать – врачом, она окончила Высшие женские курсы и в 1912 году приехала работать в казачий край, где русских считали некоренным народом, а положение приезжих регулировалось специальным законодательством. Когда Улитину было три года, его отца убили бандиты.

Литературные тексты Улитин начал писать еще в юности. В 1936 году, окончив школу, он поступил в московский Институт философии, литературы и истории (ИФЛИ). В 1938 году соученик Улитина Иван Шатилов уговорил его вступить в организованную им Ленинскую народную партию (ЛНП) – подпольный кружок, поставивший своей целью борьбу за идеалы 'подлинного ленинизма' против сталинской диктатуры. (Улитин, впрочем, писал в автобиографическом эссе *Хабаровский резидент* [1961]³, что стать членом группы он особенно не

³ Насколько мне известно, этот текст опубликован только в Интернете: http://rvb.ru/ulitin/khabarovskiy_rezident/ (доступ от 26.12.2014).

стремился и что Шатилов, имевший вождистский склад характера, просто спровоцировал его, намекнув, что отказ будет трусостью.) Участники группы были арестованы, и о раскрытом 'заговоре' – равно как и о разгроме еще нескольких молодежных кружков – 7 июня 1939 года Сталину рапортовал Л.П. Берия, ставший в ноябре 1938 года наркомом внутренних дел вместо арестованного Н.И. Ежова (Берия 2006).

Одним из членов группы, не названным в этом рапорте, был лучший друг Улитина и знаменитый впоследствии поэт Павел Коган. Выжившие члены ЛНП Иван Шатилов и Павел Улитин безоговорочно считали его провокатором и секретным сотрудником НКВД. Об этой роли Когана, согласно эссе *Хабаровский резидент*, рассказал сокамернику Григорий Якубович, бывший заместитель начальника управления НКВД по Москве и Московской области, арестованный за несколько месяцев до Улитина и расстрелянный в 1939 году. (При этом Улитин вплоть до 1970-х годов помнил и цитировал неопубликованные стихи Когана, которые его бывший друг ему когда-то читал [Зиник 2006: 41].)

Это знание о Когане впоследствии до некоторой степени стигматизировало Улитина. Коган был кумиром 'шестидесятников', в том числе и диссидентов, таких, как Александр Галич, знавший его с юности. О поэте вспоминали как о мягком, мечтательном человеке. Информацию о провокаторской деятельности Когана даже в неофициальных интеллигентских кругах Москвы категорически отторгали.

При этом ни Улитин, ни те, кто ему не верил, по видимому, старались не думать о том, что некоторые молодые люди, публично (или тайно) разоблачавшие 'врагов народа' в конце 1930-х, делали это не из моральной низости, а по идейным соображениям – хотя их жертвам от этого легче не становилось. Иногда такие разоблачители со временем становились диссидентами и, бывало, раскаивались в том, что говорили и делали в молодости. Но Коган, ставший на войне командиром разведгруппы, погиб в 1942 году.

Улитин не 'раскололся' на допросах, несмотря на пытки. Полуживого, со сломанной ногой, его бросили связанным в сырую камеру, у него начались гнойный плеврит и сепсис. В 1940 году его 'комиссо-

вали' – выпустили из тюрьмы. Возможно, просто для того, чтобы он умер не в камере. Улитин вернулся на Дон к матери, которая его выходила, однако остался инвалидом, не был призван на фронт⁴ и всю оставшуюся жизнь ходил с палкой, прихрамывая. Писатель был уверен, что не погиб в тюрьме только потому, что в институте много занимался конькобежным спортом и имел до ареста богатырское здоровье.

После окончания войны Улитин переехал в Подмосковье и поступил в экстернат Московского государственного педагогического института иностранных языков (МГПИИЯ). Летом 1951 года, будучи в отчаянии от ощущения того, что никогда не сможет реализоваться в СССР, он попытался пройти в посольство США в Москве, чтобы попросить политического убежища. Он выдавал себя за иностранца и заговорил с охранником из НКВД по-английски, но при этом, по собственному рассказу Улитина, в руках у него была авоська с парой коньков. Улитин был арестован, при-

⁴ По словам Улитина, он оставался на оккупированной территории, где его едва не расстреляли немецкие солдаты, приняв за раненого красноармейца.

знан неменяемым и помещен в Ленинградскую тюремную психиатрическую больницу (ЛТПБ), откуда был освобожден в 1954 году. В ЛТПБ его научили профессии переплетчика, что в дальнейшем помогло ему изготавливать самиздатские книги.

При обыске в 1951 году у него были конфискованы рукописи его ранних произведений – один готовый роман и черновики еще двух незавершенных. В 'столыпинском' вагоне, в котором Улитин ехал в ЛТПБ, он познакомился с Александром Асарканом (1930-2004), впоследствии – одним из самых проницательных и известных театральных критиков 1960-х⁵,

⁵ Асаркан был сыном активиста левой еврейской организации. В 1917 г. Наум Асаркан баллотировался в Учредительное собрание от Харьковского избирательного округа. Асаркан-старший был арестован в конце 1930-х и умер в тюрьме. А. Асаркан был арестован за изготовление в 1945 г. рукописной листовки (по другим сведениям, отправку другу письма) с отрицательной оценкой войны СССР с Японией, которая, по мнению юноши, была якобы направлена на удовлетворение только американских, а не советских политических интересов. Освобожден из ЛТПБ в 1956 г., поселился в Москве. В преддверии государственных праздников или визитов иностранных президентов и тому подобных событий Асаркана как подозрительного для властей человека арестовывали и поме-

а в ЛТПБ – с Юрием Айхенвальдом (1928-1993), который в дальнейшем стал известным поэтом, публицистом, диссидентом и культовым учителем литературы в одной из московских школ. Оба они стали впоследствии близкими друзьями Улитина.

После освобождения Улитин жил в Ростове, затем в Москве. В 1957 г. окончил заочное отделение МГПИИЯ. Работал продавцом в книжном магазине, давал уроки английского языка, переводил современную англоязычную прозу. В периодике было опубликовано минимум два его перевода с английского – по одному рассказу Джеймса Джойса и американского писателя Джеймса Тербера.

В 1950-60-е годы основным местом самореализации для Улитина стало знаменитое в Москве кафе “Артистическое”,

щали в психиатрическую лечебницу – лишь несколько раз ему удавалось избежать этого унижения, отсиживаясь у знакомых. В 1980 г. Асаркан эмигрировал в Италию, прожил три года в Риме, но получить возможность постоянного проживания не смог по бюрократическим причинам, после чего переехал в США. Умер в 2004 г. в Чикаго. В 2014 г. был издан документальный фильм Владимира Паперного о его жизни – *В поисках Асаркана* (<http://www.youtube.com/watch?v=plfDiDSkDS0>, доступ от 26.12.2014).

где он, сидя за столиком, произносил длинные безадресные монологи, в которых ‘обкатывал’ свою будущую прозу, или устраивал особого рода перформансы:

Улитина надо было видеть – скажем, в лучшие годы в кафе, а позже у него дома за бутылкой вина: обложенный записными книжками, с закладками на нужных страницах, с листочками, где впечатаны были заранее заготовленные цитаты-шпаргалки, со страничками английских романов и почтовыми открытками, не считая картинок с подписями, вырезанных из иллюстрированных журналов. С бокалом кислого вина в одной руке и с авторучкой в другой (чтобы тут же записать промелькнувшее в разговоре слово, которое станет ключевым для будущего разговора, разговора в будущем о прошлом) он не говорил, а танцевал на пуантах цитат из прошлого, подхватывая сиюминутное высказывание собеседника как литературную цитату из классиков (Зиник 2002).

Так создавались произведения Улитина, имевшие значение как элементы его жизнетворческой работы – или, точнее, такой работы, в которой автобиографическое письмо было неотделимо от театрализации жизни и от устных импровизаций, благодаря которым Улитин осмыслял в кругу собеседников свое прошлое и историю общества, в котором он жил.

В 1950-е годы дважды отсидевший Улитин вел себя, по тогдашним меркам, почти вызывающе – у него был широкий круг общения, он встречался с жившими в Москве иностранцами, по-видимому, получая от них новинки западных литератур. Самым заметным среди этих иностранцев был Эдмунд Стивенс (1911-1992) – журналист, представлявший в Москве различные американские издания с 1934 до конца 1980-х годов⁶. Стивенс жил в отдельном доме с садом, устраивал пышные приемы, выполнявшие роль своего рода культурного салона. К Улитину и Асаркану Стивенс относился с интересом, Асаркану он предложил

⁶ О Стивенсе см., например: Heckler 2007. За репортажи из Москвы Стивенсу в 1950 году была присуждена Пулитцеровская премия.

даже прочитать курс лекций для посетителей своего салона⁷.

Однако пристальное внимание на Улитина КГБ обратил чуть позже – и не из-за Стивенса (хотя о контактах Улитина с жившими в Москве иностранцами спецслужбам наверняка было известно), а по другой причине. В 1962 году КГБ провел обыск в Минске у белорусского философа-диссидента Кима Хадеева (1929-2001); тогда Хадеев был арестован, судим и получил второй в своей жизни тюремный срок⁸. Прежде, в начале 1950-х, Хадеев тоже находился в Ленинградской тюремной психбольнице одновременно с Айхенвальдом и Улитиным. У философа нашли составленную им подборку произведений Улитина *Анти-Асаркан* – и в Москву, по-видимому, ушла информация о необходимости провести обыски и у автора, и у ‘главного героя’. О том, что произошло после обыска у Хадеева, Асаркан вспоминал в письме к М.Н. Айзенбергу:

⁷ З. Зиник, частное сообщение, август 2013 г.

⁸ Первый раз он был арестован и получил лагерный срок в 1948-м за антисталинские высказывания.

Я был в Ленинграде; в Москве на вокзале меня встретил Яник, сказал, что приходили к У[литину] и лучше бы мне сейчас домой не ехать. Я сказал что наоборот – надо ехать и почиститься, прежде чем они придут. Но они пришли через несколько минут после того как я вошел в квартиру. А брали во время обыска ВСЕ, ЧТО НАПИСАНО ОТ РУКИ ИЛИ НА МАШИНКЕ⁹.

После обысков сохранились только те уликинские рукописи конца 1950-х - начала 1960-х годов, которые были подарены или переданы на сохранение знакомым. Писатель был очень травмирован этим вторжением и потерей многих своих зрелых произведений, о которых вспоминал много лет. Он прожил до 1986 года, и этот последний период его жизни – после обыска – был относительно небогат событиями. Он много писал, по-прежнему следил за новинками литературы на основных европейских языках, проявляя острую литературную интуи-

⁹ Цит. по публикации фрагмента письма в статье: Айзенберг 2005.

цию (например, читал не только модных в ту пору Джойса и Хэмингуэя, но и мало кому в СССР известного Джеймса Болдуина¹⁰, и постколониальных писателей Африки), однако в 1970-е он – как и Асаркан – почти перестал посещать “Артистическое”. Умер Улитин в 1986 году, неделю не дожив до шестидесяти восьми лет.

3. *Игры с отчуждением: основные черты поэтики П.П. Улитина*

Произведения Улитина могут быть описаны как монтаж цитат из книг, буквальных или переиначенных записей чужих разговоров, фрагментов внутреннего монолога без указаний на повод этого “монолога”.

По справедливому замечанию Михаила Айзенберга, произведения Улитина ставят под вопрос привычные представления о литературе. “Слишком нетривиален даже не жанр, а род этих вещей. Отвечая всем формальным признакам лите-

¹⁰ Из произведений Болдуина в СССР первой была опубликована пьеса *Блюз для мистера Чарли* («Иностранная литература», 1964, 1), дальнейшие публикации последовали только в 1970-е (Дж. Болдуин, *Если Бийл-стрит могла бы заговорить*, Прогресс, М., 1976).

ратурного текста, они, похоже, существенно переозначивают это понятие” (Айзенберг 1993: 188).

Опубликованные произведения Улитина не позволяют в полной мере оценить степень ‘гипермонтажности’ его творчества¹¹. Многие его опусы имеют специфически ‘рукодельную’ природу. В авторских манускриптах Улитина, сохранившихся в частных архивах, чередуются тексты, написанные по-русски (большой частью), по-английски и по-немецки; машинописные и вписанные от руки (в том числе с копированием чужих почерков – писатель увлекался графологией); напечатанные с черной и с красной лентой пишущей машинки; фрагменты с разным отступом от левого края (а иногда ‘в столбик’, как стихи); страницы меньшего размера, намеренно вплетенные в манускрипт, и страницы обычного размера; наконец, текст и вклеенные в него фотографии. Такие коллажи любивший смысловые

сдвиги Улитин называл “уклейками”¹².

Судя по всему, графика текста имела для Улитина первостепенное значение. Аутентичная публикация такого рода манускриптов – вероятно, изначально в принципе не предполагавших тиражирования – потребовала бы больших технических усилий и финансовых затрат.

Сюжета в общепринятом смысле в книгах Улитина нет. Сам он придумал термин “стилистика скрытого сюжета”. Приведу фрагмент из уже упоминавшегося текста 1978 года *Ворота Кавказа*, где монтажная структура выражена довольно ясно уже на уровне собственно текста:

Еще раз.

Тогда не надо волноваться. Просто вспомнить текст с красивой датой (7.7.77 был такой), и все. Шекспир как козел отпущения. А у них Чехов. Вали кулем, а после разберем. Как БУДТО БЫ не было театра Таирова. Как будто не существовала великая актриса Алиса Коонен. Чего ж

¹¹ “Единицей текста для Улитина была страница. [...] Страница представляла собой законченное произведение, словесное и визуальное...” (Урицкий 2002).

¹² О монтаже у Улитина см. также: Kukulin 2010: 592.

вы молчите, театральные критики и диссертанты? Увы, никто на это ОТВЕТА ДАТЬ НЕ МОГ¹³. Одни отцы хирургии 20 века, которые помалкивают и действуют. Действуют и помалкивают. Для 55 года это новая мысль. Для Саратова это четвертый закон диалектики¹⁴. Тоже не будет разговора.

Земский врач на холере. Атаман выплачивает двухмесячную зарплату и качает головой. Девчонка! За два месяца в четыре раза больше ЕГО! Это был триумф Женского медицинского института в Российской империи 1912 года. “Я врач!” говорилось с интонациями “я великая княгиня” и подразумева-

¹³ Цитата из *Винни-Пуха* А.А. Милна (чья подпись скопирована в другом месте этого же текста Улитина) в переложении Бориса Заходера: “Вопрос мой прост и краток, – / Промолвил Носорог, – / Что лучше – сорок пятюк / Или пятюк сорок? – / Увы, никто на это / Ответа / Дать не мог!”.

¹⁴ “Четвертый закон диалектики” – то есть нечто небывалое, выходящее за рамки привычной системы представлений. Советские студенты всех специальностей обязаны были зубрить “три закона диалектики”, постулированные в трудах Ф. Энгельса.

лось: и этого я добилась сама!

(Какая мура получается из этого продолжения. 25 минут, не больше. Но сколько я ждал этого мгновенья.)

Странный был голос:

– Я тоже училась в ИФЛИ.

Но имя Сергея Черткова для нее ничего не значит. А я отправил открытку. Там было что-то жалобное насчет “и без помощи трех товарищей”.

Сегодня мы провожаем в последний путь еще одного из трех товарищей по Усачевке. Хороший был гад, приятно вспомнить. ДАТУ НЕ НУЖНО СТАВИТЬ. По телефону было сказано: “А он ни с кем не общается”. И правильно делает.

ЧТО ТОТ СОЛДАТ, ЧТО ЭТОТ

Это было в 65 году. Ладно.

С тех пор не было разговора¹⁵.

В этом относительно небольшом фрагменте соединены от-

¹⁵ Цит. по: <http://www.vavilon.ru/texts/ulitin2.html> (доступ от 26.12.2014).

сылки к событиям, относящимся к четырем периодам – современности повествователя (1977–1978 годы), его относительно давнему ‘оттепельному’ прошлому (“Для 55 года это новая мысль”; “Это было в 65 году”, упоминание пьесы Б. Брехта *Что тот солдат, что этот* и нашумевшего ‘шестидесятнического’ спектакля по ней¹⁶), предвоенному времени (общезитие ИФЛИ на улице Усачева, упоминание фильма *Три товарища*¹⁷) и к молодости матери Улитина, Ульяны Улитиной (1912 год, женщина-врач приезжает работать в земском учреждении в Область войска Донского).

¹⁶ Пьеса Б. Брехта *Что тот солдат, что этот* (*Mann ist Mann*, 1926) в переводе Льва Копелева и Давида Самойлова была поставлена Михаилом Туманишвили в Театре Ленинского комсомола в Москве в 1965 году. Постановка имела шумный успех.

¹⁷ *Три товарища* – фильм Семена Тимошенко по сценарию Алексея Каплера и Татьяны Златогоровой, вышедший на экраны СССР в 1935 году, не имел отношения к знаменитому роману Э.М. Ремарка, который вышел в 1936 году, а по-русски – только в 1958-м. Он рассказывал о трех молодых мужчинах, подружившихся во время Гражданской войны и снова встретившихся в середине 1930-х. (Впрочем, Улитин мог прочитать роман Ремарка в 1936–1938 годах в оригинале или узнать о нем тогда же в чьем-нибудь пересказе.)

Вся эта калейдоскопическая временная структура ‘сшивается’ фразами-лейтмотивами – такие дальние переключки, осуществляемые с помощью возвращающихся образов, тоже характерны для принципов монтажа в кинематографе 1920-х: “Тоже не будет разговора” – “С тех пор не было разговора”. В произведениях Улитина одна и та же фраза может возникнуть как реплика одного из участников беседы, потом стать заголовком фрагмента, потом появиться еще несколько раз.

У слова ‘монтаж’ как у эстетического термина, как хорошо известно, есть два смысла: узкий и широкий. В узком смысле монтаж – это метод организации повествования в кинематографе. В широком – совокупность художественных приемов в других видах искусств: произведение или каждый образ раздроблены на фрагменты, резко различающиеся по фактуре или масштабу изображения. Примеры такой гетерогенности – фотоколлажи; нарочито дискретные композиции в поэзии или прозе, свидетельствующие о фрагментарности действия или разорванности индивидуального восприятия; чередование в литературном произведении коротких отрывков с суще-

ственно разной стилистикой; контрастное столкновение в визуальной работе материалов разной фактуры; изображение одновременно происходящих действий, при котором синхронность демонстрируется с помощью чередования коротких фрагментов, репрезентирующих эти действия; резкая и частая смена точек зрения (в понимании Б.А. Успенского [Успенский 1970]) внутри одного текста или визуальной работы.

В произведении искусства, использующем один или несколько из этих композиционных приемов, особую роль приобретают 'монтажные стыки', указывающие не только на гетерогенность, но и на сознательную сконструированность произведения. В литературном произведении такие 'стыки' могут быть оформлены как графические пробелы между короткими фрагментами или скачкообразный, немотивированный перенос действия в другое место или другую эпоху.

Монтаж как принцип изображения – один из важнейших принципов модернистской и, во многих случаях, постмодернистской эстетики. Эстетика Улитина стала одной из первых версий русского постмодернизма.

Улитин пользовался для своего письма автобиографическими методами-фиксацией эпизодов из своего прошлого, чаще всего в виде намеков. Однако он не ставил своей задачей создание цельной или фрагментированной автобиографии. Его проза трансформирует восприятие исторического времени и конвенциональное представление о человеческом 'я'. Механизмы этой трансформации и их работа хорошо различимы в самом откровенном произведении Улитина – *Хабаровский резидент* (1961), текст которого стал известен даже в ближнем кругу писателя только после его смерти. *Хабаровского резидента* имеет смысл обсудить потому, что это сочинение в наибольшей степени похоже на традиционный автобиографический нарратив. Тем заметнее оказываются отличия.

Это эссе (насколько к сочинениям Улитина применимы традиционные жанровые определения) повествует о том, как Улитин в 1958 году встретился со своим бывшим соучеником Иваном Шатиловым – лидером Ленинской народной партии – и обсуждал поведение обоих на допросах, а также вопрос о том, как и почему их выдал Павел Коган. *Хабаровским резидентом* в этом сочи-

нении назван Шатилов, после выхода из лагеря поселившийся в Хабаровске (и, к возмущению Улитина, выступивший в КПСС). Два бывших однокашника не могут найти общего языка: Шатилов, сохранивший свои амбиции лидера (“курносый фюрер”), призывает своего собеседника стать тем Улитиным, которого он знал в 1938 году. Улитин 1958 года изумлен таким предложением.

Финал эссе:

Идеальный герой оказался простаком. Обязательный злодей был разоблачен как подлец самой идейной марки. Так вот в чем дело. Так вот как это все получилось. А простак опять мне дает советы:

– Подумай!

Подумаю. А то чем мне еще заниматься, как не подумать. Для того и пишется *Хабаровский резидент*¹⁸.

Этот финал открыто демонстрирует – и такая экспликация встречается в творчестве Улитина едва ли не единственный раз – что одна

из важнейших задач его прозы – историческая и нравственная рефлексия. Предметом рефлексии является ‘я’ – но не постоянное, а динамическое, негомогенное, множественное, реализующее разные возможности своего существования. Эта рефлексия неотделима от *трансформации* тех событий, что продумываются: они продолжают меняться каждый раз, когда о них вспоминают. М. Айзенберг отмечает склонность Улитина переигрывать и переосмыслять в своей прозе любую, в том числе и трагическую ситуацию – зачастую с помощью скрытых или явных цитат, помогавших избежать повторения уже известного и сменить ракурс взгляда (Айзенберг 1993: 190). Разнообразию ‘я’ соответствует придуманная Улитиним система гетеронимов. Различные его рукописи и даже отдельные фрагменты рукописей подписаны именами Юл Айтн (вымышленный американский литератор) или Устин Малапагин. Это русское имя было произведено Улитиним от названия его любимого фильма – франко-итальянской картины *У стен Малапаги* (*Le tura di Malapaga*, 1949, реж. Рене Клеман, премия *Оскар* за лучший иностранный фильм), культового в театральном

¹⁸ Цит. по публикации в Интернете: http://www.rvb.ru/ulitin/khabarovskiy_rezident/index.htm. (доступ от 26.12.2014).

кинематографических кругах Москвы 1950-х. В 1970-80-е годы псевдонимом Устин Малапагин, совершенно независимо от Улитина, стал пользоваться один из штатных фельетонистов советской газеты «Известия», что еще более запутало дело.

Понятие ‘гетеронима’ ввел в теорию литературы португальский поэт-модернист Фернандо Пессоа (1888–1935). Гетероним – это не просто псевдоним, а вымышленная литературная личность, имеющая собственный стиль, отличный от того, которым пишет его или ее ‘автор’.

Историю гетеронимов в новой европейской литературе прослеживает Мария Росселл (Rossell 2012). Она справедливо указывает, что само это явление старше, чем творчество Пессоа – вероятно, первым автором, который пользовался гетеронимами осознанно, был Серен Кьеркегор. Согласно Росселл, использование гетеронимов подрывает аристотелевскую традицию правдоподобия в литературе: то, что пишется от лица гетеронима, имеет статус ‘апокрифа’ – не в религиозном смысле, а применительно к статусу истинности.

Слово ‘апокриф’ было одним из излюбленных слов Антонио

Мачадо (1875–1939) – испанского поэта, драматурга и мыслителя, также активно пользовавшегося гетеронимами. В *Детективной истории* (1959), написанной под именем Юл Айтн, Улитин часто упоминает Мачадо – скорее всего, под впечатлением от его книги *Избранное*, вышедшей в Москве в 1958 году. В нее включены сочинения, написанные Мачадо от имени “апокрифического философа”, близкого к экзистенциализму, Хуана де Майрены. “Неуверенность, ненадежность, недоверие – вот, пожалуй, наши единственные истины. И приходится держаться за них” – утверждал Майрена (Мачадо 1975: 254)¹⁹. Эта мысль напоминает некоторые фрагменты Улитина.

Систему гетеронимов Улитин придумал, по-видимому, до чтения Мачадо, но мог опознать в испанском поэте эстетического и философского единомышленника. Для Улитина нет никакого противоречия между стремлением установить окончательную истину о прошлом, с документальной точностью воспроизводить события – и ‘апокрифическим’ смешением реальных. Оба типа

¹⁹ Издание 1958 г. во время работы над этой статьей было для меня недоступно.

письма могут совмещаться у него в рамках одного текста, легко сменяя друг друга. Иногда он вместо описания реальных событий включает цитату из литературного произведения. Так, в *Хабаровском резиденте* он пишет, что на вопросы Шатилова отвечал следующим образом:

ш – Ты встречался с женой Павла Когана?

у – У него их было три, и ни с одной я не встречался.

ш – А кто твои друзья сейчас? Я не прошу фамилий, но кто?

у – Поэты, театральные критики, художники, журналисты, актеры. Есть даже один министр.

Последняя реплика Улитина – перифраз реплики певицы Юлии Джули из пьесы Евгения Шварца *Тень*:

Ж е н щ и н а . Какое у вас доброе и славное лицо! Почему вы до сих пор не в нашем кругу, не в кругу настоящих людей?

У ч е н ы й . А что это за круг?

Ж е н щ и н а . О, это артисты, писатели, придворные. Бывает у нас

даже один министр. Мы элегантны, лишены предрассудков и понимаем все (Шварц 1940: 29-30).

Эта цитата самоиронична. Она явно подчеркивает черты комического снобизма в поведении рассказчика.

В жизни Улитин мог рассказывать ‘от первого лица’ события, которые происходили с его знакомыми, в том числе и во время допросов в НКВД. З. Зиник видит в этом “обобществлении опыта” этический и жизнотворческий смысл:

Все было у самого Улитина: и выбитые зубы, и сломанные ребра. Но он не хотел говорить про это своими словами. Он предпочитал коллективное арестованное ‘я’ – пародию на допрос, где чужие слова приписываются следователем тебе, а твои слова будут использованы в чужом протоколе допроса (Зиник 2012: 12).

Гетеронимы Улитина – это, как правило, не маркеры переключения стилей и не движущие силы этого переключения: стиль писателя мог резко меняться на протяжении аб-

заца²⁰. Скорее, они были необходимы для артикуляции множественности авторских 'я' и апокрифического статуса их потенциальных воспоминаний. Использование гетеронимов и поэтика гипермонтажа в случае Улитина были элементами единой эстетики. Аналогичную эстетику разрабатывал и ближайший друг Улитина, Александр Асаркан (Zinik 2012). На протяжении многих лет, помимо театрально-критических статей, он создавал открытки – чрезвычайно своеобразные образцы мэйл-арта²¹, в которых склеенные в коллажи фрагменты разных фотографий, реклам, календарей и т.п. сопровождаются текстом, написанным ручками и фломастерами разного цвета. Эти открытки он рассылал друзьям на протя-

²⁰ Впрочем, характерно, что фрагмент *Хабаровского резидента*, озаглавленный *РЕМИНГТОН УВЛЕКАЕТСЯ ФОЛКНЕРОМ*. Фокусы Юл[а] Айтна, написан как своего рода мемуарное стихотворение в прозе, резко отличается по стилистике от окружающего текста – и является, судя по датировке "10.4.61", самым поздним фрагментом, включенным в эссе.

²¹ Некоторые из этих открыток опубликованы в посвященном Асаркану мемориальном разделе на сайте stengazeta.net (<http://stengazeta.net/topic.html?topic=72>, (доступ от 26.12.2014). редактор раздела – Михаил Айзенберг).

жении десятилетий, вплоть до последних лет жизни. По сути, перед нами – возрождение дадаистских открыток-коллажей – с оговоркой о том, что дадаисты экспериментировали подобным образом с изображениями, но не с почерками, а совмещение изображения и рукописного текста у Асаркана довольно существенно изменяет дадаистскую эстетику, делая ее более 'домашней' и в то же время внося в нее более заметную отсылку к личному, биографическому времени. О влиянии общения с Асарканом на стиль Улитина З. Зиник рассказывает в частном письме автору этих строк:

Большая часть текстов Улитина (после возвращения из ЛТПБ в Москву) не была бы создана без театрализации общения в духе Асаркана [...] Его [Асаркана] коллажи – это импровизация и работа на ходу – хотя и растянутая по времени, когда в одну готовящуюся открытку добавлялись визуальные и словесные слои по мере накопления на протяжении нескольких недель. И в этом же духе работал Улитин, импровизируя, наслаивая, со-

поставляя на ходу, и потом разыгрывал свои тексты [...]. Его проза – в этом смысле – это общественная деятельность. И поэтому – политизирована [...]. Проза Улитина, по-моему, не монтаж, а коллаж. Точно такой коллаж, где смыслы сливаются и наслаиваются друг на друга, пересекаясь краями и по подтексту, как в коллажах на открытках Асаркана: у него просвечивает один слой из-под другого – он ‘расщеплял’ даже газетный лист на два слоя (Зиник 2013).

Система гетеронимов у Асаркана тоже была. Некоторые тексты он публиковал под фамилиями Налитухин и Вепринцев, принадлежавших следователям, ведшим его дело (Зиник 2013).

По сути, не только открытки Асаркана, но и проза Улитина могут считаться возрождением в русской литературе дадаистских принципов монтажа. Но творчество этих двух авторов, по-видимому, не обусловлено прямым влиянием дадаизма. Черты сходства между коллажами дада и двумя московскими авангардистами 1950-х – конвергентное явление,

вызванным решением сходных эстетических и политических задач.

Насколько можно судить, для Улитина, а во многом и для Асаркана этой задачей был радикальный подрыв идеи литературы как Большого Нарратива. Наиболее резкую полемику Улитин вел с представлением о литературе, изображающей становление героя, которое органически включено в историю. Иначе говоря, объектом его прямой полемики была сформировавшаяся в XIX веке концепция романа – о кризисе которой прежде написал еще О. Мандельштам в эссе *Конец романа* (1922; Мандельштам 1993а). М.Н. Айзенберг поставил фрагмент этого эссе эпиграфом к своему эссе об Улитине *Знаки припоминания* (аллюзия на название произведения самого Улитина *Знаки претыкания*), тем самым указав на родство эстетических проблем, поставленных двумя писателями.

Из своего и чужого опыта Улитин сделал вывод, что органического включения биографии в историю не может быть, а связи между тем мнимым единством, которое мы воспринимаем как биографию и тем нарративом, который мы привыкли считать истори-

ей, нуждаются в специальной художественной рефлексии. Методом этой рефлексии и стала “стилистика скрытого сюжета”.

Впоследствии дадаистские принципы вновь использовала – и уже с более явной, чем Улитин, оглядкой на оригинальный дадаизм – ленинградская неподцензурная литературная группа *Хеленукты*. Самое обширное сочинение ‘хеленуктической’ прозы – монтажный роман Владимира Эрля *В поисках за утраченным* Хейфом (1965–1970, с аллюзией на русский перевод названия эпопеи М. Пруста *В поисках за утраченным временем*²². Более подробное сопоставление методов Улитина и Эрля и их эстетических идей – дело будущего.

4. Автобиография против ‘большой’ истории

Если не считать редких исключений, в своих сочинениях Улитин не откровенен и не стремится к максимальной открытости, его речь – всегда от чужого лица, точнее, от своего, которое становится чужим уже в момент высказывания. Однако всякий раз высказы-

вание отчуждается от авторского ‘я’ по-разному. Улитин выводит на первый план элемент, который в прежних типах монтажа всегда занимал подчиненное положение – модальность высказывания. Ключевым смыслообразующим фактором становится контраст между фрагментами, в которых повествователи *по-разному относятся к собственным словам*. Высказывание в прозе Улитина – то воспоминание, то рефлексивный комментарий к только что сказанному, то реплика по поводу (не названных, но угадываемых) новостей политики, или культуры, или спорта, то пародия на торжественную речь или какое-либо перформативное высказывание (“Сегодня мы провожаем в последний путь...”), то лирические фрагменты:

От Гармодия до Аристокитона – только один шаг, не делайте этого шага. От Гармодия и Аристокитона до ближайшего леса – 40 минут на “Ракете”.

Лес. И вода. Лес и вода приснитесь мне еще раз
(Цит. по: Айзенберг 1991)

У Улитина, который в основном пользовался формой не-

²² О поэтике романа Эрля см.: Скидан 2000.

собственно-прямой речи, редко встречаются фразы, которые можно было бы считать выражением его литературного *сredo*. Для обсуждаемого здесь вопроса, однако, уместно привести два таких высказывания:

“Милая моя маленькая трепещущая душа, как мало ты значила в мире, который мыслил другими категориями. Я хочу опять уйти в первую комнату. А на глаза постоянно лезет напоминание о второй комнате. Я с вами. Я с вами. Я с вами. Вы, которых никто не помнит, я с вами” (*Собака трижды героя*; Улитин 2002: 103).

“But I want them to be read with my own intonation. Then read them yourself. But I want to hear my own voice. I'm sick and tired to hear somebody else's voices” (*Черновик*; Улитин 2002: 48).

Первая из этих цитат – почти визуальное (точнее, визуализированное) выражение отношения Улитина к истории. В истории для него важнее всего не значительные собы-

тия, которые связываются в последовательный нарратив, а то, о чем “никто не помнит” – значение этих незаметных явлений и восстанавливает “маленькая трепещущая душа”, которая тоже “мало... значит”. Эти микроявления могут существовать только как изолированные фрагменты, в совокупности образующие ансамбль ‘забытых событий’, организуемый с помощью монтажа. Но и повествователь их почти никогда не называет²³, а лишь намекает на их существование, тем самым представляя каждое из них не как легитимную часть ‘большой’ истории, а как элемент травмированной частной памяти. ‘Большие’ нарративы, напротив, Улитин воспринимал как *отчуждающие* человека от собственной истории и нуждающиеся в дешифровке. Эту интерпретацию исторического процесса хорошо понимали и высоко ценили младшие друзья писателя. Зиновий Зиник пишет:

Проза Улитина – это приглашение, бесплат-

²³ Единственное исключение в дошедших до нас произведениях – уже упомянутое эссе *Хабаровский резидент* (1961), в котором Улитин рассказывает об обстоятельствах, предшествующих его аресту.

ный пропуск в [нашу] собственную эпоху, куда нас не пускали не только тюремные решетки цензуры, но и намордники обличительных эпопей. Но пропуская нас в историю эпохи обманными ходами, он запутывал и историю своей собственной жизни (Зиник 2002: 15).

Отношение к незаметным, мало кому памятным событиям, однако, у всех персонажей Улитина (если угодно, у всех 'я', действующих в его прозе) было эмоционально различным, и поэтому ему был необходим 'монтаж модальностей'. Обостренное внимание к модальности, последовательное выстраивание письма как серии пояснений к невидимому "скрытому сюжету" и неуверенность повествователя в том, что его текст может быть "read with his own intonation", имеют одну и ту же причину. Письмо Улитина – это письмо травмы.

5. Разрыв смысла как творческая сила

Письмо травмы стало еще с 1970-х годов предметом внимательного изучения психологов и филологов. Его постоянными признаками считают 'вытеснение' самой травмы, которая не упоминается в тексте (или затрудненность разговора о ней) и непоследовательность в построении биографического нарратива²⁴.

Сегодня понятие 'письмо травмы' применяется все более расширительно. Так часто происходит с научными терминами, которые связаны с быстро растущей областью гуманитарных исследований – ср. судьбу слова 'миф' в науке 1970-х годов, когда широко развернулись работы по мифопоэтике литературы и мифогенном потенциале медиа. Однако произведения Улитина можно считать письмом травмы в достаточно узком смысле слова. Они принадлежат тому типу письма, в котором повествователь, биографически и психологически близкий к автору, восприни-

²⁴ См. об этом работы, объединенные в сборнике *Травма: Пункты* (сост. С. Ушакин и Е. Трубина, Новое литературное обозрение, М, 2009): Рождественская 2009; Давуан, Годийер 2009; Карут 2009.

мает себя как одного из многих 'потерпевших' в результате исторической катастрофы, а литературное творчество – как форму рефлексии этой катастрофы и одновременно метод личностного спасения, потенциально пригодный и для читателя. К этому же типу произведений можно отнести прозу О.Э. Мандельштама и роман Курта Воннегута *Бойня номер пять*²⁵.

Методология исследования травматических нарративов в ее нынешнем виде основана на том, что существует прямое соответствие между 1) рассказами травмированных пациентов – психоаналитику и 2) произведениями о травматических событиях. Эта аналогия кажется не совсем точной. Психоаналитики имеют дело с пациентами, которые чаще всего не могут вспомнить, что с ними произошло, или, в других случаях, не знают, как об этом рассказать, потому что не

имеют для этого языковых средств (Рождественская 2009). И Мандельштам, и Улитин, и Курт Воннегут имели собственные представления о том, что произошло с ними и с окружавшим их обществом, и потенциально обладали достаточным ресурсом уже опробованного ранее литературного инструментария, – однако предпочитали создавать вместо существующих форм выражения – новые. Все три автора, по-видимому, поняли, что использование монтажных принципов в прозе помогает представлять опыт переживания исторической катастрофы – через разрыв в повествовании, рекомбинацию элементов текста, создание гетерогенной пространственно-временной структуры.

В произведениях этих трех авторов точки зрения героя и повествователя, близкого "первичному автору" (М.М. Бахтин), одновременно разделены и слиты, или, точнее, перетекают друг в друга: см. уподобление и расподобление Билли Пилгрима и рассказчика, "автора этих строк", в *Бойне номер пять*; или у Мандельштама в *Египетской марке*:

²⁵ О прозе Мандельштама как о письме травмы см.: Липовецкий 2009. Признание посттравматической природы романа *Бойня номер пять* и его персонажа в американской критике является настолько общим местом, что американские студенты-филологи выбирают соответствующие темы для курсовых работ по творчеству Воннегута. Из 'взрослой' научной литературы см., например: Vees-Gulani 2003.

“Господи! Не сделай меня похожим на Парнока! Дай мне силы отличить себя от него. Ведь и я стоял в той страшной терпеливой очереди, которая подползает к желтому окошечку театральной кассы...” (Мандельштам 1993б: 480).

Проблема для всех этих авторов состояла не в том, что они *не могли вспомнить* событие, произошедшее с ними, и не в том, что они не могли его описать. Они не могли *наделить его значимым смыслом*, который бы открыл это событие будущему, связал бы его с другими, социально интегрируемыми фактами их биографии²⁶. Такую связь каждый из трех писателей мог бы установить, если бы выстроил автобиографию по модели истории жертвы или мученика, но подобный нарратив их по разным причинам категорически не устраивал²⁷. Поэтому они наделили социальной значимостью саму невозможность осмысления произошедшего,

²⁶ О травме как о кризисе смыслонаделения см.: Трубина 2009: 910.

²⁷ См. о Мандельштаме и его отношении к обществу: Гаспаров 2001. О разных концепциях травматического опыта у авторов, прошедших через ГУЛАГ – в том числе и об ‘автобиографической’ – см.: Михайлик 2009а.

понимая этот феномен как приговор последовательному, жанрово и идеологически определенному историческому нарративу и/или столь же связному описанию человеческих социальных отношений. Пока до обыска 1962 года Улитин позволял себе в прозе большую откровенность, чем после, он говорил о том, что не только произошедшее с ним и с другими репрессированными, но и засекреченность репрессий, табуированность темы и безнаказанность палачей сами по себе являются исторически значимыми:

Для вас, читателей 2158 года, все это будет банальность. Для меня, современника Москвы 1958 года, все это [-] галерея сейфов лубянских архивов: 58 тысяч папок-томов с надписью порусски печатными буквами “Хранить вечно”. Приблизительное представление может дать английская лексикография. Оксфордский Словарь, 16 томов – сочинения всех антисоветчиков на самих себя и на своих знакомых за 40 лет существования. Двухтомный краткий Оксфордский – это, скажем, то, что бу-

дет известно всем 200 лет спустя. *Консайд* – Сокращенный Оксфордский – это то, что в устных рассказах бытует по тюрьмам и лагерям сейчас. *Покит* Карманный Оксфордский носит в себе каждый, кто возвратился оттуда. Все эти виды построены по одному принципу.

(*Детективная история*, фрагмент 1958 года²⁸)

Невозможность смыслонаделения стала у Улитина отправной точкой прозы. Повествователь/повествователи его произведений предстают не как жертвы, а как люди, переигравшие катастрофу, включившие ее в свободную литературную импровизацию как один из конструктивных элементов. Иначе говоря, он превратил переживание исторической травмы в метод понимания современности.

Почти все, из чего состоит проза Улитина – комментарии к неназванным обстоятельствам, реплики одного собеседника в ответ на непроци-

тированные фразы другого, упоминания реальных людей, о которых читателю вряд ли может быть известно и о которых можно догадываться. Дмитрий Кузьмин назвал такие необъясненные реалии “зонами непрозрачного смысла”:

Общая функция зон непрозрачного смысла, отсылающих к приватному пространству автора, – верификация эмоциональной и психологической подлинности текста одновременно с указанием на невозможность для читателя полностью проникнуть во внутренний мир лирического субъекта, поскольку индивидуальный опыт последнего может быть выражен и воспринят, но не может быть прожит другим заново (Кузьмин 2000).

Кузьмин говорил об этом приеме как об открытии русской словесности 1990-2000-х годов, но в действительности “зоны непрозрачного смысла” появляются в литературе намного раньше – по-видимому, в период 1900-1910-х годов. Именно тогда возникает практика обнаружения интимных за-

²⁸ Цит. по: http://www.rvb.ru/ulitin/detectiv/ulitin_detectivnaya_istoriya.htm (доступ от 26.12.2014). *Консайд* – Concise Oxford English Dictionary. *Покит* – Pocket Oxford English Dictionary.

писей, в которых могли принципиально использоваться собственные имена, неизвестные аудитории – фрагментарная проза В.В. Розанова, дневник М.А. Кузмина, который он регулярно читал знакомым. В прозе Улитина этот прием существует в уже совершенно сформированном виде.

Улитинский жест умолчания является одновременно поэтическим и гносеологическим. Гносеологическим – потому, что в основе прозы Улитина, по-видимому, лежит убеждение: главные события, из которых состоит человеческая жизнь, описать с единственной, индивидуальной точки зрения невозможно. Кроме того, важнейшей частью этих событий является пережитое миллионами людей унижение и террор со стороны властей. Говорить о них тоже невозможно – но по другой причине. Историческая катастрофа лишает человека способности оценить происходящее как единое событие. Эту способность современному автору необходимо искусственно восстанавливать – на новых условиях.

Поэтическое значение умолчания состоит в том, что оно позволяет уйти от последовательного сюжета, превратить произведение в монтаж фраз,

связывающих времена и разные психологические состояния субъекта, и тем самым – ‘переиграть’ травму, сделать ее источником эстетического преобразования реальности.

Принципы линейного развертывания биографического нарратива и последовательной и однозначной фиксации событий повседневной жизни вызывали у Улитина эстетическое и этическое несогласие. К выражению и объяснению (насколько применительно к прозе Улитина можно говорить об объяснении) своего несогласия он несколько раз возвращается в произведении *Татарский бог и симфулятор* (1975):

Напишите сами биографию, мир устал от биографий, их так много и все они похожи друг на друга, как четыре капли воды.

[...]

Тут важен дневник или бортовой журнал, как в настоящем детективе, чтобы все выяснить досконально. А что Вы делали в пятницу 23 февраля 1930 года? Он ответил. В высшей степени подозрительно: помнит все даты.

[...]

Радости немецких халтурщиков “Если бы Достоевский вел дневник”. “Если бы Лев Толстой вел дневник”. ЕСЛИ бы! ОН ВЕЛ ДНЕВНИК, но им нужно написать свой – покороче и по-своему. Если бы Карл Маркс вел дневник. Вот нахалы. Если бы Иисус Христос вел дневник²⁹.

Второй процитированный фрагмент наиболее эксплицитно разъясняет этическую

²⁹ Как поясняет Е.П. Шумилова, Улитин здесь иронически намекает на книгу, приобретенную им в московском магазине “Дружба”, где продавались книги “социалистических стран”: Я. Хаммершлаг. *Если бы Бах вел дневник*. Пер. с венг. Кс. Стеблевой. Budapest: Corvina, 1963 (Шумилова 2014). Книга входила в научно-популярную серию по истории музыки “Если бы...”, издававшуюся на русском языке будапештским издательством Corvina в 1960-1970-е годы. Книги этой серии представляли собой относительно подробные биографические хроники известных композиторов. См., например: Я. Ханкиш, *Если бы Лист вел дневник*, пер. с венг. М. Погани, Corvina, Budapest 1962; Л. Шулер, *Если бы Моцарт вел дневник*, пер. с венг. Л. Балов, Corvina, Budapest, 1965; Л. Эсе, *Если бы Верди вел дневник*, пер. с венг. Л. Айзатулиной-Силард, Corvina, Budapest, 1966; И. Барна, *Если бы Гендель вел дневник*, пер. с венг. Л. Тогобицкого и Н. Аретинской, Corvina, Budapest, 1972, и др.

позицию Улитина. Читатель традиционного типа автобиографии – да и биографии – в глазах Улитина был слишком похож на следователя, ставящего персонажа в положение подследственного. Сам жизнеописательный нарратив, согласно Улитину, был репрессивным и отчуждающим: стандарты биографического жанра делали всех ‘персонажей’ слишком похожими и лишали их собственного голоса. Вернуть себе голос можно было бы только с помощью нарушения ‘законов жанра’, на которое Улитин и пошел.

б. Трансформация послевоенной западной автобиографии: вторжение монтажа

Прозу Улитина продуктивно рассматривать в контексте послевоенной трансформации европейского и американского автобиографического письма. В эволюции автобиографии в 1940-е-1970-е годы все большее значение приобретают художественные средства, необходимые для выражения, изживания и преобразования травматического опыта.

Это развитие состояло из двух этапов. На первом – в 1950-60-х годах – была открыта сама проблематика травмы как

фактора автобиографии, на втором – в середине 1970-х годов – были выработаны оригинальные жанры “травматической автобиографии”.

У этой ‘двухтактной’ эволюции послевоенной европейской автобиографии была своя предыстория. На протяжении XX века то ‘я’, которое говорит о своем прошлом в автобиографии, становилось в прозе все более проблематичным, то есть неравным самому себе в социальном пространстве и во времени (‘я’ публичное и ‘я’ приватное, ‘я’ детское, юношеское и взрослое). В нем обнаруживались психологические ‘зоны’, неподконтрольные сознанию – например, сексуальность или иррациональный страх. Причин у такого ‘расслоения’ было несколько – ими стали открытия в психологии и философии субъекта (необходимо особо отметить психоанализ), усложнение структуры ‘я’ и постановка под вопрос самой возможности целостного ‘я’ в эстетике модернизма (Lejeune 1988)³⁰. Одним из важнейших произведений, повлиявшим на транс-

³⁰ См. также книгу, где прослеживаются нарушения линейного повествования в трех автобиографических произведениях о детстве, написанных в разные периоды, с 1892 по 1976 годы: Lange 2008.

формации автобиографического письма, стала романная эпопея Марселя Пруста *В поисках за утраченным временем* (1913-1927), в которой хорошо заметно влияние всех названных факторов.

Чувство травмы резко усилилось в европейских литературах после Второй мировой войны, открытия опыта Холокоста и, несколько позже, ГУЛАГа. Мысль о том, что биография травмированного человека отличается от традиционной биографии (в прозе Варлама Шаламова³¹ или в *Бойне номер пять* Курта Воннегута), стало открытием новой проблематики. Писатели показали, что элементы автобиографии, содержащей травматический опыт, невозможно ‘просто’ соединить с описанием исторической эпохи, сколь бы в трагических красках она ни была изображена.

Третий этап трансформации наступил в 1970-е годы. В это время почти одновременно вышли четыре важных произведения, либо ставящих под вопрос жанр автобиографии в его традиционном виде – *Периодическая система* итальянского писателя и социального мыслителя Примо

³¹ О трансформации автобиографизма у Шаламова и в целом в ‘лагерной’ литературе см.: Михайлик 2009б.

Леви (1975), *Ролан Барт о Ролане Барте* французского филолога, теоретика культуры и эссеиста Ролана Барта (1975), *W, или Воспоминание детства* французского писателя Жоржа Перека (1975) и *Сын* французского писателя и теоретика литературы Сержа Дубровского (1977) – либо, по крайней мере, нарушающие традиционные принципы автобиографического мимесиса: таков роман *Юность* (1976) немецкого писателя Вольфганга Кеппена. В этом романе есть несколько бесконечно длинных предложений, каждое из которых занимает по несколько страниц. Эти предложения – перечислительные, состоящие из описаний отдельных действий-сцен. Отдаленно такие перечисления напоминают ритмизованные описания из автобиографических сочинений Андрея Белого:

Sie stellen schon etwas vor, meine Mutter sagt es, ich ziehe ergeben meine Mütze, schwenke seiner Majestat Schiff, mache meinen tiefe Diener vor beliebten hageren rötlichen blassen kleinen großen gemütlichen polternen immer würdigen immer beleidigten Männern, die helfen die was herge-

ben die was anschreiben können die nichts hergeben und nichts anschreiben wollen, Männer die Vorurteile haben, vernichten, verhundern lassen, meine Mutter fürchtet die Schlangen...

Вот они, в отличие от других, что-то собой представляют, говорит моя мать, я покорно снимаю шапку, размахиваю кораблем Его Величества, глубоко кланяюсь популярным долговязым краснолицым бледным маленьким большим уютным галдящим вечно достойным вечно обиженным мужчинам, которые помогают которые что-то дают которые могут продать в долг которые не хотят ничего давать и не дают кредит, мужчинам, у которых предубеждения, которые уничтожают, дадут умереть с голоду, моя мама боится змей... (Körper 1976: 25)³²

В *Периодической системе* Леви, химика по образованию и

³² Перевод М. Габовича выполнен специально для этой работы, выражаю М. Габовичу глубокую благодарность.

основной профессии, эпизоды его юности – включавшей длительное пребывание в нацистском концлагере – излагаются не в хронологическом порядке, главы обозначены названиями элементов таблицы Менделеева, и связь описываемых событий с элементом-‘эпонимом’ – всегда ассоциативная. Некоторые главы не автобиографичны, а представляют эссеистические рассказы о химических открытиях и свойствах веществ: так, глава *Углерод* – повествование об одном атоме углерода, который сначала долго странствовал по Земле, а затем оказался в мозге рассказчика. Несколько глав – сказочно-фантастические истории, изложенные от лица вымышленных персонажей.

Книга *Ролан Барт о Ролане Барте* состоит из фрагментов воспоминаний, размышлений повествователя о значении для него отдельных понятий и философских концепций, о его переживании телесности и об ограничениях его мышления³³. Точнее, так может быть описана вторая часть книги, а первая – подборка фотогра-

³³ Об автобиографической поэтике Барта и его выходе за пределы жанра традиционной европейской автобиографии см., например: Shabacher 2008.

фий родственников Барта с его краткими мемуарными подписями.

W, или Воспоминание детства – роман, в котором чередуются два типа глав: воспоминания рассказчика (максимально близкого к биографическому Ж. Переку) о его детстве, и история фантастического государства на острове W, для обитателей которого главным содержанием жизни является спорт. Главы о W – антиутопия, пародирующая идеалы олимпийского движения, однако по мере развития сюжета жизнь на придуманном Переком острове все больше начинает напоминать стилизованное описание нацистского концлагеря. Существенно, что родители Перека, оба – этнические евреи, были убиты в концлагерях; самого Перека, который был маленьким мальчиком, они успели переправить к своим родственникам на юг Франции, в неоккупированную зону.

Книги Барта, Перека и Дубровского основаны в большей или меньшей степени на монтажных принципах композиции. Во всех трех автобиографическое повествование разорвано, дискретно и погружено в контекст вымышленных историй, или дискурса нелитературного происхождения:

философского и психоаналитического (у Барта) или химического (у Леви). В романе Кеппена значима фрагментарность повествования, хотя монтажным повествованием даже в том расширительном смысле, который используется здесь, *Юность* назвать нельзя³⁴.

Эта трансформация автобиографии не была поколенческим явлением: Примо Леви (1919-1987) был на 13 лет младше Кеппена (1906-1996), на 17 лет старше Перека (1936-1982) и на 9 лет старше Сержа Дубровского (р. 1928). Правда, у Кеппена и Перека есть очевидная черта сходства: они изначально были литераторами, склонными к экспериментам. Например, о Кеппене критики говорили, что он в своих произведениях 1940-50-х годов возродил в немецкой литературе монтажные принципы письма, разработанные Альфредом Деблином в 1920-е, а Перек в 1960-е годы входил в радикально-авангардистскую группу “Мастерская потенциальной литературы”, больше

известную по французской аббревиатуре УЛИПО³⁵. Можно было бы предположить, что Кеппен и Перек изменили принципы автобиографического письма просто потому, что применили авангардные методы к написанию автобиографии.

Однако, по-видимому, почти одновременное появление произведений всех этих четырех авторов имело более глубокую историческую причину. Это – произошедшая после мирового культурно-политического кризиса 1968 года дискредитация ‘больших идеологических нарративов’ (социализм, безудержный научно-технический прогресс, традиционные системы партийного представительства, представления о взаимоотношениях полов и о маргинальности сексуальных меньшинств)³⁶. Кризис 1968 года еще больше, чем прежние события, подорвал веру в то, что автобиография может быть осмыслена в последователь-

³⁴ Анализ значения фрагментарности для автобиографической поэтики Кеппена см., например, в диссертации немецкого филолога М. Кюссманна, *В поисках утерянного ‘я’: позднее творчество В. Кеппена*, Kießmann 2000.

³⁵ Подробнее см.: Дубин 2004; Дмитриева 2010.

³⁶ Среди многочисленной литературы на эту тему см., например, материалы, опубликованные в специальном выпуске журнала «Неприкосновенный запас» (2008. № 4 [60]): Кустарев 2008; Мертес 2008; Элбаум 2008; Тартаковская 2008.

ной идеологической перспективе.

Немаловажно, что все четыре обсуждаемых автора были в детстве или подростковом возрасте стигматизированы. Леви, Перек и Дубровский – евреи, их детство или юность пришлось на период фашизма³⁷. Перек – круглый сирота, а Леви чудом выжил в Освенциме. Барт – тоже сирота³⁸, с отрочества тяжело болел, а потом осознал себя как гей, и тоже провел юность в условиях нацистской оккупации. Кеппен был незаконнорожденным, от которого отказался отец. Все эти стигматизирующие обстоятельства, возможно, помогли им выразить опыт исторической травмы с особой эстетической отчетливостью.

Тексты Дубровского задуманы и позиционируются им самим одновременно как литературные произведения и как теоретические реплики в дискуссии о жанре автобиографии, которая развернулась во Франции после выхода все в том же 1975 году (!) теоретиче-

³⁷ Семья Дубровского спаслась от нацистской депортации потому, что их предупредил знакомый полицейский-француз.

³⁸ Его отец, морской офицер, был убит в сражении в Северном море в 1916 г. – через год после рождения маленького Ролана.

ской книги Филиппа Лежена *Автобиографический пакт* (Lejeune 1975). Анализ этого сложного синтетического контекста осуществлен в статье Маши Левиной-Паркер (Левина-Паркер 2010), и к ее выводам здесь нужно добавить только одно замечание. Мне кажется неслучайным, что автобиография была осознана как теоретическая проблема литературоведения именно в 1970-е годы. При ее обсуждении оказалось необходимым, но и очень затруднительным определить границы жанра, так как именно в 1960-70-е годы они существенно изменились, а Лежен писал свою работу на материале автобиографии традиционного, ‘позитивистского’ типа. Впоследствии под влиянием полемики со стороны Дубровского и других адептов модернистской и постмодернистской прозы он был вынужден уточнить свои позиции.

В США аналогичное – и еще более радикальное, чем у перечисленных выше литераторов – ‘дискретное автобиографическое письмо’ еще в 1950-е годы создал писатель Уильям С. Берроуз (1914-1997). Травма, подтолкнувшая его к литературному творчеству, имела не исторический, а сугубо личный характер.

6 сентября 1951 года во время многолюдной домашней вечеринки, Берроуз, к этому моменту уже сильно пьяный, решил, играя в Вильгельма Телля, выстрелить в стакан, поставив его на голову своей любимой жены Джоан Воллмер и, промахнувшись, попал ей в голову. Возможно, пистолет в его руках самопроизвольно разрядился. Точная картина происшедшего в тот вечер не восстановлена до сих пор, но факт состоит в том, что Джоан была доставлена в больницу с пулевым ранением в голову и вскоре скончалась. Берроузу удалось избежать тюремного заключения³⁹, но, по его словам, совесть мучила его всю жизнь.

Я вынужден прийти к ужасному заключению, что никогда бы не стал писателем, если бы не

³⁹ Как – тоже до сих пор неизвестно. Дело происходило в Мексике, куда Берроуз и Джоан с маленьким ребенком бежали, чтобы избежать в США тюрьмы за хранение наркотиков (Берроузу уже было предъявлено обвинение). По словам самого Берроуза, его адвокат подкупил мексиканских экспертов, и результаты баллистической экспертизы были признаны некорректными из-за процессуальных нарушений. Однако большая часть документов уголовного дела не сохранилась, и картина происшедшего до сих пор неясна.

смерть Джоан, и к осознанию того, до какой степени мою прозу мотивировало и оформило это событие. Я живу с постоянным страхом стать одержимым и с постоянной потребностью избежать одержимости, избежать Контроля. Ибо смерть Джоан познакомила меня с захватчиком, с Уродливым Духом, и вывернула меня к пожизненной борьбе, в которой у меня нет и не было иного выбора, как освободиться с помощью письма (to write my way out) (из предисловия 1985 года к раннему роману *Queer*, цит. с изм. по: Берроуз 2004: 286-287).

После гибели Джоан и выхода из депрессии Берроуз несколько лет прожил в Северной Африке, в городе Танжер, который тогда был ‘международной зоной’ – фактически совместной колонией нескольких европейских государств. Там Берроуз много писал, принимал легко доступный в Танжере героин и подружился с художником Брайаном Гайсином, который стремился продолжить эксперименты французских аван-

гардистов 1920-30-х годов и жил на доход с принадлежавшего ему небольшого ресторана.

Спустя некоторое время после того, как Танжер в 1956 году был присоединен к Марокко, Берроуз и Гайсин порознь переехали в Париж. Там, в Париже конца 1950-х, и случились две встречи, определившие развитие монтажных принципов в послевоенной американской литературе.

В отеле Royal Saint Germain Гайсин познакомился со стареющим основателем дадаизма, румынско-французским поэтом Тристаном Тцарой (1896-1963), который незадолго до описываемых событий вышел из Французской коммунистической партии в знак протеста против подавления советскими войсками венгерского восстания 1956 года. Тцара спросил Гайсина, почему американский художник и его единомышленники возвращаются в своих экспериментах к открытиям дадаистов тридцатилетней давности. Гайсин ответил: “Наверное, потому, что мы считаем, что вы не открыли это в достаточной мере”.

Обиженный Тцара возмущенно ответил: “Мы все сделали! Ничего не развито после да-

да... Как бы можно [это было сделать]?”⁴⁰

Вскоре после этого Гайсин на деле показал, что он имел в виду под недостаточностью дадаизма: он переосмыслил метод, предложенный Тцара в его *Манифесте дада о немощной любви и горькой любви* (1920). По воспоминаниям Гайсина, нарезая большие листы плотной бумаги для рисунков, он случайно разрезал на куски газету, подложенную под бумагу, чтобы не повредить стол. После этого он вспомнил свой разговор с Берроузом о том, что в литературе было бы интересно использовать методы художников, взял куски газет и стал составлять из них новый текст, обращая внимание на комбинации заголовков и картинок (Gysin 1982: 51, цит. по: Montfort 2003: 69-70)⁴¹. Так на свет родился метод, названный “cut-up technique” – техника нарезок. Гайсин рассказал о нем Берроузу – их встреча после расставания в Танжере и стала вторым важнейшим событием в этой истории.

⁴⁰Беседу, вероятно, происходившую по-французски, Гайсин пересказал в своем интервью: Zubrugg 2004: 190.

⁴¹ Берроуз прямо ссылаясь на Тцару как на предшественника метода, изобретенного Гайсином и им самим: Burroughs 1978.

В те же 1950-е годы дадаистскую технику коллажа пытались возродить и другие авангардные группы – например, французские леттристы, и особенно входивший в круг леттристов поэт, художник и кинорежиссер Джил Уолман (Aquaviva, б.д.) – однако все же “метод нарезок” стал восприниматься в международных литературных кругах как ‘фирменный’ для дуэта Гайсина и Берроуза⁴².

Под “методом нарезок” Берроуз и Гайсин целый спектр разнообразных техник, основанный на перестановке фрагментов своего или чужого текста или коллажировании текста и изображения. Более того, два друга-авангардиста записали и издали несколько пластинок, составляя коллажи из звукозаписей. Эта идея оказала большое влияние на новаторские течения в американской литературе, поп- и рок-музыке⁴³.

Большая часть произведений Берроуза написана на фантастические или на экзотические (преимущественно африканские) сюжеты. Однако

⁴² Подробнее см.: Lydenberg 1987: 44-55.

⁴³ О литературном влиянии метода “cut-up” см.: Robinson 2011.

в некоторые его тексты, использующие метод “нарезок”, включены большие автобиографические фрагменты⁴⁴. Например, в знаменитое ‘нелинейное’ сочинение *Голый завтрак* входят главы, повествующие о попытке Берроуза избавиться от наркомании.

В целом метод “cut-up” имел для писателя значение не только новой литературной техники, но и метода особого рода социальной критики. Берроуз считал, что современное общество тотально контролируется властями – и культурная сфера тоже. Созданные в этих условиях репрессивные и отчуждающие социальные конвенции и представления о человеке, по мнению Берроуза, нужно подрывать с помощью монтажных технологий, де- и реконструируя с их помощью все явления культуры. Однако, в отличие от адептов монтажа 1920-х, никакой утопии взамен “общества контроля” Берроуз не предлагал – освобождение от контроля обще-

⁴⁴ Его позднее автобиографическое сочинение *Мое образование: книга снов* (*My Education: A Book of Dreams*, 1995) – собрание фрагментов, пересказывающих сны писателя, в части этих фрагментов применен “метод нарезок”. См. об этом произведении: Давыдов 2002.

ства и искушений сатаны (*Уродливого Духа*) для него было делом личным, а не общим, но всякий раз обретавшим общезначимый смысл победы над “Контролем”.

Метод работы Берроуза *mutatis mutandis* очень сильно перекликается с методами монтажа и коллажа, которыми пользовался Улитин. По-видимому, он открыл принцип “уклеек”, достаточно близкий “cut-up”, чтобы дать письменное выражение своим устным импровизациям⁴⁵.

Еще одним источником метода Улитина, возможно, стало знакомство с западными иллюстрированными журналами и их сопоставление с такими советскими аналогами, как «Огонек». (Вспомним о влиянии внешнего облика газетной страницы на рождение техники “нарезок”.) Иногда Улитин вклеивал страницы из

⁴⁵ В середине 1960-х Владимир Эрль переоткрыл свой принцип коллажа независимо от Улитина (о котором в неофициальном Ленинграде, кажется, вообще не знали). Однако, по-видимому, он уже располагал некоторой информацией об экспериментах дадаистов. А. Скидан полагает – и я с ним согласен – что и Эрль изобрел свой стиль во многом под влиянием краха ‘больших’ утопических проектов и авторитета литературы как автономного культурного института (Скидан 2000: 63-64).

журналов в свои манускрипты – например, ‘фронтиспис’ *Детективной истории* сделан из страницы «Огонька». Его собственные рукописные страницы иногда напоминают страницы иллюстрированных журналов, советских и западных.

Неодадаистские монтажные принципы в самых ранних известных нам текстах Улитина (1958-1959 годов) мы находим уже совершенно сложившимися. Юрий Айхенвальд вспоминает, как в ЛТПБ Улитин пересказывал ему свою раннюю сюжетную прозу, вероятно, еще не столь монтажную по своему характеру. Следует предполагать, что метод “уклеек” и в целом принципы “скрытого сюжета” Улитин придумал в первой половине 1950-х годов – во время пребывания в ЛТПБ или вскоре после освобождения. Прозу Берроуза он впоследствии читал и упоминал о нем в своих сочинениях⁴⁶.

Творчество Улитина – органическая часть ‘невидимого’, стихийно сложившегося европейско-американского движения по трансформации автобиографической прозы. Его участниками можно счи-

⁴⁶ Первым подробно сравнил “метод уклеек” и “cut-up technique” Зиновий Зиник: Зиник 2012.

тать Берроуза, Леви, Барта, Кеппена, Перека, Дубровски и, вероятно, некоторых других авторов. Сравнительный анализ дает основания утверждать, что Улитин был самым эстетически радикальным участником этого движения.

Как и другие упомянутые выше авторы, Улитин использовал метод монтажа для конструирования личной истории после краха 'больших' идеологических нарративов. Однако в несостоятельности этих нарративов Улитин, в отличие от своих европейских и североамериканских коллег, убедился не после событий 1968 года, а после пережитого в 1938-м (до и после ареста) и 1951-м. Дело было не только в самих обстоятельствах арестов и том унижении, которому Улитин подвергся на допросах. В период недолгого пребывания Улитина в "Ленинской народной партии", о котором рассказано в эссе *Хабаровский резидент*, студент ИФЛИ увидел (хотя только в эссе, написанном через двадцать лет, признался себе до конца), что бунтарь-антисталинист Шатилов, "курносый фюрер", по тоталитарности своего мышления мало чем отличался от Ста-

лина, с которым планировал бороться.

Осознание психологического сходства между режимом и его противником (не противниками вообще, а конкретным 'подпольщиком' Шатиловым), вероятно, привело Улитина к постепенному разочарованию в любых прогрессистских иллюзиях, а впоследствии – к тому, что писатель не только отторгал дискурсы официальной советской культуры, но и крайне избирательно относился к диссидентам. Например, он высоко ценил Александра Есенина-Вольпина, но иронически воспринимал тех, кто, как считали Улитин и Асаркан, пытались критиковать советскую систему на ее языке. "Этот отказ говорить с врагом на его языке и приводил к 'театру для себя' – у Асаркана в жизни и в его самодельных коллажах-открытках с хроникой ежедневного быта, а в прозе Улитина – в его стенографическом макароническом стиле 'абстрактной прозы'" (Зинник 2012).

7. Продолжатели и наследники

В русской литературе диалог с модернизмом вновь становит-

ся актуальным в конце 1990-х и в 2000-е годы для писателей-новаторов, – в первую очередь для Ю.В. Давыдова, Д.А. Пригова, Михаила Шишкина и А. Гольдштейна⁴⁷. Но в той рецепции монтажа 1920-х, которая заново возникла в 2000-е, Улитин тоже не стал опосредующей фигурой.

Из сегодняшних писателей к Улитину относятся с наибольшим вниманием Зиновий Зиник и Михаил Айзенберг. А. Асаркан еще в 1960-е познакомил с Улитиным Зиника, который стал самым младшим участником близкого окружения писателя. С середины 1970-х одним из ключевых собеседников Улитина стал Айзенберг.

Судя по их воспоминаниям, они действительно научились у Улитина многому – и в этической сфере (бескомпромиссное отношение к литературе и к любому ее цензурному ограничению), и собственно в литературной (Айзенберг 1991; Зиник 2006; Зиник 2012); эта сторона их общения требует специального исследования. Монтажные принципы Улитина и Асаркана Зиник учел и

в своей прозе (как отчасти и Айзенберг, см. его эссе *Ваня, Витя, Владимир Владимирович* – “Знамя”, 2001, № 8) – правда, в зрелых романах использовал эти принципы в существенно переработанном виде, поэтому на протяжении многих лет ни читатели, ни критика не воспринимали прозу Зиника как развитие традиции, опосредованной связанной с авангардом 1920—50-х годов. Положение стало меняться только в последние годы – и только благодаря тому, что Зиник в своих новых книгах и критических статьях стал “проявлять” истоки своего творчества – см., например, его сборник 2013 г. *Третий Иерусалим* (М.: Новое литературное обозрение).

Такая ситуация “неявной традиции” заметно отличается от преемственности в развитии авангарда в англоязычной словесности. В ней можно говорить о более или менее непрерывном развитии эстетики, идущей от дадаистов, Паунда, Элиота и Дос Пассоса, через переосмысление дадаистских методов и эстетики Дос Пассоса в творчестве Берроуза и Гайсина – к постмодернистским версиям монтажа – в прозе Томаса Пинчона

⁴⁷У Давыдова об этом свидетельствуют повесть *Зоровавель* (1994) и *Бестселлер* (2001), у Гольдштейна – романы *Помни о Фамагусте* (2004) и *Спокойные поля* (2006).

и Джона Барта, песнях Фрэнка Заппы и других сочинениях⁴⁸.

* * *

Эта статья – сокращенный и переработанный вариант главы из книги: Кукулин И. *Машины зашумевшего времени: Как советский монтаж стал методом неофициальной культуры*. Книга в настоящее время готовится к публикации в журнале «Новое литературное обозрение».

В свою очередь, глава подготовлена на основе доклада, который был представлен на конференции «Lo spazio della memoria. I generi autobiografici nella cultura russa e il contesto eugoreo», организованной Университетом Падуи в мае 2013 г. Благодарю за ценные обсуждения Клаудию Кривеллер, Елену Шумилову, Михаила Габовича, Евгения Добренко, Зиновия Зиника, Валерия Кислова и всех участников обсуждения моего доклада в Падуе.

⁴⁸ Книга Эдварда Робинсона *Shift Linguals...* целиком посвящена анализу развития этой традиции.

Библиография

Айзенберг 1991: М. Айзенберг, *Отстоять обедню*, «Московский наблюдатель», 1991, I

(http://www.rvb.ru/ulitin/about/eisenberg_otstoyat_obednyu.html, 29 декабря 2014).

Айзенберг 1993: М. Айзенберг, *Знаки припоминания (1993)* // М. Айзенберг, *Взгляд на свободного художника*, Гендальф, М., 1997, с. 188-196.

Айзенберг 2005: М. Айзенберг, *Открытки Асаркана*, «Знамя», 2005, XI (<http://magazines.russ.ru/znamia/2005/11/aib.html>, 26 декабря 2014).

Берия 2006: *Спецсообщение Л.П. Берии И.В. Сталину о ликвидации в школах Москвы и Ленинграда 'антисоветских' групп.* // В.Н. Хаустов, В.П. Наумов, Н.С. Плотникова (сост. и ред.), *Лубянка. Сталин и НКВД-НКГБ-ГУКР "Смерш". 1939 - март 1946,.,* Международный фонд «Демократия», М., 2006

(<http://www.alexanderyakovlev.org/fond/issues-doc/58670>, 29 декабря 2014).

Берроуз 2004: У. Берроуз. *Джанки. Письма Яхе. Гомосек*, пер. с англ. А. Керви, Д. Борисова, АСТ, М., 2004.

Гаспаров 2001: М.Л. Гаспаров, *Осип Мандельштам: три его поэтики* // М.Л. Гаспаров. *О русской поэзии. Анализы. Интерпретации. Характеристики*, Азбука, СПб, 2001, с. 193-259.

Давуан, Годийер 2009: Ф. Давуан, Ж.-М. Годийер, *История по ту сторону травмы*, пер. с англ. Е. Трубиной // С. Ушакин и Е. Трубина (сост.), *Травма: Пункты*, «Новое литературное обозрение», М., 2009, с. 132-170.

Давыдов 2002: Д. Давыдов. *Ночное искусство (Сон и фрагментарность прозы)*, «Новое литературное обозрение», 2002, LIV, с. 246-250.

Дмитриева 2010: Е.Е. Дмитриева, *Удовольствие от ограничения: загадочный писатель Жорж Перек*, «Новое литературное обозрение», 2010, CVI, с. 219-231.

Дубин 2004: Б. Дубин, *В отсутствие опор: автобиография и письмо Жоржа Перека*, «Новое литературное обозрение», 2004, LXVIII, с. 154-170.

Зиник 1993: З. Зиник, *На пути к "Артистическому"*, «Театр», 1993, VI, с. 123-142.

Зиник 2002: З. Зиник, *Приветствую Ваш неуспех* // П.Улитин, *Разговор о рыбе*, ОГИ, М., 2002, с. 7-21.

Зиник 2006: З. Зиник, *Кочующий четверг* // П.Улитин, *Путешествие без Надежды*, Новое издательство, М., 2006, с. 7-44.

Зиник 2012: З. Зиник, *Беженец из собственной эпохи. О современных попытках комментирования прозы Павла Улитина*, «Волга», 2012, VII-VIII (<http://magazines.russ.ru/volga/2012/7/z19.html>, 29 декабря 2014).

Зиник 2013: З. Зиник, *Частное сообщение*. Август 2013 г.

Карут 2009: К. Карут, *Травма, время и история*, пер. с англ. Е. Трубиной // С. Ушакин и Е. Трубина (сост.), *Травма: Пункты*, Новое литературное обозрение, Москва, 2009, с. 561-581.

Кузьмин 2000: Д. Кузьмин, *Еще раз – к коллизии “Колкер vs. Гаспаров”*, Сайт *Литературный дневник*, 2000, 21 сентября (<http://www.vavilon.ru/diary/000921.html>, 26 декабря 2014).

Кустарев 2010: А. Кустарев, *Сорок лет спустя*, «Неприкосновенный запас», 2008, IV, 60, с. 31-37.

Левина-Паркер 2010: М. Левина-Паркер, *Введение в самосочинение: autofiction*, «Новое литературное обозрение», 2010, СIII, с. 12-40.

Липовецкий 2009: М. Липовецкий, *“И пустое место для остальных”: травма и поэтика метапрозы в Египетской марке О. Мандельштама* // С. Ушакин и Е. Трубина, (сост.), *Травма: Пункты*, Новое литературное обозрение, М., 2009, с. 749-783.

Львовский 2002: С. Львовский, *Разговор на сквозняке*, Сайт *Литературный дневник*, 2002, 15 апреля: (<http://www.vavilon.ru/diary/020415.html>, 29 декабря 2014).

Львовский 2004: С. Львовский, [Рец. на кн.: П. Улитин, *Макаров чешет затылок*, ОГИ, М., 2003], «Критическая масса», 2004, IV.

Мандельштам 1993а: О. Мандельштам, *Конец романа* // О. Мандельштам, *Собрание сочинений в 4 томах*, Арт-Бизнес-Центр, М., 1993, т. II, с. 270-274.

Мандельштам 1993б: О. Мандельштам, *Египетская марка* // О. Мандельштам, *Собрание сочинений в 4 томах*, Арт-Бизнес-Центр, М., 1993, т. II, с. 465-495.

Мачадо 1975: А. Мачадо, *Хуан де Майрена*, пер. с исп. В. Столбова // Мачадо А. *Избранное*, Художественная литература, М., 1975.

Мертес 2008: М. Мертес, *1968-й как миф*, пер. с нем. Д. Эрнст, «Неприкосновенный запас», 2008, IV, 60, с. 224-235.

Михайлик 2009а: Е. Михайлик, *Не отражается и не отбрасывает тени: 'закрытое' общество и лагерная литература*, «Новое литературное обозрение», 2009, С, с. 356-375.

Михайлик 2009б: Е. Михайлик, *Незамеченная революция* // И. Прохорова, А. Дмитриев, И. Кукулин, М. Майофис (сост. и ред.), *Антропология революции*, Новое литературное обозрение, М., 2009, с. 178-204.

Рождественская 2009: Е. Рождественская, *Словами и телом: травма, нарратив, биография* // С. Ушакин и Е. Трубина (сост.), *Травма: Пункты*, Новое литературное обозрение, М., 2009, с. 108-132.

Скидан 2000: А. Скидан, *Ставшему буквой (2000)* // А. Скидан, *Сопrotивление поэзии: Изыскания и эссе*, Борей-Арт, СПб, 2001, с. 57-64.

Тартаковская 2008: И. Тартаковская, *Личное как политическое: вторая волна феминизма как эхо 1968-го*, «Неприкосновенный запас», 2008, IV, 60, с. 267-279.

Трубина 2009: Е. Трубина, *Множественная травма* // С. Ушакин и Е. Трубина (сост.), *Травма: Пункты*, Новое литературное обозрение, М., 2009, с. 901-911.

Улитин 2002: П. Улитин, *Разговор о рыбе*, подг. текста И. Ахметьева, комм. М. Айзенберга, И. Ахметьева, Л. Улитиной, ОГИ, М., 2002.

Урицкий 2002: А. Урицкий, *Чувство полета*, «Дружба народов», 2002, X, с. 215-217.

Успенский 1970: Б.А. Успенский, *Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы (1970)* // Б.А. Успенский. *Поэтика композиции*, Азбука, СПб, 2000, с. 9-280.

Шварц 1940:: [Е.Л. Шварц] *Тень. Сказка в 3 действиях Евг. Шварца*. Л., 1940.

Шумилова 2014 – Е.П. Шумилова. Частное сообщение. Июль 2014 г.

Элбаум 2008: М. Элбаум, *'Система' под ударом* (глава из книги: М. Elbaum. *Revolution in the Air: Sixties Radicals Turn to Lenin, Mao and Che*, Verso Press, New York, 2002), Пер. с англ. А. Захарова «Неприкосновенный запас», 2008, IV, 60, с. 199-223.

Acquaviva, б.д.: F. Acquaviva. *Wolman in the Open*. Публикация на сайте Музея современного искусства в Барселоне (Museu d'Art Contemporani de Barcelona):

(http://www.macba.cat/PDFs/acquaviva_eng.pdf, 29 декабря 2014).

Burroughs 1978: W.S. Burroughs, *The Cut-Up Method of Bryon Gysin*, in B. Gysin, W.S. Burroughs, *The Third Mind*, Seaver Books, New York, 1978, pp. 29-33.

Gysin 1982: B. Gysin, *Here To Go: Planet R-101. Interviews with Terry Wilson*, Re/Search Publication, San Francisco, 1982.

Heckler 2007: Ch. Heckler, *An accidental journalist: The adventures of Edmund Stevens, 1934-1945*. University of Missouri Press, 2007.

Köppen 1976: W. Köppen. *Jugend*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1976.

Kukulin 2010: I. Kukulin, *Documentalist Strategies in Contemporary Russian Poetry*, «Russian Review», 2010, LXIX, 4, pp. 585-614.

Kußmann 2000: M. Kußmann. *Auf der Suche nach dem verlorenen Ich. Wolfgang Koeppens Spätwerk*. Eine Dissertation zur Erlangung... eines Dr. phil, Karlsruhe, 2000 (<http://d-nb.info/1008324914/34>, 29 декабря 2014).

Lange 2008: K. Lange, *Selbstfragmente. Autobiografien der Kindheit*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2008.

Lejeune 1975: Ph. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris, 1975.

Lejeune 1988: Ph. Lejeune, *Peut-on innover en autobiographie?*, in Michel Neyraut (dir.), *L'Autobiographie. Actes des VIes Rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence*, 1987, Les Belles Lettres, Paris, 1988.

Lydenberg 1987: R. Lydenberg, *Word Cultures: Radical Theory and Practice in William S. Burroughs's Fiction*, University of Illinois Press, 1987.

Montfort 2003: N. Montfort. *Twisty Little Passages: An Approach to Interactive Fiction*, The MIT Press, Cambridge - London, 2003.

Robinson 2011: E.S. Robinson, *Shift Linguals: Cut-up Narratives from William S. Burroughs to the Present*, Rodopi B.V., Amsterdam - New York, 2011.

Rossell 2012: M. Rossell, *Spanish Heteronyms and Apocryphal Authors. Some portraits and other fictions*, «Pessoa Plural» (интернет-журнал, посвященный творчеству Ф. Пессоа). 2012, II, pp. 115-153

(http://www.brown.edu/Departments/Portuguese_Brazilian_Studies/ejph/pessoaplural/Issue2/PDF/I2A04.pdf, 29 декабря 2014).

Schabacher 2008: G. Schabacher. *Topik der Referenz. Theorie der Autobiographie, die Funktion 'Gattung' und Roland Barthes' Über mich selbst*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2008.

Vees-Gulani 2003: S. Vees-Gulani. *Diagnosing Billy Pilgrim: A Psychiatric Approach to Kurt Vonnegut's Slaughterhouse-Five*, «Critique: Studies in Contemporary Fiction» 2003, XLIV, 2, pp. 175-184.

Zinik 2008: Z. Zinik, *Ford Madox Ford: Mentors, Disciples and a Ring of Mail Conspirators*, in A. Gasiorek and D. Moore (ed.), *Ford Madox Ford: Literary Networks and Cultural Transformations*, (International Ford Madox Ford Studies, Vol. 7), Rodopi B.V., Amsterdam-New York, 2008, pp. 217-242.

Zubrugg 2004: N. Zurbrugg (ed.), *Art, Performance, Media: 31 Interviews*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London, 2004.

Philipp Kohl

Autobiography as Zoography: Dmitrii A. Prigov's *Zhivite v Moskve*

Abstract

This article discusses Dmitrii Prigov's autobiographical novel *Live in Moscow* (*Zhivite v Moskve*, 2000). Following Giorgio Agamben's distinction between *bios* as political life and *zoe* as biological life, it develops the term 'zoography' as a poetological concept. Thus, the article aims to illuminate an aspect hitherto neglected in life-writing studies: autobiographical texts do not only refer to the life of a human subject, but also to non-human forms of life. After outlining a concept of zoographical writing, the article points out its narrative and anthropological implications in Prigov's text.

1. *Between the Soviet and the Posthuman: Zhivite v Moskve*¹

In the late 1990s, Dmitrii A. Prigov announced a novel project in which he would explore "three European genres of authentic writing": memoirs, travel writing, and confession (Prigov 2004: 72)². Although the initial project remained unfinished, Prigov wrote four autobiographical novels before his death in 2007³. In contrast to his work as

a poet and a visual artist, they still lack contextualization⁴. *Zhivite v Moskve*, the first book published in 2000 (Prigov 2000)⁵, incorporates several elements from Prigov's earlier work. It can not only be read as an adaptation of his famous poem cycles about Moscow (*Moskva i moskvichi* [*Moscow and the*

ished text *Tvar' nepodsudnaia* [*An Immune Creature*, 2004] has been published recently (Prigov 2013: 413-488).

⁴ Il'ia Kukulin reads the novel project as a re-entry of modernist writing into postmodernist literature and observes the phenomenon of a massive 'autobiographization' of postmodern writers (Kukulin 2010: 584), accompanied by fragmentary and intertextual forms of subjectivity.

⁵ The English title would be *Live in Moscow*, 'live' being an imperative form. The Russian title *Zhivite v Moskve* will be abbreviated as ZVM in the following, all translations by the author.

¹ This article is a revised version of a talk I presented at the conference *Beyond the Subject: New Developments in Life Writing* at Ludwig Boltzmann Institute for the History and Theory of Biography Vienna on November 1st, 2013.

² Cf. Pogorelova 2010: 127-143.

³ The travel text *Tol'ko moia Iaponiia* (*Only My Japan*) appeared in 2001, while the confession *Nepodsudnyi* [*The Immune*] was not published. The unfin-

Muscovites], 1982) and the Soviet militiaman (*Apofeoz militsanera* [*The Apotheosis of the Militiaman*], 1975-80)⁶, whom he famously impersonated during performances. It can also be seen as a novelistic reflection on his paradoxical image of the conceptual artist Prigov as merely a bearer of images or masks (Schmid 1994: 284). Moreover, *Zhivite v Moskve* includes his shift of focus since the 1990s. After the collapse of the USSR, his artistic interest moved from Soviet Russian everyday mythologies to anthropological subjects, with monsters, mythical or humanoid creatures becoming an increasingly important part of his work⁷. The following analysis will try to develop a terminology for the overlapping of an autobiographical level with elements from Soviet history and posthuman scenarios in the novel.

In ZVM, a first-person narrator refers to biographical and historical events from Prigov's childhood after World War II until his years as a conceptualist poet in the 1980s. Very little is said about the period after 1991. In

terms of genre, autobiography, pseudo-memoirs⁸, autofiction, fantasy or historiographical metafiction come to mind. Yet ZVM has a narrative structure that makes it difficult to narrow the text down to one genre: cyclically, factual events develop into fictional, quasi-apocalyptic scenarios. This dynamic may be set off by a minor everyday incident: for example, in one episode, little Dima has a high temperature, which results in a surreal heatwave melting down almost the entire city of Moscow. Likewise, natural catastrophes are triggered by major historical events, e.g. when Stalin's death causes a country-wide cold spell, so that the inhabitants of a communal apartment freeze together (Prigov 2000: 97ff.). This technique of fading from factual to fictional narrative prompts one to ask: what really happened, and what is made up? Some episodes bear obvious parallels to autobiographical accounts in interviews (Prigov/Shapoval 2003). There are hence good reasons to call ZVM an autobiographical text, if

⁶ Prigov 1996: 19-26. These poem cycles form the lyrical background of *Zhivite v Moskve* and will be part of a forthcoming edition of the novel by Brigitte Obermayr and Georg Witte.

⁷ See for periodizations of Prigov's work: Witte 2001, Golyenko 2010.

⁸ As Mikhail Iampolskii states in his extensive and insightful discussion of the novel's philosophy and poetics, Iampolskii 2010: 200. Irina Pogorelova calls the novel "anti-memoirs", discussing the conceptual strategies of Prigov's late prose (Pogorelova 2010: 132).

one takes Philippe Lejeune's definition into account, requiring that author, narrator and main character are identical (Lejeune 1989: 19f). But then the question arises: in which moments does the narrator start fantasizing and leave the 'autobiographical pact'? When does he become a somewhat unreliable autobiographer? As a schematic explanation, a term long-cultivated by Prigov might serve, '*mertsanie*' ('oscillation' or 'shimmering'). By '*mertsanie*' Prigov describes ways of switching between images, levels of artificiality, or, more generally speaking, modes of reality, without taking a stable position on either side⁹. In my reading, three levels of oscillation can be identified in ZVM: (1) The first level is a narratological one: the switching from factual to fictional narration. Although we can clearly state that the Soviet Union did not literally freeze after Stalin's death, we have to acknowledge that this circumstance refers to something factual, if only by way of metaphor. It refers to collective

⁹ The narrator of ZVM defines it as a "gnoseological trick", permitting us to "oscillate between two poles, remaining in a zone of irresolvability" ("мерцать между двумя полюсами, оставаясь в зоне неразрешимости", Prigov 2000: 11). Iampolskii has discussed this term as a matter of difference and meaning (Iampolskii 2010: 208).

memory, and this happens in a cyclical mode: remembering and forgetting, accumulating and erasing data. In the constantly filling and emptying world of the text, all possible memories are already there, albeit headed for extinction. For this dynamic, the categories fictional/factual seem to reach certain limits. The narrator explicitly rejects a fictional mode of writing:

Я просто не умею придумывать — не дано, умением не вышел. Да вообще, мало чего можно выдумать, придумать в этом насквозь уже напридуманном, намысленном, населенном и напереселенном мире. (Prigov 2000: 182)

I just can't make anything up – I'm not gifted, I didn't learn it. Anyway, there's little that one can invent, make up in this already so made-up, thought-of, populated, and overpopulated world.

This passage seems to contain serious doubts about the possibility of fiction, implying the hypothesis that there is already too much life to put any more fiction into it. The sheer volume of 'biomass', of lived and imagined lives, makes fiction impos-

sible.

(2) It seems that the oscillation between factual and fictional narrative is only one partial aspect of Prigov's strategy. There might, however, be a second type of oscillation that leads further: between private life and some type of life in general. In Prigov's terminology, we find the poles *byt* and *bytie*, an old etymologically linked opposition between particular existence and cosmic being¹⁰. The narrator hints at the intertwining of both when he claims: "[Я] не рассказчик о событиях своей частной жизни. Но лишь повествователь о мощном общем, общественном бытии, прокатывающемся через меня" ("I am not the storyteller of events from my private life. But only the narrator of the mighty general, public being that is rolling through me", 260).

For example, when a small fire on Dima's grandmother's stove causes an inferno that ultimately destroys all civilization, such a switch from the everyday to the cosmological sphere points up a paradox for autobiography: who can write life when all life has been obliterated? Although there are moments in the book

¹⁰ Cf. Boym 1994: 73ff. With regard to the opposition of *byt* and *bytie* in Prigov's poetry, see Smirnov 2010.

when nothing seems to be left, when a mystical emptiness is evoked¹¹, something or somebody always persists. However, although the narrator of ZVM repeatedly stages his status as a post-apocalyptic remainder figure, he does not turn into a dehumanized instance. The novel does not present the memoirs of a disembodied cyborg.

(3) In order to grasp this specific anthropological dynamic, which the opposition of *byt* and *bytie* does not include, a third level of oscillation should be taken into account: the switching between two concepts of life – *bios* and *zoe*. I do not take these terms from Prigov's own language – although he may have been acquainted with the debate initiated by Giorgio Agamben's book *Homo Sacer* in the late 1990s. Agamben borrows a distinction from Aristotle's *Nicomachean Ethics*, where *bios* refers to the form of life in the polis and *zoe* refers to life without political qualities, including non-human life and the life of gods (Agam-

¹¹ For an interpretation of the recurring states of "collective amnesia" in ZVM as a form of gnostic emptiness (*kenoma*), see Iampolskii 2010, 2011ff. Golyenko-Volfson reads the process as an achievement of harmony through a hypertrophical cosmic chaos (Golyenko-Volfson 2010: 230).

ben 1998: 9f). Jacques Derrida, amongst others, doubted whether this distinction was sustainable in Aristotle (Derrida 2011: 315f). Nonetheless, Agamben's distinction developed a discursive life of its own that has, however, not yet been sufficiently discussed in life-writing studies. I will use Agamben's terms as a heuristic distinction for my novel analysis: with *bios* as the biographical-moral sphere of a realized life and with *zoe* as the biological-organic sphere of potential life. The oscillation Prigov effects in his text would then be one between the life of a narrative subject and life in its existing and non-existing forms – between biography and zoegraphy. The latter term has recently been introduced by Louis van den Hengel, who defines zoegraphy as “a mode of writing life [...], which centers on the generative vitality of *zoe*, an inhuman, impersonal, and inorganic force which [...] is not specific to human lifeworlds, but cuts across humans, animals, technologies, and things” (Van den Hengel 2012: 2). Focussing on examples from contemporary performance art, van den Hengel, however, sets aside both literary and literal aspects of zoegraphy, which despite the medial ambivalence of ‘graphein’ (Greek: ‘to carve’, ‘to draw’, ‘to

write’) needs to be explored as a mode of writing. I will therefore go one step behind van den Hengel's fruitful approach, trying to examine the poetical and rhetorical implications of zoegraphical literature. Prigov, who programmatically linked the act of writing to his everyday life routine and has therefore been perceived as a graphomaniac¹², seems to be a promising object of analysis.

2. *Writing Bios/Zoe: From Participation to Immunization*

Which possibilities does the concept of ‘zoegraphy’ offer with regard to Prigov's literature that biography does not? First of all, it seems to correspond to Prigov's aforementioned anthropological turn in the 1990s. Under the term ‘new anthropology’ – which seems to be more of a discursive slogan than a theoretical concept – he summarizes phenomena of what has been called posthuman culture¹³. In essays and interviews, Prigov developed his views on the imaginary space of new life forms

¹² Cf. Tchouboukov-Pianca 1995: 65-109. In 1963, Prigov announced that he would write a daily quota of three poems and thus produced an estimated 36,000 texts.

¹³ For a contextualization of these thoughts with Georges Canguilhem's philosophy of life see Lampolskii 2011.

and their consequences for art. One central thought here is the disappearance of life's limits: virtual life forms like clones, cyborgs, avatars or angels live without birth and death (Balabanova 2001: 153). Popular culture imagines new, post-ideological types of immortality, in contrast to the immortalization projects of Russian avant-gardists and Soviet utopians that are referred to in the book repeatedly¹⁴.

A key aspect of Prigov's zoeographical form of autobiography is his treatment of human birth. On the biographical level, he omits his own birth – unlike Sterne's narrator in *Tristram Shandy*, who begins his account before he is even born. On the biological level, there is a similar situation – with regard to the cyclical destructions and restorations of Moscow and its population, one question remains unanswered: where does the new life come from? Birth is replaced by some kind of epistemological void in the evolutionary logic.

'Life' is a subject of Prigov's novel in a literal way, the word

'zhizn' appears to serve as a discursive marker (with allusions to the philosophy of life, the avant-garde movements of *zhiznetvorchestvo* and *zhiznestroenie*) or even – through rhetorical devices such as prosopopoeia and anthropomorphism – as an impersonal protagonist. Understood as *zoe*, life is referred to as a continuously self-reproducing process – autopoiesis, as Maturana and Varela have described it (Maturana/Varela 1980: 73-76). But in Prigov's case, this autopoiesis is out of order: the life Prigov looks at produces mutations and deformations. This not only happens on a phenomenal level – members of the Politburo literally melt away, their body mass has to be contained in metal tanks –, but also on a textual one: the text is incapable of implementing the 'genetic code' of the memoir genre, it digresses. Life in ZVM is like a poorly constructed machine, as the narrator states: "И вообще жизнь не удалась. Не удалась жизнь" ("After all, life didn't turn out well. It didn't turn out well, life" [Prigov 2000: 91]). It remains undecidable, whether "my life" or "life in general" is referred to. The malfunction of biological life has a biographical analog: Prigov suffered from polio in his childhood. The initial moment of paralysis is de-

¹⁴ For example, grotesque effects of Nikolai Fedorov's immortalization philosophy, which produces non-anthropomorphic beings (Prigov 2000: 136), or a rejuvenation of Lenin that eventually turns his body into dust (ivi: 178).

scribed repeatedly as a disturbance of the body that is translated into disturbances of organic matter in total. After being hospitalized with other children, a crippled boy crawls along Dima's face:

Он, видите ли, таким вот образом удирал от партнера, не имея ничего конкретного против меня. Но жизнь, сама жизнь была против меня. И это было ее лицо, ее дыхание, ее ухмылка на страшном нечеловеческом лице. (Prigov 2000: 59)

You see, he was running away from his playfellow this way, he didn't have anything against me in person. But life, life itself was against me. And this was its face, its breath, its smirk on a dreadful inhuman face.

Life takes on the 'inhuman' face of a crippled and mentally retarded child, of a weak form of life that has a special status in the context of totalitarian systems – it is the life that a society can protect or destroy. Using the substantialist formula 'life itself', Prigov draws on a vitalist vocabulary and confronts it with his biographical impairment. This

vita minima, in turn, seems to be something like the source of artistic production for the novel. The initial point of this life story is not birth, but a childhood disease that is described as a state of fever on the brink of unconsciousness¹⁵. Motifs of failed reproduction (infertility, abortion, infant mortality) recur repeatedly in the text. At one point, the narrator observes: “Жизнь тем временем принимала образ стремительно, с нарастающим шелестом завершающейся киноленты” (“Life took the form of a film strip, running out rapidly and with growing rustle” [Prigov 2000: 58]). The strip does not end, but is caught in some sort of loop. Life has neither beginning nor end, but reproduces and repeats itself endlessly. This sort of bad infinity, however, would not be a satisfying description of the way in which Prigov imagines it. My question would then be: Is there some sort of biographical narrative that goes beyond the mode of cyclical destruction? In suggesting a possible answer, I will argue that the narrator's focus on *bios* and *zoe* changes, as can be explained via the development

¹⁵ Kukulín calls the function of childhood disease a “transgressive experience” and points to the parallels with Andrei Bely's autobiographical novel *Kotik Letáev* (Kukulín 2010: 589f.).

of remembering in the text. In the beginning, the narrator states with regard to his way of referring to events from the past: “сила памяти одолевает беспмятство во всепобеждающем порыве жизни” (“the power of memory overcomes unconsciousness [literally: memorylessness] in an all-prevailing outburst of life” [Prigov 2000: 24]). Here, life is thought as activity, as a Bergsonian *élan vital* that triggers memory and artistic production. The narrator is a “simple human being, immersed in life” (“простое, погруженное в жизнь человеческое существо” [Prigov 2000: 159]). The narrative subject defines itself as a part of this life in its destructive dynamic and abundance of forms – *bios* and *zoe* are unseparated. But in the course of writing, the mode of participation changes to a mode of distance. Remembering is no longer being ‘inspired’ by life. Instead, it constructs a separate realm of life, a form of written life. In the beginning of the last chapter, the concept of a “space of memory” (“пространство памяти”, Prigov 2000: 286) is described as follows:

“Эти направления, пространства, линии суть большее проявление жизни, чем сама жизнь,

еще не ставшая точной и четкой. И я это знаю. Я там был”

(“These directions, spaces, lines are a larger manifestation of life than life itself, which has not yet become exact and distinct. And I know this. I have been there”, *ibid.*).

The space of memory transcends “life itself”, an entity the narrator claims to know. He seems to have found some perspective on the raw materiality of life, *zoe*, yet without being part of it. *Bios* can only be narrated by means of such a ‘protective measure’. Accordingly, the last episode of the book stages a scene of self-immunization, a somewhat final point of the oscillation described above: little Dima finds himself surrounded by a horde of cats. As he tries to chase them away, they hurl themselves at his face. The child loses consciousness, and the last sentences of the book are: “Меня нельзя было трогать. Наутро меня разбил паралич” (“I couldn’t be touched. In the morning I was struck by paralysis” [Prigov 2000: 350]). After being attacked by cats, Dima establishes a boundary. He “cannot be touched”, neither physically nor

emotionally¹⁶. Life is no longer “rolling through” (cf. above) the first person narrator – this has turned out to be harmful, too much life to tell. He defines an immune space in order to cope with the dynamic of *zoe*, to maintain the biographical qualities which *bios* includes. This prevents him from becoming one of the monsters he describes, from becoming a “deanthropologized” writer¹⁷. Prigov’s zoographical strategy is not one of identification with non-human forms of life – it is not about acting as an animal, a monster, an angel, an avatar, or a golem¹⁸.

But what his novel does can be called virtual life-writing in a wider sense: Prigov’s autobiographical subject organizes the exchange between physical and virtual forms of life. A childhood

memory at a cemetery turns into a scenario in which zombies crawl from the graves and infiltrate the medical staff at the Kremlin (an allusion to the Doctors’ Plot in 1952-53). Eventually, the living imitate the undead in order not to contract their “infectious, absorbing underdeath and antilife” (“заразительн[ая], засасывающ[ая] недосмерт[ь] и антижизн[ь]” [Prigov 2000: 324]). Over and over again, populations appear and disappear, be they plants, robots or zombies. But none of the physical or virtual phenomena can be said to have more existence than others, including the biographical data of the author Prigov. Thus, the novel stages ontologically dehierarchized forms of life.

3. Zoographical Writing and the Genre of (Auto-)Biography

This article pursued two principal aims: firstly, to help understand Prigov’s memoir writing, which focuses on an autobiographical ‘I’ and transcends it towards life as an impersonal, inhuman process at the same time. Secondly, the article proposes zoography as a concept that draws attention to anthropological dimensions hitherto neglected in theories of (auto-)biography and life-writing

¹⁶ The phrase “Меня нельзя было трогать” can be both translated as “I couldn’t be bothered” and as “I couldn’t be touched”, which can either imply physical or emotional contact.

¹⁷ A term Igor Smirnov has employed in a conversation with Boris Groys Groys/Smirnov 2000: 168.

¹⁸ In the performance *Good-bye, USSR* in 2003, Prigov incorporated a Soviet golem, who was brought to life by Grisha Bruskin through the inscription of the “magical tetragram USSR” (Bruskin 2007: 312). Iampolskii convincingly interprets the marking and unmarking of a golem as a basic principle of Prigov’s language, cf. Iampolskii 2010: 185ff.

studies. The definition of life writing given by Sidonie Smith and Julia Watson may serve as an example: it is a “general term for writing of diverse kinds that takes a life as its subject” (Smith/Watson 2001: 3)¹⁹. In contrast to this *bios*-focused definition, my reading of Prigov’s memoir book as zoographical suggests an amplified anthropological scope: when authors write ‘a life’ they cannot do this without writing ‘life’. After the biopolitical shifts in the 20th century, this constellation is of particular significance: totalitarian definitions of life and the biotechnical manipulation and modification of life have redefined the boundaries between *bios* and *zoe*. Contemporary life narrative cannot be studied without looking beyond a particular human life that is described. This has implications for temporal questions: there are empirical data and philosophical positions concerning what can count as a lifetime²⁰. With the

awareness of prenatal and post mortem corporeality in the late 20th century, the temporal concept of a lifetime as a time of *bios* has become unstable. What is hence the time of *zoe*? For an answer, ZVM offers various dimensions, first and foremost its overlapping of a timescale of history and a timescale of evolution²¹: In one sequence, the bodies of workers in the foundation pit of the demolished Cathedral of Christ the Saviour stick together in a mass that then turns into a civilization of plants (Prigov 2000: 183ff.). The dynamic of escalation and de-escalation, between a timescale human and a timescale pre- and posthuman, sheds light on techniques of remembering life as a key poetological feature of memoirs and autobiographical fiction. This article does not aim to promote zoography as an alternative genre to (auto-) biography, but rather speaks of *zoe*-

¹⁹ Cf. for a similar critique of the life writing discourse van den Hengel 2012: 1f.

²⁰ Since the 18th century, biography aims to encompass the phantasm of the “entire lifetime”, the paradigmatic text being Karl Philipp Moritz’ *Anton Reiser*. Theorists of the modern novel have related life as a wholeness to the memorable present (Dilthey), to retrospective sensemaking (Lukács) and to the narra-

tion of life experience of one’s own and of others (Benjamin).

²¹ I owe this term to Georg Witte, who gave me the opportunity to present this paper in his colloquium. The time of *zoe* as pre- and posthuman life can be related to recent efforts to establish a concept of ‘deep time’ in literary criticism, e.g. to trace the implications of large geological timescales for narrative. For the category of deep time as a planetary *longue durée* (cf. Dimock 2006: 1-6).

graphical writing as something that is not confined to the memoir genre, but applies to any text displaying interferences of *bios* and *zoe*. In the case of autobiographical fiction, they are related to an *autos*, a narrative self. In Prigov's late novel project, this strategy mingles with other text genres: science fiction or fantasy, animal texts (or 'zoographic' texts²²), ethnographical accounts and travel writing (*Tol'ko moia Iaponiia* [*Only my Japan*], 2001; *Katia kitaiskaia* [*The Chinese Katia*], 2007) and the Bildungsroman (*Renat i drakon* [*Renat and the Dragon*], 2005).

²² Zoographical writing is of course not identical with zoographical writing, such as E.T.A. Hoffmann's animal autobiography *The Life and Opinions of the Tomcat Murr*, for which Sarah Kofman introduced the term 'autobiogriffure' ('griffe' meaning 'claw', 'stamp' or 'seal' [cf. Kofman 1984]). Iampolskii interprets Prigov's 'new anthropology' as a 'new zoology', however Prigov's work always pays attention to non-animal forms of life such as angels, monsters and virtual beings (cf. Iampolskii 2011: 298).

Bibliography

- Agamben 1998: G. Agamben, *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, Stanford University Press, Stanford, 1998.
- Balabanova 2001: I. Balabanova, *Govorit Dmitrii Aleksandrovich Prigov*, OGI, Moskva, 2001.
- Boym 1994: S. Boym, *Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts), 1994.
- Bruskin 2007: G. Bruskin, *Performans 'Good-bye USSR' (priblizitel'nyi stsenarii)*, «Novoe literaturnoe obozrenie», 2007, V, pp. 311-315.
- Derrida 2011: J. Derrida, *The Beast and the Sovereign, Volume I*, University of Chicago Press, Chicago, 2011.
- Dimock 2006: W. C. Dimock, *Through other Continents: American Literature across Deep Time*, Princeton University Press, Princeton, 2006.
- Golyenko-Vol'fson 2010: D. Golyenko-Vol'fson, *Mesto monstra pustoe byvaet (Bozhestvennoe i chudovishchnoe v teologicheskom proekte D. A. Prigova)*, «Novoe literaturnoe obozrenie», 2010, V, pp. 221-236.
- Groys/Smirnov 2000: B. Groys/I. Smirnov, *Subject: Prigov (Beseda I. P. Smirnova i B. E. Groisa)*, in «Zvezda: Ezhemesiachnyi literaturno-khudozhestvennyi i obshchestvenno-politicheskii nezavisimyi zhurnal», 2000, XI, pp. 162-168.
- Van den Hengel 2012: L. van den Hengel, *Zoography: Per/forming Posthuman Lives*, «Biography: An Interdisciplinary Quarterly», 2012, XXXV, 1, pp. 1-20.
- Iampolskii 2010: M. Iampolskii, *Vysokii parodizm: filozofia i poetika romana Dmitriia Aleksandrovicha Prigova 'Zhivite v Moskve'*, in Evgenii Dobrenko et al. (Eds.), *Nekanonicheskii klassik: Dmitrii Aleksandrovich Prigov (1940-2007). Sbornik statei i materialov*, Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva, 2010, pp. 181-251.
- Iampolskii 2011: M. Iampolskii, *The New Anthropology as New Zoology*, in *Dmitri Prigov: Dmitri Prigov*, exhibition catalogue, June 1 - October 15, 2011, 54th International Venice Biennale/Barbarian Art Gallery, Zürich, 2011, pp. 280-301.
- Kofman 1984: S. Kofman, *Autobiogriffures du 'Chat Murr' d'Hoffmann*, Galilée, Paris, 1984.
- Kukulin 2010: I. Kukulin, *Iavlenie russkogo moderna sovremennomu literatoru: chetyre romana D. A. Prigova*, in Evgenii Dobrenko et al. (Eds.), *Nekanonicheskii klassik: Dmitrii Aleksandrovich Prigov (1940-*

2007). *Sbornik statei i materialov*, Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva, 2010, pp. 566-611.

Lejeune 1989: P. Lejeune, *The Autobiographical Pact*, in P. J. Eakin (Ed.), *On Autobiography*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1989, pp. 3-30.

Maturana/Varela 1980: H. Maturana/F. Varela, *Autopoiesis and Cognition: The Realization of the Living*, Reidel, Dordrecht, 1980.

Obermayr 2001: B. Obermayr, *P-rigov wie P-uškin. Zur Demystifikation der Autorfunktion bei Dmitrij A. Prigov*, in Susi Frank et al. (Eds.), *Mystifikation – Autorschaft – Original*, Narr, Tübingen, 2001, pp. 281-311.

Pogorelova 2010: I. Pogorelova, *Kontseptual'naia strategiiia kak zhanroobrazuiushchaia sistema tvorchestva D. A. Prigova*, na pravakh rukopisi, Piatigorsk, 2010.

Prigov 2000: D. Prigov, *Zhivite v Moskve. Rukopis' na pravakh romana*, Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva, 2000.

Prigov 2004: D. Prigov, *Otkhody tsentral'nogo fantoma*, interview with Aliona Iakhontova, «Novoe literaturnoe obozrenie», 2004, LXV, pp. 72-80.

Prigov 2007: D. Prigov, *Golem*, «Novoe literaturnoe obozrenie», 2007, V, pp. 316-318.

Prigov 2013: D. Prigov, *Monady: kak-by-iskrennost'*, in Id., *Sobranie sochineniia v 5-ti tomakh*, t. 1, ed. I. Prokhorova/M. Lipovetskii, Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva 2013.

Prigov/Shapoval 2003: D. Prigov, S. Shapoval, *Portretnaia galereia D. A. P.*, Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva, 2003.

Schmid 1994: W. Schmid, *Slovo o Dmitrii Aleksandroviche Prigove*, «Wiener Slawistischer Almanach» (München), 1994, XXXIV, pp. 281-288.

Smirnov 2010: I. P. Smirnov, *Byt i bytie v stikhotvoreniiax D. A. Prigova*, in Evgenii Dobrenko et al. (Eds.), *Nekanonicheskii klassik: Dmitrii Aleksandrovich Prigov (1940-2007). Sbornik statei i materialov*, Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva, 2010, pp. 96-105.

Smith/Watson 2001: S. Smith, J. Watson, *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2001.

Tchouboukov-Pianca 1995: F. Tchouboukov-Pianca, *Die Konzeptualisierung der Graphomanie in der russischsprachigen postmodernen Literatur*, Sagner, München, 1995.

Марина Балина

Опыт детства как преодоление прошлого в современной автобиографической прозе

Overcoming the Past through Childhood Reminiscences in Contemporary Russian Autobiographical Prose

In the 1990s and 2000s, autobiographic life-writing became the territory of intense negotiations between private and historical experiences. Debates about Soviet history supported by the opening of the State archives and resulting in the accessibility of public as well as personal documents, triggered a process of re-conceptualization of private experience into a *historical event*. Private memory became the territory for the creation of identity that was in close contact with the collective living experience of a generation but was never dominated by it. Two narrative planes, the private and the public that were previously separated, merged together in the unity of one's life. In this new context, recollections of childhood became increasingly important by giving the reader an opportunity to experience various, often contradictory, dimensions of the author's self. Two autobiographical recollections of childhood, Pavel Sanaev's *Bury Me Behind the Baseboard*, 1996, and Alexander Chudakov's *A Gloom is Cast Upon the Ancient Steps*, 2000/2011 are analyzed in the article.

Авто/биографическая проза сегодня оказалась одним из наиболее спорных объектов современного критического дискурса. Попытки изменить наше традиционное представление об авто/биографии как о документе, будь то свидетельство личных переживаний или же отражение истории привели к поискам новых дефиниций жанра: критика заговорила о “новой искренности”, “новой документальности”, в которую прежде всего входит нарушение границ между вымыслом и невымысленным слоем в повествова-

нии (См. Липовецкий 2008: 572-577; Абашева 2001: 23-50; Лейдерман, Липовецкий 2001: 96-112). Само определение – “человеческий документ”, закрепившееся за автобиографической прозой, распадается под грузом придуманного, фантастического пласта, включающего людей и события в авто/биографические тексты. Такой диссонанс в определении жанра отнюдь не нов: и в ‘оттепельные’ шестидесятые, и в конце девяностых намечались похожие попытки отойти от идентификации этого корпуса литературных

текстов как чисто документальных. Хотя, надо несомненно оговориться, что причины на то были совсем иного свойства: в шестидесятые это была попытка уйти от идеологического диктата закреплённых за жанром правил подчинения большой истории. В воспоминаниях И. Эренбурга *Люди, годы, жизнь* (1961-1965) автор предложил заменить время идеологизированной истории на время мировой культуры, но этим, пожалуй, и ограничился автор в своих жанровых инновациях. В начале восьмидесятых константу 'автобиография-документ' нарушает Лев Гинзбург, который в повести *Разбилось лишь сердце мое...* (1983) размыкает рамки авто/биографического нарратива и включает литературные персонажи своих переводов в канву текста о собственной жизни, перемежая фигуры вымышленные с реальными действующими лицами (См. Балина 2003: 186-211; Балина 2002: 241-259).

Автобиографическая проза идентифицировалась как "лирическая" (Бальбуров), "свободная" (Бланк), "мемуарно-биографическая" (Шайтанов). В девяностые это были действительно поиски новых практик письма, которые

стремились уйти в сторону от обязательной читательской рефлексии, вызванной советской историей жанра. Важным достижением дебатов конца девяностых годов был отказ от требования достоверности как обязательного условия жанровой специфики, признание права на включение вымысла в традиционно реалистический нарратив, а также отказ деления внутри авто/биографического жанра на мемуаристику, травелог, эпистолярные и другие смежные жанры (Мемуары 1999: 3-35). Наиболее подходящим жанровым определением на этой новой стадии в истории авто/биографического нарратива можно считать введение термина *Life Writing*, предложенного канадской исследовательницей Марлен Кадар, который представляет собой наиболее гибкий и 'открытый' термин для описания "авто/биографических и иных смежных по своей природе текстов" (Kadar 1992: 3-12). Одним из неприменных условий создания текстов в режиме *Life Writing* является такая свобода нарратива, при которой ни реальные события, ни субъективные переживания автора не держат экзамена на достоверность. В реестр жанровых характеристик вхо-

дят: спонтанность и фрагментарность в изложении материала, которая отражает работу памяти; амбивалентность в оценке событий как своей, так и чужой истории; дистанцированность от событий большой истории, за которыми остаётся функция чистой декорации, отсутствие внешней и внутренней иерархии в изображении событий, апелляция к культурному опыту поколения как альтернативе диктата власти, субъективность в изложении и организации фактологического материала, которая приводит к созданию своей версии реальности в противовес официальной. Создание текстов в этом новом режиме письма освобождает память от какого-либо давления, кроме внутреннего, субъективного, распределяющего события и людей по законам авторской иерархии. Главным мериллом успеха такого текста становится его повышенная субъективность и неповторимость человеческого опыта, отражённого в нём. Следует, однако, оговориться, что внутри корпуса таких текстов существует своя подгруппа- это автобиографические тексты *celebrity* - актёрские мемуары, воспоминания деятелей театра, эстрады и кино. Их задача несколько

иного толка, и их 'открытость' направлена на 'раскрытие тайны' и желание 'поделиться сокровенным' со своим зрителем. Это не более, чем литературный приём, хорошо усвоенный подобной мемуаристикой за последнее двадцатилетие. У этого корпуса текстов – своя читательская аудитория, ведь массовый читатель обращается к этой литературе, увлеченный подробностями быта знаменитостей и вообще внешней сенсационностью (Balina 2006: 181-189). Но ни массовый читатель, ни читатель более культурный, занятый поиском внутреннего мира героя-рассказчика, не озабочены выяснением вопроса о достоверности, ведь *Life Writing* совсем не исключает вымысел, который при таком раскладе становится вполне легитимной частью нарратива. В западном литературоведении появилось определение 'faction' - литература, базирующаяся на факте, но оставляющая за собой право его свободной интерпретации. В России пионером этого жанра безусловно был Валентин Катаев с его 'мовистическими' квазимемуарами¹.

¹ О творчестве В. Катаева см. Литовская 1999; Borden 1999.

Сегодняшняя авто\био\ мемуарная проза в первую очередь изменила наше представление о возможностях ‘литературы факта’. Прививка постмодернизма помогла этой литературе освободиться от привычной линейности нарратива: ‘клочковатая’ природа памяти, подмеченная ещё Виктором Шкловским, как нельзя лучше отражает современное состояние индивидуального опыта во всей его нестабильности и фрагментарности (Шкловский 1966: 18). Формы авто/биографической прозы сегодня чрезвычайно разнообразны: это разрозненные карточки М. Безродного, филологические записки и каталоги М. Гаспарова и А. Жолковского. Это ‘колумнистика’ Льва Рубинштейна или такие книги, как *Гений места* Петра Вайля и *Довлатов и окрестности* Александра Гениса, в которых М. Липовецкий видит “... свой стиль на грани лирического письма и интеллектуального анализа”, при этом отмечая различие “по последнему ингредиенту: у Вайля – это культурная антропология, а у Гениса – эстетика” (Липовецкий 2008: 574). Раскрепощённость новой авто/биографической прозы, её открытость для смежных жанров (филологического иссле-

дования, эссе, рецензии, анекдота, путевого очерка, воспоминания, псевдодокумента – комбинации бесконечны!), открывает огромные возможности для писательского эксперимента, создавая трудности для попыток критиков дать этому новому эклектическому явлению название. Дискурсивные практики постмодернистского письма позволяют по новому взглянуть на такие устоявшиеся формы авто/биографического нарратива как воспоминания о детстве, в которых через детское переживание авторы пытаются с одинаковой тщательностью разобраться как в личных проблемах, так и подвергнуть анализу поколенческий опыт².

² Воспоминания о детстве давно и прочно завоевали своё место в корпусе текстов автобиографической литературы. Американский литературовед Ричард Кое, опубликовавший наиболее объёмное исследование посвящённое «детству» под поэтическим названием *When the Grass Was Taller: Autobiography and the Experience of Childhood*, писал, что окончательное оформление детских воспоминаний в особую литературную форму произошло лишь в девятнадцатом веке. Именно тогда, по утверждению Кое, «воспоминания о детстве» превращаются в самостоятельный мемуарный нарратив, «родоначальником» которого Ричард Кое считает Анри Стендаля с его ав-

Нарративные модели детства

Британская исследовательница Валери Сандерс выделяет в автобиографических текстах о детстве преобладание определённой бинарной структуры (Sanders 2001: 203-204). Детство видится мемуаристу либо в 'розовых' тонах потерянного рая (Анжелика Гарнетт, Катлин Райне), либо в воспоминании доминирует чёрная краска, и тексты полны описаний сугубо негативных сторон детской жизни с постоянными наказаниями и лишениями, как материальными, так и морально-психологическими (Андре Жид, Жан-Поль Сартр). Обращаясь к примерам из русской литературы, Сандерс в первую очередь называет такие канонические для русского читателя произведения как *Детство* Л.Н.Толстого (1852) и *Детство* Максима Горького (1913), размещая при этом оба текста на противоположных полюсах этого бинарного дискурса. Из-за отсутствия качественных переводов за пределами исследования оказывались и *Детские годы Багрова-*

тобиографическим романом *Жизнь Анри Бруляра*. (см. Сое 1984).

внука С. Аксакова (1856), и *Детство Тёмы* Н. Гарина-Михайловского (1892), для которых характерен своеобразный 'сбой' бинарной структуры, так как 'счастливый мир детства' в этих текстах часто оказывается перемешанным с самыми неприятными и болезненными эпизодами (как, например, кража новой школьной формы у Тёмы-гимназиста). Да и толстовский текст даёт нам немало примеров подобных 'сдвигов' внутри детских воспоминаний³.

Но если классические тексты оказываются значительно шире предложенной бинарной модели, то в детской литературе советского периода такая бинарность закрепляется и приобретает идеологический смысл. Новый канон 'детства'

³ Швейцарский исследователь Ульрих Шмид (Ulrich Schmid) подробно анализирует модель детства, созданную Аксаковым. Он подчёркивает обращение автора к идиллической модели семейного детства, в котором исследователь видит попытку Аксакова использовать модель счастливого детства как альтернативную реальность по отношению к турбулентному времени эпохи. Такой подход к детству возрождается в более поздней автобиографической прозе постсоветского времени, возникая в противовес негативной оценке советского опыта детства в девяностые годы двадцатого века (см. Schmid 2000: 285-327).

как автобиографического жанра начинает складываться уже в двадцатые годы. В нём доминирует своя особая темпоральность: описание дореволюционного опыта закрепляется как сугубо негативное, в то время как именно советское послереволюционное детство призвано служить в качестве новой “счастливой, невозвратимой поры” (Толстой 2004: с. 415).

Лучшим примером этой новой модели можно считать так называемые ‘беспризорные’ тексты с их обязательным мотивом ‘перековки’ – превращения героя-автобиографа в полноценного и деятельного участника преобразований нового строя. Пожалуй, самым популярным текстом детской мемуаристики в двадцатые годы стала *Республика Шкид* Григория Белых и Леонида Пантелеева⁴.

Повторяемость этой новой модели с обязательным выстраиванием опыта дореволюционной жизни как ‘анти-детства’ свидетельствует о формировании своеобразного этикета детских нарративов, сложившегося в воспоминаниях и распространившегося как на тексты, возникшие на

документальной основе, так и на описания детства в художественной литературе. Американский литературовед Андро Вахтель предлагает вести отсчёт модели ‘анти-детства’ с *Детства* Горького, который, по словам исследователя, был первым, кто “попытался разрушить существующую с девятнадцатого века концепцию дворянского детства” (Wachtel 1990: 131). Вахтель считает, что именно горьковское детство, полное лишений и потерь, оказывается наиболее востребованным в новой постреволюционной культуре. Такой же точки зрения придерживается и Евгений Добренко в ряде статей, посвящённых горьковскому тексту и его кинематографическому воплощению (Добренко 2008: 202-210). Непременными атрибутами ‘тяжёлого детства’ стали: материальные лишения как необходимое условие взросления, социальная несправедливость и детская травма как результат этой несправедливости, сиротство как физическое (отсутствие родителей), так и духовное (отсутствие авторитетов). Обращаясь к воспоминаниям о собственном дореволюционном детстве, советские писатели имели перед собой кальку-схему, которую они и накладывали на

⁴ О детской беспризорной литературе см. Kelly 2007: 25-61; см. также Balina 2009: 97-115.

свою память, подгоняя события собственной жизни под общепринятый канон, выходить за пределы которого было совсем не просто.

Современная исследовательница детской литературы Ирина Арзамасцева, анализируя детские воспоминания советского периода, пишет: “Ранний соцреализм исключал тему дореволюционного детства” (Арзамасцева 2005: 273). Позволю себе не согласиться с этим утверждением: соцреализм не исключал дореволюционное детство как тему, но скорее наполнял её новым идеологическим содержанием. Толстовская “счастливая, счастливая невозвратная пора детства” просто поменяла временные координаты, перекочевав в советское настоящее. Парадокс в создании этого нового ‘детского’ канона заключается в том, что перед поколением писателей, родившихся до революции, была поставлена казалось бы невыполнимая задача: описать своё дореволюционное детство как ‘анти-детство’, создавая таким образом модель, альтернативную советскому счастливому детству, личного опыта которого у них по самому факту рождения быть просто не могло! Мариэтта Чудакова считает, что

... в дело замены ‘старой’ России ‘новой’ входила и необходимость зачеркнуть своё личное биографическое прошлое – тема детства [разрядка автора. – МБ] в двадцатые годы для многих оказалась под запретом. *Детство Никиты* Алексея Толстого странным островом стояло среди литературы тех лет, ‘оправданное’ его возвращением [из эмиграции], снисходительно помещённое в тот несовременный ряд, который открывался *Детскими годами Багрова-внука*; *Детство* Горького было ‘оправдано’ ужасами этого детства; *Детство Люверс* Пастернака было вызовом, почти загнипнотизированно принятым критикой... (Чудакова 2001: 327).

В автобиографической повести *Далёкие годы* такого ‘приватного’ мемуариста, как Константин Паустовский, впервые опубликованной в 1946 году, можно достаточно легко проследить знакомые ‘анти-детские’ штрихи (Паустовский 1955). Заметны они скорее не в отборе фактов личного опыта,

а в расстановке акцентов внутри текста. Паустовский постоянно стремится уравновесить 'счастливые' и 'несчастливые' эпизоды детства. Радость от сотворённого добра (покупка попугая для бедного шарманщика) вытесняется постоянными родительскими размолвками, посещение музея вместе с любимым учителем странным образом соединяется в памяти с изменами отца. Паустовский тем не менее оставляет эти радости и горести в узком семейном кругу, таким образом обязательная тема всеобщей социальной несправедливости остается за пределами повествования. Любопытно, что через десятилетие, в либеральный период 'оттепели' таким же приёмом воспользуется и Александра Бруштейн в своей трилогии *Дорога уходит вдаль* (1956-1961) (Бруштейн 2006). 'Память жанра', или в нашем случае, скорее одной из жанровых форм, оказалась настолько внедрённой в сознание мемуаристики, что во всех отношениях благополучная Сашенька Яновская вспоминает все 'мерзости' дореволюционной жизни по уже отработанному канону. 'Тяжёлое' дореволюционное детство представлено воспоминаниями о прогрессивном отце-

докторе, который не даёт девочке закрыть глаза на суровую реальность; любимом учителе – человеке будущего, оказавшемся ссыльным революционером; и, наконец, несправедливым и унижающим человеческое достоинство бедных детей миром частной школы для девочек (в которой эти самые бедные ученицы были освобождены от платы!), существующем в полном контрасте со школьным миром читателей шестидесятых. Изпод давления канона дореволюционного 'анти-детства' не могут выбраться и такие уважаемые мемуаристы как Корней Чуковский (Чуковский 1961) и Самуил Маршак (Маршак 1962), чьи детские воспоминания также появляются в оттепельные годы.

Важно заметить, что такая странная динамика, такой отказ от полноценной радости детства совсем не всегда, и особенно в случае Паустовского, были следствием политической лояльности и верности жанровому этикету. Тут скорее можно усмотреть результат многолетнего вынужденного паралича памяти, когда в результате самоцензуры поколения советских мемуаристов постоянно 'вычищали' невосребованные и не востребуемые отсеки памяти. 'Дар Мне-

мозины' – искусство вспоминать свободно и без принуждения – был если не утрачен полностью, то серьёзно покалечен длительным диктатом литературного этикета детства. Модель воспоминаний о дореволюционном детстве с чётко обозначенными границами негативного прошлого опыта в сравнении с позитивным современным надолго закрепились в подсознании пишущих.

Тема детства, теперь уже советского, оказалась востребованной и в постсоветском пространстве, где любопытным образом столкнулись два известных российскому читателю и писателю типа мемуарного 'детства'. Тема 'тяжёлого' дореволюционного детства должна была бы исчезнуть из мемуарной литературы с уходом из жизни самих мемуаристов, но бинарный этикет детства, прочно утвердившийся в советской литературе, оказался невероятно живучим как в перестроечное время, так и после. 'Тяжёлое детство' со всеми его неприменными атрибутами перекочевало в пространство советского детского 'парадиза', поставив тем самым самый факт существования такового под сомнение. В первую очередь это опубликованные в постперестроечные

годы воспоминания детей репрессированных родителей (среди многочисленных публикаций особенно хочется выделить несколько – Булат Окуджава, *Упразднённый театр* (Окуджава 2006), Эдуард Кочергин, *Ангелова кукла* (Кочергин 2003), *Школьный вальс или Энергия стыда* Фазиля Искандера (Искандер 2010), в которых описаны превратности судеб целого поколения, осиротевшего в годы сталинских репрессий и в годы войны. Но и советское детство послевоенного поколения потеряло в современной мемуаристике свой мифический статус абсолютной гармонии и детского братства. Так, например, еврейская тема, которую так старательно обходил в своих воспоминаниях Самуил Маршак, зазвучала именно как тема советского 'анти-детства' в повести *Жизнь Александра Зильбера* Юрия Карабчиевского (Карабчиевский 1991: 5-185), в рассказе *Яблоки из сада Шлицбуттера* Дины Рубиной (1992) (Рубина 1994: 239-266), в повести *Изгнание из Эдема: исповедь еврея* Александра Мелихова (Мелихов 1994)⁵. И

⁵ О теме еврейского детства у Маршака см. Гейзер 2006. Также см. Valina 2008. 15-27. Мне бы хотелось особо уточнить тот факт, что приведённые выше примеры (Чуковский,

конечно же настоящим шоком для постсоветского читателя стала повесть о советском детстве, проведённом в интернате для детей-инвалидов Рубена Давида Гонсалеса Гальего (Гальего 2002).

В этой группе постсоветских воспоминаний о советском опыте детства присутствуют все знакомые неперенные атрибуты 'тяжёлого детства', которые так прочно утвердились ещё со времён горьковской модели. Оказывается, что внешний мир счастливого советского детства враждебен такой важной жизненной потребности растущего человека как понимание и ощущение себя личностью, отдельной и непохожей на других. Именно поэтому авторы стремятся к максимальной приватизации личного опыта как ведущего приёма в этих воспоминаниях, к сужению рамок детской защищённости до размеров одной семьи, одного дома, даже одной комнаты. Такая повышенная приватность становится ведущим элементом автобиографической прозы о детстве, написанной в реги-

Маршак, Бруштейн) – это тексты, иллюстрирующие традиционную двух-адресность детской литературы, в то время, как тексты постсоветского 'детства' – всё же тексты сугубо взрослые.

стре Life Writing и иллюстрирующей новые возможности, обретенные жанром в постсоветское двадцатилетие.

Внутри автобиографических текстов о детстве, написанных в 1990-е—2000-е годы, происходит столкновение двух известных моделей детских воспоминаний – толстовской с её акцентом на "незабываемой счастливой поре" и горьковской, с её апофеозом трагического детства, полного нищеты и лишений. Среди наиболее интересных примеров такого жанрового конфликта можно назвать *Упразднённый театр* Булата Окуджавы (1994, Букеровская премия за лучший роман на русском языке). В семейной саге Ван Ваныча – alter ego автора частная история и история государства находятся в постоянном конфликте, который в результате заканчивается разрушением и гибелью семьи. Окуджава выводит политические конфликты эпохи за скобки семейной жизни: все любят друг друга в этом 'детстве'. "Как ты хорошо выглядишь!" – такими словами встречают в семье и неудавшегося нэпмана – мужа тётки, и дядю – белогвардееца, и отца-коммуниста, но все они в результате оказываются одинаковыми жертвами режима.

В повести *Жизнь Александра Зильбера* Юрий Карабчиевский ещё в 1980-м году показал всю противоречивость традиционного советского дискурса о “счастливом детстве для всех”. Любопытно, что в сборнике *Детство 45-53: а завтра будет счастье...* (Улицкая 2013), вышедшем спустя тридцать лет после повести Карабчиевского, в котором Людмила Улицкая собрала воспоминания о послевоенном детстве поколения, ‘детство’ изображено как история материальных лишений, в то время, как *Жизнь Александра Зильбера* – это описание душевного разлада в ребёнке, непереносимых и разрушительных мук, наносимых ему постоянно миром взрослых, призванным его защищать. В автобиографических текстах последнего десятилетия двадцатого и начала двадцать первого века, написанных о детстве, именно внутренний разлад, ‘трагедия души’, занимает ведущее место, размывая тем самым устоявшиеся нормы описания детского счастья⁶. В этом смысле

⁶ Здесь следует оговориться, что такие повести, как *Приключения Джерика* Натальи Нусиновой (Нусинова 2008), *Счастливая девочка* Нины Ширман (Ширман 2011), *Родом из Переделкино* Татьяны Вирты (Вирта 2012) восста-

крайне характерна повесть *Похороните меня за плинтусом* Павла Санаева (р. 1969), которая превзошла по своей популярности все книги современных писателей. Выпускная работа режиссёра – сценариста во ВГИКЕ, написанная в 1994-м в 1996- была напечатана в журнале «Октябрь». В том же году Санаев получил премию «Октября» за лучший литературный дебют, и повесть была выдвинута на Букеровскую премию. Популярной книга Санаева стала значительно позже, в 2002 году, когда повесть вышла отдельной книгой в издательстве МК – Периодика. По повести были поставлены спектакли во многих городах России, но своей сверхпопулярности санаевское ‘детство’ обязано фильму, сделанному по книге совместно автором и режиссёром фильма Сергеем Снежкиным. И хотя сам автор в своих многочисленных интервью критикует фильм, именно фильму повесть обязана своим теперешним статусом бестселлера, вышедшего

навлияют толстовский нарратив ‘счастливого детства’. Так, в первое десятилетие 21-го века парадигма детства как ‘счастливой поры’ снова оказалась востребованной у любопытного к подробностям и жизни советской элиты читателя, но теперь это описание детства «избранных».

полумиллионным тиражом и пятнадцатью переизданиями с 2002 года⁷.

Похороните меня за плинтусом или история анти-детства

Павел Санаев (1969)

Успех повести отчасти объясняется тем, что описывая свою семью и сложные отношения между, с одной стороны, его бабушкой и дедушкой, а с другой, их дочерью, матерью автора, и ее мужем, Санаев, вместе с тем, позволяет читателю заглянуть в жизнь знаменитых советских актеров: Елены Санаевой (матери), Ролана Быкова (ее мужа), Всеволода Санаева (деда). Однако, причина успеха книги Санаева все-таки не только в этом – рассказов о советских селебритиз, и куда более скандальных, на российском книжном рынке более чем достаточно. Причина, полагаю, в психологическом резонансе между санаевским описанием травматического детства, представленным не столько сентиментально, сколько комедийно, с личным опытом читателя: ведь травма, которую описывает Санаев, относится к ряду ‘обыкновенных’ и даже ‘нормальных’. ‘Тя-

желое детство’ Саши Савельева, главного героя повести, разворачивается в элитной квартире, его ‘сиротство’ сочетается с удушающей заботой бабушки о здоровье внука; однако, это именно детство протекающее в атмосфере террора, создаваемого постоянными скандалами, оскорблениями и обвинениями, источником которых являет ‘бабонька’. При этом Санаев, кажется, не затрагивает ни одну из привычных составляющих нарратива ‘тяжелого советского детства’: здесь нет описания материальных трудностей, а есть лишь маргинальный намёк на политический контекст. Истеричная ‘бабонька’ Саши Савельева, главного героя повести, страдает манией преследования. Это результат страха, пережитого во время сталинского террора, и хотя это понятный и легитимный повод для психического расстройства, террор, которому бабушка подвергает всё семейство и удовлетворение, испытываемое ею от такой всепоглощающей власти над близкими, предстает проекцией вынесенной за скобки детского восприятия истории.

Повесть фрагментарна, в ней нет ни логической, ни линейной последовательности событий. Константой в ней яв-

⁷ Все цитаты в тексте даются по изданию Санаев 2008.

ляются два героя: 'бабонька' – страшная в своей всепоглощающей любви бабушка Саши, Нина Петровна, и сам герой. Где-то на периферии находятся все остальные: мать ребёнка, дед, школа, врачи, соседи по дому, всё знающие лифтёрши, но главных героев, без сомнения, только двое, и на протяжении всего текста их объединяет странное и противоречивое единство. Представляя своего героя, Санаев подчёркивает этот симбиоз бабушки и внука, тем, что перемешивает голос ребёнка с его школьным формулами: "Меня зовут Саша Савельев. Я учусь во втором классе и живу у бабушки и дедушки", – с мелодраматическими тирадами обозлённой бабушки: "Мама променяла меня на карлика-кровапийцу и повесила на бабушкину шею тяжкой крестягой. Так я с четырёх лет и вишу" (Санаев 2008: 5).

Бабушка Саши является полным властелином его души и тела, недаром она неустанно находит у слабого ребёнка всё новые и новые болезни. Страх за его жизнь превращается в инструмент контроля над жизнью не только маленького Саши, но и всех окружающих. В тяжкой атмосфере страха живут все – и мальчик, и взрослые члены семьи. Под

маской страха за жизнь больного мальчика бабушка отбирает его у непокорной дочери – матери ребёнка, наказывая её тем самым за желание жить по другим правилам. Страх перед "карликом-кровапийцей" – человеком, с которым мать пытается построить жизнь, страх перед самой жизнью в любой её форме – детским санаторием, переполненным автобусом, врачом, школой, купанием в ванной, в которой по убеждению Саши бабушка собирается его утопить, становится полноправным персонажем нарратива. 'Бабонька' не знает, как жить и любить по-другому, её домашняя тирания и есть отражение тирании в обществе, ведь оппозиционное мышление при тоталитарном режиме – это и есть 'детская болезнь', проблема неразумных и не понимающих своего счастья людей! И только насилием и страхом может 'бабонька' удерживать свою власть и справляться с подавлением 'мятежей', пусть маленьких, семейных, таких, как поездка деда на рыбалку, походы Саши на стройку. Изощённость, с которой бабушка пугает Сашу, тоже строится на насилии, в ней нет привычных для детей сказочных страхов – Бабы Яги, леса, сказочных

зверей. Зато есть грубость и конкретность пытки: “Увидите здесь мальчика, высохшего такого, в красной шапочке и в сером пальто... убейте его. Вырвите ему руки, ноги, а в зад напихайте гаек” (Санаев 2008: 25).

Смерть присутствует в доме постоянно и в разных обликах: это и шкаф – саркофаг, и даже еда – разваренная до неузнавания рыба, размолотые в кашу фрукты, скисшие и сгнившие травяные настои. Саша Савельев одинаково боится и смерти, и жизни, даже смерти он боится меньше, так как в смерти он уже нашёл себе пристанище. Он хочет быть похороненным дома, за плинтусом, где “не будет червей, не будет темноты. Мама будет ходить мимо, а я буду смотреть на неё из щели, и мне не будет так страшно, как если бы меня похоронили на кладбище” (там же, 138). Мир Саши запрограммирован как мир потёрь: приобретая мать, он теряет бабушку, а потому он готов существовать в этом мире как пассивный наблюдатель, смотреть из-под плинтуса на то, как жизнь проходит мимо. И здесь тоже, пожалуй, можно увидеть, как детская травма в ‘сокращенном’ виде воспроизводит историческую травму. В маленьком Саше

взрачивается двойное сознание ‘настоящего советского человека’, умело скрывающего свои чувства и всегда становящегося на сторону силы. Редкие приходы Чумочки (так Саша называет мать, создавая производное от бабкиного злобного “чума”) всегда заканчиваются скандалом, в котором мальчик, до боли любящий мать, принимает сторону бабушки, смеётся её злым шуткам и всячески подыгрывает ей: “Бабушка была моей жизнью, мама-редким праздником. У праздника были свои правила, у жизни свои” (там же, 226).

Разрыв в сознании оборачивается и раздвоенностью структуры повествования, когда Саша- автор текста (author of the text) и Саша – персонаж (author in the text) разделяют между собой разные нарративные функции в тексте⁸. Автор в тексте ведёт свой ‘наивный’ нарратив от имени ребёнка, в то время, как автор текста часто выступает в роли комментатора событий: происходит не только констатация факта, но и оценка происходящего. Так, например, Саша –автор текста цитирует традиционные проклятья ба-

⁸ О двойственной природе авторства в автобиографических текстах см. Bruss 1976.

бушки, постоянно сыпящиеся на его голову: “Чтоб ты заживо в больнице сгнил! Чтоб у тебя отсохли: печень, почки, мозг, сердце! Чтоб тебя сожрал стафилококк золотистый!” (Санаев 2008: 98). Такой текст в устах маленького мальчика ничего, кроме ужаса вызвать не может! Но автор в тексте тут же комментирует пережитое: “Я очень боялся бабушкиных проклятий. Они обрушивались на меня, я чувствовал их всем телом – хотелось закрыть голову руками и бежать, как от страшной стихии” (там же). И такое двухголосье позволяет рассматривать этот эпизод через двойную оптику. Станным образом смешиваются здесь и понимание, и осуждение происходящего: с одной стороны, это крики обезумевшей от страха за жизнь больного внука старой женщины, уже пережившей однажды потерю ребёнка (первый любимый сын умирает в эвакуации); с другой стороны, виден весь разрушительный кошмар детской беззащитности перед страшной стихией всепоглощающего страха и собственного бессилия этот страх преодолеть. Валерия Пустовая в рецензии на повесть писала: “Под видом заботы бабушка прибирает к рукам людей... Это стратегия

порабощения личности, присваивания ее жизни — себе, за какое удовольствие воспитатель готов платить дань каждодневного двойного труда” (Пустовая 2006). Но чем обоснована такая стратегия? Для того, чтобы объяснить эту аномалию и читателю, и себе Санаев прибегает к довольно тривиальному приёму: в повествование вставлена исповедь деда другу Леше, у которого дед прячется от очередного скандала, ‘бабонька’ же постоянно исповедуется по телефону и имеет невидимую слушательницу, которой она докладывает все подробности своей прошлой жизни. Такая эклектичность в выборе форм изложения – от первого лица к третьему, от воспоминания к исповедальности, отнюдь не нарушает внутреннего единства текста. Через эти подробности читатель начинает понимать всю сложность и запутанность человеческих отношений в этой семье. Так, после скандала в доме дед, разбив бабушке губы в кровь, уходит, но потом всё же возвращается, да ещё и с конфетой, которую он просит у друга для бабки. Нина Петровна вспоминает по телефону не “вонючего старика”, а молодого и сильного деда, который увёз её из Киева и в которого она была влюбле-

на. Какой бы расхожей ни была такая структура текста, она позволяет ощутить весь тотальный объем этой густо замешанной смеси рабской зависимости, любви и ненависти, в которой живут и мальчик, и дед, и сама бабка и которую необходимо, но невозможно разорвать.

Однако, шансы выйти из этого круга есть только у одного из троих – у Саши. Украденный матерью после одного из страшных домашних скандалов, он начинает постепенно освобождаться: здесь и тяжёлая болезнь и медленное выздоровление, физическое и духовное. Сам Павел Санаев в интервью журналу «Караван истории» признался, что “по-настоящему я смог перешагнуть своё детство только в 25 лет, написав эту повесть”⁹. Повесть заканчивается похоронами бабушки и в этом есть своя логика окончательного разрыва и начала нового очищенного от прошлой боли отрезка жизни. Сюжетте Хенке видит в автобиографическом жанре акт скриптотерапии, в котором через письмо происходит освобождение от травматического опыта (“the process of writing out and

writing through traumatic experience”) (Henke 1998: 2). В повести *Похороните меня за плинтусом* источником очистительного вдохновения оказывается детская травма, замешанная на страхе и насилии, любви и тоске по пониманию и прощению.

‘Дворянское’ детство или советская робинзонада?

Александр Павлович Чудаков (1938-2005)

“В последнюю нашу встречу с Александром Павловичем я сказал ему о своих восторгах. И, главное, о том, что *Ложится мгла на старые ступени* – это советский *Робинзон Крузо*. Школа выживания. Выживания всякого – умственного, нравственного, физического, бытового. Сравнение ему понравилось” – так писал о романе известного российского литературоведа – исследователя творчества Чехова Александра Павловича Чудакова в 2008 году литературный критик и писатель Пётр Вайль (Вайль 2008). Впервые роман вышел в журнальном варианте в 2000-ом году в «Знамени», сразу вошёл в ‘короткий’ список Букера на 2001 год, но премии не получил, проиграв среди прочих роману Людмилы Улицкой *Казус Кукоцкого*

⁹ Цитируется по www.plintusbook.ru/karavan, 15 декабря 2014.

(2001). Однако, спустя десятилетие, в 2011 году роман-идиллия Чудакова был выдвинут на ‘русского Букера’ как лучший роман первого десятилетия нового века. Получала премию вместо умершего к этому времени мужа Мариэтты Чудакова, которая в своём выступлении подчеркнула именно автобиографический характер романа, назвав его “автобиографией с немногими выдуманнами эпизодами”¹⁰. Автобиографичность повествования подчёркивается и самим автором в новом издании романа 2012 года, которое дополнено выдержками из личных дневников и писем: писатель вёл записи с 1956 года. Из этих записей становится ясным, что роман писался долгие годы, урывками, при этом автор стремился избежать особой литературности в тексте, выстроенном на материале пережитого. Часто опыт литературоведческой работы угрожал естественности собственной прозы: “... выяснилось, что я ненужно хорошо знаю русскую литературу – всё время есть опасность свалить то в *Отрочество*, то в

¹⁰ См. Выступление Мариэтты Чудаковой, www.gazeta.ru/culture/2011/12/02/a_3854854.shtml, 15 декабря 2014.

Жизнь Арсеньева”¹¹. В этих иронических отсылках к Толстому и Бунину проступает озабоченность выбором жанра: что в результате пишет автор? Это история детства или же авто-фикция – автобиографический нарратив с вымышленным героем? Дневниковые записи времени завершения романа полны откровений: “Насколько проза – даже такая скромная, как моя насколько она сложнее литературоведения, сколько в ней странного, подсознательного, необъяснимого” (Чудаков 2012: 545). В процессе написания формулировалась и задача романа: “Если удастся, роман будет свидетельством представителя последнего военного поколения – представителя особого, свободного в детстве от яда советской пропаганды” (там же).

Прочтение дневниковых записей о романе заставляет задуматься и о жанре написанного текста. С одной стороны, *Ложится мгла...* – выстроена как семейная хроника (ср. Аксаков, *Детские годы Багрова-внука*): под одной крышей живёт несколько поколений семейства Саввиных-Стремоуховых, сменяющих

¹¹ Все цитаты даются по изданию Чудаков 2012.

друг друга. Повествование постоянно расширяется, обрастая дополнительными подробностями о жизни тёток и их детей; выдуманные герои перемешаны с действительно живущими; приходят и уходят из семьи случайные люди, типа мужа тёти Ларисы, Василия Илларионовича, но постоянной константой в жизни семьи остаётся либо сам дед, отец матери, либо память о нём. Как и в семейной хронике, персонажи, населяющие пространство текста, представлены иерархически: во главе семьи дед-патриарх и бабушка, а затем по нисходящей размещаются уже все остальные члены семейства, в том числе и родители мальчика. Роман фрагментарен, в нём нет линейной последовательности событий, но 'клочковатая' природа памяти стала давно широко принятым элементом подобных нарративов, когда вспоминается 'как было', а не как следует по хронологии событий. Фокус повествования на частной жизни семьи, на процессе выживания в сумбурной истории двадцатого века – это всё элементы бахтинского "романа поколений", но именно здесь и происходит основной жанровый сбой. Особым мотивом "романа поколений" по Бахтину является

"разрушение идиллии" на самых разных уровнях – от семейного до общественного (Бахтин 2000: 304)¹². Чудаков же выносит самое название 'идиллия' в подзаголовок романа.

Ложится мгла... по утверждению самого автора – это роман-свидетельство, т.е. то, что в литературоведении принято называть "человеческим документом" (Гинзбург 1971: 254-282). Апелляция к собственной памяти подчёркнута и самим названием романа: вынесенная в заголовок строка из стихотворения Александра Блока 1902 года первоначально создаёт ощущение зыбкости воспоминания. И только при восстановлении полного стихотворного текста такие образы, как "высок и внятен колокольный зов", обращённый явно к памяти героя, "страшной святостью веков одетый камень", ждущий "твоих шагов", позволяют оценить всю сложность и непредсказуемость работы авторской памяти. Несколько неожиданным оказывается среди автобиографических параллелей авторский подзаголовок – "роман-идиллия". В читательском сознании 'идиллия' и

¹² О динамике развития 'семейной хроники' см. Никольский 2011: 11-23.

воспоминания о послевоенном детстве вряд ли складываются в один нарративный ряд; это скорее несовместимые понятия, так как от автобиографических описаний послевоенного детства читатель ждёт рассказа о постоянных трудностях, заброшенности, голода и страданий (например, Эдуард Кочергин, *Ангелова кукла*, 2003). Но “образованный ребёнок” Антон Стремухов - alter ego автора, от лица которого ведётся повествование – мало чем напоминает заброшенного сироту: он окружён любовью и заботой близких, обеспокоенных не только материальной, но и духовной пищей ребёнка.

Критик Инна Булкина видит в таком названии и точность, и парадокс: “Идиллия, как правило, представляет поэтический мир, обращённый назад, – это мир, не признающий истории как процесса и помнящий лишь о безвозвратно утерянном и загубленном Золотом веке” (Булкина 2012). Критик видит в идиллии, созданной Чудаковым, попытку отойти от некоего стереотипа, рождённого ‘деревенской прозой’, когда в патриархальный мир деревни вторгся жестокий пришелец, разрушавший старые устои и нарушавший веками установленный поряд-

док. Булкина считает, что “чудаковская идиллия совсем о другом, она не о разрушении, а о выживании, и настоящий парадокс тут в ненарочитом, но тем не менее явственном изживании стереотипов” (там же). С этим трудно не согласиться, но мне кажется, что парадоксальность идиллии, выстроенной Чудаковым, в её особой локализации: мир его буколической утопии оказывается не за пределами, а внутри современной ему и его семье истории. Ограниченный пространством дома деда, в котором живёт семья мальчика, этот идиллический мир создаёт прочный противовес разрушительной силе советской системы. Роман-идиллия – это повествование о ДОМЕ, в котором главным защитником от трескучих лозунгов и лжи является дед Антона – Леонид Львович Саввин, патриарх семьи. ДОМ принимает в романе размеры своеобразного микрокосма, построенного именно на идиллических ценностях – семейном счастье, единении с природой, умении видеть прекрасное в повседневном и привычном.

Локус играет очень важную роль в автобиографическом нарративе Чудакова. Идеальный микрокосм выстроен на ‘задворках империи’ – в городе

Чибачинске на границе Северного Казахстана и Сибири (“дальше не высылали” - так комментируют географию Чибачинска его жители). Сюда приезжает из столицы отец Антона, но не по своей воле, а пытаясь избежать неминуемого ареста в прокатившихся по стране сталинских репрессиях: уже были репрессированы три его брата. Скрыться, спрятаться, исчезнуть из поля зрения НКВД – так Пётр Иванович Стремоухов сумел сохранить себя и семью и выстроить идиллическое пространство доверия и заботы вне времени современной ему истории, в котором и рос его сын. Но ДОМ с его культом собственной истории (бабкиных воспоминаний об институте благородных девиц, дедовых рассказов о семинарии, накрытого стола и накрахмаленных скатертей) тесно соприкасается с другим микрокосмом – ГОРОДОМ, который при всей реальности деталей воспринимается в повествовании скорее вне конкретного пространства Чибачинска. ГОРОД возникает в воспоминаниях сразу в двух ипостасях: это пространство, в котором живут, или скорее выживают местные жители, ссыльные поселенцы, все эти раскулаченные крестьяне, высланные

чеченцы, депортированные немцы и разные ‘бывшие’ – дворяне, профессора, партийные работники, словом все, перемешанные в мясорубке сталинских репрессий. В то же время это и идиллическое пространство духовного совершенства. Приехав в город после долгого перерыва, Антон вспоминал: “В памяти город детства был оазисом, Афинами с учителями-ссылными и жителями-ссылными” (Чудаков 2012: 369). Автор-повествователь сетует на то, что теперь в городе люди стали “необразованны, безграмотны, узки, неталантливы”. Его собеседник, бывший ссыльный-старый шахматист Егорычев поясняет, что “оазис” загдох, так как давно не пополнялся свежим людским материалом. Правда, добавляет при этом: “И слава Богу!” Время и место не соединяются в сознании уже взрослого Антона, так как страшное время преследований и репрессий воссоздаётся в его детской памяти за скобками истории и воспринимается им как время интеллектуального ренессанса. Так, Чибачинск, хотя и имеет конкретные координаты, но всё же воссоздаётся по всем законам утопии: Озеро (именно с большой буквы) в городе огромное и

чистейшее, косули в окрестностях ходили на лёгких ногах и с ушами –веерами, Степь (опять-таки, с большой буквы) здесь соприкасалась в Сибирью, образуя “райский уголок”, “казахскую Швейцарию”, где даже туберкулёз лечится лучше и быстрее, чем на знаменитых швейцарских курортах.

“Когда Антон студентом попал на Рицу, то страшно удивился её славе: таких голубых горнолесных озёр возле Чебачинска было штук пять, не меньше, только они по причине почти полного безлюдия были лучше” (там же, 41).

Описание мест ссыльного поселения воссоздаётся по мифологическим схемам дворянского детства, так что ‘страхи’ автора скатиться в толстовское *Отрочество* оказываются более или менее оправданными. Его Чебачинск и окрестности – это и есть миф о дворянском поместье как о райском саде земных наслаждений¹³ Здесь играет с друзьями и растёт “образованный” мальчик Антон под присмотром деда, чьи руки он помнит больше, чем материнские. В описании детства Антона присутствуют сразу не-

сколько ‘дворянских’ мифов, которые иногда смыкаются, образуя новые комбинационные варианты. Так, миф о доброй матери постоянно присутствует, но он в детских воспоминаниях отодвигается скорее на периферию памяти, так как в мифе о деде соединяются сразу два: миф о доброй няне-воспитательнице и о строгом учителе жизни, помогающем найти себя и поддержать в трудную минуту. Любопытную трансформацию претерпевает и другой миф – о строгом отце. Пётр Иванович Стремоухов добровольно уступает своё отцовство деду, Леониду Львовичу, который становится учителем жизни маленького Антона. Взрослый Антон и после смерти деда продолжает смотреть на реальный мир его глазами. Связь мальчика и деда настолько крепка, что перед смертью девяностолетний старик признаётся, что “за восемьдесят лет сознательной жизни полностью меня понимал только один человек, на шестьдесят лет меня моложе. Жаль, что он далеко” (Чудаков 2012: 499). На шестьдесят лет моложе деда был Антон: “Я был плохим сыном, мужем, неверным любовником, средним отцом. Но больше всего меня бы огорчило, если бы

¹³ См. об основных мифах ‘дворянского’ детства у Andrew Varuch Wachtel (Wachtel 1990: 83-117).

дед считал меня плохим внуком” (там же). Такого понимания и единодушия нет между отцом и сыном, более того, именно миф о райском саде – Чебачинске авторского детства с его апофеозом созидания и творчества – умения делать всё, от варения мыла до доения коровы Зорьки и создания натурального хозяйства, обеспечивающего благополучие семьи в трудной послевоенной жизни – именно этот миф разрушается отцом:

Вспоминать годы войны и послевоенную чебачинскую жизнь отец не любил, Антоновы ностальгические восторги по поводу натурального хозяйства не разделял.

- Работали как проклятые день и ночь... Рабство! ... Жестокая необходимость, категорический императив (там же, 485).

И если дед всегда признанный авторитет, не боящийся резких и несвоевременных оценок (одна критика Лысенко могла вполне отправить его в лагерь!), то в отце Антон видит “противовольное действие...магии силы”, которая заставляла его говорить с воодушевлением об успехах

Красной Армии, искренне восторгаться цифрами тотальной мобилизации в Китае, рассуждать о “железной воле” вождя. Антон растёт в раздвоенном мире, в котором с трудом даётся психическое самосохранение.

Невольный участник домашних политических ‘диспутов’, Антон не удивляется, когда отец говорит на лекции совсем не то, что дома: “Антон не удивлялся, знал: так надо, как знала четырёхлетняя дочка Кемпелей (высланных немцев Поволжья), что с мамой и папой надо говорить на одном языке, а с соседями на другом, ихнем” (там же, 483). И только дед всегда говорит на одном языке и именно дедовы высказывания оказываются основным противоядием в последующей жизни Антона, позволяющим при любых условиях сохранить собственную целостность.

Тем не менее, воспоминание выстраивается как парадигма счастливого детства, многое из которого повзрослевший автор не всегда успешно пытается перенести и в своё отцовство. Но ни в жизнь дочери, ни в жизнь внучки автору не удаётся внедрить мифологию “дворянского детства”, а вот именно ‘робинзонство’ – восторг перед материальной

культурой и умением волшебного превращения вещи из бросовой в нужную и увлекательную становится связующим элементом поколений, как собственно и было это в собственной семье Антона. Пётр Вайль пишет: “Казахские робинзоны погружались в хозяйственные бездны, подсознательно понимая, что это верный, а в их обстоятельствах единственный путь к сохранению душевного здоровья” (Вайль 2008). Это ещё и путь к выживанию физическому! Ссылные в окружении семьи Антона умеют всё: профессор-теплоэнергетик чинит печи и паровые котлы, обеспечивая тем самым сносное существование себе и своей жене-бывшей домработнице, не способной подоить корову. Шахматист Егорычев, в своё время севший по доносу соперника, учит Антона землекопным работам, а сам он научился на Беломорканале. Он знаменит на весь город своим парниковым хозяйством. Восторг Чудакова перед человеческим умением создавать зиждится, как мне кажется, не столько на его преклонении перед материальной культурой, о чём много пишет критика, а скорее на его понимании важности знания. Это уважение к знанию, пусть

даже на первый взгляд бесполезному (кто знает, а может быть когда и пригодится!) позволяет не одичать и не смириться всему ссылному народу. Как это ни парадоксально, знание действительно оказывается силой, физической и моральной, в самых невероятных условиях “советского робинзонства”. Это новый поворот в рассказе об интеллигенте советского времени: вместо привычной критики слабости и никчёмности интеллигенции, её такой ‘прослоечной’ психологии приспособленчества к любой власти, Чудаков рисует портреты сильных своим знанием людей, несуетливых и сохраняющих человеческое достоинство и тем радикально отличных от зека-умельца Ивана Денисовича, хотя и поставленных с ним в равные условия.

Поскольку было ясно, что рано или поздно все должны попасть в лагерь или ссылку, живо обсуждался вопрос, кто лучше это переносит. Племянник графа Стенбок-Фермора, отрубивший десять лет лагеря строгого режима на Балхаше, считал: белая кость. Казалось бы, простонаро-

дью... тяжёлый труд привычной – ан нет. Месяц-другой на общих – и доходяга.... По его теории выходило ещё, что они (“белая кость”) и страдали меньше: богатая внутренняя жизнь, было над чем поразмышлять, что вспомнить (Чудаков 2012: 32).

Авторское ‘я’ в романе выстроено довольно сложно: это и Антон – действующее лицо романа, и Антон-рассказчик, и периодически включаемое в повествование авторское ‘я’. При этом Антон-рассказчик не является образом, зафиксированным во времени или чебачинском пространстве. Антон – книжный мальчик, воспитанный дедом на Некрасове, но он постоянно комментирует свои впечатления тривиальными штампами, и эта способность к речевому отстранению остаётся с ним на все годы:

В старухе, встречавшей его на перроне, свою тётку Татьяну Леонидовну он не узнал. “Годы наложили неизгладимый отпечаток на её лицо”, – подумал Антон (там же, 12)

Эта смесь речи – искренней и проникновенной со штампованно-советско-книжной может быть и есть одна из особых трагедий предвоенного поколения. Антоном одинаково запоминаются факты истории, рассказанной дедом (Николай Второй для него ещё долго в школьные годы не иначе, как государь-император) и тексты из календаря блокнота-агитатора. В этой речи есть своеобразное свидетельство эпохи, от которой нельзя было отгородиться никакой домашней идиллией: она доставала везде и оседала в памяти помимо воли. В какой-то мере это смешение стилей и есть свидетельство эпохи, о которой пишет Александр Чудаков. И для отражения этой эпохи в одной жизни ему понадобились и правдивая семейная сага, и вымысел художника, и память о ‘дворянском’ детстве, словом, все предметы из сундука Робинзона Крузо, спасённые им с тонущего корабля.

Эти разные по своим художественным достоинствам и по поколенческому опыту воспоминания Санаева и Чудакова тем не менее демонстрируют общую для современных автобиографических текстов тенденцию к отходу от изображения времени как необходимо-

го атрибута жанра: фокус на воссоздании детства как личного переживания приватизирует как локальный, так и темпоральный элемент нарратива, где формирующим становится в первую очередь субъективный пласт жизни. Отказ от испытания достоверностью как мерилom ценности человеческого опыта, включение в нарратив элементов фикации, будь то выдуманный герой или фантастические обстоятельства, приводит в целом к приватизации истории: *homo historicus* с самых первых страниц детских воспоминаний уступает место *homo privaticus* – человеку приватному, в воспоминаниях которого Story главенствует над History. Так, на смену универсальному опыту приходит опыт индивидуальный, а история отдельной человеческой жизни перестаёт быть метафорой истории общественного строя. В ав-

то/биографических текстах, написанных в этой новой модальности читателю предлагается пусть не более достоверная, но более личная версия прошлого, с которой читатель может себя идентифицировать, а может и нет – это его опять-таки личное право. Для писателя же такая свобода становится дополнительным источником вдохновения. Как пишет 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: 45).

Библиография

Абашева 2001: М. Абашева, *Литература в поисках лица: русская проза в конце XX века*, Пермский университет, Пермь, 2001.

Аксаков 2004: С. Т. Аксаков, *Детские годы Багрова-внука* // Руднев 2004: 19-365.

Арзамасцева 2005: И. Н. Арзамасцева, С. А. Николаева, *Детская литература*, Изд.3, Академия, Москва, 2005.

Балина 2002: М. Балина, *Какой-то непроявленный жанр: мемуары в литературе соцреализма* // М. Балина, Е. Добренко, Ю. Мурашов (ред.), *Советское богатство: статьи о культуре, литературе и кино...*, Академический проект, Санкт-Петербург, 2002, с. 241-259.

Бахтин 2000: М. Бахтин, *Эпос и роман*, Азбука, Санкт-Петербург, 2000.

Белых и Пантелеев 2009: Г. Белых, Л. Пантелеев, *Республика ШКИД*, ОЛМА Медиа Групп, Москва, 2009.

Булкина 2012: И. Булкина, *История внука века*, «Знамя», 2012, 8. magazines.russ.ru/zna-mia/2012/8/b12.html, 15 декабря 2014.

Бруштейн 2006: А. Бруштейн, *Дорога уходит в даль...*, Ретро, Санкт-Петербург, 2006.

Вайль 2008: П. Вайль, *Робинзон Чудаков*, «Российская газета», 01.02.2008. <http://www.rg.ru/2008/02/01/vayl.html>, 15 декабря 2014.

Вирта 2012: Т. Вирта, *Родом из Переделкино*, Астрель, Москва, 2012.

Гальего 2002: Р. Д. Гонсалес Гальего. *Белое на чёрном*, 2002, «Иностранная литература», 2002, 1. magazines.russ.ru/inostran/2002/1/gal.html, 15 декабря 2014.

Гарин-Михайловский 2004: Н.Г. Гарин-Михайловский, *Детство Тёмы* // Руднев 2004: 485-646.

Добренко 2008: Е. Добренко, *Музей революции: Советское кино и сталинский исторический нарратив*, Новое литературное обозрение, Москва, 2008.

Гейзер 2006: М. Гейзер, *Маршак*, ЖЗЛ, Молодая гвардия, Москва, 2006.

Гинзбург 1971: Л. Гинзбург, *О психологической прозе*, Советский писатель, Ленинград, 1971.

Горький 1979: М. Горький, *Полное собрание сочинений в шестнадцати томах*, т.VIII, Художественная литература, Москва, 1979, с. 5-214.

Искандер 2010: Ф. Искандер, *Школьный вальс или Энергия стыда*, // *Золото Вильгельма. Повести. Рассказы*, ЭКСМО, Москва, 2010, с. 7-221.

Карабчиевский 1991: Ю. Карабчиевский, *Жизнь Александра Зильбера*, // *Тоска по дому*, Ex Libris, Слово/Slovo, Москва, 1991, с. 3-185.

Кассиль 1965: Л. Кассиль, *Собрание сочинений в пяти томах*, т. I, Детская литература, Москва, 1965, с. 31-325.

Кочергин 2003: Э. Кочергин, *Ангелова кукла: рассказы рисовального человека*, Изд-во Ивана Лимбаха, Санкт-Петербург, 2003.

Лейдерман, Липовецкий 2001: Н. Лейдерман, М. Липовецкий, *Современная русская литература*, Книга 3: *В конце века (1986-1990-е годы)*, УРСС, Москва, 2001.

Липовецкий 2008: М. Липовецкий, *Паралогии*, НЛО, Москва, 2008.

Литовская 1999: М. Литовская, *Феникс поёт перед солнцем: феномен Валентина Катаева*, Уральский государственный университет, Екатеринбург 1999.

Лихачёв 1979: Д. С. Лихачёв, *Поэтика художественного обобщения*, // *Поэтика древнерусской литературы*, Наука, Москва, 1979, с. 80-161.

Маршак 1962: С. Маршак, *В начале жизни. Страницы воспоминаний*, Детская литература, Москва, 1962.

Мелихов 1994: А. Мелихов, *Изгнание из Эдема: исповедь еврея*, «Новый мир», 1994, 1. magazines.russ.ru/novyi_mir/1993/1/melih.html, 15 декабря 2014.

Мемуары 1999: *Мемуары на сломе эпохи*, «Вопросы литературы», 1999, 1, с. 3-35.

Никольский 2001: Е. Никольский, *Истоки и развитие жанра 'семейной хроники' в русской литературе: от Нестора до наших дней*, // *Традиции в русской литературе*. Н. Новгород, 2001.

Нусинова 2006: Н. Нусинова, *Приключения Джерика*, Самокат, Москва, 2006.

Окуджава 1995: Б. Окуджава, *Упразднённый театр: семейная хроника*, Издательский дом Русанова, Москва, 1995.

Пастернак 1991: Борис Пастернак, *Собрание сочинений в пяти томах*, т. IV, Художественная литература, Москва, 1991, с. 35-87.

Паустовский 1955: К. Паустовский, *Повесть о жизни. Далёкие годы*. Советский писатель, Москва, 1955.

Паустовский 1957: К. Паустовский, *Полное собрание сочинений в шести томах*, т. III, Художественная литература, Москва, 1957.

Пустовая 2006: В. Пустовая, *Рождённые эволюцией: Опыты по воспитанию героя*, «Континент», 2006, с. 129. magazines.russ.ru/continent-2006-129-pu17.html, 15 декабря 2014.

Рубина 1994: Д. Рубина, *Яблоки из сада Шлицбутера // Один интеллигент уселся на дороге*. VERBA Publishers, Иерусалим, 1994, с. 239-266.

Руднев 2004: А. П. Руднев, *Детские годы: Повести русских писателей*, Астрель, Москва, 2004

Санаев 2008: Павел Санаев. *Похороните меня за плинтусом*, Астрель, Москва, 2008.

Толстой 2004: Л.Н. Толстой, *Детство* // Руднев 2004: 365-485.

Трелина 2011: Виктория Трелина, *Жила-была девочка: Повесть о детстве, прошедшем в СССР*, Астрель, Москва, 2011.

Улицкая 2013: Л. Улицкая (ред.), *Детство 45-53: а завтра будет счастье*, АСТ, Москва, 2013.

Чудаков 2012: А. Чудаков, *Ложится мгла на старые ступени... Роман-идиллия*, Время, Москва, 2012.

Чудакова 2001: М. О. Чудакова, *Без гнева и пристрастия: Формы и деформации в литературном процессе 20-30-х гг.* // М. О. Чудакова, *Избранные работы*, т. I *Литература советского прошлого*, Языки русской культуры, Москва, 2001.

Чуковский 1961: К. Чуковский, *Серебряный герб*, Детская литература, Москва, 1961.

Чуковский 1964: К. Чуковский, *Полное собрание сочинений*, т. I, Художественная литература, Москва, 1964.

Шкловский 1966: В. Шкловский, *Жили-были*, Художественная литература, Москва, 1966.

Шнирман 2011: Н. Шнирман, *Счастливая девочка: повесть-воспоминание*, Астрель, Москва, 2011.

Balina 2003: M. Balina, *The Tale of Bygone Years: Reconstructing the Past in the Contemporary Russian Memoir*, in B. Holmgren (ed.), *The Russian Memoir: History and Literature*, Evanston, Northwestern UP, 2003, pp. 186-211.

Balina 2006: M. Balina, *Les 'survivants' ou le problème de la littérature de mémoires de nos jours*, in H. Mélat (ed.), *Le premier quinquennat de la prose russe du XXIe siècle*, Institute d'Etudes Slaves, Paris, 2006, pp. 181-189.

Balina 2008: M. Balina, *Wounded Narratives: Jewish Childhood Recollections in Post-Soviet Autobiographical Discourse*, in J. Lindbladh (ed.), *The Poetics of Memory in Post-Totalitarian Narration*, Lund UP, Lund, 2008, pp. 15-27.

Balina 2009: M. Balina, *It is Grand to be an Orphan! Crafting Happy Citizens in Soviet Children's Literature of the 1920s*. in M. Balina, E. Dobrenko (ed.), *Petrified Utopia: Happiness Soviet Style*, Anthem Press, London, 2009, pp. 97-115.

Borden 1999: R. Borden, *The Art of Writing Badly: Valentin Kataev's Mauvism and the Rebirth of Russian Modernism*, Northwestern UP, Evanston, 1999.

Bruss 1976: E. Bruss, *Autobiographical Acts: The Changing Situation of a Literary Genre*, The John Hopkins UP, Baltimore, 1976.

Coe 1984: R. N. Coe, *When the Grass was Taller: Autobiography and the Experience of Childhood*, Yale UP, New Haven, 1984.

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

Kadar 1992: M. Kadar, *Coming to Terms: Life Writing – from genre to Critical Practice*, in M. Kadar (ed.), *Essays on Life Writing: from Genre to Critical Practice*, University of Toronto Press, Toronto, 1992, pp. 3-12.

Kelly 2007: C. Kelly, *Children's World: Growing Up in Russia, 1890-1991*, Yale UP, New Haven and London, 2007.

Sanders 2001: V. Sanders, *Childhood and Life Writing*, in M. Jolly (ed.), *Encyclopedia of Life Writing: Autobiographical and Biographical Forms*, v. 1, Fitzroy Dearborn Publishers, London, 2001.

Schmid 2000: U. Schmid, *Ichentwürfe: Russische Autobiographien zwischen Avvakum und Gercen*, Pano, Zürich, 2000.

Wachtel 1990: A. B. Wachtel, *The Battle for Childhood: Creation of a Russian Myth*, Stanford UP, Stanford (California), 1990.

Special Section:
Junior Scholars in Slavic Studies

Edited by
Sara Apostoli , Andrea Gullotta and Francesca Lazzarin

Introduction

On 10 and 11 May 2014, soon after the International Conference *The Space of Memory. Russian Auto-Biographical Genres and European Context* held at the University of Padua, the University of Verona hosted a two-day conference for junior scholars in Slavic Studies. A similar event had been organized by the same University in 2009. Following the successful format of the Russian *molodezhnye konferentsii* (a common practice both in Russia and Eastern Europe), PhD students and postdocs from all over Italy had the opportunity to meet and to present the results of their research in front of many Italian and foreign senior scholars in Slavic Studies, including a number of participants from the Padua conference. The theme of the conference, in affinity with the areas of interest of the conference held in Padua, was that of biographical, autobiographical writing and memoirs within the 'Slavic literary space'. The topic proved to be highly stimulating and was able to attract many junior scholars in Russian, Ukrainian, Czech and Serbo-Croatian Studies, who read

their papers on diaries and letters, autobiographies and autofiction. Here we publish the revised and extended versions of some of the papers presented at the conference, which the authors have developed and extended on the basis of the review received from both internal and external peer reviewers. The fourth issue will host more of these essays.

We would like to thank Cinzia De Lotto and Claudia Criveller for their immense energy shown in promoting and supporting the event; Pietro Tosco, for the fundamental organizational support; the moderators of the different panels of the conference and all the senior scholars available for the input that they were able to give during the discussions. Our final thanks goes to Alexey Kholikov for the support and punctual proofreading of the articles in Russian.

Since the beginning of modern Russian literature, Russian authors have assiduously dealt with at least one of the various forms of auto-biographical writ-

ing. More or less spoilt by fictional elements, autobiographies, biographies, memoirs, diaries, letters were, alongside the *khudozhestvennaia literatura* and the *publitsistika*, an indispensable tool for understanding the *vexata quaestio* of the hybrid Russian identity, a question that has always been the gift and the curse of the sixth part of the world's intellectuals. The author looks in the mirror and tries to make sense and give shape to his own image, therefore trying to find shelter from the many traumas inflicted upon him/her such as censorship, repression and or exile. At the same time, the narration of one's own individual experience is related to a collective experience – a subversive or conservative circle, a generation of 'sons' opposed to the 'fathers' or, more broadly, a nation with a glorious past by virtue of its great literature.

The common thread that winds through the articles collected in this section is the attempt to forge a collective identity through the inverted prism of individual experience, thus sketching a profile of the Russian social context as a whole (where Russia is perceived more as a cultural, idealized and imagined nation). The article that inaugurates the section deals

with an example that does not come from literature, but from music. The focus is on Musorgsky, who with his *Boris Godunov* succeeded in bringing into classical music hints of Russian folk melodies, unlike the 'Westerner' Tchaikovsky. The article by Daniele Artoni shows how the 'Russian soul' is present in the Romance *Detskaia*, full of childhood reminiscences of the time spent by the composer in the rural Pskov. Following is another case related to the nineteenth century, i.e. Nikolai Kostomarov, a personality suspended between Ukraine and Russia. Andrea Franco, through the autobiography of this talented historian persecuted by the tsarist authorities, notes the changes in Kostomarov's position on Ukrainian nationalism. A few decades later, already in the twentieth century, several upheavals forced the Russian intellectuals to indulge in painful reflections on their condition and their own national and cultural roots, whether they should have remained in the newly formed Soviet Union or emigrated. The large sector devoted to twentieth century Russian culture is opened by an article on a personality that lived on the cusp of the two centuries, i.e. Valerii Briusov, *chef-de-file* and theorist of Russian

symbolism. In her article, Linda Torresin focuses on the autobiography of one of the pioneers of the *zhiznetvorchestvo*, i.e. the 'construction of the life' on aesthetic basis, greeted with great enthusiasm by a poet eager to show his audience, in D'Annunzio's words, his own "inimitable life".

The wish to transfigure one's own private experience into a public and 'legendary' event unites the Symbolists in some of the *preodolevshie simvolizm*, or "those who have overcome Symbolism". This is shown in the articles on the futurist Velimir Khlebnikov (by Ilaria Aletto) and on the so-called 'peasant poet' Nikolai Kliuev (by Roberto Sarracco). Unlike what happened with the Francophile Briusov, in their case their self-made 'individual legend' is modeled on Christian and pagan myths of the Russian land, which were kept in the collective memory of the people of the Volga region. After Khlebnikov and Kliuev, an article is devoted to the intriguing and lesser studied Russian poet Ivan Aksenov, an intellectual devoted to various forms of art (painting, music, cinema). Alessandro Farsetti focuses on the biographies of famous people of the time compiled by Aksenov in the Thirties. Contrasting

with the documentary prose already pushed by the propaganda of that time, Aksenov turns these figures into literary heroes, a typical pre-revolutionary attitude.

Also the 'heretical' pages by Evgenii Zamiatin are in contrast with the official statements that anticipated the upcoming Socialist Realism. In her contribution, which stresses numerous linguistic peculiarities of Zamiatin's style, Valentina Bertola emphasizes the wit and irony used by the author in his autobiographies on commission in order to 'imply' through stylistic devices what could not be clearly stated. The emigrant Shul'gin gives instead his own clear interpretation of the Revolution from his exile in Paris. As Maria Gatti Racah shows in her article, Shul'gin overlaps his individual experience with collective experience, providing his own deformed and essentially anti-Semitic version on the events of 1917, of which he was a witness to in Ukraine.

The following articles are devoted to authors who were victims of Soviet repression, which obviously has a very strong impact on their autobiographical writings. In Nadezhda Mandel'shtam's memoirs, analyzed by Enza Dammiano, the absolute value of the faithful guardi-

an of the life and works of Osip Mandel'shtam is emphasized. Alessandro Achilli focuses on the highly emotional lyric by Marina Tsvetaeva (forced into a terrible 'internal exile') and Ukrainian poet Vasyl' Stus, imprisoned in the Seventies. The complex autobiography by Lev Kopelev, another well-known former *zek*, is presented by Giulia Peroni. A convinced and enthusiastic communist in the Thirties who was later arrested, Kopelev in his autobiographical trilogy attempts to rehabilitate himself and the ideas he had defended.

A series of articles that share a common interest in the literary experiments of the authors analyzed concludes the section. The writers chosen by the junior scholars put to paper their own life with extensive use of imaginative details, alter-egos or heteronymous (more or less recognizable identity or encrypted), thus fitting the typical post-war disintegration of both the traditional post-modern narrative techniques and the dichotomy author-character. These authors are already established in the canon of Twentieth century Russian literature: Vladimir Nabokov (whose English prose and whose 'double' Sebastian Knight are analyzed by Irina Marchesini), Sergei

Dovlatov (whose 'complex self' is at the centre of Ilaria Remonato's article) and the extravagant 'bad boy' of contemporary Russian prose Eduard 'Edichka' Limonov (who, as shown by Valentina Parisi and Marco Puleri, resumes and brings to the extremes the symbolist *zhiznetvorchestvo* during another crucial transition period in Russian history, i.e. the shift between the Brezhnev era and perestroika to the 'terrible '90s'. While Parisi focuses on Limonov's autofictional strategies, Puleri stresses the fact that the French author Carrère, in his well-known biography of Limonov, has somehow identified himself with the Russian author. In his work, he created a 'third hybrid figure' that combines the features of both object and subject of the literary work.

The only contribution not devoted to Russia deals with the late twentieth century and post-modernism. Stefania Mella describes, within the known reality of the Czech *samizdat* and of post-1968 'normalized' Czechoslovakia, a very interesting experiment, i.e. a collective diary that circulated within underground intellectual circles. The intellectuals were thus able to find a tool adapt to convey their ideas and further underline (in

and from the underground) their dual existence as individuals and social entity at a time. This is a further demonstration of the particular interdependence between the 'I' and the 'we', between personal and collective memories and of multi-

ple selves. We hope that the articles contained in this section will satisfy the readers' hunger for ideas and discussion.

Daniele Artoni

Musorgskij e i ricordi di infanzia: Tracce liriche e musicali in *Detskaja*

Musorgsky and His Childhood Memories: Musical and Lyrical Traces in *Detskaja*

This essay aims at finding autobiographical traces of Modest Musorgsky's childhood in his composition *Detskaja – The Nursery* (1873). Musorgsky is the author of both the music and the lyrics. He structured the piece from a child's point of view, which is characterised by incoherence and behavioural gaps. This total immersion in the child's world is further enhanced by the structure of the music, which is free from the western tenets and rich in rhythm variations and dissonant harmonies. Letters, biographies and autobiographical sketches are precious sources for finding connections between the child's world and Musorgsky's vision of childhood, based on his own.

Introduzione

Cercare e scovare tracce autobiografiche in un brano musicale può sembrare a una prima occhiata un'impresa ardua e basata esclusivamente sulle impressioni soggettive e arbitrarie di un ipotetico ascoltatore. Noi vogliamo credere che non sia così e, al fine di sostenere questa ipotesi, in questa sede saranno indagate le biografie e l'epistolario del compositore per trovare cenni e riferimenti più espliciti a quella determinata opera e a quel determinato brano. In questo saggio, in particolare, si prenderà in considerazione il ciclo vocale per soprano e pianoforte *Detskaja – La camera dei bambini*, composto da Modest Petrovič Musorgskij e

pubblicato nel 1873 con le illustrazioni di Repin.

La tipologia delle fonti è piuttosto varia e, ad esempio, relativamente alle opere si sono analizzate le partiture di proprietà della casa editrice W. Bessel & Co., mentre, in merito agli scritti, oltre agli appunti autobiografici stesi da Musorgskij nel 1880 per *Musiklexicon* di Hugo Riemann, sono state prese in considerazione le biografie di Chubov 1969, Abyzova 1986 ed Emerson 1999. Infine, per quanto riguarda l'epistolario di Musorgskij e delle persone a lui vicine, di grande aiuto si è rivelato il volume *The Musorgsky reader*, edito e tradotto da Leyda e Bertensson.

Nella prima parte di questo contributo verrà analizzata la strut-

tura della quale si compone *Detskaja*, mentre nella seconda saranno affrontati alcuni elementi autobiografici dell'autore, con una particolare attenzione alla sua visione dell'infanzia.

1. L'opera

L'aspetto più destabilizzante di *Detskaja* riguarda il punto di vista che questo ciclo vocale pone sul mondo dei bambini, ovvero non ci si trova di fronte né a una favola per bambini, come *Petja i Volk* di Prokof'ev¹, né a un trattato pedagogico che mira a descrivere i meccanismi infantili a un pubblico adulto. *Detskaja*, che vede impegnato Musorgskij come compositore ma anche come autore del testo, è piuttosto interpretabile come una serie di quadri, di piccoli gioielli vocali, in cui il bambino è protagonista e creatore dell'opera stessa. Senza questo prerequisito non sarebbe possibile dare un senso alle innumerevoli sospensioni armoniche, ai fraseggi esitanti, al ritmo tutt'altro che regolare, a quella mimesi anche testuale che presenta alogicità, repentine mutazioni umorali e mancanza di filtri affettivi, che rendono il tutto uno scritto adatto alla voce di un bambino.

¹ La partitura di *Petja i Volk* riporta la dicitura *simfoničeskaja skazka dlja detej* (fiaba sinfonica per bambini).

Come accade spesso per opere così eterogenee, la stesura di *Detskaja* fu tutt'altro che lineare. Musorgskij iniziò a comporre la musica e il testo di *S njanej* (Con la tata) nella primavera del 1868, forse in seguito all'intensificarsi del rapporto tra il compositore e i figli degli Stasov, presso i quali era ospite abituale. Seguirono un paio di anni in cui l'autore non si curò più dell'opera, dedicandosi interamente alla stesura del mastodontico *Boris Godunov*; nel 1870 furono aggiunte quattro scene ulteriori: *V uglu* (All'angolo), *Žuk* (Lo scarafaggio), *S kukloj* (Con la bambola), *Na son grjaduščij* (Prima della nanna), mentre le ultime due parti furono composte due anni dopo e furono chiamate *Kot Matros* (Il gatto Mascalzone) e *Poechal na paločke* (A cavalluccio di un bastone). Si ha inoltre notizia di altri due brani, *Son rebënka* (Il sogno del bambino) e *Ssora dvuch detej* (Litigio fra due bimbi), non inseriti nell'edizione finale ma eseguiti in presenza di amici. *Detskaja* fu finalmente pubblicata nel 1873 da Bessel' con le illustrazioni di Repin e riscosse immediatamente il consenso del pubblico. Per anni è circolato un aneddoto secondo il quale Bessel' avrebbe consegnato a mano una copia di *Detskaja* a Liszt il quale, prima in modo distratto e poi con crescente entusiasmo,

avrebbe suonato il pezzo durante una cena di gala e ne sarebbe rimasto talmente colpito da sentire l'esigenza di scrivere una lettera di complimenti a Musorgskij subito dopo.

La prima scena, *S njanej*, è dedicata ad Aleksandr Dargomyžskij ed è forse il brano più innovativo di tutto il ciclo vocale. In sole 53 battute il ritmo cambia ben 27 volte, la melodia è spezzata e presenta intervalli dissonanti come quarte giuste, l'accompagnamento del pianoforte è costellato da 'errori' armonici quali quinte e ottave parallele. Di notevole interesse è anche il testo, come detto scritto dallo stesso Musorgskij, in cui un bimbo chiede alla sua tata di raccontargli una storia. La prima favola richiesta parla di una creatura mostruosa che rapisce i bambini, poi la voce si interrompe, angosciata, e chiede alla tata una nuova fiaba, questa volta divertente. Nella conclusione del brano, semplice e infantile seppur cristallina, il bimbo ancora una volta fa una richiesta alla propria tata, ovvero vuole che non gli racconti più del mostro pauroso, bensì qualcosa di spassoso. È curioso notare che, sebbene il ruolo di narratrice di fiabe non possa non spettare alla nutrice, la vera voce narrante è unica e appartiene al bimbo; è lui che fa le richieste alla tata, ma è anche lui che narra la prima sto-

ria e si spaventa di ciò che ha detto, è sempre lui che richiede alla nutrice una nuova fiaba tanto da anticiparla e narrarla egli stesso, è lui che infine trae le conclusioni e decide che la tata non gli dovrà raccontare storie paurose.

Il secondo brano della raccolta è *V uglu* ed è dedicato a Viktor Gartman (Hartmann), l'amico in memoria del quale comporrà in seguito la celeberrima opera *Kartinki s Vystavki* (Quadri di un'esposizione). Il brano si divide nettamente in due parti. La prima sezione è scandita dalle veloci quartine del pianoforte e dagli accenti alternati da pause irregolari del soprano. Il testo corrispondente è costituito da un rimprovero severo da parte della tata. Con un passaggio di tempo da $\frac{3}{4}$ a \mathbb{C} , la seconda sezione presenta un andamento decisamente più lento e lamentoso caratterizzato da una melodia che procede per intervalli vicini, al massimo di terza. Il testo vede come voce narrante il bambino rimproverato che, sulle prime, nega la propria colpevolezza. Con l'incedere della musica, il bimbo inizia ad accusare la tata, rea di averlo sgridato, fino al finale in cui il ricatto morale "allora Miša non vorrà più bene alla sua tata" viene espresso attraverso terzine che fanno eco ai toni severi usati

dalla tata nella prima sezione del brano.

Il terzo brano è dedicato a Vladimir Stasov e si intitola *Žuk*. Questo brano introduce un argomento fondamentale nella poetica di Musorgskij: la morte. La concitazione del bambino viene espressa da progressioni di quartine frenetiche nelle quali la voce narrante del bimbo chiama la tata e le racconta con spavento e turbamento ciò che è accaduto: ha visto uno scarafaggio morire e non si capacita di cosa sia successo. Il finale è scandito da ben quattro domande, segno dell'attitudine del bambino a voler capire qualcosa che ai suoi occhi non ha senso.

Il quarto brano *S kukloj* è dedicato a 'Tanjuška' e 'Goga' Musorgskij, nipoti del compositore. Le prime battute iniziali sono dominate da un pedale di *Mib* del pianoforte a cui fa risposta la voce del soprano con un intervallo di seconda maggiore. Questa forte dissonanza, insieme all'andamento lento e ripetitivo della melodia, crea l'effetto cullante tipico della ninna nanna: il testo infatti presenta una nenia cantata a una bambola da un bimbo che prende il ruolo dell'adulto e ne imita il comportamento. In questo testo semplice ancora una volta emergono i *topoi* delle fiabe e della centralità che la tata ha nel tramandare la

sapienza popolare attraverso il racconto, tanto che è proprio la narrazione delle fiabe il tratto che caratterizza l'imitazione della propria tata da parte del bimbo. Tutta la sezione del racconto è accompagnata da sestine evocative e sospese del pianoforte, che rendono l'atmosfera magica e onirica.

La quinta parte del ciclo, *Na son grjaduščij*, non ha alcuna dedica e consiste nella preghiera del bambino prima di addormentarsi. L'andamento binario degli accenti e una certa semplicità armonica suggeriscono come questa preghiera sia in realtà una cantilena ripetuta automaticamente. Tale meccanismo diventa palese nella sezione intermedia, in cui il bimbo accelera con terzine il ritmo, poiché desidera terminare rapidamente la sua preghiera e perciò si lancia in una cascata di nomi di persone care da ricordare. In questo brano la tata viene nominata due volte, sempre come figura di riferimento alla quale il bimbo si rivolge per chiedere conferma della correttezza dell'esposizione della preghiera.

Il sesto brano, anch'esso senza dedica, racconta la storia di un gatto dispettoso, *Kot Matros* per l'appunto, e ha per soggetto la narrazione di un piccolo incidente domestico. Una bimba si accorge che il proprio gatto ha in-

tenzione di mangiare l'uccellino nella gabbia; quindi interviene salvandolo ma rimediandosi una contusione alle dita. Le quartine legate della parte iniziale, alternate a quartine staccate, rendono il brano fin da subito concitato. Nella seconda sezione, la narrazione dell'accaduto risulta non coesa e piena di considerazioni personali della bimba che esulano dal fatto (ad esempio, "mi è venuta una rabbia!"). Dal punto di vista della struttura musicale, ciò è reso dal soprano in una tessitura piuttosto acuta e da intervalli cromatici. Il pianoforte accompagna la melodia in modo minimale e con note molto acute.

Anche l'ultimo componimento, *Poechal na paločke*, non ha dedica e si caratterizza fin dalle prime battute con un ritmo vivace, reso instabile ed incalzante dalla melodia in ritmo lombardo del pianoforte in sincope con le quartine staccate nella linea di basso. Il galoppare a cavallo di un bastone è sottolineato anche dal testo ricco di ripetizioni di incitamento, quali "chop, chop" e "ta-ta-ta-ta". La seconda parte, molto più lenta e lirica, consiste nel lamento del bimbo caduto e dalla successiva consolazione da parte della madre.

2. *Cenni biografici e visione dell'infanzia*

Non è certo questa la sede per presentare una biografia completa ed esaustiva di Modest Musorgskij, compito che, del resto, non è stato completamente assolto neppure dai biografi che si sono cimentati nell'impresa e che sono entrati in contatto con una vita straordinariamente scarna di eventi e, allo stesso tempo, impenetrabile (Emerson 1999: IX). L'obiettivo delle poche righe che seguiranno è piuttosto quello di mostrare, da un lato, un Musorgskij-bambino e, dall'altro, un Musorgskij-adulto che si cala nella realtà dell'infanzia, con il fine ultimo di tentare l'individuazione di tracce e motivi che il compositore ha utilizzato per la creazione del ciclo vocale *Detskaja*.

Modest Petrovič nacque nel 1839 nella provincia di Pskov in una famiglia di piccola nobiltà terriera. L'inusuale nome Modest gli venne dato per superstizione, con la convinzione che la stranezza potesse distogliere la morte dal bambino, dopo che questa aveva già sottratto due figli alla coppia (Emerson 1999: 1). I documenti sull'infanzia di Modest sono davvero scarsi e le uniche dichiarazioni sul tema affidate alla 'autobiografia in terza persona' del 1880 per il *Musiklexicon* sono le seguenti:

Figlio di un'antica famiglia russa. Sotto la diretta influenza della sua nutrice, gli divennero familiari le fiabe. La dimestichezza con lo spirito della vita popolare fu il principale stimolo per le improvvisazioni musicali, prima ancora di aver imparato le regole rudimentali dello studio del pianoforte (Leyda e Bertensson 1970: 416-417).

Sono sufficienti queste poche righe per restituire alcuni aspetti fondamentali della vita che saranno ripresi nello stile compositivo dell'autore.

In particolare fa riflettere come sia posto l'accento, verosimilmente sotto l'influsso di rielaborazioni ideologicamente motivate, sulla presenza della nutrice, una donna della quale non si conosce neppure il nome ma che assume in sé un carattere universale, ovvero quei valori del popolo che sono elevati a genuina e primordiale fonte di ispirazione artistica. Ed è sempre lei a rappresentare il tramite attraverso il quale il piccolo Modest entra in contatto con il mondo visionario e magico della tradizione fantastica. Rileggendo la prima scena, *S njanej*, e guardando la biografia dell'autore, è possibile individuare alcuni parallelismi: se, da una

parte, è ovvio il tributo alla propria nutrice quale fonte di ispirazione popolare, come affermato dallo stesso autore nel già citato *Musiklexicon*, è altrettanto interessante quanto emerge nella versione francese degli appunti autobiografici consultati da Chubov, nei quali Musorgskij ricorda che talvolta di notte non dormiva a causa delle fiabe che la tata gli raccontava (Chubov 1969: cap. I). Da queste brevi memorie emerge la figura di un Modest bambino molto sensibile e facilmente impressionabile, la cui mente fantasiosa e immaginifica corre molto più velocemente delle parole della tata, che hanno su di lui un potere evocativo. Parallelamente, il bimbo voce narrante di *S njanej* è sottoposto alla stessa forza di suggestione e turbamento creato dalle storie paurose prima ancora che la tata le racconti.

Nella già citata biografia di Chubov, un ruolo fondamentale nella crescita di Modest viene attribuito anche al paesaggio della provincia di Pskov, terra natale di Musorgskij.

Modest nasce e cresce in un paesaggio del nord, con boschi, laghetti; in una casa su una collina. Vicino c'era un bosco paludoso con molti animali selvatici, che davano vita a leggende

su creature acquatiche, sirene e diavoli. (Chubov 1969: 535)

Ancora una volta il mondo che circonda il Musorgskij bambino assume tinte evocative e fantastiche, facendosi portatore di immagini potenti e misteriose. A tale proposito, si ricorda che un filone della critica che cercò di interpretare la poetica di Musorgskij a partire dai luoghi dell'infanzia divenne molto produttivo negli anni '80 del secolo scorso; basti l'esempio della musicologa Vinogradova la quale, dopo aver lavorato nella zona per oltre dieci anni, ha affermato che nella tavolozza di Musorgskij i colori sono sottili e mai brillanti, proprio come il lago, la riva, la foresta, i piccoli villaggi e il cielo stesso della provincia di Pskov, perennemente grigi e tristi come il volto della "Madre di Dio nelle antiche icone" (Novikov 1989: 23).

Anche sul tema della morte i legami tra l'opera analizzata e la biografia sono significativi. Ad esempio, alla notizia della scomparsa dell'amico Hartmann nel 1873 Modest scrive a Poliksena Stasova, descrivendo la morte come un'idiota senza talento che falcia senza pensare (Leyda e Bertensson 1970: 229). Quell'interrogativo irrisolto che angoscia il bambino nel brano *Žuk* è quindi

presente anche nell'adulto Modest, che non accetta con rassegnazione o composto dolore la morte dell'amico, ma insulta la morte stessa.

Un altro elemento interessante legato all'infanzia di Musorgskij si trova nella testimonianza di Tat'jana Georgievna, pronipote del compositore (Emerson 1999: 9), la quale ricorda che per tradizione familiare i bambini della famiglia "giocavano sempre con i figli dei contadini". Questo semplice dato ci mostra un Modest cresciuto in relazione con altri bimbi, sperimentatore in prima persona delle dinamiche di gioco, dei capricci e di tutto ciò che riguarda il mondo che i bambini creano nel rapporto alla pari. Il contatto con questa realtà non si ferma però alle esperienze tra pari del periodo infantile. Diverse testimonianze ci presentano infatti un Modest adulto spesso a contatto con bimbi: nella biografia di Abyzova, ad esempio, viene descritto l'affetto del compositore per i figli di una famiglia a lui molto cara, quella di Dmitrij Stasov, fratello del ben più noto Vladimir (Abyzova 1986: cap. I).

I miei ricordi di Musorgskij risalgono a quando avevo sette anni oppure, è meglio dire, avevo sette anni quando mi accorsi della sua presenza presso la no-

stra casa; egli probabilmente era già un visitatore frequente prima di allora, sebbene non me ne fossi resa conto. All'improvviso egli entrò a far parte del circolo di noi bambini come 'Musorjanin'; così lo chiamavano i grandi, e noi bambini lo chiamavamo così, pensando che fosse il suo vero nome. Veniva a trovarci spesso, sia in città sia nella nostra dacia di Zamanilovka, vicino a Porgolovo, e, dato che non era mai ipocrita con noi e non ci parlava mai in quel modo affettato con cui gli adulti amici di famiglia di solito usano parlare con i bambini, noi non solo cresemmo con la sua presenza, ma lo consideravamo addirittura uno di noi. Io e mia sorella Zinočka eravamo particolarmente colpite dal fatto che egli nel salutarci ci baciasse le mani come se fossimo adulte, dicendoci "Buongiorno signorina" oppure "La Sua mano, signorina"; ci sembrava davvero strano e sbalorditivo, e così iniziammo a parlargli piuttosto liberamente, come a un pari. Anche i miei fratelli erano piuttosto in confidenza con lui e gli raccontavano tutto

ciò che accadeva loro, sebbene il più piccolo non fosse neanche in grado di pronunciare correttamente il suo nome; lo chiamava infatti "Musoljanin" e, quando Musorgskij veniva a trovarci, egli ci chiamava dicendo "Musoljanin è arrivato!". [...] Musorgskij spesso veniva a trovarci nella nostra dacia di Zamanilovka, dove era ormai abituato ad assistere a tutti gli incidenti che ci capitavano; era presente quando il mio fratellino di due anni, mentre prendeva il sole in giardino, cacciò un grido e corse via sulla sabbia interamente nudo, e fu convinto a tornare indietro solo con la promessa di ricevere delle fragole; Musorgskij poi riprodusse questa scena comica imitando nostro fratello, pretendendo le promesse "fragole, fragole!" (Leyda e Bertensson 1970: 133-134)

Questo prezioso ricordo di Varvara Stasova ci aiuta a delineare un profilo psicologico piuttosto chiaro di Modest in rapporto con l'infanzia. Colpisce innanzitutto l'immersione totale dell'adulto nel mondo dei bimbi; essi sono trattati a tal punto da pari da accettarlo come uno di loro e per-

mettergli di diventare loro confidente. Inoltre, dall'episodio delle fragole, emerge anche una certa predisposizione alla mimesi dei comportamenti infantili da parte del compositore.

3. *Conclusioni*

Non è solo per motivi di spazio che in questa sede sono stati lasciati tutti quei documenti che ci descrivono Modest Musorgskij come un uomo scorbutico, nevrotico e dedito all'alcol poiché anche l'ascoltatore più distratto si renderà conto che in *Detskaja* c'è una comprensione del mondo dei bambini straordinaria e raffinatissima. Da una parte la libertà compositiva di Musorgskij permette di svincolarsi dai canoni armonici occidentali, lasciando spazio all'imitazione del discorso infantile sia sul piano ritmico, sia sul piano melodico, dall'altra il Musorgskij autore del testo dà voce a un bimbo nella sua contraddizione e nella sua mancanza di filtri, sfrondandolo da qualsiasi vezzo romantico e rendendolo tutt'altro che stilizzato.

Questi elementi sono prova di una conoscenza e di un'attenzione verso il mondo dei bambini che l'autore deve aver

posseduto. Nella nostra ricerca sono emersi elementi legati alla biografia dell'autore che si riflettono nella composizione. Innanzitutto la figura della tata, onnipresente nell'opera, viene identificata da Musorgskij stesso nella propria autobiografia come custode e trasmittitrice della sapienza del popolo attraverso le fiabe. Un secondo elemento è dato dalla sensibilità e suggestionabilità del bimbo protagonista, paragonabile a quanto testimoniato da Musorgskij riguardo alla propria infanzia e presente anche nel Musorgskij adulto (basti vedere lo stile visionario e non sempre lucido della prosa del compositore nell'epistolario). Infine, non va dimenticato che una tale capacità mimetica è stata resa possibile grazie a un'assidua frequentazione dei bambini, con i quali instaurò un rapporto simmetrico che ci suggerisce che, forse, anche il mondo del Musorgskij adulto non fosse poi così distante dall'immediatezza e dalle alogicità tipiche del mondo infantile, permettendo così al compositore di calarsi interamente nella loro realtà.

Bibliografia

Abyzova 1986: E. N. Abyzova, *Modest Petrovič Musorgskij*, «Russkie i sovetskie kompozitory», Muzyka, Mosca, 1986.

Chubov 1969: G. Chubov, *Musorgskij*, «Klassiki mirovoj muzykal'noj kul'tury», Muzyka, Mosca, 1969.

Emerson 1999: C. Emerson, *The Life of Musorgsky*, CUP, Cambridge, 1999.

Leyda e Bertensson 1970: J. Leyda e S. Bertensson (a cura di), *The Musorgsky Reader, A Life of Modeste Petrovich Musorgsky in Letters and Documents*, Da Capo Press, New York, 1970.

Novikov 1989: N. Novikov, *U istokov velikoj muzyki*, Lenizdat, Leningrado, 1989.

Riemann 1882: H. Riemann, *Musiklexicon*, Max Hesse, Leipzig, 1882.

www.mussorgsky.ru, 13 febbraio 2014.

Andrea Franco

L'autobiografia di Nikolaj Ivanovič Kostomarov: le fondamenta dell'ucrainofilismo politico nel filtro dell'autocensura

Nikolai Ivanovich Kostomarov's Autobiography: The Basis of Political Ukrainophilia through the Filter of Self-Censorship

The present article is devoted to the analysis of the validity of Kostomarov's autobiography as a historiographical source. The question is meaningful, considering the fact that Kostomarov's work was written when he was an old man, in order to explain his national belonging and his political view, which he developed during his youth but later partially denied due to the Tsarist Empire's hostility towards his juvenile idea of a Pan-Slavic federative republic.

The comparison with more recent texts shows that every cautious mystification of truth is overall marginal. Therefore, today's historians can utilize Kostomarov's autobiography in order to gather a relevant amount of information about his life.

Где ты, Новограда память не-
тленная,
Слава полунощных стран?
Встань, пробудись, старина неза-
бвенная,
Древняя вольность славян!
(Kostomarov 2007: 89)¹.

Il presente articolo si prefigge di analizzare l'autobiografia di Kostomarov: in particolare, la nostra attenzione si focalizzerà sul rapporto intercorso fra la sua visione ucrainofila (caratteristica

della produzione giovanile), i drammatici avvenimenti della sua vita e la parziale, successiva autocensura che l'autore impose alle proprie idee, in quanto ritenute politicamente meno accettabili nel mutato clima politico degli anni Settanta e Ottanta dell'Ottocento. Da tali considerazioni emergerà, da un lato, il ruolo fondamentale innegabilmente svolto da Kostomarov al fine di dare impulso al nascente movimento nazionale ucraino, mentre dall'altro apparirà altrettanto innegabile una contraddittoria presa di distanza, operata dallo stesso autore, nei riguardi del pensiero ucrainofilo, elaborata nel momento in cui questi dettò le proprie memorie, ormai in età avan-

¹ "Dove sei, tu, ricordo immortale di Novograd, / Gloria dei Paesi immiseriti? / Alzati, svegliati, antichità indimenticata, / Antica libertà degli Slavi!". Tali versi sono tratti da un appunto di Kostomarov sequestrato dalla III Sezione (*Tretoe Otdelenie Kanceljarii*), e ripubblicato dallo stesso storico nelle sue memorie.

zata. Risulterà inoltre evidente come le sofferenze del tempo del processo e del confino, seppur non celate dall'autobiografia, siano state, in una certa misura, edulcorate e ridimensionate dall'autore. Occorre tenere a mente che, benché il modo di scrivere di Kostomarov si fosse mantenuto ben distante dalla convenzionalità anche in età matura, dopo il 1863 questi era divenuto un intellettuale politicamente allineato al pensiero ufficiale del tempo.

Nikolaj Ivanovič Kostomarov (o, secondo la dizione ucraina, Mykola Ivanovyč), nacque presso il villaggio di Jurasovka (ucr.: Jurasyvka), sito presso il Governatorato di Voronež nel 1817, e morì nel 1885 a San Pietroburgo, dove si era stabilito subito dopo il rientro dal periodo di confino irrogatogli dalla Censura di Stato (*Tretoe Otdelenie Kanceljarii*).

Storico di formazione, Kostomarov compì gli studi universitari presso l'ateneo di Char'kov, dove si laureò nel 1844 con una tesi di carattere etnografico, incentrata sui canti popolari piccolo-russi, precorrendo così di molti anni un'orientamento storiografico che sarebbe venuto a consolidarsi solo molto più tardi e fu teso a considerare anche la cultura popolare quale fonte utile ai fini della comprensione della complessità culturale e sociale. Il suo primigenio progetto di tesi, in-

centrato sull'analisi del significato politico-religioso dell'Unione di Brest, era stato invece osteggiato dal vescovo di Char'kov, Innokentyj, e dal noto docente Ustrjalov, i quali fecero pressione sul Ministro Uvarov, ottendendo che questi imponesse di cambiare l'oggetto della materia della tesi di Kostomarov, e di distruggere le copie già stampate della stessa.

Si può dunque rilevare come già nel periodo char'koviano, *in nuce*, risultassero rinvenibili alcune delle tematiche fra le più care allo storico, le quali verranno più volte riprese e sviscerate negli anni successivi. Oltre che su questi argomenti, in seguito, Kostomarov avrebbe concentrato il proprio interesse professionale anche sulla storia della *Hetmanščyna* e delle rivolte popolari cosacche.

Gli anni Quaranta, Cinquanta e i primi anni Sessanta furono, con sfumature di intensità differenti – il che è, a propria volta, effetto delle non semplici vicissitudini dell'autore – il periodo in cui Kostomarov conferì uno sviluppo fondamentale all'ucrainofilismo, orientamento in via di formazione sin dall'inizio del secolo: per primo, però, Kostomarov diede a tale congerie di idee una forma meglio definita, volgendo l'ucrainofilismo da vago orientamento culturale *à la page* (quale

era stata stato fino ad allora) a ideologia politica, per quanto caratterizzata da un utopismo in sostanza irrealizzabile e poco connesso alla realtà del tempo.

Il pensiero ucrainofilo fu pienamente elaborato da Kostomarov, insieme agli altri adepti della “Confraternita Cirillo-Methodiana” (tra gli altri, Kuliš e Ševčenko), intorno al 1845-'46, al tempo in cui lo storico fu chiamato ad insegnare presso l'Università “Svjatoj Vladimir” di Kiev. In via di sintesi, le teorie di Kostomarov sono il frutto di una rielaborazione personale dei seguenti contributi, di orientamento tutt'altro che omogeneo tra loro:

- slavofilismo, ripreso direttamente dal pensiero di Kollár e Šafarík, più che dai coevi slavofili moscoviti;
- romanticismo herderiano e idee democratiche mazziniane, a propria volta ispiratrici dell'idea di nazione (entrambe) e dell'afflato repubblicano (essenzialmente le seconde);
- illuminismo, attraverso il tramite del decabrisimo (in particolare, lo storico rielaborò il *federativnyj princip* di Pestel');;
- ecumenismo cristiano, a propria volta liberamente ispirato al misticismo polacco di Mickiewicz e Czajkowski.

Questo insieme di idee sarebbe costato ai più esposti fra i membri della “Confraternita Cirillo-

Methodiana” (*Bratčyky*, o Confratelli, a seconda delle diverse tradizioni storiografiche) lo scioglimento dell'associazione, l'arresto e il confino. Particolarmente vessatorie furono le misure imposte a Ševčenko.

La *summa* kostomaroviana di queste tradizioni di pensiero, autonomamente rielaborate, si tradusse in una serie di pubblicazioni – in particolare, nel libello *Knyhy byttija ukrains'koho narodu* (*I Libri della genesi del popolo ucraino*), scritto durante quello stesso 1846 – patrocinate dalla Confraternita², nelle quali si teorizzava l'esistenza di una nazionalità ucraina a sé stante, e non più mero elemento marginale dell'*obščerusskaja narodnost'*, ma ormai autentica 'chiave di volta' dell'auspicata federazione pan-slava, priva di *car'*, e ispirata ai criteri dell'ugualitarismo evangelico. La vagheggiata federazione panslava che sarebbe dovuta venire alla luce, negli intendimenti dei Confratelli, si sarebbe contraddistinta per essere “il più felice sbocco della storia delle nazionalità slave” (Kostomarov 2007: 76).

² Tale risulta il nome convenzionalmente in uso nella pur esile tradizione storiografica sedimentatasi in Italia. Kostomarov, in realtà, nelle sue memorie ricorre non al termine *Bratstvo* - per l'appunto “Confraternita” -, ma a *Obščestvo*, “Società”(Symonenko 2007).

Solo molti anni più tardi, tra il 1875 e il 1881, lo storico dettò le sue memorie alla moglie, Alina Leont'evna Kragel'skaja (Lebedinskaja 2007: 6³), articolate in quindici capitoli, i quali abbracciano gran parte dell'arco della vita dello storico. Benchè l'opera annoveri talune edizioni nel corso del Novecento e dei primi anni Duemila, sino ad oggi non è ancora stato sviluppato alcuno studio specifico su questo testo in quanto opera letteraria a sé stante, mentre la critica vi ha costantemente fatto ampio ricorso considerandola esclusivamente quale fonte storiografica diretta: in concreto, tale opera kostomaroviana si presta ad una lettura pluridisciplinare. Tra l'altro, tali memorie sono scritte con piglio lieve e gradevole, per nulla paludato e noioso – la scorrevolezza della scrittura, infatti, contraddistingue buona parte della saggistica kostomaroviana. Lo stile può sembrare al lettore, dunque, quello di un piacevole romanzo. In questa sede, mi soffermerò sull'analisi dei capitoli 3-6. Tale

³ Diversamente, Prymak, autore di una di una celebre biografia di Kostomarov, anticipa ai primi anni Settanta l'inizio della stesura dell'autobiografia, e sostiene che questa fu dettata alla Bilozers'ka, per poi essere riveduta e corretta dallo stesso Kostomarov, nonostante i gravi problemi alla vista che ne minarono la salute durante gli ultimi anni di vita (Prymak 1996: 159).

sezione mediana dell'autobiografia risulta maggiormente atta a spiegare l'approccio di Kostomarov alla questione ucraina, in specie durante gli anni della gioventù, sino alla fase in cui questi fu reintegrato nel corpo docente presso l'Università di San Pietroburgo. Mi baserò su di un confronto con le altre fonti utili ai fini della comprensione del suo pensiero⁴.

Innanzitutto, le pagine dell'autobiografia ripercorrono la parabola intellettuale e di vita percorsa dall'autore, e offrono al lettore la straordinaria possibilità di seguire, attraverso l'analisi dei rapporti reciprocamente intessuti, le rotte individuali di almeno una generazione di *intelligenty*, ovvero quella venuta al mondo nei primi trent'anni dell'Ottocento, di cui lo stesso Kostomarov fu un rappresentante di straordinario rilievo.

I capitoli relativi all'età giovanile tracciano il percorso svolto dallo storico dal tempo in cui, dopo la laurea, questi fu docente in un liceo di Rovno (ucr.: Rivno), nella Pravoberežnaja Ukraina, e poi titolare della cattedra di Storia della Russia a Kiev. Qui l'autore si sofferma con dovizia di particola-

⁴ Ecco un breve riepilogo delle principali fonti su Kostomarov e sulla sua attività al tempo della "Confraternita Cirillo-Methodiana": Luciani 1956; Pinčuk 1992; Prymak 1996; Zajončkovskij 1959.

ri sui rapporti sociali: molta importanza è data al legame intrattenuto con gli studenti maggiormente interessati alla sua disciplina, con i quali intrattenne un rapporto basato su di un sistema interattivo, di ispirazione comeniana. Soprattutto, Kostomarov narra qui le modalità attraverso cui prese forma la frequentazione degli altri *Bratčyky*: alla base di tale forte legame spirituale soggiacevano amicizia e condivisione dei medesimi ideali (*in primis*, del concetto šafaríkiano e kolárìano di *slavjanskaja vzajimnost'*).

Più avanti Kostomarov passa a prendere in considerazione quello che fu il momento più drammatico della sua vita: l'arresto e la detenzione presso la pietroburghese Fortezza dei Santi Pietro e Paolo, il processo di fronte ai membri della III Sezione⁵ (aprile-maggio 1847) e il successivo, lungo periodo di confino a Saratov, dove per lo meno allo storico fu concesso di lavorare nelle biblioteche e presso gli archivi locali, confortato dall'amata madre e da una nuova cerchia di amicizie.

Più tardi, con l'avvento al potere di Alessandro II – lo “*car'* liberatore” – le misure restrittive impo-

ste a carico di Kostomarov vennero progressivamente eliminate, dato il generale – sia pur effimero – contesto di maggiore liberalità. Fu così che lo storico poté stabilirsi in quel di San Pietroburgo (1859), dove gli fu affidato il prestigioso insegnamento di Storia della Russia, come già in precedenza a Kiev. L'autobiografia narra dettagliatamente la gioia di Kostomarov per la riassaporata libertà, oltre che l'entusiasmo per il nuovo, ambito incarico.

Proprio in quegli stessi anni, la capitale andava attraendo molti dei vecchi Confratelli, i quali, supportati da alcune nuove leve dell'ucrainofilismo, vi avevano fondato la rivista *Osnova*. Questa ospitava contributi redatti tanto in lingua russa quanto nell'idioma piccolo-russo, al tempo non ancora definitivamente codificato: benché non fossero ancora entrate in vigore esplicite misure atte ad interdire l'uso della lingua piccolo-russa⁶, di certo una scelta di tale tipo dovette risultare alquanto coraggiosa.

Kostomarov non trattiene la propria indole emotiva, specie quando passa a narrare il nuovo incontro, in quel di San Pietroburgo, con i vecchi amici del periodo kieviano, anch'essi da poco rientrati dal confino grazie

⁵ Al vertice di tale istituzione, il Generale Dubel't; molti degli interrogatori furono presieduti dal Conte Orlov, capo della polizia (Franco 2007).

⁶ La prima in ordine cronologico fu il *Valuevskij Cirkuljar*, emanato nel luglio del 1863.

all'ammorbimento concesso da Alessandro II. Particolarmente commovente fu la coincidenza che lo portò ad imbattersi nel sofferente Ševčenko, a propria volta appena rientrato dal durissimo periodo di prigionia trascorso fra Orenburg e il Kazachstan:

Essendo venuto a sapere che Ševčenko abitava presso l'Accademia delle Belle Arti, all'interno della quale gli era stato assegnato un *atelier*, una mattina [...] mi diressi da lui. A quel tempo, la sede dell'Accademia mi era del tutto sconosciuta, e più volte mi persi lungo i suoi corridoi, sino a che non fui in grado di raggiungere il mio scopo. L'*atelier* di Ševčenko si trovava di fianco alla chiesa dell'Accademia, e consisteva in una stanza spaziosa e luminosa, le cui finestre si affacciavano su di un giardino. "Salve, Taras!", gli dissi, avendolo visto intento al lavoro, nella sua blusa bianca, con la matita in mano. Ševčenko spalancò gli occhi su di me, ma non poté riconoscermi. Invano io, continuando a chiamarlo per nome, gli rammentai quelle circostanze che, con buona probabilità, avreb-

bero dovuto fargli capire chi gli si parava di fronte. "Come avevi detto, ci saremmo rivisti, e avremmo vissuto insieme a Pietroburgo, e ciò si è effettivamente realizzato!", gli dissi. Fu in seguito a queste parole che, pronunciate al tempo del processo di fronte alla III Sezione (al termine del confronto che avemmo in tribunale), facemmo ritorno alle rispettive celle. Tuttavia Ševčenko, persino dopo queste parole, non poté capire chi fossi io: riflettendo e allargando le braccia, disse con decisione che non riconosceva e non poteva ricordare chi fosse la persona che gli stava di fronte. Senza dubbio, il mio aspetto doveva essere decisamente cambiato durante gli undici anni di separazione. Alla fine, mi presentai. Ševčenko si emozionò profondamente, pianse, e si mise ad abbracciarmi e a baciarmi. Dopo che, seduti, ebbimo parlato della nostra sorte durante i lunghi anni di confino, e del fatto che [...] avevo saputo del suo trasferimento a Pietroburgo, ci dirigemmo verso un ristorante per mangiare un boccone, e da allora ci in-

contrammo più volte sia da me che da lui, ma più spesso ancora presso il ristorante Staro-Palkina (Kostomarov 2007: 144).

Appare in tutta evidenza, tra le altre cose, come lo stile kostomaroviano sia godibile, e indulga con gusto nella narrazione di aneddoti densi di significato.

Ancora oggi l'autobiografia di Kostomarov viene considerata una fonte autorevole e alquanto attendibile: le memorie dell'autore, al di là di qualche pudica forma di autocensura, risultano alquanto sincere, e reggono il confronto con le altre fonti. Pure se, entro un certo limite, dopo l'entrata in vigore del *Valuevskij Cirkuljar*, Kostomarov aveva abiurato il suo ruolo di attivista ucrainofilo, le memorie spiegano dettagliatamente e con onestà intellettuale le origini della sua idealità, nonostante che il mutato contesto politico dei tardi anni Settanta rendesse certamente poco consigliabile esporsi così apertamente⁷. Valutare l'autobiografia in quanto fonte autonoma di storia non è del tutto fa-

⁷ Non sono in grado di dire se Kostomarov avesse intrapreso la dettatura delle memorie al deliberato fine di vederle pubblicate, magari ancora in vita. In concreto, una prima pubblicazione parziale del libro si ebbe nel 1890, quando Kostomarov era oramai deceduto da cinque anni (Lebedinskaja 2007: 6).

cile: al di là del riscontro dato dalle fonti prodotte dalla Cancelleria, le quali offrono un punto di vista esterno, non bisogna dimenticare che la letteratura storiografica su Kostomarov ha attinto – giustamente – a questo testo, venendone a propria volta plasmata.

Alcuni episodi relativi alla perquisizione del suo appartamento e all'arresto (febbraio 1847), occorso esattamente alla vigilia delle nozze, e perciò senza dubbio caratterizzati da una innegabile drammaticità, non sono costantemente resi dall'autore attraverso la narrazione di una serie di stati d'animo di profonda prostrazione, come sarebbe stato normale attendersi. Il più delle volte, certamente, Kostomarov non cela al lettore la commossa disperazione che caratterizzò quel periodo della sua vita, ma ciò si alterna alla narrazione di alcuni episodi più lievi, allorquando il tocco dello storico si fa ironico, quasi affettuosamente distaccato rispetto alla vicenda narrata – cosa probabilmente resa possibile solo grazie alla distanza temporale rispetto ai fatti vissuti oltre trent'anni prima. Ciò rende, a tratti, il sapore della vicenda tragicomico. Ad esempio, un episodio del genere è rinvenibile nel corso del quarto capitolo (*Arest, zaključenie, ssylka*), allorquando Kostomarov ricorda come, du-

rante il viaggio fra Kiev e le carceri pietroburghesi – durante il quale tentò di lasciarsi morire per inedia – (Kostomarov 2007: 87-88) uno dei gendarmi della scorta, di origine piccolo-russa, molto spesso usava esprimersi in ucraino, rivolgendo ingiurie all'indirizzo del governo e, in generale, verso i *Moskaly*, nella consapevolezza – non del tutto scontata, in realtà – di non essere compreso, e perciò di potere farla franca.

Gli altri episodi in cui più intensi appaiono la rielaborazione e l'autocensura sono quelli relativi alla fase del processo. Le altre fonti principali testimoniano inequivocabilmente, sulla base dei dati d'archivio prodotti dalla burocrazia della III Sezione, come (specialmente in una prima fase⁸) Kostomarov avesse sofferto

⁸ A voler seguire lo schema interpretativo proposto da Prymak, Kostomarov, durante la prima fase di interrogatori, apparve affranto, al punto da rendere delle deposizioni mendaci, atte ad alleggerirne la posizione: in particolare, in queste lo storico ribadiva la sua incondizionata fedeltà all'Imperatore e all'autocrazia, nella realtà oggetto del dilleggio da parte dei Confratelli. Solo in seguito, durante gli interrogatori del mese di maggio 1847, e probabilmente perché scosso dal commovente confronto con il compagno Hulak, il quale volle farsi cristianamente carico di tutte le responsabilità, Kostomarov riprese un atteggiamento dignitoso e, pur comprensibilmente continuando ad evitare di porsi in cattiva luce agli occhi degli inquirenti, si assunse finalmente buona

l'incarcerazione, e si fosse spesso confuso durante gli interrogatori, in occasione dei quali aveva dapprima negato gli addebiti, e contemporaneamente aveva tentato di alleggerire la propria posizione ridimensionando la propria responsabilità circa il ruolo incarnato all'interno della "Confraternita Cirillo-Methodiana". Nella sua autobiografia, Kostomarov non fa mistero delle sue sofferenze e dei suoi dubbi, come pure non nega di aver definito il suo ideale federale, in sede di processo, semplicemente alla stregua di un "sogno slavofilo", allo scopo di depotenziare la portata politica delle sue idee, derubricandole quale esercizio intellettuale per slavisti. Ciononostante, lo storico omette le fasi più imbarazzanti dei primi interrogatori e, come detto, conferisce spesso al testo un tono più romanzesco che non pateticamente sofferto. Un tale atteggiamento, ad esempio, è riscontrabile nel passo in cui l'autore ricorda, a processo terminato, lo scambio avuto – per interposta persona- con l'Imperatore, a proposito della località in cui si sa-

parte delle proprie responsabilità. Ad ogni modo, la sua linea di difesa fu per tutto il processo quella di ridimensionare le idee espresse in occasione dei simposi universitari, qualificandole alla stregua di un mero esercizio intellettuale, del tutto avulso rispetto alla realtà politica.

rebbe dovuto svolgere il periodo di domicilio coatto:

Una volta fui convocato negli uffici della Cancelleria e lì mi dissero che l'Imperatore aveva ordinato al Conte Orlov di chiedermi se non avessi per caso voluto essere trasferito in una località meno fredda di quanto non fosse Vjatka, e se necessitassi di un po' di denaro. Io ringraziai e dissi che, considerata tale benevolenza da parte del sovrano, avrei fatto richiesta di andare in Crimea poiché, su consiglio del medico, avrebbero giovato alla mia salute dei bagni di mare. Questa mia richiesta fu riferita al Conte Orlov, dopodiché mi fu annunciato che il Conte aveva lasciato detto: 'Lì c'è troppa poesia. Piuttosto sia mandato in una località a sua scelta fra queste quattro città della Russia europea sud-orientale: Astrachan', Saratov, Orenburg o Penza'. Ci pensai su, e alla fine optai per Saratov, poiché mi rendevo conto che lì mi sarebbe stato possibile nuotare (Kostomarov 2007: 96).

Ad ogni modo, nelle sue memorie, Kostomarov ricorda come, nel corso delle fasi più mature del processo intentatogli, avesse finito con il riconoscere le finalità del *Bratstvo* come proprie. Ovviamente, non fu facile per nessuno dei Confratelli cimentarsi contro il pregiudizio di alcuni fra i più influenti inquirenti, i quali interpretavano molto negativamente la *forma mentis* dell'associazione "ucraino-slava" (Kostomarov 2007: 92; Prymak 1997: 59).

Da un punto di vista intellettuale, Kostomarov nella propria autobiografia indica in modo molto onesto e trasparente quelle che furono le basi ideologiche del suo ucrainofilismo. Nonostante ciò, si avverte una certa discrasia fra il tono cui fa ricorso nelle sue memorie, appassionato, scorrevole, ma dal tratto comunque aristocratico, e la rude irruenza che contraddistinse alcuni dei *pamphlet* redatti dai membri della Confraternita – e sotto la sua probabile supervisione – durante il suo solo anno di esistenza, nei quali, ad esempio, i *Bratčyky* si scagliano contro le figure di Pietro I e, soprattutto, di Caterina II⁹, per via della loro volontà il-

⁹ Nei "Libri della genesi del popolo ucraino", Kostomarov – convenzionalmente considerato l'autore del libello – definisce la detestata Caterina la Grande, rea ai suoi occhi di aver conculcato

luministicamente accentratrice e occidentalizzante. D'altro canto, la demitizzazione di taluni fra i più popolari personaggi della storia russa – *in primis*, Ivan Susanin (Prymak 1997: 137-140) – costituì per tutta la vita uno dei tratti più peculiari della saggistica kostomaroviana, cosa che avrebbe finito con il procurargli non poche antipatie in ambito universitario. Raramente Kostomarov, nel corso delle sue memorie, sente l'esigenza di valutare l'effettiva portata delle idee espresse in gioventù, né spesso si preoccupa del giudizio altrui circa il suo operato e la sua idealità giovanile, chiaramente orientata nel senso dell'ucrainofilismo. Un'eccezione è data dalle parole cui lo storico fa ricorso per difendere il fidato amico e "confratello" Hulak, in sede di processo:

Come si potrebbero giudicare giuste oppure ingiuste le nostre convinzioni di allora, le quali ci spingevano a commettere delle disattenzioni e, soprattutto, delle azioni fuori dal tempo [...]? (Kostomarov 2007: 91).

In questo passo, caso raro, si coglie la volontà di Kostomarov di

svilire l'antica passione ucrainofila, al fine di attenuarne il significato sino al punto da farla passare per una goffa insulsaggine di gioventù, inadeguata ai tempi.

Per il resto, l'autobiografia di Kostomarov rappresenta l'autentico fondamento del pensiero dello storico piccolo-russo, una pietra miliare per comprenderne la formazione culturale e le aspirazioni.

In conclusione, le pagine dell'autobiografia ci restituiscono l'immagine – parzialmente artefatta e autocensurata – di colui che fu il primo teorico dell'idea ucrainofila, intesa in senso politico e collocata nel quadro di una sognata federalizzazione dell'intera Slavia. La concezione ucrainofila riemerge soprattutto dalla vivida descrizione degli ideali condivisi con i suoi giovani adepti al tempo della "Confraternita Cirillo-Methodiana": ne deriva la percezione di un periodo animato da grandi idealità, rispetto alle quali in alcune occasioni lo storico, in età avanzata, prese una certa distanza critica, resa più netta dal contemporaneo stemperamento delle pagine più drammatiche vissute in gioventù, fiondato ai propri precedenti ideali.

le libertà cosacche, *kurva vsesvytna* (ucr.) (Luciani 1956: 134).

Bibliografia

Зайончковский 1959: П. Зайончковский, *Кирилло-Мефодиевское общество (1846-1847)*, Издательство Московского Университета, Москва, 1959.

Костомаров 2007: Н. Костомаров, *Автобиография. К 190-летию со дня рождения*, Издательский Дом «Стилос», Киев, 2007.

Лебединская 2007: *К 190-летию дня рождения Н.И. Костомарова // Н. Костомаров, Автобиография. К 190-летию со дня рождения*, Киев, Издательский Дом «Стилос», 2007. Пинчук 1992: Ю. Пинчук, *Микола Иванович Костомаров, 1817-1885*, Наукова Думка, Киев, 1992.

Симоненко 2007: Р. Симоненко, *Кирило-Мефодіївське товариство*, Наукова думка, Киев, 2007.

Franco 2007: A. Franco, *Slavofilismo e ucrainofilismo secondo il centro dell'Impero multinazionale russo. Il carteggio fra il Presidente della III Sezione della Cancelleria Orlov, il Ministro della Pubblica Istruzione Uvarov, il Viceré e Governatore di Polonia Paskevič in relazione al processo a carico dei membri della Confraternita Cirillo-Methodiana (aprile-maggio 1847)*, in «Annali di Ca' Foscari. Rivista della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Venezia», Studio Editoriale Gordini, Padova, Anno XLVI, n° 1, 2007, pp. 223-253.

Livres 1956 : *Les Livres de la Genèse du peuple ukrainien*, traduit de l'ukrainien avec une introduction et des notes par G. Luciani, Institut d'Études Slaves de l'Université de Paris, Paris, 1956.

Prymak 1996: T. Prymak, *Mykola Kostomarov. A Biography*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London, 1996.

Symaniec 2012 : V. Symaniec, *La construction idéologique slave orientale. Langues, races et nations dans la Russie du XIXe siècle*, Pétra, Paris, 2012.

Walicki 1973: A. Walicki, *Una utopia conservatrice. Storia degli slavofili*, Einaudi, Torino, 1973.

Линда Торрезин

Автобиография: конструирование другого в себе. В. Брюсов и 'я'-апофеоз

Autobiography: The Making of the *Other* in the *Self*. V. Briusov and the Apotheosis of the Ego

In 1914, while going through a deep existential and creative crisis, Valerii Briusov published his own *Autobiography*. In fifteen pages the poet tells us about his childhood and education. Briusov's episodes cover a 40-year time span, from 1873 (his date of birth) till 1912-1913, the years when he started writing his autobiography. Briusov's *Autobiography* seems to step out of the proper so-called 'autobiography' as defined by Lejeune. In fact, in Briusov's *Autobiography* the author/narrator and character are two distinct entities, which are connected but at the same time separated.

Истинно и то, и это. Истинного много, и часто они противоречат друг другу. Это надо принять и понять... Да я и всегда об этом думал.

Ибо мне было смешным наше стремление к единству сил или начал или истины. Моей мечтой всегда был пантеон, храм всех богов. Будем молиться и дню и ночи, и Митре и Адонису, Христу и Дьяволу. 'Я' – это такое средоточие, где все различия гаснут, все пределы примиряются. Первая (хотя и низшая) заповедь – любовь к себе и поклонение себе. *Credo*. – В. Брюсов, *Дневники*

Слова В. Брюсова, которые служат эпиграфом к данной статье, – не случайны. Они

напрямую относятся к поставленной в ней теоретической проблеме, то есть соотношению в автобиографии своего и другого. Порой эти антиномии сложно корреспондируют между собой.

“Я уверен, что Брюсов мог бы написать отличный этюд о самом себе”, – так считал филолог и современник Брюсова Ф. Батюшков в статье, посвященной Валерию Яковлевичу (Батюшков 1914: Т. 1, 119).

В своем творчестве идейный вдохновитель русского символизма проявлял склонность к самонаблюдению и самоанализу изначально: *К самому себе, О себе самом* – так называются брюсовские стихотворения, написанные соответственно в 1900 и 1917 годах. Достаточно взглянуть на пер-

вые строки брюсовских стихотворений разных лет, чтобы убедиться в роли индивидуальности и автореференциальности в поэзии и мировоззрении Брюсова. *Я (Мой дух не изнемог...)* (1899), *Я бы умер с тайной радостью...* (1898 – 1899), *Я вернулся на яркую землю...* (1896), *Я выросал в глухое время...* (1920), *Я люблю большие дома...* (1898), *Я много лгал и лицемерил...* (1902): перед нами лишь немногие примеры автобиографизма и ключевой роли Эго в брюсовских стихах. Повторение личного местоимения 'я' доказывает, что в самом центре брюсовского внимания чаще всего – *он сам*. 'Я' Брюсова становится мощным фокусом его стихов, к тому же, проявлением его стремления к властной свободе: «Я хочу и по смерти и в море / Сознать свое вольное 'я'!» (*К самому себе*, Брюсов 1973: Т. 1, 202).

О брюсовской 'жилке автобиографа' помимо поэтических творений свидетельствуют, пожалуй, и другие, более 'частные' материалы, в которых автобиографизм выступает на первый план, как, например, в автобиографической повести *Моя юность* (1927), в брюсовских дневниках и автобиографических записях.

Цель данной статьи – проследить значение автобиографического начала в воспоминаниях Брюсова и выяснить его неканоническую функцию.

Брюсов начал собирать материалы для своей биографии уже с юных лет, в 1889 г., когда ему было лишь 16. С осени 1890 г. Брюсов ведет дневник, им озаглавленный: *Моя жизнь. Материалы для моей автобиографии* (Иванова 2002). Подлинную *Автобиографию* Брюсов составил в зрелом возрасте, в 1912 – 1913 гг. Брюсовская *Автобиография* была опубликована в 1914-м, в пору острого жизненного и творческого кризиса поэта.

Страничек пятнадцать нас ознакомят с детством и юностью Брюсова. Сначала – с его образованием, на первых порах домашним, а потом, с 1885 по 1893 гг., в гимназиях Ф.И. Креймана и Л.И. Поливанова, с его приобщением к чтению и литературной деятельности, с горячей страстью к математике и философии. Потом – с университетским периодом, появлением его трех первых книг стихов и его посвящением в поэты с публикацией *Tertia Vigilia* (1900). А также познакомят с любовными приключениями, авантюрами и лихорадочными путешествиями по Европе. Нар-

ративное пространство занимает немного больше сорока лет, с 1873 – год рождения Брюсова – вплоть до современности самого автора-рассказчика (1912 – 1913).

Знаменательно брюсовское отношение к автобиографическим основам. Вообще автобиография определяется исследователями как единство себя (*αὐτός*), жизни (*βίος*) и творческого процесса написания (*γραφή*, См. Olney 1980: 6). В брюсовской автобиографии, однако, ‘я’ автора-рассказчика и ‘я’ действующего лица (маленького, растущего Брюсова) не совпадают. ‘Я’ Брюсова-персонажа, о ком идет речь, является не результатом чисто биографических воспоминаний, а продуктом брюсовского вымысла. Таким образом, Брюсов переосмысляет понятие автобиографического жанра, поскольку себя подменяет *другим*. Его автобиография оказывается биографией чужого человека, и притом *гения*. Это – естественное следствие и “первородный грех” автобиографии, где нарративная рационализация и авторефлексивный подход передвигаются к самым рассказываемым событиям (Gusdorf 1980: 41). Но это и уход от автобиографического жанра,

своего рода ‘антиавтобиография’.

Вспомним, например, мальчика Брюсова, читающего биографии великих людей и мечтающего стать таким, как они:

После детских книжек настал черед биографий великих людей: я узнавал эти биографии как из отдельных изданий, которые мне покупали во множестве, так из известной книги Тиссандье *Мученики науки* и из журнала *Игрушечка* (издание Пассек), который для меня выписали и который уделял много места жизнеописаниям. Эти биографии произвели на меня сильнейшее впечатление; я начал мечтать, что сам непременно сделаюсь ‘великим’ [курсив мой – Л.Т.]. Преимущественно мне хотелось стать великим изобретателем или великим путешественником. Меня соблазняла слава Кеплеров, Фультонов, Ливингстонов. Во время игр (я рос без товарищей, так как мой брат Николай, ныне покойный, второй ребенок в семье, был моложе меня на четыре года) я все-

гда воображал себя то изобретателем воздушного корабля, то астрономом, открывшим новую планету, то мореплавателем, достигшим северного полюса (Брюсов 1914: Т. 1, 102–103).

В повести *Моя юность* влияние, произведенное на маленького Брюсова чтением биографий великих людей, раскрывается еще прямее: “С этого же времени я стал мечтать о своей будущности, как о *будущем великого человека*, и меня стало прельщать все неопределенное, что есть в гибком слове ‘Слава’ [курсив мой – Л.Т.]” (Брюсов 2002: 189).

Мечта Брюсова-мальчика “стать великим” – наверное, это мечта любого ребенка и подростка. Но она, пусть и нормальная, еще рассматривается как тенденциозное отражение самых заветных стремлений и желаний взрослого Брюсова, жаждущего славы, торжества своего Эго и записавшего в *Дневниках* в 1893 г., будучи еще студентом историко-филологического факультета Московского университета:

...Талант, даже гений, честно дадут только медленный успех, если

дадут его. Это мало! Мне мало! Надо выбрать иное... Найти путеводную звезду в тумане. И я вижу ее: это декадентство. Да! Что ни говорить, ложно ли оно, смешно ли, но оно идет вперед, развивается и будущее будет принадлежать ему, особенно когда оно найдет достойного вождя. *А этим вождем буду я! Да, я!* [курсив мой – Л.Т.] (Там же: 28)

В молодом мечтательном читателе брюсовских воспоминаний найдется сходство с нарциссической и ‘сверхчеловеческой’ личностью ‘будущего’ Брюсова-литератора и вождя русского символизма. Однако скажем также, что представление о мальчике Брюсове, помимо его значения на жизнеописательном уровне, как первоисточнике некоего брюсовского эгоцентризма, служит и основой брюсовского реконструирования или реинтерпретации прошлого. Перед нами – *другой* Брюсов, маска, личина, символ исключительности и элитарности, фигура, созданная Брюсовым *a posteriori*, для того, чтобы оправдать, как в своих собственных глазах, так

и в глазах других людей, его редкостный талант. Фактические данные брюсовской биографии в таком 'искусственном' пересоздании рисуют вымышленную картинку гениальности автора-рассказчика. 9 апреля 1898 г., через год после выпуска сборника, красноречиво названного *Me eum esse* (1897), в своем дневнике Брюсов определял собственную юность как "юность гения":

Ведь должен же я идти вперед! должен победить! – Неужели все эти гордые начинания, эти планы, эта работа, этот непрерывный труд многих лет – обратятся в ничто. *Юность моя – юность гения.* Я жил и поступал так, что оправдывать мое поведение могут только *великие деяния* [курсив мой – Л.Т.]. Они должны быть или я буду смешон. Заложить фундамент для храма и построить заурядную гостиницу. Я должен идти вперед, я принял на себя это обязательство (Там же: 50).

Брюсовская *Автобиография* рождается из мистификации прошлого, проведенной авто-

ром в пользу своего собственного имиджа гениального творца-демиурга. В разных местах Брюсов отмечает мучительное, но в то же время восторженное состояние *одинокости, отрешенности* от окружающего мира, переживаемое 'маленьким собой'. Будущий писатель, получивший домашнее образование, вырастает как мальчик, отделенный от других, особенный, чуждак-аскет, не привыкший к обществу своих сверстников. Его любовь к чтению и страсть к научным опытам отделяют его от резвых, грубоватых товарищей во втором классе гимназии Креймана (куда родители его отдали в 11 лет) и возвышают его над ними.

Я не привык к обращению со сверстниками (встречался с ними только летом на даче) и в толпе товарищей совершенно потерялся. Я знал многое, о чем большинство мальчиков моих лет и не слышали, но я не знал тысячи простейших вещей, о которых они были прекрасно осведомлены, а, главное, я не умел ни драться, ни ругаться. Ученики 2-го класса, перешедшие в него из 1-го, составляли

уже сжившееся товарищество, и я долго оставался в нем как бы *иностранном телом* [курсив мой – Л.Т.]. В тайне души я презирал их за то, что они понятия не имели о каналах на Марсе, о свойствах электричества, о строении кристаллов, а они меня презирали за то, что я не умел играть ‘в перышки’ и не знал значения ‘непечатных’ слов. Мечтая в будущем стать ‘великим’, я привык смотреть на других как-то свысока, но меня постарались разубедить в моем самомнении доводами кулака (Брюсов 1914: Т. 1, 104).

В 1890 г. из-за обострившихся отношений с администрацией Брюсов вынужден покинуть гимназию Креймана; он поступает в гимназию Поливанова, где, несмотря на сближение с князем С.А. Щербатовым, впоследствии выдающимся коллекционером и художником, он чувствует себя – еще раз – “иностранном телом”: “Правда, ‘друзей’ я не нашел и в этой гимназии и здесь до конца остался чужд общей жизни ‘класса’ [...] [курсив мой – Л.Т.]” (Там же: Т. 1, 106).

При переходе из гимназии в университет ситуация *mutatis mutandis* нисколько не меняется. Отчуждение юного студента от сокурсников вызывалось тем, что Брюсов ничуть не интересуется политическими вопросами, а лишь литературными:

Со студенческим кругом я не сблизился, вероятно, все по той же своей неспособности легко сходиться с людьми. Кроме того, студенты все, прежде всего, интересовались политикой, я же в те годы, простившись со своим детским республиканством, решительно чуждался вопросов общественности и все более и более отдавался литературе (Там же: Т. 1, 108).

Сквозь призму мистифицированного описания своей личной биографии Брюсов изображает целый отрезок жизненного пути купеческого сына как творческое становление великого поэта-символиста. Он рассказывает, как в детстве любовь к чтению превращалась во всепоглощающую

страсть¹, приведшую его к вступлению на литературное поприще. Говорит, что “с ранних лет, едва научившись писать, уже пробовал ‘сочинять’, то повести в духе Жюль Верна, то научные статьи, то ‘некрасовские’ стихи” (Там же: Т. 1, 104).

Брюсов в гимназические годы “уже сознательно работал над своим стихом, начиная определенно сознавать себя поэтом” (Там же: Т. 1, 107). Это еще один миф брюсовского автобиографизма, поздняя ‘фальсификация’ в поддержку Эго поэта.

В *Автобиографии* Брюсов уделяет много места хронологии своих произведений, литературной карьере, встречам с другими поэтами-символистами (К. Бальмонтом, Ал. Добролюбовым), успехам и провалам, личному резонансу. Создается впечатление, будто брюсовская *биография* неотделима от брюсовской *библиографии*. Это убеждение, которое, как правило, встречается и у писателей, и у критиков, у Брюсова, становится важнейшей чертой его концепции автобиографизма. Сам Брюсов полагал: “[...] моя биография сливается с биб-

¹ “Чтение скоро стало моей страстью, и я без разбора поглощал книгу за книгой” (Там же: Т. 1, 103).

лиографией моих книг и моих других печатных работ” (Там же: Т. 1, 112). Н. Ашукин подчеркивает: “Книги стихов Брюсова и служат вехами, обозначающими главы его литературной биографии” (Ашукин 1929: 8). В уже цитированном стихотворении *О себе самом* Брюсов перечисляет книги, явно сочетая понятие ‘автобиография’ с понятием ‘библиография’. Запечатлевая на бумаге свои жизненные этапы, он руководствуется собственными произведениями. Упоминание о принадлежащих ему творческих работах позволяет поэту осуществлять мифотворчество, рисуя автопортрет гения-творца русского символизма.

Хотя Брюсов твердо настаивает на единстве ‘я’-прошлого и ‘я’-настоящего², его *Автобиография* оказывается в конце концов ‘биографией’ другого гениального творца: свое собственное ‘я’ Брюсов объективирует и ‘апофеозизирует’.

² Брюсов пишет: “Вот что было впечатлением моего детства, вот что создало мое миросозерцание, мою психологию. И я думаю, что какой она была в детстве, такой она осталась и до конца моей жизни. [...] Сквозь символизм я прошел с тем миросозерцанием, которое с детства залегло в глубь моего существа” (Цит. по Ашукин 1929: 385).

Известно, что писатель обладал “способностью объективироваться”, смотреть на себя “со стороны”, “как посторонний” (Батюшков 1914: Т. 1, 19). По поводу знаменитого портрета, написанного Врубелем, Брюсов любил шутить, и говорил, что старается “остаться похожим на свой портрет, сделанный Врубелем” (Брюсов 1913: 19-22). Стих *Желал бы я не быть “Валерий Брюсов”* из стихотворения *L'ennui de vivre* (1902) разоблачает брюсовское “желание исходить от него самого”, от приклеенного ему имени-ярлыка “Валерий Брюсов”, поставленного в кавычках, словно это нереальный Брюсов (Батюшков 1914: Т. 1, 19), и становится лишь одним из воплощений брюсовской протеистической, плюралистической личности.

Далеко не всегда автобиография складывается только из хронологических событий жизни человека. Само решение написать историю своей жизни воспринимается со стороны как желание по-своему истолковать ее, вычертив в новом свете – с подлинными целями и по-новому открывающимся содержанием. Любая автобиография – это творческий акт. А у Брюсова и символистов – особенно.

Autobiography is not simple repetition of the past as it was, for recollection brings us not the past itself but only the presence in spirit of a world forever gone. Recapitulation of a life lived claims to be valuable for the one who lived it, and yet it reveals no more than a ghostly image of that life, already far distant, and doubtless incomplete, distorted furthermore by the fact that the man who remembers his past has not been for a long time the same being, the child or adolescent, who lived that past. The passage from immediate experience to consciousness in memory, which effects a sort of repetition of that experience, also serves to modify its significance. A new mode of being appears if it is true, as Hegel claimed, that “consciousness of self is the birthplace of truth”. The past that is recalled has lost its flesh and bone solidity, but it has won a new and more intimate relationship to the individual life that can thus, after being long dispersed and sought again throughout the course of time, be redis-

covered and drawn together again beyond time
(Gusdorf 1980: 38-39).

В *Автобиографии* Брюсов пытается пересоздать свое прошлое по принципу *climax* Эго и эгоцентризма, переконструируя его как определенные вехи на пути к поэтической славе.

Автобиография, понимаемая как привычное 'излияние души', у Брюсова вряд ли найдется. Дистанцируясь от себя с помощью отстранения от собственной биографии, поэт сам объективируется и преобразуется в творчество, в *fiction*, в миф, что дает ему возможность, с одной стороны, утвердить в глазах читателей и оправдать в собственных глазах свою индивидуальность³, а с другой стороны, поднять свое Эго на вершины бессмертия, ибо, как говорится в предисловии к *Chefs d'Oeuvre* (1895), "все на земле преходяще, кроме созданий искусства".

³ "The man who recounts himself is himself searching his self through his history; he is not engaged in an objective and disinterested pursuit but in a work of personal justification" (Gusdorf 1980: 39).

Библиография

Ашукин 1929: Н. Ашукин, *Валерий Брюсов в автобиографических записях, письмах, воспоминаниях современников и отзывах критики*, Федерация, М., 1929.

Батюшков 1914: Ф.Д. Батюшков, *Валерий Брюсов* // С.А. Венгеров (сост.), *Русская литература XX века (1890-1910): В 2 т.*, Изд. Т-ва Мир, М., 1914, Т. 1, С. 119–134.

Брюсов 1913: В.Я. Брюсов, *За моим окном*, Скорпион, М., 1913.

Брюсов 1914: В.Я. Брюсов, *Автобиография* // С.А. Венгеров (сост.), *Русская литература XX века (1890 – 1910): В 2 т.*, Изд. Т-ва Мир, М., 1914, Т. 1, С. 101–118.

Брюсов 1973: В.Я. Брюсов, *Собрание сочинений: В 7 тт.*, Художественная литература, М., 1973, Т. 1: *Стихотворения, Поэмы (1892-1909)*, 1973.

Брюсов 2002: В.Я. Брюсов, *Дневники. Автобиографическая проза. Письма*, ОЛМА-ПРЕСС, М., 2002.

Иванова 2002: Е.В. Иванова, *Путеводитель по судьбе поэта* // В.Я. Брюсов, *Дневники. Автобиографическая проза. Письма*, ОЛМА-ПРЕСС, М., 2002, С. 3-18.

Gusdorf 1980: G. Gusdorf, *Conditions and Limits of Autobiography*, in J. Olney (ed.), *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1980, pp. 28–48.

Olney 1980: J. Olney, *Autobiography and the Cultural Moment: A Thematic, Historical, and Bibliographical Introduction*, in J. Olney (ed.), *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1980, pp. 3–27.

Илария Алетто

Велимир Хлебников — ‘поэт с историей’ и ‘без истории’

Velimir Khlebnikov: A “Poet with” and “without History”

The autobiographical writings by Velimir Khlebnikov are often regarded as less important than his poetry, because of their fragmentariness. On the contrary, they are not only a fundamental source on his life, but also a sort of manifesto on literature. Through Marina Tsvetaeva’s approach - as illustrated in the essay ‘Poets with History and Poets without History’, this article is devoted to the connections between Khlebnikov’s biography and his art (*tvorchestvo*).

Tsvetaeva’s distinction between poets ‘with history’ and ‘without history’ is in fact appropriate to but also reductive of Khlebnikov, as he resists all labels. Khlebnikov could be described as both ‘an arrow’ and ‘a circle’, the terms Tsvetaeva adopts in her graphic representation of the direction of poets with and without history.

Пусть на могильной плите прочтут: он боролся с видом и сорвал с себя его тягу. Он не видел различия между человеческим видом и животными видами и стоял за распространение на благородные животные виды заповеди и ее действия “люби ближнего, как самого себя” [...]. Он высоко поднял стяг галилейской любви, и тень стяга упала на многие благородные животные виды [...]. Он вдохновенно грезил быть пророком и великим толмачом князь-ткани, и

только ее. [...] Он грезил об отдаленном будущем, о земляном коме будущего, и мечты его были вдохновенные, когда он сравнивал землю с степным зверьком, перебегающим от кустика до кустика. Он нашел истинную классификацию наук, он связал время с пространством, он создал геометрию чисел (Хлебников 1987: 577).

В этой эпитафии 1904 года, составленной девятнадцатилетним Велимиром Хлебниковым, который говорит о себе в третьем лице и в про-

шедшем времени, уже явно проявляются черты автобиографизма. Цитата красноречива, поскольку обнажает исходную экзистенциальную установку и суть хлебниковского проекта в жизни, искусстве, публицистике. Провозглашая борьбу индивидуума с родом¹, он экстенсивно трактует вторую библейскую заповедь о любви к ближнему и мечтает о мире, которым правят любовь и гармония, в котором время слито с пространством и царит геометрия чисел. Срывание с себя бремени вида — принципиальный отказ подчиняться какой бы то ни было детерминации, парадоксально сочетающийся с императивом быть “толмачом князь-ткани”, то есть — с преобразованием себя в голос имперсонального, сверхчеловеческого, провиденциального.

Хотя на связь биографии с творчеством, столь присущую Будетлянину, обращали внимание многие исследователи, тем не менее, это взаимоот-

¹ Главная тема незаконченного прозаического произведения *Еня Воейков* (1906) — борьба с видом, то есть основной структурной единицей биологической систематики — позже у Хлебникова принимает новые акценты и формы (см. Старкина 2007: 31-36).

ношение часто оставалось нераскрытым. До публикации обобщающей книги С. Старкиной (Старкина 2005; 2007) мы, по сути, очень мало знали о его жизни и воссоздавали портрет художника из разрозненных свидетельств его современников. Эти сведения, безусловно, важны, однако для ‘правильного’ понимания еще большее значение должен иметь личный миф (художественно пересмысленная биография) Хлебникова, а не детали его репутации или сложившегося позже культа.

Сам Хлебников оставил краткие сведения о себе: две заметки (*Автобиографическая заметка* 1914; 1920) и ответы на две анкеты (*Ответы на анкету С. А. Венгерова*, 1914; *Ответы на анкету Всероссийского Союза Поэтов*, 1922). В этих текстах автор не ограничился пересказом фактов и дат, а написал строки, обладающие, как подлинные автобиографии в понимании Баттистини (Battistini 2007: 16), “герменевтической ценностью” для доступа к его творчеству.

В упомянутой *Автобиографической заметке* 1914 г.² Хлебников акцентирует место своего рождения (“в стане монгольских исповедующих Будду кочевников [...] в степи [...]”), на перекрестке, не раз игравшем в истории России важную, судьбоносную роль (“принадлежу к месту Встречи Волги и Каспия-моря [...]). Оно не раз на протяжении веков держало в руке весы дел русских и колебало чаши” [Хлебников 1987: 641]). Очевидно, что в структуре личного мифа эта информация играет роль опорного элемента: метонимическая логика из принадлежности к месту, которое было эпицентром крупных исторических событий, выводит эпический масштаб личностного самосознания (личное отождествляется с

² Эта первая заметка более подробная. Вторая же (1920) содержит только указание на дату и (приблизительное) место рождения, но дает больше информации о публикациях. В двух анкетах, помимо собственно анкетных данных, Хлебников называет области своих исследований, объявляет, что обнаружил законы, управляющие последовательностью исторических событий, говорит, что размышлял о “возрождении языка”, “смягчении нравов” (Хлебников 1987: 642) и о занятиях “искусством будущего”, называя себя “будетлянином” (Хлебников 1987: 644).

национальным) и провиденциальный характер творчества. Астраханские степи, кочевое окружение, перекрестье речных и караванных путей осмысляются как предназначение, персональная миссия по организации встречи Запада и Востока (см. Степанов 1975: 8).

Другой значимый момент — подчеркивание судьбоносности родословной. Хлебников чрезвычайно дорожит тем фактом, что в его жилах течет смешанная кровь армян и первооткрывателей земель, волжских ушкуйников, вольных казаков (“в моих жилах есть армянская кровь [Алабовы] и кровь запорожцев [Вербицкие], особая порода которых сказала в том, что Пржевальский, Миклухо-Маклай и другие искатели земель были потомк<ами> птенцов Сечи” [Хлебников 1987: 641]). Эти сведения как будто задают рамки интерпретации его “номадической” поэтики (Соливетти, Марченко: в печати).

Внимание ученых неоднократно привлекала связь между поэтическим путем (и другими ментальными странствиями) Хлебникова и маршрутами его реальных перемещений. В заметке 1914

года он перечисляет этапы своего жизненного пути и связывает их с этапами поэтического развития (“Жил на Волге, Днепре, Неве, Москве, Горыни. Перейдя перешеек, соединяющий водоемы Волги и Лены, заставил несколько пригоршней воды проплыть вместо Каспийского моря в Ледовитое”). Р. Дуганов, исследователь и биограф Хлебникова, указывает, что “так поэтически осмыслял он свои природные и исторические корни” (Дуганов 1986: 11).

Как формулировка своего взгляда на язык (“Выступил с требованием очистить русский язык от сора иностранных слов”), так и перечисление первых произведений и достигнутых через них прозрений (“Напечатал: *О, расмейтесь, смехачи*; в 365±48 дал людям способы предвидеть будущее, нашел закон поколений; *Девий бог*, где населил светлыми тенями прошлое России; *Сельскую дружбу*, через законы быта люда прорубил окно в звезды.” [Хлебников 1987: 641]) придают заметке еще более явный характер литературного ‘манифеста’.

В целом можно сказать, что в автобиографических ма-

териалах Хлебникова проговариваются онтологические основания его самоидентификации как поэта и пророка, для которого жизнь совпадает с естественным вектором развития русского языка (нуждающегося в очистке “от сора иностранных слов” [Хлебников 1987: 641]) и соответствуют геополитической задаче создания материковой цивилизации.

Взаимодействие жизни и творчества (связь *автор – текст*) – одна из актуальных, активно обсуждаемых проблем литературоведения. Нам представляется, что при анализе этой связи применительно к Хлебникову стоит обратить внимание на мысли, которые изложены в эссе Марины Цветаевой *Поэты с историей и поэты без истории* (1933). Цветаева не посвятила никакого отдельного текста самому Хлебникову, однако в представлениях о миссии, даре, судьбе творца поэты паразитально близки³. Цветаева полагала, что для раскрытия

³ Неслучайно именно Цветаеву В. Григорьев выделяет по степени близости к хлебниковской манере работы со словом, говоря, что ее язык “во многом ‘по-хлебниковски’ напряжен в своей морфологической структуре” (Григорьев 2000: 227).

смысла поэзии критик должен обладать поэтическим мировосприятием и способностью откликаться на “внутренний суд вещи над собою”, опережая современников “на сто, а то и на триста лет” (Цветаева 1979: 226).

Цветаевский подход в целом соответствует исследованиям столь разных ученых, как Б. Томашевский и Ю. Лотман. При внимательном анализе мы обнаружим, что они оперируют сходными категориями. Б. Томашевский в статье *Литература и культура* (1923 г.) различает два разных типа писателей: “писатели с биографией” и “без биографии” (Томашевский 1923: 9). Уточняя, что “своим созданиям поэт предпосылал не реальную-послужную свою биографию, а свою идеальную биографическую легенду” (Томашевский 1923: 8), Томашевский сузил область литературоведческих исследований до “творимой автором легенды его жизни”, поскольку “для воссоздания той психологической среды, которая окружала эти произведения” нужен только “литературный факт” (Томашевский 1923: 8-9). Ю. Лотман использует то же определение (“человек с биографией” и “без

биографии”), говоря о том, что проблема соотношения текста и личности автора разрешима через обнаружение историко-культурного кода. “Право на биографию” имеет только человек, который “реализует не рутинную, среднюю норму поведения, обычную для данного времени и социума, а некоторую трудную и необычную, ‘странную’ для других и требующую от него величайших усилий [...]”. Так возникают культурные амплуа юродивого [...] героя, колдуна [...]” (Лотман 1992: 366-367).

Проблема житнетворческой стратегии и потребность в мифологизации собственной биографии виделись Хлебникову и Цветаевой, в первую очередь, как необходимое условие для творчества. В эссе *Поэт о критике* (1926) Цветаева отказывается в признании критику, игнорирующему хронологию творчества поэта, не видящему связи текстов и поступков (см.: Цветаева 1979: 224). Иначе говоря, их автобиографии – это не красивые легенды для публики (и уж подавно – не документальная хроника), а то, благодаря чему их разрозненные произведения и даже эпизоды внелитературной жизни

охватываются общим вдохновляющим смыслом. В случае Хлебникова конфликт между биографией (жизнь, увиденная глазами других) и автобиографией грозил перерасти в хроническое непонимание⁴. И действительно, большинство воспоминаний, подчеркивающих эксцентричность Хлебникова, превратилось в анекдоты и легенды. Культ Хлебникова в группе близких ему футуристов (“поэт для производителя”, как определял его В. Маяковский [Маяковский 1959: 23], пророк и безумец), с одной стороны, затрудняет доступ к автобиографическому мифу поэта, а с другой – является его порождением. По словам К. Жогиной, это противоречивое сочетание является характерным для поэтов, прошедших литературную инициацию в кругу символистов и, в частности, для Цветаевой (см. Жогина 2005: 62-63).

В житнетворчестве и образе жизни Цветаевой и Хлебникова есть немало общего: концепция поэта как пророка, обреченного на одиночество; заумность, непонятность,

афористичность, парадоксальность поэтического языка; восприятие творчества как стихии, порыва; противопоставление себя общественному порядку и мнению. Но главное — это сходство в понимании того, чем является ‘Я’ поэта. И тот, и другой решительно отвергали расхожее представление, будто между человеческим и поэтическим ‘Я’ можно поставить знак равенства, уличив поэта в стихотворной переплавке его биографических ситуаций. Человеческое ‘Я’ — то, что в человеке “скрыто и закопано”, а в стихах — “открыто и выражено” (Цветаева 1980: 425).

Для Цветаевой главной метафорой, передающей суть “поэтов с историей”, является “образ стрелы, пущенной в бесконечность” (Цветаева 1980: 426), в то время как путь “поэтов без истории” передает геометрия “круга”. Первых ведет закон самооткрывания: “Они открывают себя через все явления, которые встречают на пути, в каждом новом шаге и каждой новой встрече” (Цветаева 1980: 426).

“Номадическая стратегия” Хлебникова (Соливетти, Марченко: в печати) заключалась

⁴ Об этой опасности точно писал в 1928 году Ю.Н. Тынянов (см. Тынянов 1968: 29).

в непрерывной переработке биографических событий и превращении их в “эстетически переживаемые факты” (Шкловский 1926: 4). Представляется допустимым усмотреть в “стреле” Цветаевой своего рода отклик на “стрелочников” Будетлянина – проводников в общество будущего (“Как стрелочники / У встречных путей Прошлого и Будущего, / [...] Мы, как рабочие-зодчие, / Идем особой дорогой, к общей цели.” [Хлебников 1987: 613]). “Стрелочники”, то есть “творяне”, от всех прочих отличаются тем, что их путь задан только логикой их саморазвития, а не компромиссами с социальной средой. Платой за это оказывается одиночество. Но подлинного поэта подобная ноша не тяготит. Хлебников с готовностью называл себя “дервишем, йогом, марсианином” (Хлебников 1972: 310), “одиноким лицедеем” и “вечерним странником”, которого “свободы ветер двигал”, а он “никем не видим” (Хлебников 1987: 166-167). О том же писала Цветаева, характеризуя “поэтов с историей”: их путь – это “самопознание души через видимый мир. [...] Их опыт накапливается как бы сам собой и скла-

дывается где-то сзади, подобно ноше за спиной, которая никогда не давит на плечи. На ношу ведь не оборачиваешься. [...] Поэты с историей [...] не оборачиваются на себя, им некогда – только вперед! [...] Одиночество таких пешеходов!” (Цветаева 1980: 426–427).

‘Номадизм’ Хлебникова выражался как физически (бродяжничество по разным городам и странам – Россия, Украина, Персия...), так и ментально – в поэтических, спиритуальных, историософских странствиях по русскому и восточному мирам с их религиями, мифами, божествами, пророками и легендарными персонажами. Внимание к искусству сочеталось у него с изучением математики, философии, физики, астрономии, а также с увлечением религиями (исламом, индуизмом и буддизмом), европейскими и азиатскими мифологиями, фольклором географически удаленных друг от друга народов. В произведениях Будетлянина на одной странице соседствуют Тиен и Ункулункулу, Юнона и Велес, Аллах и Бодхисаттва, Магомет и Вишну, Заратустра и Шанкара, Мамай и Стенька Разин, Гайавата и Искандер, Лоба-

чевский и Эйнштейн, Дарвин и Ницше. Каждое имя – шифр нового интеллектуального опыта, знак встречи с неведомым, метка, обозначающая сдвиг в самоидентификации.

Произведения “Короля времени Велимира I” (Хлебников 1987: 603) всегда проникнуты движением, полетом, стремлением вперед и вверх. Как пишет В. Григорьев, динамизм во всех его проявлениях – характеристика Хлебникова, и она выражается и в его словотворчестве, и в самом языке его произведений. Настоящее пиршество движения” – говорит Григорьев (Григорьев 1999: 419) о *Море и Ладомире* (1920–1921). В этих и в других произведениях удивительно часто встречаются глаголы движения и особенно глагол ‘летать’. “Лети, созвездье человечье, / Всё дальше, далее в простор” (Хлебников 1985: 8), призывает Хлебников в *Ладомире* и называет людей домов будущего “летунами” (Хлебников 1987: 595). Показательно, что в *Мы и дома* (1915) Хлебников говорит о будущем, используя глаголы “в имперфекте” (если опереться на терминологию А.М. Рипеллино [Ripellino 1968: XLII]), то есть в хлебниковском тексте

фигурируют глаголы в форме прошедшего времени несовершенного вида (например: “Как они одевались?”, “вечно ходили”, “курилась смола” [Хлебников 1987: 596], “здания служили мосту”, “замки стояли” [Хлебников 1987: 597], “она ставилась на поезд”, “Строились остовы городами” [Хлебников 1987: 598]), поскольку “будущее уже произошло” (Ripellino 1968: XLII). Кстати, Хлебников также называет будущих жителей мобильных домов “цыганами XX века” (Хлебников 1987: 601).

Возможно, что определение и неявная отсылка к судьбе Хлебникова стоит за Цветаевскими словами о “поэте с историей”: “Дело в неисчислимости минут, в бесконечности задач, в бессмертности Колумбовых сил в нем. [...] А дорога ведет в бесконечность. А тени растут. И нет предела ни силам, ни пути!” (Цветаева 1980: 427)⁵.

Хлебниковский “голод пространства” (Хлебников 1940: 106) и его внутренний императив дальновидения (рассмотрения вещей, людей,

⁵ Напомним, что Маяковский назвал Хлебникова “Колумбом новых поэтических материков” (Маяковский 1959: 23).

текстов и событий в максимально широком, даже бесконечном контексте) созвучны цветаевскому девизу “Смотри дальше!” (Цветаева 1980: 435).

Установка на постоянный выход из границ прежнего самого себя не является самоотрицанием и не ведет к бесконечной смене авторских масок. Говоря от имени различных литературных персонажей, соотнося свое *alter ego* с реальными историческими фигурами или мифологическими героями, поэт становится “утысячеренным человеком” (Цветаева 1979: 228). Перевоплощаясь, вживаясь в других, он их включает в пространство своего поэтического универсума и, следовательно, делает частью самого себя. Эта череда самотрансформаций для поэта абсолютно ничем не ограничена. Изнутри своего автобиографического мифа Хлебников находит связь с Разиным (и историческую, и обнаруженную путем языковой игры), предстает как для публики, так и для самого себя то мудрецом Зангези, то лесным язычником, то Гуль-Муллой или дервишем-урусом. Более того, его способность проникновения в толщу бытия

распространяется как на живые, так и на неживые объекты. Тема для “поэтов с историей” — это “повод для рождения нового себя, которое не всегда человеческое. Весь их земной путь — череда перевоплощений и не всегда в человека: в камень, цветок, созвездие. Они словно вобрали в себя все дни творения” (Цветаева 1980: 427).

По размаху воображения и по культурно-историческим горизонтам Хлебникову трудно сыскать равных. Он постоянно сопоставляет себя с континентами, Россией, миром, вселенной. Отождествляя свое тело с земным шаром, Хлебников читает его как карту, и, обновляя привычное для архаичных цивилизаций сопоставление тела и города, сравнивает части тела с храмами, памятниками, зданиями, реками, материками (см. Ripellino 1968: XC).

Величие “поэтов с историей”, добавляет Цветаева, в том, что им “тесно в своем ‘я’”, и “они так расширяют это ‘я’, что ничего от него не оставляют, оно просто сливается с краем горизонта. [...] Человеческое ‘я’ становится ‘я’ страны — народа — данного континента — столетия — тысячелетия — небесного сво-

да...” (Цветаева 1980: 427); “для ‘поэтов с историей’ нет посторонних тем, они сознательные участники мира. Их ‘я’ равно миру. От человеческого до вселенского” (Цветаева 1980: 430)⁶.

И действительно в тексте *Я и Россия* (1921) поэт, даря “солнце народам Меня”, приравнивает себя к России, которая “тысячам тысяч свободу дала” (Хлебников 1987: 149–150). В произведении *Утес из будущего* (1921–22) он призывает читателей “снять одежды – понежиться на морском песке [...]”. Не надо быть Аракчеевым по отношению к гражданам своего собственного тела. Не бойтесь лежать голым в море солнца. Разденем тело и наши города” (Хлебников 1987: 566).

Для Цветаевой, как позже и для Лотмана⁷, существенную роль в различении “поэтов с историей” и “поэтов без истории” играет понятие воли и выбора. Если “чистая лирика есть лишь запись наших снов

и ощущений” (Цветаева 1980: 428), выражение наших чувств и наших страданий, лишенное планов, целей, социального и морального выбора, то “поэт с историей” должен “решиться расстаться с самим собой”, “не только стать другим, но – именно таким”. Это “отказ от множества других видений и дел, непреложность выбора, жертва [...] – стремление к цели” (Цветаева 1980: 428), освоение любого возможного маршрута, любой области знания и воображения.

Но действительно ли Хлебников – ‘поэт с развитием’? Есть ли на самом деле в его ‘жизнетворчестве’ эволюция языка, желаний, целей? Цветаева пишет о “поэтах без истории”: “их душа и личность сложились еще в утробе матери. Им не нужно ничего узнавать, усваивать, постигать – они уже все знают отродясь. Они ни о чем не спрашивают – они только являют. [...] Они пришли в мир *не узнавать, а сказать*.” (Цветаева 1980: 429–430). Мы можем сказать о Хлебникове словами Цветаевой о Блоке: Хлебников тоже “исключение”, у него тоже были “и развитие, и история, и путь” (Цветаева 1980: 439). И для Будетлянина, наверное,

⁶ Это совпадает с тем, что Ж.-К. Ланн определяет как “холистическое ‘я’” (Lanne 1998: 152).

⁷ “Там, где для человека рутинной нормы нет выбора и, следовательно, нет поступка, для человека ‘с биографией’ возникает выбор, требующий действия, поступка” (Лотман 1992: 366).

противопоставление “поэт с историей” или “поэт без истории” становится слишком прямолинейным. Как пишет Цветаева, “безграничность и даже безличность гения [определяется] – отсутствием или просто невозможностью определения вообще. (Всякое определение, давая точный смысл, ограничено)” (Цветаева 1980: 430).

“Председатель земного шара” все знал, “отродясь”, и не случайно то, что, так как, по его признанию, место рождения является судьбоносным, идеи его ранней эпитафии совпадают с прозрениями последних его произведений. Об эпитафии-1904 Хлебникова можно сказать то, что Цветаева писала о поэтах без истории:

Но нет чистого лирика, который бы уже в детстве не дал себя, окончательного себя, рокового себя, который бы не явил всего себя в какой-нибудь строфе [...], которая могла бы стать эпиграфом ко всему его творчеству, формулой всей его жизни. Первая строфа, которая и могла быть и последней (преджизненная, а могла

бы быть и предсмертной надписью на надгробной плите) (Цветаева 1980: 432).

Выступая в функции пророка и учителя, Хлебников в поэме *Ладомир* описывает создание утопического монолингвистического универсума, где “творяне”, заменив “дворян”, отменят войны и реализуют через социально-духовную и коллективную революцию космический мир гармонии, справедливости, свободы, равенства всех живущих на земле (и людей, и животных), то есть то, что он писал в эпитафии. “Мысль – стрела. Чувство – круг” (Цветаева 1980: 431). Стрела Хлебникова описывает круг. Достаточно процитировать конец *Ладомира*:

Черти не мелом, а любовью,
Того, что будет, чертежи.
И рок, слетевший к изголовью,
Наклонит умный колос ржи (Хлебников 1987: 293).

Упомянутая в этом отрывке *любовь* отсылает к “галилейской любви”, названной Хлебниковым в самом начале

пути в 1904 году “идеальным началом общественных отношений”, одним из основных принципов его творчества: “Он высоко поднял стяг галилейской любви, и тень стяга упала на многие благородные

животные виды” (Хлебников 1987: 577).

Библиография

Григорьев 1999: В. Григорьев, В. Хлебников: *Веха, двигава и путь // Логический анализ языка. Языки динамического мира*, Международный университет природы, общества и человека, Дубна, 1999, с. 413-422.

Григорьев 2000: В. Григорьев, *Словотворчество и смежные проблемы языка поэта // Будетлянин*, Языки русской культуры, Москва, 2000, с. 225-234.

Дуганов 1986: Р. Дуганов, *О Хлебникове // В. Хлебников, Стихотворения. Поэмы. Драммы. Проза*, Советская Россия, Москва, 1986, с. 3-28.

Жоги́на 2005: К. Жоги́на, *Знаковость поведения Марины Цветаевой // Л. Викулина, И. Вексель, И. Карпинская, Э. Красовская (ред.), Стихия и разум в жизнь и творчестве Марины Цветаевой*, Дом-музей Марины Цветаевой, Москва, 2005, с. 55- 64.

Лотман 1992: Ю. Лотман, *Литературная биография в историко-культурном контексте (К типологическому соотношению текста и личности автора) // Избранные статьи в трех томах*, Т. 1, Александра, Таллин, 1992, с. 365-376.

Маяковский 1959: В. Маяковский, В. В. Хлебников, *Полное Собрание Сочинений: В 13 тт.*, Гослитиздат, Москва, 1959, Т. 12, с. 23-28.

Соливетти, Марченко: К. Соливетти, А. Марченко, *Номадизм Хлебникова*, "Russian Literature", в печати.

Старкина 2005: С. Старкина, *Велимир Хлебников. Король времени*, Вита-Нова, Санкт-Петербург, 2005.

Старкина 2007: С. Старкина, *Велимир Хлебников*, Молодая гвардия, Москва, 2007.

Степанов 1975: Н. Степанов, *Велимир Хлебников*, Советский писатель, Москва, 1975.

Томашевский 1923: Б. Томашевский, *Литература и биография*, «Книга и революция», 1923, IV, 28, с. 6-9.

Тынянов 1968: Ю. Тынянов, *О Хлебникове // В. Хлебников, Собрание сочинений, Т. I-V, 1928-1933*, репринт München, 1968-1972, Т. 3, с. 19-30.

Хлебников 1940: В. Хлебников, *Неизданные произведения*, Художественная Литература, Москва, 1940.

Хлебников 1972: В. Хлебников, *Собрание сочинений, Т. I-V, 1928-1933*, репринт München, 1968-1972, Т. 3.

Хлебников 1985: В. Хлебников, *Ладомир. Поэмы*, Современник, Москва, 1985.

Хлебников 1987: В. Хлебников, *Творения*, Советский писатель, Москва, 1987.

Цветаева 1979: М. Цветаева, *Поэт о критике // Избранная проза в двух томах (1917-1937)*, Russica Publishers, Inc., New York, Т. 1, с. 221-241.

Цветаева 1980: М. Цветаева, *Поэты с историей и поэты без истории // Сочинения в двух томах*, Художественная литература, Москва, 1980, Т. 2, с. 424-457.

Шкловский 1926: В. Шкловский, *Предисловие // Д. Петровский, Повесть о Хлебникове: воспоминания о Велимире Хлебникове*, Огонек, Москва, 1926, с. 3-4.

Battistini 2007: A. Battistini, *Lo specchio di Dedalo*, Il Mulino, Bologna, 2007.

Lanne 1998: J.-C. Lanne, *La représentation du "je" dans l'oeuvre de Velimir Xlebnikov*, «Revue des études slaves», 70, 70-1, 1998, pp. 151-161.

Ripellino 1968: A. M. Ripellino, *Tentativo di esplorazione del continente Chlébnikov // Poesie di Chlébnikov*, Einaudi, Torino, 1968, pp. VII-XCII.

Роберто Сарракко

Замаскированный поэт: автобиографические фрагменты Николая Клюева

The Disguised Poet: Nikolai Kliuev's Autobiographical Fragments

These seven autobiographical fragments, written between 1919 and 1930, are of interest not only because of their fictional features, but rather because of the relationship of their semiotical structures with apophatical ways of thinking and the processes of reality deformation, which are typical for sectarian Old-Believer's literature and the Symbolists' *zhiznetvorčestvo* ('life-art').

This way every aspect of reality has a thick net of symbolical and theological references, as in the spiritual art of iconography: every aspect of the author's life acquires a particular meaning, in a process of sense-making. Kliuev's fragments are remnants of a literature and of a world.

I. Семь фрагментов

[...] Родом я крестьянин с северного Поморья. Отцы мои за древнее православие в книге *Виноград Российский* на веки поминаются. Знаю Русь – от Карелы и Пинеги до сапфирных гор китайского Беловодья. Много на своём веку плакал и людей жалел. За книги свои молю ненавидящих меня не судить, а простить. Почитаю стихи мои только за сор мысленный – не в них суть моя... Тоскую в городе, вот уже целых три года, по заячьим тропам, по голубым вербам, по маминой чудотворной прялке.

Учился – в избе по огненному письмам Аввакума-протопопа, по Роману Сладкопевцу – лета 1440-го. (Клюев 2003/1: 47)

В этом тексте, написанном, кажется, в 1930 году в стране, уже замученной сталинскими репрессиями, Николай Алексеевич Клюев написал краткое содержание своей жизни. Мы не знаем, почему он выражает такую ненависть к своим собственным стихам; наверное, это происходит для того, чтобы избежать цензуры, или потому что поэт, уже испуганный преследованием писате-

лей, больше не может верить в свою поэзию¹.

Клюев говорит с ностальгией о России своих предков, которые упомянуты, по его тексту, в древней книге *Виноград Росcийский*, то есть в мартирологе старообрядческих страсто-терпцев, написанном в тридцатые годы восемнадцатого века Семёном Денисовым (Юхименко 2004: 97-122). Поэт упоминает неосквернённые леса крайнего северо-запада России, особенно земли между Карелией и рекой Пинегой, где находилась волость Коштуги, в которой родился сам Клюев, предположительно в 1884-м году. Описание России на страницах Клюева начинается с этих лесов и достигает берега Тихого океана в легендарном Беловодье, то есть в Стране Белых Вод на Дальнем Востоке, где человечество не знает ни труда, ни боли (Чистов 1967: 239-290). Процитированный текст – это только одна из автобиографий, в которых поэт идеали-

зирует самого себя, как пишет Константин Азадовский:

[...] биография Клюева намеренно затемнена... самим поэтом, строившим о себе некий миф, творившим легенды о своей жизни. Древность старообрядческого рода, к которому якобы принадлежал Клюев, его участие в хлыстовском 'корабле', его пребывание в юности на Соловках, скитания по России и Востоку – все эти сведения, прочно вошедшие в литературу о Клюеве, известны лишь с его собственных слов. (Азадовский 2002: 6)

На самом деле, первый из таких фрагментов не является 'автобиографией', 'биографией' и т.п., как и пять остальных (существует еще другой фрагмент о дедушке и бабушке Клюева, который называется *Праотцы*).

Фрагмент, о котором идёт речь, называется просто *Из записей 1919-ого года*: здесь, в отличие от поздней, уже процитированной автобиографии, удивляют объективность и лаконичность стиля в описании внешности поэта ("кость у меня тонкая, кожа

¹ Если такая гипотеза правильна, это – последний или предпоследний из семи автобиографических фрагментов, так как существует и другой, который имеет дату 27 февраля 1930 года. Во всяком случае, речь идёт о позднем автобиографическом отрывке, как видно из намека на "ненавидящих" Клюева.

белая и волос мягкий” [Клюев 2003/1: 29]), вкусов (“Не пьяница я и не табукур, но к суропному пристрастен” [Клюев 2003/1: 29]), моральных качеств (“В обиходе я тих и опрятен” [Клюев 2003/1: 29]); а ещё описываются любовь к иконам, место рождения, мать автора, ‘Часослов’ (Клюев 2003/1: 29), с помощью которого Клюев выучился читать в детстве, мамины любимые духовные книги. Речь идёт о почти ироническом описании, которое достигается за счёт утрированного прозаического минимализма и инфантилизма.

Но вдруг тон меняется, становится эмфатическим: “Пеклеванный ангел в избяном раю – это я в моем детстве...” (Клюев 2003/1: 30). Появляются сюжеты и персонажи, которые трудно считать настоящими и которые такими и не являются, как, например, рассказ о том, как в юности поэт был воспитан старцем на Соловках “с первым пушком на губе” (Клюев 2003/1: 30).

Далее следует описание его становления “человеком”, т.е. его первого любовного опыта. Речь идёт о первой любви к таинственной Але, “в теплой закавказской земле” (Клюев 2003/1: 30). Конечно же, мы

находимся в области чистой фантазии.

И только затем следуют наблюдения и намёки на реальные события (арест “на Кавказе” после Кровавого воскресенья, который в действительности произошёл в Вытегре). Эта фантастическая часть текста перерывается с помощью астерисков; за ней следует другая часть, которая содержит два наблюдения: первое – о стиле его поэзии, второе – о его любимых писателях – “Романе Сладкопевце, Верлене, Царе Давиде”, в нехронологическом порядке. В размышлениях о стиле мы находим очень интересный для понимания такого вида автобиографической прозы фрагмент, в котором автор утверждает, что в его “песнях” “каждое слово оправдано опытом” и “все пронизано рублевским певческим заветом, смысловой графьей, просквозило ассис<т>ом любви и усыновления” (Клюев 2003/1: 31).

Мы попытаемся понять, что автор имеет в виду и почему такое наблюдение важно не только для интерпретации его поэзии, но и для понимания его жизненного пути.

В первом фрагменте мы видим, что процесс, так сказать, камуфляжа, маскирования,

происходит постепенно, после реалистического изображения, и в конце текста становится снова правдоподобной рефлексией и описанием.

Следующий фрагмент 1923-го года называется 'Автобиографический отрывок' и описывает, на самом деле, реальное событие из жизни поэта: его арест, хотя место действия и является вымышленным ("В Сен-Михеле", "в Финляндии" и в "Выборге").

Третью 'Автобиографию' 23 или 24 года, которая так и названа, можем только вкратце процитировать здесь из-за повторения 'маскирующих' мотивов и тем, которые присутствуют в уже проанализированных текстах.

Следующий фрагмент называется 'Праотцы'. Клюев написал его в Петрограде в 1924 году. В нем описываются дедушка и бабушка Клюева. Он вложен в уста матери и становится почти литургией, агиографией, житием: "Господи, благослови поведать про деда моего Митрия, как говаривала мне покойная родительница." (Клюев 2003/1: 44).

Здесь тоже есть стихи, украшающие текст: это – причитание матери Клюева о покойной бабушке поэта; повторяется идея потомства от первых старообрядцев.

Другой фрагмент 1926 года ('<О себе: Автобиографическая заметка>') не только повторяет буквально некоторые места предшествующих, но и добавляет новые (Клюев 2003/1: 46).

Наконец, перейдем к последнему (или предпоследнему, мы не можем это утверждать из-за сомнительного датирования процитированного в начале фрагмента) тексту 27 февраля 1930 года, который называется 'Биография' (Клюев 2003/1: 47).

'Биография' – это самый сжатый и реалистический из всех фрагментов. Речь идет не совсем о биографии, несмотря на название, а скорее о просьбе пенсии. После кратких анкетных данных читаем что-то вроде 'curriculum vitae' ("Грамоте и песенному складу научен своей матерью. // Двадцать пять лет в литературе") и список языков, на которые переведены "18 сборников стихотворений". "В настоящее время тяжело болен. Исход моей болезни – сумасшествие и смерть. Усердно прошу Главискусство о помощи – назначении мне персональной пенсии" (Клюев 2003/1: 47). Пенсию Клюев получил спустя два года.

Заметим, что текст из-за своего объективного характера

(называется 'Биография', а не 'Автобиография'), кажется написанным другим автором. Но и биографического начала здесь очень мало: перед нами простое, почти служебное, заявление. Может быть, после многих фантастических маскирующих автобиографий этот текст не назван биографией из-за внутреннего сожаления или трудного положения, в котором находится певец Поморья "от реки Пинегы до Беловодья", потомок древних старообрядцев.

II. Сектантское писание

Существует множество сложных причин, объясняющих такое маскирующее и замаскированное самоизображение. В рамках данной статьи мы можем только попробовать их набросать².

Начнём с сектантского элемента этих автобиографий. Нужно сказать, что участие Клюева в секте хлыстов не доказано, но духовность этой секты определила культуру жителей Вытегорского района, где родился и вырос поэт.

² Мы намеренно не касаемся другой замаскированной автобиографии Клюева, "Гагарья судьбина", потому что она была уже подробно исследована (см. Азадовский 2004) и не является фрагментом.

Секта была основана около 1645 года Данилом Филипповым, бродячим проповедником, который был одержим очень эксцентрической формой духовности; своё учение он распространил в Костромской, Владимирской и Нижегородской губерниях; членами этой секты стали потом беспоповские старообрядцы, которое утверждали невозможность благодати священства после реформ патриарха Никона 1654 и 1656 годов и которые находили в них несомненный знак грядущего Апокалипсиса. По мнению С.В. Булгакова, термин 'хлыст' происходит, наверное, от глагола хлестать и указывает на традиции покаяния, распространенные в этой секте. Секта хлыстов называлась также 'христовщиной' из-за того, что её проповедников именовали 'Христами', которые считали себя одержимыми самим Христом в радельных обрядах (Булгаков 1994: *sub voce Хлысты*).

Именно в этом старообрядческом сектантском материале находим следы замаскированных автобиографий Клюева.

Во-первых, следует заметить, что интерпретация собственной жизни содержит отсылки к письменности и к истории, что является типичным явле-

нием старообрядческой литературы с самого начала, т.е. с автобиографии Аввакума, духовного вождя раскола 1666 года, который описывает свой опыт как продолжение Священного Писания (У. Шмид определяет аввакумское житие 'автоагиографией' [Schmid 2000: 43-70]).

Во-вторых, есть элементы автобиографических фрагментов Ключева, которые имеют много общего с сектантским вариантом старообрядческого вероисповедания, т.е. с духовностью беспоповцев.

Русское сектантство тесно связано с раннехристианским Гнозисом (Hansen-Löve 1996: 181-182), в основе которого лежит стремление перевернуть рациональную богословскую систему ортодоксального³ христианства ради мистического отношения с Богом. Семиотические структуры этого переворачивания сложны: гнозис рождается в результате вольной интерпретации апофатического, или отрицательного, богословия и переосмысляет основы сакраментального и морального богословия, добавляя несвой-

ственные христианству элементы и порождая таким образом разные формы религиозного синкретизма.

Экзегетическим принципом этого мистического псевдохристианства является лихорадочный поиск 'скрытого смысла' в любом тексте, в любой знаковой системе. Происхождение гнозиса от древнегреческих мистических культов обуславливает то, что библейский и/или литературный текст становится предназначенным не всем, как в универсалистском мировоззрении ортодоксального христианства, но только узкому кругу избранных, посвященных в культ, которые наделены правом интерпретировать скрытый смысл, содержащийся в каждом священном, библейском или богослужебном тексте.

Автобиография, по воззрению поэта, лежит по ту сторону различения между правдой и фикцией, метафоры и процесса ее воображения, как показали Е.М. Юхименко (Юхименко 1997: 5-15) и Майкл Мэкин в его недавней монографии о Ключеве⁴.

³Мы понимаем термин "ортодоксальный" в буквальном смысле слова (т.е. "относящийся к халкедонскому символу веры"), а не в смысле православного вероисповедания.

⁴ "To understand Klyuev, his 'life-creation', and indeed his verse (...), binary oppositions must be left behind, while the context within Klyuev lived

Обобщая, можно сказать, что фантастические утверждения выражают правду, которая, как кажется, невидима для логической мысли. Это – типичное явление для сектантской религиозности. Сектанты легко (и намеренно) создают коммуникативный вакуум потому, что код, на который они опираются, – это мистический язык, понятный немногим.

В плане содержания, надо заметить, сектантская культура, особенно в случае хлыстов, выражается склонностью к так называемому ‘автомессианизму’: хлысты веровали в то, что они становятся одержимы Христом, Богородицею и персонажами Ветхого и Нового Заветов во время радений. Тот факт, что Ключевский изображает себя во фрагментах как непосредственного и законного выразителя сектантской культуры беспоповцев (которые в XVII веке укрывались на Севере от московских преследований), имеет немало общего с этими автомессианистическими явлениями и с самозванством. Но это – тема для другого, более глубокого исследования.

his created lives must be understood”(Makin 2010: 71-72).

III. Символистское жизне-творчество

Ааге Хансен-Лёве показал, как на семиотическом (а не на фило-лософско-богословском) уровне соотношение ереси с ортодоксией очень похоже на соотношение модерна с традицией. Поиск непосредственного отношения с вечным, застывших во времени схем, переворачивание и самовозвеличение индивидуума, фаустовского героя, аналогичны апофатизму и ‘автомессианизму’ еретических культурных систем (Hansen-Löve 1993: 231-325).

Вспоминается, например, апофатическое понятие невыразимости реальности в раннем русском символизме или понятие ‘poeta vates’ у младших символистов. Влияние символистской поэтики на Ключевского является вместе с сектантской семиотикой одной из причин его замаскированного автобиографизма. В этой связи логично вкратце упомянуть об отношениях Блока с Ключевским и об интересе символистов к сектантскому миру. После 1905-го года символисты ищут новые источники вдохновения в интересе к Древней Руси, воплощение которой некоторые из них нашли именно в сектах. Ко-

нечно же, восприятие сектантства у символистов является стилизованным и идеализированным изображением, то есть проявлением невидимого града Китежа – мечты и навяздения целого поколения интеллигентов. В 1908-м году в петербургском Религиозно-философском обществе Блок читал лекцию *Россия и интеллигенция*, позже переименованную в *Народ и интеллигенция* (Блок 2010/1), о необходимости сближения интеллигентов со стихийной силой народа, то есть с сектами. Критика интеллектуальной разреженности символистов вызвала очередные возражения, на которые поэт ответил другим программным очерком, *Стихия и культура* (Блок 2010/2). Этим и объясняется уважение к так называемому ‘крестьянскому’ поэту Клюеву в символистских кругах и его дружба с Блоком, о которой свидетельствует плотная переписка в 1905 году (Клюев 2003/2).

Учитывая близость Клюева к символистам и его интерес к сектантскому фольклору, можно утверждать, что семь фрагментов подвергаются процессу трансформации, который, по определению Г.О. Винокура, правомерно назвать “духовным опытом”

(Винокур 1927: 28). Этот духовный опыт можно относить к вышеупомянутой семиотической аналогичности сектантского автомессианизма с символистским возвеличением индивидуума. Клаудиа Кривеллер связывает определение Винокура именно с символистским житнетворчеством русских поэтов начала XX века, в том числе и с письмами самого Блока к Любови Дмитриевне Менделеевой и Андрею Белому (Criveller 2012: 24).

IV. Заключение

Подведём итоги: семь фрагментов Клюева интересны не в силу их фикции (так называемой автофикции или ‘autofiction’ [Doubrovsky 1988], которую можно найти во многих художественных автобиографиях), но скорее соотношением своей семиотической структуры с апофатизмом и с искажением реальности, типичным для сектантской старообрядческой литературы и житнетворчества символистов (Азадовский 2004).

Также можно попытаться понять, что означают высказывания Клюева: “каждое слово оправдано опытом” и “все пронизано рублевским певческим заветом, смысловой гра-

фьей, просквозило ассис<т>ом любви и усыновления”. Автобиографическая мифопоэтика показывает *in potentia* семиотическую структуру клюевских стихотворений, в которых драма настоящего превращается в легенду, оживляя потерянную Святую Русь. Всякий аспект реальности становится символическим, как происходит в иконописи (“все пронизано рублёвским певческим заветом”), и всё приобретает особенное значение в

символическом мире Клюева. Художественная литература становится таким образом “смысловой графьей”.

Фрагменты Клюева являются неоромантической и неославянофильской руиной той сектантской, народной культуры, остатком, фрагментом и, наконец, голосом, который сам поэт хотел приобрести (см. Makin 2010: 43).

Библиография

Азадовский 2004: К.М. Азадовский, *“Гагарья судьбина” Николая Ключева*, ИНАПРЕСС, Спб., 2004.

Азадовский 2002: К.М. Азадовский, *Жизнь Николая Ключева – Документальное повествование*, Звезда, Спб., 2002.

Блок 2010/а: Блок А.А., *Народ и интеллигенция // Полное собрание сочинений в двадцати томах*, Наука, М., 2010, Т. VIII, С. 70-76.

Блок 2010б: Блок А.А., *Стихия и культура // Полное собрание сочинений в двадцати томах*, Наука, М., 2010, Т. VIII, С. 90-96.

Булгаков 1994, С.В. Булгаков, *Справочник по ересям, сектам и расколам*, Современник, М., 1994.

Винокур 1927: Г. Винокур, *Биография и культура*, Труды государственной академии художественных наук, Философское отделение, II, М., 1927.

Ключев 2003а: Н.А. Ключев, *Словесное древо*, Росток, Спб., 2003.

Ключев 2003б: Н.А. Ключев, *Письма к Александру Блоку (1907-1915)*, Прогресс-Плеяда, М., 2003.

Чистов 1967: К.В. Чистов, *Русские народные социально-утопические легенды XVII-XIX вв.*, Наука, М., 1967.

Юхименко 1997: Е.М. Юхименко, *Народные основы творчества Н.А. Ключева // С.И. Субботин (ред.), Николай Ключев: Исследования и материалы*, Наследие, М., 1997, С. 5-15.

Юхименко 2004: Е.М. Юхименко, *Новые документы о героях “Винограда Российского” - каргопольских старообрядцах Андрее и Авраамии Леонтьевых // Е.М. Юхименко (ред.), Старообрядчество в России (XVII-XX века)*, III, *Studia historica*, Языки славянской культуры, М., 2004, С. 97-122.

Criveller 2012: С. Criveller, *Gli studi sui generi autobiografici e memorialistici in Russia*, «AvtobiografiЯ», 2012, I, pp. 21-48.

Doubrovsky 1988: S. Doubrovsky, *Autobiographiques, de Corneille à Sartre - Perspectives Critiques*, PUF, Paris, 1988.

Hansen-Löve 1993: A.A. Hansen-Löve, *Apokalyptik und Adventismus im russischen Symbolismus der Jahrhundertwende*, in R. Grübel (hsg.), *Russische Literatur an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert*, Rodopi, Amsterdam – Atlanta, 1993, pp. 231-325.

Hansen-Löve 1996: A.A. Hansen-Löve, *Allgemeine Häretik, russische Sekten und ihre Literarisierung in der Moderne*, in R. Fieguth (hsg.),

Orthodoxien und Häresien in den slavischen Literaturen, «Wiener Slavistischer Almanach», 1996, Sonderband XLI, pp. 171-294.

Makin 2010: Makin M., *Nikolai Klyuev - Time and Text, Place and Poet*, Northwestern University Press, Evanston, 2010.

Schmid 2000: U. Schmid, *Ichentwürfe: Russische Autobiographien zwischen Avvakum und Gercen*, Basler Studien zur Kulturgeschichte Osteuropas, 1, Pano, Zürich, 2000.

Алессандро Фарсетти

“Предупреждаю, что буду пристрастен”: о некоторых литературных стратегиях и культурных аспектах в критико-биографических очерках Ивана Аксенова (1930-е гг.)

“I Warn You, I Will Be Biased”: On Some Literary Strategies and Cultural Aspects in Ivan Aksenov’s Critico-Biographical Writings (1930s).

This paper aims to outline the common aspects of three late biographical writings by the minor avant-garde poet Ivan Aksenov (1884-1935). The texts are about artists, with whom the author was in close contact, i.e. the theatre actress Maria Babanova, the painter Petr Konchalovskii and the director Sergei Eisenstein. Life is reported through fixed patterns, fictionalized events and devices that can be found in Aksenov’s prose, which depicted artists as literary heroes. In his meta-biographical assertions Aksenov stresses the active role of his artistic perception and experience other than looking for ‘objective’ facts, an approach that is polemically opposed to the so-called *dokumental’naia proza* of the official Soviet criticism.

Aksenov’s writings also reflect the existential condition of a Silver Age writer facing the hardships of the 1930s in the Soviet Union. Finally, they contain some echoes of contemporary Western thought (Freud, Bergson), a topic which was prohibited at that time.

Как правило, биограф оказывается в меньшей степени известным, чем те, о ком он пишет. Театровед, киновед, искусствовед И.А. Аксенов (1884-1935), с этой точки зрения, не является исключением. Тем не менее, он был своеобразным представителем Серебряного века, который в 10-е и 20-е гг. активно участвовал, в том числе своими стихами, в создании русской ‘авангардной традиции’. В настоящей статье мы рассмотрим с разных точек зрения его послед-

ние критико-биографические работы, достаточно интересные как сами по себе, так и в связи с литературным бытом 30-х гг. в СССР.

I.

В 30-е гг. Аксенов посвятил три эссе представителям современного искусства: кинорежиссеру С.М. Эйзенштейну, театральной актрисе М.И. Бабановой и художнику П.П.

Кончаловскому¹. Он был учителем первых двух и хорошо знал последнего. Очерки эти, несмотря на их различия, представляют значимое формально-структурное сходство². Во-первых, их изложение колеблется между двумя полюсами – биографией и истолкованием творчества, которые в текстах органически слиты, подтверждая тот принцип, по которому жизненный опыт во многом определяет творческий путь человека. В основном – это мотив разрыва с родителями (вечный конфликт ‘отцы vs. дети’): он выполняет функцию некой инициации, отдаления от общественных правил поведения, движение к самоопределению, являющемуся важным условием становления человека искусства. Итак, решительно сопротивляясь своим родителям, четырнадцатилетняя Бабанова объявила о своем намерении больше не ходить в церковь и после Революции начала ра-

ботать в театре (вызвав таким образом негодование родителей): при всех спорах в семье, она уже сама строила свои нормы поведения. Между прочим, Аксенов указывает, что развившийся у нее самоконтроль – “неоценимое свойство для творчества артиста” (Аксенов 2008: I, 365)³. Эйзенштейн, по настоянию родителей поступивший в институт гражданских инженеров, начинает ходить на театральные спектакли и после революции решает “доучиваться, но уже не архитектуре, а Театру”, и это “не могло не беспокоить его мать” (I, 417). Подобная ситуация отмечается и у Кончаловского: “Ему хотелось быть живописцем. Поэтому выбор сделан был за него отцом. Ясно, что молодой человек оказался на естественно-историческом факультете, как и подобало сыну шестидесятника. Факультета этого он не кончил. Он бросил его на втором курсе и сбежал в Париж учиться живописи [...]” (I, 301)⁴.

¹ Заглавия и годы написания: *Сергей Михайлович Эйзенштейн. Портрет художника* (1933-35); *Петр Петрович Кончаловский. Человек и художник* (1933); *Мария Ивановна Бабанова* (ок. 1933). Об их издательской судьбе см. Адаскина 2008: 355-57.

² Недаром Аксенов хотел напечатать их под одной обложкой, но проект так и не осуществился (ср. Мар 1937: 5).

³ Далее цитаты из этого издания приводятся без указания на автора и на год: римской цифрой обозначается том, арабской – страница.

⁴ Помимо рассматриваемых очерков, наиболее яркий пример такого принципа отмечается в очерке Аксенова о Бене Джонсоне: “Бен [так в тексте] Джонсону было от кого уна-

Кроме того, можно также указать на сходство в мотивах детства, связанных со становлением характера артиста: игры, чувство одиночества, успехи в школе. Для Эйзенштейна был важен игрушечный театр. Как пишет Аксенов, если дети обычно довольны этим подарком в его обычном виде, то:

Инициатива Эйзенштейна состояла в том, что он [...] принялся сам формировать ансамбль для пьес, которые соби-рался разыгрывать на дареных картонных под-мостках. [...] Он забав-лялся тем, что по-разному расставлял их [актеров] в пределах сво-его бумажного театра и

следовать ту *непримиримость* во мнениях и ту *непреклонность* в жиз-ненном поведении, которые *отли-чают всю его биографию*. В отличие от большинства современников *он имеет таковую* и изучение ее поэто-му представляет *особый интерес*. По ней мы можем составить себе неко-торое представление о том, как воз-никла и формировалась личность писателя того времени и какова должна была быть жизнь менее за-метного литератора, в условиях то-гдашнего быта [курсив мой – А. Ф.] (Аксенов 1931: 22). Это положение удивительно близко к идее Ю.М. Лотмана (1997: 805) о людях “без био-графии” и “с биографией”.

искал наиболее любо-пытного расположения фигур. Он *уже мизан-сценировал* [курсив мой – А.Ф.] (I, 407).

Так, *одиночество семей-ное* (братьев и сестер не имелось) превратилось в одиночество на людях – разновидность, наиболее неприятную. Мальчику, попавшему в такое по-ложение, приходилось вести работу по *само-определению* в стойко-безразличной среде. Эта задача не всегда под си-лу и взрослому. Эйзен-штейн решил ее тем, что стал *первым учеником в классе* [...] [курсив мой – А.Ф.] (I, 406).

А о Бабановой написано так:

Единственный ребенок достаточно суровой се-мьи [...]. Ей приходилось *играть с самой собой*, когда она была малень-кая, и, может быть, *это-то и сделало ее ар-тисткой*, приучив да-вать своим мыслям и чувствам выражение в форме ею самой приду-маных жестов и пере-ходов. [...] маленький мозг одинокого ребенка развивался *быстрой*

прочего организма. Школьные успехи только усиливали эту диспропорцию [курсив мой – А.Ф.] (I, 360).

II.1.

Приведенные цитаты вряд ли означают действительное совпадение судеб; недаром уже и раньше обращали внимание на несоответствие аксеновского повествования реальным обстоятельствам (ср. Никитин 1996: 53): это скорее является обобщением личных событий, включением их в схему инвариантов о становлении творческой личности. Кроме того, частичная вымышленность и манера изложения фактов создали ощущение, что тексты следуют законам художественной литературы. Достаточно вспомнить пример из эссе об Эйзенштейне: несостоявшийся разговор с матерью у храма Христа Спасителя по поводу отказа от карьеры архитектора. В этом отрывке критики видели “уход от реальности”, “театрализованность” (Белобровцева 2012: 212, 215), сближение с воспитательным романом (Булгакова 2012: 179, 185). В. В. Забродин (2005: 207) подчеркнул ее фиктивность, говоря о “ложном мелодраматизме”, “патетиче-

ских преувеличениях”, “изобилии беллетристических прикрас”. Говоря о формальных элементах, Забродин (там же) правильно заметил: “Законы художественного построения соблюдаются биографом неукоснительно. В изложении этого эпизода торжествует повтор (или симметрия, кому что предпочтительнее)”. Действительно, разговор с матерью – вариант последующего разговора Эйзенштейна с Мейерхольдом после изгнания последнего из Пролеткульта: не сложно найти текстуальные совпадения двух описаний:

Разговор был долгий и модулировался по всему квинтовому кругу. [...] Он закончился на ступенях храма Спасителя [...] “Для того, чтобы сметь работать в искусстве, Сережа, надо иметь талант”. Слова прозвучали, были услышаны и не произвели никакого действия. Тогда бедная женщина горько и горячо заплакала. Слезы ее падали на гранитные ступени собора, и не знаю, были ли они такие же горячие, как слезы лермонтовского Демона. Здание снесено, ступени его лестницы исчезли, и

узнать, были ли они прожжены насквозь слезами бесплодного увещания, не представляется никакой возможности [курсив мой – А.Ф.] (I, 417-18).

В.Э. Мейерхольд самым решительным образом выступил на защиту своего ученика. Он сделал больше: он предложил 'изгнаннику' свой собственный театр. [...] Несколько часов подряд недавний юбиляр объяснял Эйзенштейну, что для работы в кино прежде всего не надо обладать тем талантом, каким наделен Эйзенштейн, что Эйзенштейн является единственным преемником и наследником режиссерского мастерства Мейерхольда, что кроме него в театре никого нет. *Разговор был долгий и модулировался по всему квинтовому кругу. Он закончился на лестнице театра Мейерхольда. (Слезы капали из глаз Эйзенштейна на мраморные ступени. Способны ли они были прожечь камень, не знаю. Здание это теперь*

сносено, проверка невозможна (I, 431-32).

И.З. Белобровцева (2012: 214) тонко распознала функцию такой литературной стратегии в данном случае: "Аксенов (без оглядки на хронологию) решает свою задачу: создать эффект окончательности ухода Эйзенштейна, причем не просто ухода, а как бы двух переходов на следующую ступень". Следует добавить, что этот пример формально подтверждает ориентацию очерков Аксенова на художественную прозу: прием повтора синтагм, который прослеживается во всех трех текстах, берет начало в его 'псевдо-музыкальных' рассказах. Что заключается в экспозиции отдельных тем и их вариации в ходе повествования⁵.

II.2.

С другой стороны, более или менее сознательное искаже-

⁵ О своем рассказе *Благородный металл* (конец 20-х гг.) Аксенов заявил: "[...] композиция продумана. [...] Берется тема – проводится в одном голосе, потом другая – в другом тоне и соединяется в конце с третьей. Построение рассказа музыкальное [...]" (I, 56). Нами готовится обширный анализ этих экспериментов и в художественной, и в мемуарной прозе Аксенова.

ние реальности можно истолковать как превращение биографии в миф. А.Л. Никитин (1996: 49) распознает в эссе об Эйзенштейне тогдашний процесс “всеобщей мифологизации – партии, общества, государства, истории”; социализм “люди истово ‘строили’, поверив, в конце концов, что [его] уже достигли” (там же: 50). Однако в этом эссе апологии советских властей не найти. Если вообще стоит говорить о мифологизации, то речь будет идти о романтическом мифе о великом гении искусства; между прочим, в достоверности такого мифа сам Эйзенштейн – который является непосредственным источником текста Аксенова – старался убедить окружающих (ср. Белобровцева 2012: 215). Как нам кажется, это скорее в духе исчезающего Серебряного века (ср. Lazzarin 2012), нежели в духе социализма. Что касается Кончаловского, то социалистические мотивы явно опровергнуты в описании его детства: прямо сказано, что “научные и политические воззрения матери [нигилисткой] до малышей не доходили” (I, 299). Трактовку Никитина мы могли бы приписать лишь очерку о Бабановой; в нем неоднократно подчеркиваются

трудолюбие и невероятная трезвость героини:

Работа всегда была и осталась для нее делом чести и неотъемлемой потребности организма, о славе она не мечтала, о доблести в себе никогда не видела [...] [сердце] работало своей бессонной работой так же, как и его хозяйка, – на совесть (I, 384).

Четвертый год первой пятилетки покончил с этим положением вещей в драме Погодина и в игре Бабановой. *Мой друг* не только дата в области драматургии и исполнительства, это дата в области развития норм нашей новой морали, морали вырастающего из лесов социалистического общества (I, 386-387).

А работа, которую проносит через свою жизнь Бабанова, нам дорога и близка, потому что это в большей или меньшей степени работа, которую мы все или проделываем сами или несчастны от того, что не в силах ее проделать, да и взявшись за нее, может быть, ве-

дем без должного к тому упорства (I, 387-88).

Ее биография кажется действительно построенной по образцу 'жития коммунистов' ('обратная' агиография: уход от ложной веры в Бога, приход в новый нравственный образ жизни советского общества).

III.

Важным аспектом этих текстов является оправдание автора перед читателем по поводу своего метода изложения; подобные места выполняют, так сказать, 'мета-биографическую' функцию. В оппозиции 'литературность' vs. 'точный' отчет событий автор выбирает первое: "[...] послужной список – не биография" (I, 297); "[...] история возникает только в осмысливании событий" (I, 404). Часто встречаются такие программные высказывания:

Я только рассказываю, чему сам был свидетель, или передаю, что узнал от свидетелей достоверных" (I: 405).

Это не исследование и всего менее история архивного изыскателя. Я не справлялся ни с запи-

сями домовых книг" (I, 357).

Если они [знающие точные данные] скажут, что такой-то неточности ради я впал в искажение целого [...] я этому не поверю [...]; я позволю себе дерзость думать, что, наблюдая свою модель лет десять подряд, из них года три ежедневно, увидав лет девять назад, что мне придется-таки написать, когданибудь то, что я пишу сейчас, я видел больше других и заметил в ней, вероятно, больше многих, не исключая и ее самой (I, 358).

Беспристрастия ни в одной работе нет, геометрия Эвклида – пристрастна. [...] Предупреждаю, что буду пристрастен (I, 297).

Аксенов предупреждает читателя о субъективности текстов: он не заинтересован в педантичной проверке данных, опирается на непосредственные впечатления и (почти) непосредственный опыт⁶.

⁶ Подобный подход отмечается и в его статье о пятилетию Театра Мейерхольда (1926): "Аксенов пишет по памяти, порой невольно смещая события, сдвигая их порядок, но твердо

Он часто приводит и собственные анекдоты, которые приближают эти тексты (жанр которых трудно определить) и к мемуарным жанрам (присутствие автобиографических мест). Очевидно, что тексты, созданные на основании такого подхода, не вписывались в традицию так называемой 'документальной прозы' официальной советской критики, основанной на недвусмысленных фактах, на единой объективной истине и на подчинении повествования явному идеологическому намерению (ср. Criveller 2012); сама нужда Аксенова в оправдании может быть истолкована как доказательство необычности текстов в контексте времени; возможно, с точки зрения идеологии лишь портрет Бабановой, как мы увидели, приближается к 'советской' трактовке, хотя здесь необходима одна оговорка.

IV.

Эссе о Бабановой (как и остальные) надо прочитывать и на социальном, и на экзистенциальном уровнях. Аксенов (дворянин и приверженец западного авангарда) востор-

зная, что пережитое Мейерхольдом и ТИМом запечатлевает точно (Фельдман 1994: 104).

женно принял Революцию, и с того момента в его критических и художественных произведениях авангардно-формальные категории начали смешиваться с марксистскими. В 20-е гг. Аксенов занимал важные посты в советских литературных ассоциациях (несмотря на то, что в 1922 г. он почему-то вышел из партии, ср. II, 308); наоборот, к началу 30-х гг. Аксенов уже не принимал участие в литературной жизни сталинского СССР: его изысканные стихи уже не печатались⁷; рукопись его сборника рассказов (*Любовь сегодня*) советские издательства отклонили из-за несоответствия принципам наступающего соцреализма (в редакционных отзывах Аксенова обвиняют в психологизме, в изображении отрицательных героев; ср. Фарсетти 2013). Итак, его литературные занятия ограничились переводом драматургов шекспировской эпохи (и вообще шекспироведением). Некоторое время он преподавал математику и физику на рабфаке в провинции и даже написал статью о "перспективе кооперативного хлебопеченья" (1930 г.). Кроме того, Аксенов рабо-

⁷ В 1929 г. вышли в альманахе *Литературный особняк* последних два стихотворения.

тал над этими критико-биографическими очерками, которые при его жизни не так и не увидели свет – за исключением, как ни странно, статьи о Бабановой: ради ее публикации Аксенову пришлось перейти на дидактическое изложение⁸; в тогда неизданном варианте статьи говорится и о купюрах (ср. I, 389). Аксенов добавляет:

Портрет Бабановой был задуман мной в ряду других портретов моих современников. Их мною написано три. Но только этот сразу и безоговорочно нашел себе издателя. Этот второй факт говорит сам за себя. Думаю, что повинна в нем, главным образом модель, но кое[-]что принужден отнести за счет исполнения (I, 389-90).

В общем, математика, шекспироведение, биографии могут представляться как выход из советской действительности, убежище в прошлом, в воспоминаниях. Опыт Аксенова, несомненно, близок многим представителям Се-

⁸ Что касается эссе о Кончаловском, редкие ссылки на марксистскую социологию оказались недостаточными для его опубликования.

ребряного века, оставшимся в России после Революции. В начале им была обеспечена относительная творческая свобода. Однако, самостоятельный человек в искусстве 10-х-20-х гг., верующий в прогресс, в экспериментальное искусство, не мог вписаться в идеологический контекст 30-х гг. (ср. Гаевский 2007: 114) и жил прикладными интеллектуальными работами. Аксенов не дожил до Террора и ему 'удалось' умереть собственной смертью (в 1935 г.). Конечно, его не обвиняли (не успели обвинить?) в 'буржуазности', и в его официальных текстах время от времени встречаются ссылки на марксистские принципы. Но в частных письмах жене чувствуется сожаление о судьбе сосланных друзей (особенно С.П. Боброва и Г.Н. Оболдуева); в этих текстах Аксенов, понятно почему, использует язык намеков: "Если я куда поеду, то только на богомолье, навестить друзей, принявших ангельский чин и ныне спасающих души свои в монастыре" (10 мая 1934 г.; I, 187).

V.

В конце хотели бы затронуть вопрос о генезисе поэтики Аксенова-биографа. Даже при

беглом рассмотрении текстов можно найти отзвуки европейской культуры XX в. Например, утверждая влияние травм детства на творчество Эйзенштейна, Аксенов недвусмысленно ссылается на категории психоанализа:

Психический шок, испытанный в детстве, сделал из ребенка будущего художника, но он же обусловил то обстоятельство, что вся система образного мышления, чуть она приводится в движение, поднимает со дна сознания взрослого мастера весь бессознательный ужас, который она в свое время была призвана преодолеть (I, 475).

Этот факт крайне интересен: с одной стороны, это очередное свидетельство о популярности идей З. Фрейда среди представителей русского модернизма (ср. Эткинд 1994: 9); с другой же, это частично объясняет, почему эссе об Эйзенштейне не могло быть опубликовано в 30-е гг.: ведь участь психоанализа в России связана с судьбой его покровителя Л. Троцкого (ср. там же: 12). Что касается концепции Аксенова о функционировании памяти, отраженной в этих

очерках, в ней можно видеть отклик на сочинения А. Бергсона:

Я пользовался самым простым и первобытным свойством нашего животного мозга – способность удерживать в себе слышанное и виденное. *Новые впечатления наслаивались на старые [...].* Возможно, вероятно, неизбежно, должно быть, хоть сам я этого и не вижу, что *частное в моих воспоминаниях подменено уже общим [...]* [курсив мой – А. Ф.] (I, 357-358).

Память [...] не будет способностью регистрировать воспоминаний или сортировать их по ящикам. Нет ни реестра, ни ящиков; здесь не существует даже, в собственном смысле слова, способности, ибо способность работает с перерывами, когда хочет или когда может, между тем как *накапливание прошлого на прошлое совершается без перерыва.* В действительности прошлое сохраняется само собою, автоматически. Без сомнения, оно следу-

ет за нами *целиком*, каждый момент [...] [курсив мой – А. Ф.] (Бергсон 1914: 4).

Не подлежит сомнению, что Аксенов хорошо знал философию Бергсона: кроме важности этой личности для русской культуры на рубеже веков (см. Fink 1999), нам известно, что Аксенов пользовался его книгой *Смех* (1900 г.) для подготовки одной лекции о драматургии (ср. II, 89). Не исключено, что идеи Бергсона как-то повлияли на поэтику Аксенова. Мы имеем в виду некий отзвук идей раннего Бергсона о дуалистической концепции времени (известная оппозиция: научное, условно измеряемое, ‘пространственное’ время vs. внутреннее, неизмеряемое, качественно различное время – ‘длительность’). Согласно Аксенову:

Те, кто смотрит на тонкую струйку красноватой пыли, протекающую из одной чашки песочных часов в другую – точное ее подобие, – думают, что они являются подлинными свидетелями хода времени. Они ошибаются: они наблюдают только *равномерное*

движение, *условно принятое* для измерения этого свойства пространства. Те, кто наблюдает события, протекающие в пределах ему отпущенного сознательного бытия, полагают, что наблюдают историю. Они ошибаются: история возникает только в осмысливании событий. Они наблюдают время. И *время* это оказывается *далеко не равномерным* ни в своем движении, ни в своем строении [курсив мой – А.Ф.] (I, 404).

Наконец, можно отметить отдаленную параллель размышлений Аксенова с психологией того времени: в 1932 г. вышла важная книга английского психолога Ф. Бартлетта, *Remembering*, в которой приведены результаты обширных исследований в области памяти, восприятия, мышления. Эксперименты Бартлетта доказали, что память креативна, т.е. не воспроизводит воспринятое пассивно; акт воспоминания – всегда новый процесс построения текстов в соответствии с некими умственными схемами, основанными на наших знаниях и ожиданиях. Одна из главных тенденций

при воспоминании – превращение странного в обычное, “частного” в “общее”, как выразился Аксенов. Конечно, в этом случае говорить о влиянии невозможно. Интересен просто тот факт, что в сталинском СССР в творчестве Аксенова отразились подобные идеи о специфике воспомина-

ния, которые бытовали в современной западной философии и которым, в те же годы, экспериментальная психология дала научное объяснение.

Библиография

Адаскина 2008: Н. Адаскина, *Сочинения И.А. Аксенова* // И. Аксенов, *Из творческого наследия в двух томах*, РА, М., 2008, Т. II, с. 338-357.

Аксенов 1931: И. Аксенов, *Бен Джонсон. Жизнь и творчество* // Бен Джонсон, *Драматические произведения*, Academia, М.-Л., 1931, с. 21-107.

Аксенов 2008: И. Аксенов, *Из творческого наследия в двух томах*, РА, М., 2008.

Белобровцева 2012: И. Белобровцева, *Аксенов – Эйзенштейн – Аксенов: как создаются биографии* // Л. Клеберг, А. Семененко (сост.), *Аксенов и окрестности*, Södertörns högskola, Huddinge, 2012, с. 209-219.

Бергсон 1914: А. Бергсон, *Творческая эволюция* (пер.: В. А. Флорова), Русская мысль, М.-Спб., 1914.

Булгакова 2012: О. Булгакова, *Аксенов, Эйзенштейн, или Кто был тенью отца Гамлета* // Л. Клеберг, А. Семененко (сост.), *Аксенов и окрестности*, Södertörns högskola, Huddinge, 2012, с. 173-193.

Гаевский 2007: В. Гаевский, *Книга расставаний*, РГГУ, М., 2007.

Забродин 2005: В. Забродин, *Эйзенштейн: попытка театра*, Эйзенштейн-центр, М., 2005.

Лотман 1997: Ю. Лотман, *Литературная биография в историко-культурном контексте (К типологическому соотношению текста и личности автора)* // *О русской литературе*, Искусство-СПБ, Спб., 1997, с. 804-816.

Мар 1937: С. Мар, *Биография Ивана Александровича Аксенова* // И. Аксенов, *Шекспир*, Художественная литература, М., с. 3-5.

Никитин 1996: А. Никитин, *Московский дебют Сергея Эйзенштейна*, Интерграф Сервис, М., 1996.

Фарсетти 2013: А. Фарсетти, *Новые данные о сборнике рассказов И. А. Аксенова Любовь сегодня* // Л. Новицкас, А. Першкина, П. Успенский, А. Федотов (сост.), *Текстология и историко-литературный процесс. Сборник статей*, Лидер, М., 2013, с. 158-168.

Фельдман 1994: О. Фельдман, *“Не разрешенная нашей цензурой брошюра”*, «Театр», 1994, I, с. 103-108.

Эткинд 1994: А. Эткинд, *Эрос невозможного. Развитие психоанализа в России*, Гнозис – Прогресс-Комплекс, М., 1994.

Bartlett 1932: F. Bartlett, *Remembering: a study in experimental and social psychology*, Cambridge University Press, London, 1932.

Criveller 2012: C. Criveller, *Gli studi sui generi auto-biografici e memorialistici in Russia*, «Autobiografija», I, 2012, pp. 21-48.

Fink 1999: H. Fink, *Bergson and Russian Modernism: 1910-1930*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 1999.

Lazzarin 2012: F. Lazzarin, *Фиктивный характер (псевдо)мемуарного текста как эстетическая программа. Еще раз о Петербургских Зимах Георгия Иванова*, «Autobiografija», 2012, I, pp. 101-120.

Валентина Бертола

Имплицитные элементы в первой автобиографии Е.И. Замятина

Implicit Elements in Zamiatin's First Autobiography

Evgenii Zamiatin's writings are characterized by a concise, elliptical, fragmentary style, which tends to suggest rather than describe and constantly involves the reader in the construction of the text. Such a *modus scribendi* can be found in the autobiographies he wrote between 1922 and 1931.

This article is devoted to a linguistic study of Zamiatin's first autobiography with the aim of identifying the features of such a concise and condensed writing, where much is left unsaid.

The analysis focuses on two examples which refer to something unrecoverable within the text. What does the unsaid refer to? Perhaps to the dramatic conditions, under which Russian intellectuals lived in that period, characterized by fear and self-censorship.

В 1922 году, на двадцать второй странице номера 2-3 *Вестника литературы*¹, в рубрике *Молодая Россия*, Евгений Замятин публикует свою первую автобиографию (Замятин 1922: 15)². За плечами у него и громкий успех и начало изгойства – роман *Мы* был уже написан в 1921 году, но советские издательства его так и не опубликовали³. И в

последующие годы Замятин останется писателем, который не вписывается в допустимые рамки советской литературы и которого не печатают. Он будет писать все меньше (так, например, с 1921 по 1927 год он написал всего 7 рассказов, см. Shane 1968: 95-207), долго отшлифовывая свои тексты и увлекаясь драматургией. А после травли, устроенной партийными критиками, которые называли его “буржуазным писателем” или “внутренним эмигрантом” (Shane 1968: 40), он решится на “внешнюю эми-

¹ Это был последний изданный номер журнала *Вестник литературы*.

² Существует всего пять замятинских автобиографий, написанных, соответственно, в 1922, 1923, 1924, 1928, 1931 годах (Любимова 2002: 184-185).

³ Роман *Мы* был опубликован на английском языке в 1924 году нью-йоркским издательством Dutton. В 1927 году сокращенный вариант кни-

ги вышел в Праге и в 1952 году он был переиздан в Нью-Йорке. Роман был опубликован в России впервые только в 1988 году, в журнале *Знамя*.

грацию”. В 1931 году он напишет письмо Сталину с просьбой разрешить ему выехать за рубеж и, после ходатайства Максима Горького, это разрешение получит. Так закончится переходный, “отверженный” период его творчества, и начнется новая жизнь во Франции.

Но это все только предстоит пережить Замятину. А пока – 1922 год, и он пишет свою первую автобиографию.

В Советской России уже начался НЭП, и вместе с экономическим обновлением хотелось снова открыть “творцов культуры” (Молодая Россия 1922: 14). Короче говоря, хотелось знать о писателях новой советской литературы и об их жизни. Может быть, по этой причине, в первом номере 1922-го года *Вестника литературы*, основанного тремя годами раньше Абрамом Евгеньевичем Кауфманом, этим новым “героям” посвятили рубрику под названием *Молодая Россия*, содержащую так называемые автобиографии по заказу⁴: “Новая, молодая Россия тоже хочет иметь своих героев и тоже хочет все знать о них. Революция временно

⁴ Этот жанр отличается от традиционной автобиографии мотивацией и степенью условности (Deotto 2012: 49-50).

заглушила инстинкт влечения, интереса к творцам культуры. Ведь культурная жизнь на время замерла, самое понятие культуры стало исторической категорией, но постепенно права на ‘культуру’ восстанавливаются, нам становится необходимо иметь духовное ‘сегодня’, не жить только ‘прошлым’ и чаянием ‘завтра’” (Молодая Россия 1922: 14).

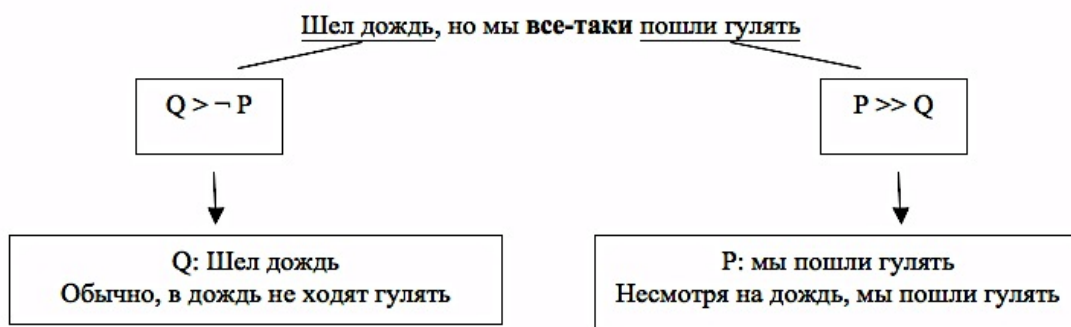
Автобиография – всего одна страница – является образцом замятинского стиля, характеризующегося кратким, эллиптическим, фрагментарным текстом, который больше подсказывает, чем описывает, так что читатель вынужден сам принять участие в конструировании текста⁵. В самом деле, письмо Замятина богато имплицитными элементами, которые сопровождают то, что говорится эксплицитно. Первые тридцать восемь лет жизни писателя даны в сменяющих друг друга калейдоскопических зарисовках, импрессионистических картинах: “Вам

⁵ По словам его ученика Владимира Познера, персонажи Замятина ничего сами не объясняют и автор их не комментирует; диалоги являются фрагментами фраз с многоточиями; читатель должен расшифровывать смысл разговоров, и это возможно благодаря некоторым намеренно выбранным автором деталям (Pozner 1929: 319).

придется ограничиться только наружным осмотром и разве слегка взглянуть в полутемные окна: внутрь я редко кого зову” (Замятин 1922: 15) – пишет Замятин в начале автобиографии. Насыщенность средствами художественной выразительности (повторения, аллитерации, параллелизмы) и краткость фраз создают неповторимое звучание автобиографической прозы Замятина. Этот быстрый и гибкий текст лаконичен, но при этом рассказывает многое о прошлом писателя. Оживленные ярким светом художественной мысли, документальные образы высвечиваются совершенно новыми гранями, заставляя читателя приобщиться к событиям эпохи, ощутить ее дух и смысл. Умелый подбор фактов, искусное использование деталей, верная расстановка акцентов повествования – благодаря всему этому Замятин не только говорит в автобиографии о своей жизни, но и воссоздает обобщенный образ эпохи (Игнатив 1997: 32-34).

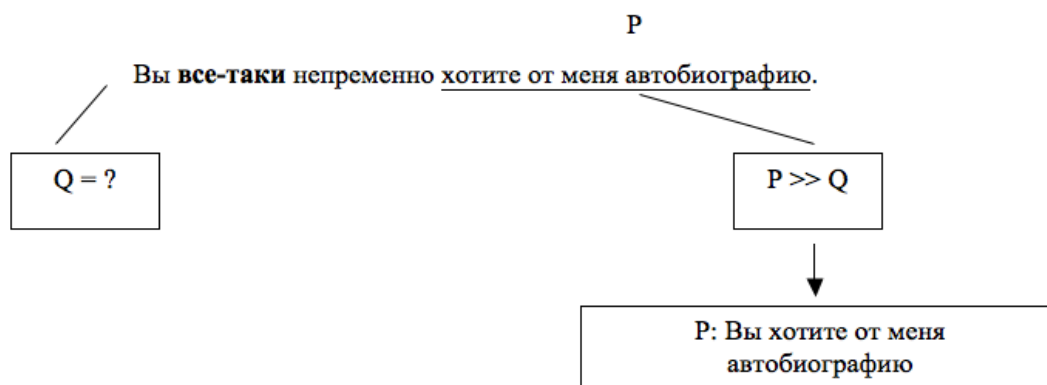
Цель нашей статьи – исследовать имплицитность, характеризующую первую автобиографию Евгения Замятина, в которой многое недосказано. С этой точки зрения интересным представляется первое предложение автобиографии, начинающееся с частицей *все-таки*: “Вы все-таки непременно хотите от меня автобиографию”.

По С.И. Ожегову, частица *все-таки* “подчеркивает скрытое противопоставление” (Ожегов 2008: 104), а в *Новом объяснительном словаре синонимов русского языка* Ю.Д. Апресян описывает выражение Q; *все-таки* P как “Имеет место ситуация Q; обычно ситуации типа Q препятствуют существованию ситуаций типа P; в данном случае Q не препятствует существованию P” (Апресян 1997-2003: 38-44). Поэтому выражение *Шел дождь, но мы все-таки пошли гулять* можно представить графически так:



В начальном предложении автобиографии Замятина схема *все-таки* отличается от примера в вышеприведенной схеме, поскольку ситуация Q, которая должна была препятствовать существованию ситуации P, умалчивается:

чему редакция *Вестника литературы* задумала свою ‘портретную галерею’ выдающихся представителей нового поколения в разных областях культуры” (*Молодая Россия* 1922: 14). Это значит, что редакция *Вестника литературы*



Ситуация Q здесь не выражена, наверное потому что она известна читателю, и можно ее разыскать во внешнем контексте. И действительно, в том же самом номере *Вестника литературы*, в котором была опубликована автобиография, мы находим в предисловии к рубрике *Молодая Россия* следующее: “Кто же те герои, которые поддерживают огонь на жертвеннике культуры в молодой России [...]? [...] Вот по-

ры, публикуя автобиографию Замятина, считала его представителем нового поколения интеллигентов. Но Замятину все это казалось парадоксальным, поскольку в те же годы ему было трудно публиковаться (“Три новых тома [...] три года лежат в издательстве Гржебина и начинают печататься только теперь”, Замятин 1922: 15) и скоро цензура не даст хода его роману *Мы*, который он считал “самой мой

шуточной и самой серьезной вещью” (Там же). В такой ситуации то, что его называли “выдающим писателем”, и то, что он должен был рассказать читателям про себя, по-видимому, казалось Замятину таким невозможным, что он думал: “мне не разрешено публиковаться (поэтому я не являюсь выдающимся писателем), а вы *все-таки* хотите, чтобы я писал автобиографию?”. Возмущение писателя основывается на том факте, что ситуация начала двадцатых годов является отрицанием следующего силлогизма:

- (большая посылка) Выдающиеся писатели публикуются
- (меньшая посылка) Замятин считается выдающимся писателем
- (заключение) Замятин публикуется

Так как в русско-советском контексте тех лет большая посылка неверна, заключение не осуществляется: в самом деле, если одна посылка силлогизма неверна, то и заключение будет неверным. Вот почему Замятин реагирует на просьбу написать автобиографию коммуникативным актом возражения, маркированным частицей *все-таки*, как бы говоря: “несмотря на отрицание логического заключения сил-

логизма, вы *все-таки* непременно хотите от меня автобиографию”. Отмечаем усиленную функцию наречия *непременно* в пользу ситуации Р.

В 1922 году читателям автобиографии нетрудно было вывести Q, то есть понять динамику намека, заставляющую читателя вернуться к подразумеваемому знанию (Замятину не давали публиковаться), чтобы понять смысл текста.

Динамика намека подтверждается и во втором предложении автобиографии частицей *ведь*: “Но ведь вам придется ограничиться только наружным осмотром” (Там же). Частица вводит ссылку на что-то общеизвестное (Bonola 2006: 205). Замятину и современному ему читателю, оправдывая, таким образом, речевой акт писателя, то есть предупреждение о том, что читатель должен будет ограничиться наружным осмотром и что это происходит по известным писателю и читателю причинам. Таким образом Замятин заставляет читателя согласиться с тем, что он говорит (то есть, ‘вам придется ограничиться только наружным осмотром’).

Отсылка к внешнему контексту является важным элементом сложного начала автобио-

графии: она выражена частицами *все-таки*⁶ и *ведь*, без которых замятинское предупреждение читателю было бы неоправданное и непонятное.

После этого начала, довольно сложного с коммуникативной точки зрения, Замятин перечисляет основные вехи своего творчества. В определенный момент он говорит о своем первом рассказе, который был сразу же опубликован в журнале *Образование*: “значит, – он пишет – я могу сочинять рассказы и их будут печатать” (Замятин 1922: 15). Здесь мы находим еще один интересный пример недоговаривания: “а поэтому три следующих года я писал только... о ледоколах, теплоходах, рефулерах, о ‘Теоретическом исследовании работы землечерпательниц’”. Союз *поэтому* предполагает, что введенная ситуация (“я

пишу хорошо”) связана в причинно-следственном отношении с последующей, согласно такому силлогизму:

- (большая посылка) Тем, кто пишут хорошие рассказы разрешено их опубликовать
- (меньшая посылка) Замятин пишет хорошие рассказы
- (заключение, *поэтому*) Замятин публикует рассказы

Однако же, после многоточия (т. е. паузы, посредством которой автор как бы направил читателя к размышлению) силлогизм прерывается, потому что, вопреки ожиданиям читателя, Замятин изумляет его, говоря, что три следующих года он писал (и публиковал) не рассказы (как можно было бы ожидать), а только технические тексты, касающиеся ледоколов, теплоходов, рефулеров, не говоря о теоретическом исследовании работы землечерпательниц.

Здесь можно отметить характерный для Замятина пример иронии, при которой читатель понимает то, что говорится не так, как представлено автором, а наоборот: в самом деле, автор делает из предыдущего построения явно ложный вывод, и таким образом заставляет читателя сделать в свою очередь (и более решительно) противоположный но зато

⁶ В рамках ‘теории конгруэнтности’ Риготти частица *все-таки* может служить как раз маркером *секвенциального коннектива* возражения. Текст рассматривается как иерархия предикатов, на вершине которой эти секвенциальные коннективы (т.е. абстрактные предикаты верхнего ранга) принимают в качестве аргументов секвенции данного текста. Другими словами, секвенциальные коннективы предлагают условия, которые должны удовлетворяться текстовыми секвенциями, чтобы они были конгруэнтными с текстом (Rigotti, Rossi 2006: 3).

правильный вывод, который должен был быть таким: “так как я могу сочинять хорошие рассказы, и их будут печатать, в течение трех последующих лет я буду писать только рассказы”.

Этот ложный вывод является тем, что Г.П. Грайс называет *нарушением постулата релевантности* (“Не отклоняйся от темы”, Grice 1975: 49). Это не значит, что писатель отказывается от принципа кооперации между участниками диалога, то есть “Твой коммуникативный вклад на данном шаге диалога должен быть таким, какого требует совместно принятая цель (направление) этого диалога” (Там же); наоборот, читатель должен понять, что поскольку информация, которую он получает эксплицитно, не удовлетворяет требованиям общения, он должен сам постараться вывести имплицитное содержание. В действительности, недостаточно того, что читатель приходит к правильному выводу (который в случае Замятина остается неправильным): он должен пойти дальше, подумать и понять причину такого нарушения. Короче говоря, он должен выяснить, на что автор *намекает*: Грайс называет этот прием *коммуникативной импликатурой* (Grice 1975: 45).

Коммуникативные импликации являются непосредственно связанными с некоторыми общими характеристиками речевого общения, и когда говорящий нарушает один постулат, коммуникативная импликатура все равно допускает общение между участниками коммуникативной ситуации. В этом случае, например, создается определенное ожидание, которое не оправдывается после многоточия: читатель, озадаченный, задумывается, спрашивает у себя, что означает нарушение своих ожиданий и выводит коммуникативную импликатуру. Не случайно, в своей статье *О языке* сам Замятин перечисляет ложные отрицания среди приемов, основанных на принципе совместной творческой работы автора и читателя, при которой читателя заставляют ‘сопереживать’ и, следовательно, эмоционально или интеллектуально отзываться на изображаемый художником мир его героев (Замятин 1919). Таким образом, читатель оказывается вынужденным принимать участие в конструировании фиктивной действительности, домысливая или чувственно дополняя ее по программе, при которой читатель отсылается к чему-то невысказанному в тексте.

Коммуникативная имплицатура помогает понять то, что автор имел в виду, когда он применял ложное отрицание, нарушая постулат релевантности.

При выводе определенной коммуникативной имплицатуры, читатель опирается на следующую информацию: 1) конвенциональное значение использованных слов и знание всех их референтов; 2) принцип кооперации и постулаты; 3) контекст высказывания — как лингвистический, так и любой другой; 4) прочие фоновые знания; 5) тот факт (или допущение), что вся указанная выше релевантная информация доступна для обоих участников коммуникации, и что они оба знают или предполагают, что это так (Grice 1975: 50). В нашем примере, как нам кажется, читатель может опираться на контекст высказывания: это драматическое положение, в котором находились русские интеллигенты в двадцатые годы, страх и вытекающая из него самоцензура. Внутри текста можно найти след такой ситуации в выражениях “Никак иначе было нельзя”, “(Петербургское Охранное Отделение) выслало меня из Петербурга”, “три новых тома [...] три года лежат в издательстве Гржебина и

начинают печататься только теперь” (Замятин 1922: 15): на самом деле, они все подчеркивают то, что автору невозможно было печататься.

На основе вышеприведенных примеров нам хотелось подчеркнуть важность контекста для понимания замятинского текста, а именно: а) для понимания того, что текст недоговаривает (в первом примере), и б) для вывода имплицатуры от ложного отрицания (во втором случае). В общем мы можем сказать, что эта первая автобиография включает в себя ироническое отрицание макросиллогизма, которое, возможно, заставило Замятина обратиться прямо к Сталину с просьбой эмигрировать (“Для меня, как для писателя, именно смертным приговором является лишение возможности писать”, Замятин 1931):

- (большая посылка) Тому, кто пишет *разрешено* публиковаться
- (меньшая посылка) Замятин пишет
- (заключение) Замятин публикуется

Иллюстрирует это положение статья, появившаяся в 1921 году в двенадцатом номере *Вестника литературы* под красноречивым названием *Почему молчат писатели* (Ли-

дин 1921: 15-16), которая последовала за прениями, состоявшимися в Доме печати в Москве. Именно это, может быть, вдохновило на создание рубрики *Молодая Россия*. Упоминая некоторые вопросы, поставленные провинциальным писателем – “[...] Неужели и вправду пришло время русской художественной литературе воскреснуть? Судя по Вашим письмам, это так. Но будут ли сейчас читать нашу беллестристику? А кто же нам разрешит издавать? А кто же будет покупать наши книги? И о чем позволено писателю сегодняшнему писать?” – автор статьи (В.Г. Лидин) заключает: “Сколько их, таких жертв неблагоприятно сложившихся для писателей обстоятельств!”.

Исследование имплицитности в первой автобиографии Евгения Замятина позволяет заметить тесную взаимосвязь этого текста с художественными текстами писателя. Биографическая проза Замятина обладает свойствами не только исторического документа, но и литературного текста, при котором оказывается важным не только то, что автор рассказывает, но и то, как он об этом рассказывает (Винокуров 2007: 56). Замятин называл себя ‘неореалистом’, и это важно

для понимания поэтики его мемуарной прозы. На лекциях по технике художественной прозы он назвал неореалистами тех писателей, которые появились во втором десятилетии XX века и приняли в наследство как черты прежних реалистов, так и черты символистов. Если “реалисты жили в жизни” и “символисты имели мужество *уйти от жизни*”, то “новореалисты имели мужество *вернуться к жизни*” (Замятин 1918: 304). Но они, по словам Замятина, вернулись к жизни “слишком знающими, слишком мудрыми” (Замятин 1918: 305) и стали изображать иную, подлинную реальность, скрытую за поверхностью жизни так, как подлинное строение человеческой кожи скрыто от невооруженного глаза. Вот почему в произведениях новореалистов изображение мира и людей часто поражает преувеличенностью, уродливостью, фантастикой. В соответствии с новым характером жизни, которая ко времени появления новореалистов усложилась и стала быстрее, новореалисты научились писать более сжато, короче, отрывистей, чем это было у реалистов. Они “научились в 10 строках сказать то, что говорилось на целой странице” (Замятин 1918: 310). В рассмат-

риваемом тексте, эти эстетические принципы неореализма перенесены в биографическую плоскость и оказываются здесь определяющими и в плане содержания (о чем автор рассказывает), и в плане выражения (как он рассказывает).

Краткость этого текста связана, видимо, и с самоцензурой, но это – тема для отдельной, более широкой статьи.

Библиография

Апресян 1997-2003: Ю. Апресян, *Новый объяснительный словарь синонимов русского языка*, Языки русской культуры, Москва, 1997-2003.

Винокуров 2007: Ф. Винокуров, *Генезис и структура автобиографической и мемуарной прозы Е.И. Замятина*, диссертация, Тартуский университет – Философский факультет, Тарту, 2007.

Замятин 1918: Е. Замятин, *Очерк новейшей русской литературы, 1918* // Е. Замятин, *Собрание сочинений*, Республика, Москва, 2011, Т. 5, с. 295-314.

Замятин 1919: Е. Замятин, *О языке, 1919* // Е. Замятин, *Собрание сочинений*, Республика, Москва, 2011, Т. 5, с. 333-357.

Замятин 1922: Е. Замятин, *Автобиография*, «Вестник литературы», 1922, 2-3, с. 15.

Замятин 1931: Е. Замятин, *Письмо Сталину, 1931* // Е. Замятин, *Собрание сочинений*, Русская книга, Москва, 2003, Т. 5, с. 550-554.

Игнатив 1997: Н. Игнатив, *Эстетическая значимость документального образа в “автобиографии” Е. Замятина*, // Л. Полякова (сост.), *Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня. Научные доклады, статьи, очерки, заметки, тезисы*, Тамбовский государственный университет им. Г.Р. Державина, Тамбов, 1997, Т. 6, с. 32-34.

Лидин 1921: В. Лидин, *Почему молчат писатели*, «Вестник Литературы», 1921, 12, с. 15-16.

Любимова 2002: М. Любимова, *Евгений Замятин и культура XX века: исследования и публикации*, Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург, 2002.

Молодая Россия 1922: *Молодая Россия*, «Вестник литературы», 1922, 2-3, с. 14.

Ожегов 2008: С. Ожегов, *Толковый словарь русского языка*, Российская академия наук, Москва, 4-е изд., 2008.

Bonola 2006: A. Bonola, *Le particelle come manifestazioni del connettivo*, in G. Gobber, M.C. Gatti, S. Cigada (a cura di), *Sýndesmoi. Connettivi nella realtà dei testi*, Vita e Pensiero, Milano, 2006, pp. 199-220.

Deotto 2012: P. Deotto, *L'autobiografia su commissione: definizione e limiti di un genere*, «Avtobiografija», 2012, 1, pp. 49-58.

Grice 1975: P. Grice, *Logic and conversation*, in P. Cole, J. Morgan (Ed.), *Syntax and Semantics – Speech Acts*, Academic Press, New York-London, 1975, pp. 41-58.

Piretto 2001: G. Piretto, *Il radioso avvenire. Mitologie culturali sovietiche*, Giulio Einaudi editore, Torino, 2001.

Pozner 1929: V. Pozner, *Panorama de la littérature Russe contemporaine*, Éditions Kra, Paris, 1929, pp. 318-320.

Rigotti, Rocci 2006: E. Rigotti, A. Rocci, *Tema-rema e connettivo: la congruità semantico-pragmatica del testo*, in G. Gobber, M.C. Gatti, S. Cigada (a cura di), *Sýndesmoi. Connettivi nella realtà dei testi*, Vita e Pensiero, Milano 2006, pp. 3-44.

Shane 1968: A. Shane, *The Life and Works of Evgenij Zamjatin*, University of California Press, Los Angeles, 1968.

Maria Gatti Racah

***Dni* by V.V. Shul'gin (1922) and the Role of Witnessing in the Construction of the Anti-Semitic Myth: from History to Self Writing and back again**

Abstract

The paper focuses on the text *Dni*, written, already in exile, by V.V. Shul'gin, a famous Kievian journalist and political figure, known for his nationalistic and anti-Semitic views. In the conviction that it is possible “through alpha (1905) to determine omega (1917) of Russian revolution”, the author narrates the first days in Kiev after the publication of the October Manifesto and the Jewish pogrom that followed, and skips then to the events connected with the February revolution. The text, typical of testimonial literature, intertwines individual and collective levels. I will focus on the second: the interpretation of Russian events and the question of Jewish responsibility, issues that were central to *émigré* debates, in order to create the *émigré* official History.

Self writing is a consistent chapter in the history of the Russian diaspora, as effectively demonstrated by the recently published four volume index of memoirs by Russian *émigrés* (Tartakovskii 2003). Such an abundance of autobiographical material is entirely comprehensible in a context of historical turmoil such as the revolutions and civil war, events that often trigger a need for comprehension and a confusion to which the act of writing can provide an answer. It is a known fact that memory plays a key role in the construction of identity, whether individual, collective, or national. The diaspora further underlines the centrality of collective memory in the con-

struction of a common identity that risks to be diluted into a new one, fading and even disappearing after the bond with the landscapes, language and customs of the native culture is weakened. This holds true even more so for those diasporas which S. Dufoix defines as ‘ex-polities’, i.e. political communities in exile, who are opposed to the government of their homeland, which they consider illegitimate (Dufoix 2003). These “national and at the same time trans-national” entities (Dufoix, 2003: 72) foresee the existence of two opposing national identities, that battle for the control of their country. As noted by E. Garetto, in such conditions the

memory – individual and collective – takes on an even more important role:

В таких условиях индивидуальная и коллективная память приобретают важнейшее значение. Главной целью становится фиксация того сложного процесса, который привел к революционной катастрофе, и попытка понять его, объяснить себе и грядущим поколениям. Эмиграция осознает себя единственной хранительницей духа русской культуры (Garetto 1996: 101).

It is also true that memory is not only subject to use, but to abuse too (Todorov 1995; Ricoeur 2000). The core of this brief article is a case of memory manipulation, written in a memoir published during emigration, which will be analysed in order to understand its purposes. The text in question is that of Vasilii Vital'evich Shul'gin, a well-known publicist and Member of Parliament, notorious for his support of the monarchy and nationalists and also for his political anti-Semitism (see Babkov 2008; Budnitskii 1999: 374-442; Repnikov, Khristoforov 2009 and, par-

ticularly, Shul'gin's text *Chto nam v nikh ne nraivitsia*, 1929). Shul'gin was born in Kiev. During the civil war he became one of the ideologists of the White movement. He had by then lived in various Russian emigration centres in Europe. Shul'gin finally settled in Yugoslavia. While in exile he continued to work as a journalist, collaborating with journals such as «Russkaia Mysl'», «Vozrozhdenie» and «Novoe vremia». Particularly famous is his journey through Soviet Russia, described in his book *Tri stolitsy* (Shul'gin 1927)¹. The autobiographical production of Shul'gin's is vast, however in this discussion we will concentrate on the first part of *Dni*, published in «Russkaia Mysl'» (Shul'gin 1922). The author firstly narrated the episodes of Kiev after the publication of the October Manifesto and then turned to the February revolution, the Provisional Government and the

¹ The journey had been organized by the Monarchist Union of Central Russia, known as *Trest*. It was later found that it was an organization infiltrated by OGPU, see Pipes 1980: 379, 388; Fleishman 2003. The book *Tri stolitsy* presents a mix of personal impressions and real facts with particular regard to the Jewish question, showing here too the manipulation of the witness made by Shul'gin. The Russian *émigré* circles noted this (see, for instance, the article *Sentimental'noe puteshestvie*, «Poslednie Novosti», 1927, 3 March).

abdication of Nicholas II, which the protagonist witnessed. The very structure of the narrative reflected the belief of the author that one could “по альфе (1905) определить омегу (1917) русской революции” (Shul’gin 1922: 137), which lent special importance to the description of the first revolution for those readers who, just after the October Revolution, took the road of exile.

Apparently fully ascribable to the genre of memoirs, *Dni* is therefore characterized by a dense interplay between an individual dimension and a historical-collective dimension, expressed in a game of reciprocal cross-references. The author himself emphasizes the presence of a double level of interest in the brief introduction:

В жизни каждого человека есть дни, которые следовало бы записать. Это такие «Дни», которые могут представлять интерес не для него одного, а и для других. Таких дней набралось некоторое число и в моей жизни. Так, по крайней мере, кажется мне, хотя я сознаю, что не легко угадать общий интерес из-за сбивающейся сетки собственных пережива-

ний. Если я ошибся, буду утешать себя тем, чем льстят себя все мемуаристы: плохие записки современников – хороши для потомков (Shul’gin 1922: 136).

This “hybrid” aspect complicates the question of the distinction between autobiography and memoirs, as the protagonist of the text is both the individual history and political ideas of the author, and the events that generated the community of readers that he referred to (for the distinction between the two genres, see Todorov 1978; D’Intino 1989). The category of testimonial literature, on the contrary, helps to grasp the peculiarities of the text, which weave “in unprecedented ways the subjective components of an autobiography with the collective historical memory of an entire community” (Violi 2009: 2).

In regards to the individual aspect of the work in question, I will limit myself to remarking that this individual aspect solely concerned the description of Shul’gin’s political career and his need to explain to the monarchists – who highly criticized him because of this episode – the reasons that pushed him to accept the abdication of the Tsar: the aim of the text seems

therefore “to conceal the possibilities of choice” (Bruner 1993: 39). I will instead focus on the collective aspect, a central aspect, as highlighted by the foreword, attributable to the pen of P. Struve, who defined the text “первостепенный человеческий и исторический документ [который] будет, во всей его значительности, оценён и современниками и стремящейся к живой правде историей” (Shul’gin 1922: 136). Shul’gin’s text, counting on the “pact with the reader” (Lejeune 1975), presented itself as a reflection on personally witnessed events, suggesting therefore total sincerity. As a testimony, the text was considered to have given precious contribution to the construction of a ‘History that aspires to the truth’ and seemed to become a link between the micro-history of the author’s life and the Russian history.

Under the historical point of view, Shul’gin’s interpretation was based on the question of the Jewish responsibility in the Russian revolution, a question that he believed to be fundamental in order to comprehend the events. Describing that which he saw in the streets of Kiev in October 1905, he presented the turmoil in the main squares caused principally by the Jews:

Я вышел пройтись. В городе творилось нечто небывалое. Кажется, все, кто мог ходить, были на улицах. Во всяком случае, все евреи. Но их казалось ещё больше, чем их было, благодаря их вызывающему поведению. Они не скрывали своего ликования. Толпа расцветилась на все краски. Откуда-то появились дамы и барышни в красных юбках. С ними соперничали красные банты, кокарды, перевязки. Все это кричало, галдело, перекрикивалось, перемигивалось. Но и русских было много. Никто хорошенько ничего не понимал.

И вдруг многие поняли... Случилось это случайно или нарочно – никто никогда не узнал... Но во время разгара речей о «свержении» царская корона, укреплённая на думском балконе, вдруг сорвалась или была сорвана и на глазах у десяти тысячной толпы грохнулась о грязную мостовую. Металл жалобно зазвенел о камни...

И толпа ахнула.

По ней зловещим шёпотом пробежали слова:

- Жиды сбросили царскую корону... (Shul'gin 1922: 140-43)

In this first passage the intent of the author to isolate a group of Jews from the rest of the protagonist demonstrators in the square is already evident. The Russian are in a festive mood, “по Высочайшему повелению” (Shul'gin 1922: 144), and it is only the episode of the crown that reveals the demonstration's anti-government character. While in this first passage, as biased as it is, the narration is rather openly subjective, in the passage that immediately follows, the line between seen and heard becomes purposely concealed, referring to an allegedly well founded Historical truth:

Это многим раскрыло глаза. Некоторые стали уходить с площади. Но вдогонку им бежали рассказы о том, что делается в самом здании думы. А в думе делалось вот что. Толпа, среди которой наиболее выделялись евреи, ворвалась в зал заседаний и в революционном неистовстве изорвала все царские портреты, висевшие в зале.

Некоторым императорам выкалывали глаза, другим чинили всякие другие издевательства. Какой-то рыжий студент-еврей, пробив головой портрет царствующего императора, носил на себе пробитое полотно, исступлённо крича: Теперь я – царь! (Shul'gin 1922: 143)

Following, Shul'gin continued to report episodes of anger towards the Jews and progressively insinuated the idea that the pogrom of Kiev was 'inevitable'. I will leave aside the other passages dedicated to the description of the pogrom and Shul'gin's role in the repression of such movements as a young officer, which enlist also what he called his first political speech. I will therefore just underline the underlying ideology of such texts: the revolution was seen as 'an assault on the historical Russia' by the Jews in the first place. The pogroms, in this view, were precisely the response of Russia to her assailants and, as the author condemned popular violence as an unacceptable answer, he did not feel the need to conceal the reasons of *pogromshchiki*. He wrote:

Ведь идёт грозная борьба, борьба не на жизнь, а на смерть. Вчера начался штурм исторической России. Сегодня... сегодня это её ответ. Это ответ русского простонародного Киева – Киева, сразу, по «альфе», понявшего «омегу»... Этот ответ принял безобразные формы еврейского погрома, но ведь рвать на клочки царские портреты было тоже не очень красиво... А ведь народ только и говорил об этом... Только и на языке:

– Жиды сбросили царскую корону (Shul'gin 1922: 154).

As these examples show, the text presented the prevalence of Jews in the crowd in revolt and their 'provocative behaviour', while the episode of 'the red-haired Jew' was placed as an event that really happened that justified the people's fury.

The short controversy that followed in the Russian émigré press revealed how the events narrated by Shul'gin were far from being universally recognized as historical facts and disclosed the manipulation operation conducted by the author. The very fact that intellectuals

had felt compelled to counter argue publicly Shul'gin's reconstruction suggests that the importance of the role of testimony in the process of building an historical heritage of the diaspora community was well understood. To further emphasize how the political beliefs of Shul'gin were not being questioned, while it was more important the conflict for the prevalence of one historical version to another, we must note that the replicas were mainly directed to Struve and not the author. The cadet M. Vinaver renewed the gesture he had made in 1909 during a debate on national issues (Vinaver 1909), and wrote an open letter to Struve, in which he recalled how, at the time of the events, none of the *intelligentsia* members – including Struve – doubted that the pogroms were organized in advance and agreed on the falsity of the popular anecdotes about Jews:

Всюду процессия с царским портретом, всюду “еврейский студент” (неприменно рыжий или чёрный) рвущий этот царский портрет и всюду [...] внезапный “взрыв народного гнева”: еврейские трупы, пух из еврейских перин, а главное

– бесшабашный грабёж еврейского добра. Эта картина давно для всех стала “живою правдой истории”. О ней свидетельствуют целые томы погромных материалов. Она была по-видимому, такой правдой и для Вас. А теперь Вы прозрели и с радостью аттестуете перед человечеством другую шульгинскую правду (Vinaver 1922).

The tones used by Vinaver clearly show how the witnessing “before humanity”, and the “construction of history” was the real issue at stake: Shul’gin’s political beliefs were in fact well known, while the support given to him by Struve was a significant element, because one of the founders of the Russian liberation movement confirmed the version provided by the author of *Dni*. The second reply was also addressed to Struve: it was written by the historian I.O. Levin, one of the future authors of the famous collection *Rossii i evrei* (Berlin, 1924)². He challenged the value of the memoirs as witness. Levin found the text “nei-

² I.O. Levin, already a collaborator of «*Ruskaia mysl'*» in Russia and of *Rul'* and *Russkie Zapiski* during immigration, he was deported in a concentration camp where he died.

ther truthful nor honest”, as they were instead defined by Struve. The author suggests that “можно было требовать от него, чтобы он [...] воздержался от повторения слухов, во всяком случае не проверенных” (Levin 1922). He then quoted some passages, “the authenticity of which” he believed was “questionable”, but that fed the most general representation of the pogroms of Russia as a spontaneous response to the Jewish attacks. The protests against Shul’gin’s alleged testimony also received support in the pages of «*Za Svobodu*», where a text written by another political figure of emigration was published, Ulianitskii³, who at that time had conducted an investigation into the events in Kiev and, contradicting the statements about the red-haired Jew and the thesis of a popular discontent in general, condemned the use of facts that were not just “uncontrolled or dubious”, but even “rejected”, a feature, that in the opinion of the author, was typical of the anti-Semitic arguments:

Антисемитизм есть особое свойство души, особая неустранимая по-

³ Probably it was V.V. Ulianitskii, a member of the *Russkii politicheskii komitet* and a collaborator of B.V. Savinkov.

требность, идущая далеко за пределы отрицательной оценки национальных качеств того или другого народа. И не приходится удивляться тому, что антисемиты охотно пользуются фактами сомнительными или непроверенными. Но совершенно недопустимо пользоваться фактами отвергнутыми (Shul'gin i Struve 1922: 6).

Provided that the facts narrated by Shul'gin in the memoirs were not the result of direct observation – a thesis further confirmed by the fact that the author never responded to such critics – but are rather ‘mythical’ elements of fiction, inserted into the plot of a testimonial text, there arises a fundamental question: how are we to explain such a manipulation of memory? The review which was published in the «Novoe Vremia» journal helps to provide an answer. It was noted how the memories of Shul'gin “had made a lot of noise” (“вызвали большой шум”). There was also stated, that the mission of «Russkaia mysl'» was to “gather and join the forces of Russian intellectuals” (“собрать и объединить русские умственные силы”), and that for this purpose it was essential to

have “an extraordinarily alive ideal” (“необычайно яркий идеал”, N.R. 1922). It seems that for the journal such an ideal could be the myth of the Jewish Bolshevism (see Gerrits 2009), which however was widely spread throughout its pages.

The review published in «Novoe Vremia» suggested that the task of the remodelling of the witness statements seemed to be aimed at the strengthening of the anti-Semitic interpretation of the revolutions as an action organized by the Jewish. Such an interpretation could act as the ‘glue’ of the diaspora, facilitating the definition of their identity through the opposition of another group, held responsible for the destruction of the homeland and for the subsequent exile. In fact, while the compactness of this diaspora system was reinforced by a shared opposition of the ruling regime in Russia and by the sharing of a common language and culture, it is equally true to say that it was the product of the collapse of a multi-national empire (cf. Gousseff 2008). This way the diaspora itself was multi-national and multi-confessional. Besides, the diaspora was also heterogeneous in terms of its political make-up. In other words, the diaspora presented subsystems that could be carriers of conflicting memo-

ries that could result in a memory war. Those of Shul'gin therefore could not be 'simple' memories as they had been presented, but an attempt to pass a specific interpretation of the events in Russia. Within some areas of Russian emigration a silent but vicious fight for the diffusion of the anti-Semitic thesis that interpreted the October Revolution as a foreign (i.e. Jewish) conquest (Budnitskii 1999; 2006) was taking place. Shul'gin's 'testimony' – as it was defined by the same Struve – therefore went beyond the boundaries of individual history and the autobiographical genre by establishing itself in History writing. Through life writing a project of 'historical engineering' came about, whose intention was to promote a certain reading of the events that could become a heritage to be shared by the community of the Russian diaspora.

There remains the problem of understanding if and how such manipulation was conscious: was it a case of a response to a cognitive dissonance (Festinger 1957) – in which the author with an unconscious process 'adapted' the individual episodes to his own global framework – or was it rather a lucid attempt to influence the reader and the construction of history? An an-

swer can hardly be provided, and would not change much. If it was or not a conscious operation, Shul'gin's manipulations demonstrates how self-oriented texts can play a leading role in the creation of historical narrative, in this specific case, the anti-Semite myth, which was fundamental in the political debate of the time. The uses and abuses of memory therefore reveal the existence of a conflict, an attempt to silence another version. Reconstructing these conflicts allows us to avoid an idyllic view of the diaspora and its history. To quote D. Boyarin: "Attention must be paid to the powers exercised "within" diasporic communities. [...] Evaluating diaspora entails acknowledging the ways that such identity is maintained longer through exclusion and oppression of internal others and external others" (2002: 7).

To conclude, the small 'case' that arose around the first episode of *Dni* is interesting in many respects. Firstly, the authors of the replies recognized the potential ability of memoirs to build a historical truth, thanks to the implicit pact with the reader who is then led to believe the veracity of the narrative. Reacting, they unveiled the dynamic between reality and fiction proposed by the text and

broke the illusion of its authenticity, giving the history a second and discordant version. In addition, the fact that, other than Ulianitskii, the replies came only from intellectuals of Jewish origin was highly significant to the state of Russian-Jewish relationship within emigration in the early twenties:

Shul'gin's truth had become convincing to Struve, and not for him alone, and through self-oriented writing was attempting to become an official history for emigration.

Bibliography

Babkov 2008: D.I. Babkov, *Politicheskaia publitsistika V. V. Shul'gina v period grazhdanskoi voiny i emigratsii*, «Voprosy istorii», 2008, III, pp. 92-106.

Boyarin 2002: J. and D. Boyarin, *Powers of diaspora. Two essays on the relevance of Jewish culture*, University of Minnesota press, Minneapolis-London, 2002.

Bruner 1993: J. Bruner, *The autobiographical process*, in R. Folkenflik (ed.), *The culture of Autobiography: Constructions of Self-Representation*, Stanford UP, Stanford (Cal.), 1993, pp. 38-56.

Budnitskii 1999: O.V. Budnitskii (Ed.), *Evrei i russkaja revoljucija*, Gešarim, Moscow-Jerusalem, 1999.

Budnitskii 2006: O.V. Budnitskii, *Rossijskie evrei mezhdru krasnymi i belymi (1917-1920)*, ROSSPEN, Moscow, 2006.

D'Intino 1989: F. D'Intino, *L'autobiografia moderna*, Bulzoni, Roma, 1989.

Dufoix 2003: S. Dufoix, *Les diasporas*, PUF, Paris, 2003.

Festinger 1957: L. Festinger, *A theory of cognitive dissonance*, Stanford UP, Stanford (Cal.), 1957.

Fleishman 2003: L. Fleishman, *V tiskakh provokacii: operatsiia 'Trest' i russkaia zarubezhnaia pechat'*, Novoe Literaturnoe Obozrenie, Moscow, 2003.

Garetto 1996: E. Garetto, *Memuary i tema pamiaty v literature russkogo zarubezh'ia*, «Blokovskii sbornik», 1996, XIII, pp. 101-109.

Gerrits 2009: A. Gerrits, *The Myth of Jewish Communism*, Peter Lang, Brussels, 2009.

Gousseff 2008: C. Gousseff, *L'exile russe. La fabrique du réfugié apatride (1920-1939)*, CNRS éditions, Paris, 2008.

Lejeune 1975: P. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris, 1975.

Levin 1922: I.O. Levin, *Pis'mo redaktoru 'Russkoi Mysli'*, «Russkaja mysl'», 1922, IV, p.188-191.

N.R. 1922: N.R., *Russkaia Mysl'*, «Novoe Vremia», 1922, CCXCIX (25th of April); the review seems to belong to N.P. Rklitskii – according to a bibliography of V.B. Kudriavtsev, *Periodicheskie i neperiodicheskie izdaniia russkogo zarub'ezhia*, Moscow, 2011, p. 536.

Pipes 1980: R. Pipes, *Struve, liberal on the right, 1905-1944*, Harvard University Press, Cambridge-Massachusetts and London-England, 1980.

Repnikov 2009: A.V. Repnikov, V.S. Khristoforov, *Vasilii Vital'evich Shul'gin*, «Rossiiskaia istoriia», 2009, V, pp. 155-169.

Ricoeur 2000: P. Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Le Seuil, Paris, 2000.

Shul'gin 1922: V.V. Shul'gin, *Dni*, «Russkaia Mysl'», 1922, I-II, pp. 136-172. Reprinted in *Dni. 1920*, Moscow, Sovremennik, 1989.

Shul'gin 1927: V.V. Shul'gin, *Tri stolicy. Puteshestvie v krasnuiu Rossiю*, Mednyi Vsadnik, Berlin, 1927.

Shul'gin 1929: V.V. Shul'gin, *Chto nam v nich ne nravitsja. Ob antisemitizme v Rossii*, Russia Minor, Paris, 1929.

Shul'gin i Struve 1922: *Gg. Shul'gin i Struve pered litsom pravdy*, «Evreiskaia Tribuna», 1922, CXX, p. 6

Tartakovskii 2003: A.G. Tartakovskii, T. Emmons, O.V. Budnitskii, *Rossia i rossiiskaia emigratsiia v vospominaniakh i dnevnikakh. Annotirovannii ukazatel' knig, zhurnal'nykh i gazetnykh publikacii, izdannykh za rubezhom v 1917-1991 gg. V 4-kh tomakh*, ROSSPEN, Moscow, 2003.

Todorov 1995: T. Todorov, *Les abus de la mémoire*, Arléa, Paris, 1995.

Todorov 1978: T. Todorov, *Les genres du discours*, Seuil, Paris, 1978.

Vinaver 1909: M.M. Vinaver, *Otkrytoe pis'mo P.B. Struve*, «Reč'», 1909; ristampato in M.A. Kolerov (Ed.), *Nacionalizm. Polemika 1909-1917*, DIK, Moskva, 2000, pp. 72-75.

Vinaver 1922: M.M. Vinaver, *Otkrytoe pis'mo Petru Bernargdovichu Struve*, «Poslednie novosti», 1922, DXCVIII (28 marzo).

Violi 2009: P. Violi, *Narrazioni del sé tra autobiografia e testimonianza*, http://www.ec-aiss.it/archivio/tematico/memoria_identita/memoria_identita.php, 20 of September, 2013.

Enza Dammiano

Osip e Nadežda Mandel'stam: 'rifrazioni del sé' tra poesia e memoria

Osip and Nadezhda Mandel'shtam: 'Refractions of the Self' between Poetry and Memory

Taking into consideration Osip Mandel'shtam's annotation *Poet o sebe*, the paper aims to analyze the relationship between the loss of biography and its re-acquisition through the memory of the others. Deprived of his own biography, the poet seems to reacquire one through the memory of his wife. Nadezhda Mandel'shtam's work attempts to regain this loss, building memory through her plane, dense and detailed prose. Moving from 'biography' to 'auto-biography', she tries to restore her husband's identity together with his personal worth and dignity. Assuming the restoration of private and collective memory as a primary duty, Nadezhda Mandel'shtam creates in her memoirs a sort of 'refracting' surface that irradiates at the same time different literary instances. This multiple form of identity construction shifts between boundaries of biography, auto-biography and poetry.

“Октябрьская революция” – si legge nel breve testo *Poet o sebe* (1928), steso da Osip Mandel'stam in risposta al questionario *Oktjabr' i revolucija* e custodito nell'Archivio Centrale di Letteratura e Arte (RGALI) – “не могла не повлиять на мою работу, так как отняла у меня ‘биографию’, ощущение личной значимости” (Mandel'stam 1990, II: 310). La rivoluzione, intesa come irruzione del tempo storico, agisce sulla vita e sul 'lavoro' del poeta, privandolo del massimo valore che Mandel'stam riconosce all'uomo, della possibilità di sentire, di percepire il proprio 'significato personale', fino a sottrargli la sua

stessa 'biografia'. La perdita della biografia, e quindi dell'identità – *личная значимость* –, sembra trovare riscatto e tributo attraverso la memoria dell'altro, ovvero nell'opera di Nadežda Mandel'stam. La sua densa prosa memorialistica si configura, infatti, come superficie 'rifrangente' che restituisce al poeta la possibilità di riacquisire quel valore personale perduto, mettendo in atto un processo di riconoscimento, ricostruzione e riappropriazione della biografia. Ma cosa intende Mandel'stam per 'biografia'? La biografia si profila come percorso personale e collettivo inscritto nel tempo e, dunque, nella memoria che si

costituisce come racconto del sé, ma soprattutto come discorso intellettuale e culturale: “Память моя” – scrive in *Šum vremena* (1925) – “враждебна всему личному”, e continua dopo qualche riga: “[...] Повторяю – память моя не любовна, а враждебна, и работает она не над воспроизведением, а над отстранением прошлого. Разночинцу не нужна память, ему достаточно рассказать о книгах, которые он прочел, – и биография готова” (41). La sua memoria, infatti, non è semplice ‘rimemorazione’, ma acquista, come afferma Ž. Benčić nel saggio *Kategorija pamjati v tvorčestve Osipa Mandel’stama*, un carattere composito: “Мандельштамовская Мнемозина обладает [...] синкретической природой. Она открывает то свой культурно-исторический, то автобиографический компонент” (Benčić 1997: 123). Il poeta si pone alla ricerca di un legame più profondo con il suo ‘ricordare’, che, aprendosi al dialogo con la tradizione dell’*intelligencija* democratica russa, si inserisce in una costellazione di ‘letture-biografie’ che ne costituiscono la trama. La memoria si dipana, allora, in una tensione che sembra superare la polarità tra collettivo e individuale, fino a raggiungere, per dirla con Ricœur, una attribu-

zione triplice: “Ce n’est donc pas avec la seule hypothèse de la polarité entre mémoire individuelle et mémoire collective qu’il faut entrer dans le champo de l’histoire, mais avec celle d’un triple attribution de la mémoire: à soi, aux proches, aux autres” (Ricœur 2000: 163).

Sottrarre al poeta la propria biografia significa, alla luce della configurazione che essa assume, privarlo di un complesso identitario che lo definisce nel suo relazionarsi non semplicemente con se stesso, bensì con un ‘sé’ calato nel tempo e nella storia. Ciò che compromette il preservarsi di una memoria così intesa è un tempo ostile, quello a lui contemporaneo, che ‘recide’ i legami e, in una dialettica di presenza/assenza (Ricœur 2000: 536-588), minaccia l’oblio. Il verbo *срезать* – ‘tagliare, recidere’ –, infatti, ricorre spesso nei componimenti di Mandel’stam; lo si ritrova associato al sostantivo *время*, proprio a sottolineare l’irruzione del tempo storico come elemento di inibizione e ‘amputazione’ del ricordo: “И меня срезает время [...] / Что-то вспомнить недосуг” (Mandel’stam 1990: I, 141), si legge in una poesia del 1922, o ancora nel noto componimento *Našedšij podkovu* (1923), che presenta un

autoritratto tragico del poeta¹ e chiude la sua amara riflessione con la totale perdita del sé in un tempo che, di nuovo, ‘recide’, e intacca l’io lirico, proprio come una vecchia moneta, limata per farne delle nuove: “Время срезает меня, как монету, / И мне уж не хватает меня самого” (ivi, 149).

Di fronte a questo tempo, Osip Mandel’štam tenta nella sua opera il perpetuarsi di una memoria storica e autobiografica al contempo che non sfocia mai in mera scrittura biografica, costituendosi piuttosto come processo di recupero di un elemento lirico e umano, minacciato da un tempo brutale che inibisce la stessa parola poetica: “Но я забыл, что я хочу сказать”, si legge in un componimento del 1920, “И мысль безплотная в чертог теней вернётся” (Mandel’štam 1990: I, 131). Il rapporto tempo/memoria/poesia si dispiega per il poeta in maniera conflittuale in un alternarsi di vuoti e pieni. Nella seconda metà degli anni Venti, infatti, Mandel’štam smette di scrivere versi;

¹ Cfr. O. Lekmanov et al., «Egipetskaja marka» Osipa Mandel’štama: pojasnenija dlja čitatelja, consultabile in rete su <http://www.ruthenia.ru/document/550679.html> (29 novembre 2014): “Стихотворение 1931 г. О. М. начал с трагического автопортрета, тоже включающего ‘меня самого’ в длинный ряд людей, поглощаемых Эпохой”.

si dedica, allora, all’attività di traduzione e alla prosa, ponendosi alla ricerca di una nuova declinazione della memoria, come dimostrano gli scritti *Šum vremeni*, *Egipetskaja marka* (1928), o ancora *Putešestvie v Armeniju* (1933). Il ritorno alla poesia, che avviene nel 1930, coincide con un rinnovato tentativo di ripristinare una memoria ‘biografica’ – nel senso mandel’štamiano del termine –, costretta a sottostare alla minaccia della storia che colpisce in maniera sempre più diretta il poeta: tra il 1931 e il 1932 i suoi versi trovano ancora spazio in qualche pubblicazione periodica («Literaturnaja gazeta», «Novyj mir», «Zvezda»), mentre tentativi di pubblicazione in volume si arenano definitivamente intorno al 1934, anno del primo arresto (Dutli 2003).

La memoria si declina, allora, in una configurazione poetica ambivalente che se da un lato si sforza di ripercorrerne le tracce, dall’altro mantiene, come elemento intrinseco, il segno di una perdita. Il ricordare si fa per Mandel’štam atto faticoso (“И вспомнить силится свой облик человеческий”, Mandel’štam 1990: I, 224), ricerca di una direzione, di un riconoscersi:

Это какая улица?

Улица Мандельштама.

Что за фамилия чортова
 --
 Как ее ни вывертывай,
 Криво звучит, а не прямо.

Мало в нем было линейного,
 Нрава он не был лилейного,
 И потому эта улица
 Или, верней, эта яма
 Так и зовется по имени
 Этого Мандельштама...
 (ivi: 213)

Se da un lato sembra emergere la necessità di riconoscere un nome-simbolo, dal momento in cui, parafrasando Ricœur, è proprio il riconoscimento a rendere presente l'assente, ovvero ciò che è stato (cfr. Ricœur 2000), dall'altro persiste la minaccia della sua impossibilità, l'attrazione verso un oblio che è assenza distruttiva. Anche quando si realizza in un autentico atto mnemonico, inteso come coazione a ripetere, che impone l'attenzione alla realtà e alle sue possibilità di permanenza nel tempo, la memoria finisce con il rivelarsi esercizio vano:

Вооруженный зреньем
 узких ос,
 Сосущих ось земную, ось
 земную,

Я чую все, с чем свидетель-
 ся пришлось,
 И вспоминаю наизусть и
 все (Mandel'stam 1990: I,
 239).

Non 'invano' ricorda, invece, Nadežda Mandel'stam che per anni preserva, trascrive e diffonde in *samizdat* le opere del marito: è la sua memoria a restituire una 'biografia' al poeta, a ricostruire proprio quel valore, quel significato personale sottrattogli dall'irruzione della storia, da quel 'rumore del tempo' di cui egli stesso si era fatto portavoce. Nella sua prosa chiara, puntuale e intensa, Nadežda Mandel'stam si sforza di riscattare la 'perdita' e, attraverso il suo stesso ricordare, si arroga – per dirla con Lotman – l'attribuzione del 'diritto alla biografia' (Lotman 1992: 365-377):

Далеко не каждый реально живущий в данном обществе человек имеет право на биографию. Каждый тип культуры вырабатывает свои модели «людей без биографии» и «людей с биографией». [...] Там, где для человека рутинной нормы нет выбора и, следовательно, нет поступка, для 'человека с биографией' возникает

выбор, требующий действия, поступка (ivi: 365-366).

Uomo con 'diritto a una biografia', nel senso lotmaniano della categoria, Osip Mandel'stam, nel corso della sua vita, si pone in contrapposizione con la 'norma abituale' che la sua epoca si assume, mentre la sua parola non può non riconoscersi come atto di affermazione che è al contempo scelta e azione. Nei suoi volumi *Vospominanija* (1970) e *Vtoraja kniga* (1972), editi per la prima volta l'uno a New York e l'altro a Parigi, Nadežda Mandel'stam restituisce al poeta quell'identità di cui egli stesso si sentiva privato, riscattandone al tempo stesso il valore e la dignità personale, attraverso una prosa che si mantiene fluida tra 'biografia' e 'autobiografia'. "[...] Однако для того чтобы она родилась", – si legge ancora in Lotman – "между 'тем, кто имеет биографию', и тем, кто ее не имеет, но будет ее читать, должно появиться еще одно лицо – тот, кто ее напишет" (ivi: 367); e Nadežda scrive, ma innanzitutto ricorda: ritorna, allora, l'atto mnemonico come unico mezzo volto a preservare e a custodire la poesia in un'epoca in cui questa non poteva essere affidata alla carta:

Мне нужно было помнить все наизусть — ведь бумаги могли отобрать, а мои хранители в минуту страха возьмут да бросят все в печку — такое у меня случалось с самыми хорошими и литературными людьми... Память была добавочным способом хранения и, надо сказать, очень мне пригодилась в моем трудном деле [...] Так или иначе я дошла бы до финиша с небольшими потерями, но финиша все еще не видно. Только от одного способа хранения мне пришлось отказаться просто по возрасту: до 56 года я все помнила наизусть — и прозу, и стихи... Для того, чтобы не забывать, надо твердить каждый день какие-нибудь куски, и я это делала, пока верила в свою жизнеспособность (Mandel'stam 1999: 406-407).

Facendo propria quella 'natura sincretica' della memoria mandel'stamiana, la narrazione di Nadežda procede come percorso nell'opera, offrendo una 'lettura' molteplice del suo stesso relazionarsi con il tempo, per cui – ritornando a Mandel'stam-

raznočinec – “биография готова”. Assumendo la restaurazione della memoria non solo privata, ma soprattutto storico-culturale, e dunque collettiva, come compito primario e irrinunciabile, la narrazione diviene una necessità: “Потребность сохранить биографию того, кто в данной системе занял место ‘человека с биографией’,” – scrive ancora Lotman – “культурный императив” (Lotman 1992: 367). Il lavoro sulla memoria sembra riconoscersi proprio come ricerca guidata da quello stesso imperativo categorico che esplora l’interrelazione tra il singolo e la dimensione collettiva che ‘egli’ abita e che ‘lo’ abita:

“Страна, в которой истребляли друг друга в течение полувека, боится вспоминать прошлое. Чего ждет страну большой памятью? Чего стоит человек, если у него нет памяти?” (Mandel’stam 1972: 186).

La prosa di Nadežda Mandel’stam si fa, allora, superficie rifrangente dalla quale si irradiano al contempo istanze reali e letterarie diverse, proiezioni di un sé che si dilata o si concentra e che più spesso si muove alla ricerca di un ‘altro’: da ‘O. M.’, così come la scrittrice si riferisce

al poeta nel suo primo libro di memorie, a un ‘io’, *ja*; da un ‘tu’, *ty*, a un ‘noi’, *my*. L’immagine di ‘O. M.’ e, in particolare, della condizione che si ritrova a vivere negli ultimi anni della sua vita, emerge nitida già dal primo volume di memorie della moglie: Nadežda ne ricostruisce, infatti, le attese e i momenti di sospensione, ovvero le tensioni di quello stesso tempo dal quale il poeta si sentiva minacciato e che, tuttavia, sembra rivelarlo nella sua ‘autenticità’:

В сущности, он просто тяготился прикреплением, как запертыми дверями. ‘Я по природе ожидальщик, — говорил О. М, — а меня еще сунули в Воронеж, чтобы я все время чего-то ждал...’ Действительно, жизнь складывалась так, что мы все время чего-то ждали: денег, ответа на письмо или заявления, милостивого кивка или спасения... А на самом деле я никогда не видела человека, который так жадно жил бы настоящим, как О. М. (Mandel’stam 1999: 168-169).

L’istanza personale, ovvero l’‘io’ della scrittrice, assume qui una

funzione quasi esclusivamente 'grammaticale': essa si pone al servizio di una narrazione 'sincretica', rifuggendo "всему личному". È solo nella seconda raccolta di memorie che sembra trovare spazio 'nella memoria' una riflessione più consapevole sull'io che scrive: gradualmente si dispiega, e, gradualmente, emerge uno *ja* che da istanza negativa si riconosce e si tramuta in una potenziale istanza positiva:

Думать я могла только о людях – обо всех и о каждом. О тех, кто ушел и не вернулся, и о тех, кто ждет и не дожидается. До меня доходили слухи об очередных арестах, и каждый отзывался новой болью по незажившей ране. В этом вареве и крошечке исчезло слово 'я'. Оно стало почти постыдным запрещенной темой. Кто смеет говорить о своей судьбе, жаловаться на свою судьбу, когда это общая судьба? (Mandel'stam 1972: 10)

Il ricorso all'io', inizialmente escluso dal dominio della narrazione, è percepito innanzitutto come fonte di vergogna per chi ne fa uso/abuso; su di lui sembra pesare un veto, imposto proprio

dalle conseguenze di quel 'rumore del tempo' che trasforma ogni singolo 'destino' in un destino comune. Ma è proprio attraverso il suo riconoscimento come perdita che esso si riabilita:

“Моя уверенность, что в слове 'я' содержится что-то запретное и даже постыдное, показалась ей убедительной. [...] Потеря 'я' не заслуга, а болезнь века” (ivi: 11).

L'io' riacquista, allora, valore narrativo e non solo: colui che scrive smette di essere il mediatore passivo di un messaggio che detiene aprioristicamente uno statuto di verità, così come avveniva nella letteratura anticontra, dove era il concetto stesso di testo a fugare ogni dubbio di autenticità (Lotman 1992: 368-369); il suo ruolo diventa attivo e creativo fino ad approssimarsi a quello statuto che si riconosce al soggetto/oggetto della biografia, “[...] он обретает в полном смысле слова статус создателя” (ivi: 369). Anche chi scrive, infatti, compie e realizza una scelta, fino ad acquisire il 'diritto alla biografia'. La veridicità della biografia non risulta più presupposta, bensì garantita dall'onesta personale del biografista moderno (ibidem). In quanto

testimone diretto, Nadežda Mandel'stam si fa portatrice di una memoria storica e letteraria a garanzia dello statuto di verità dei suoi scritti; l'io' che scrive riprende forma e, ritrovando il valore della propria libertà di scelta nella narrazione, riconosce se stesso nella ricerca dell'altro che è istanza molteplice, 'loro', 'noi', ma soprattutto 'tu':

Мне тоже, как Солженицыну, перепала иногда палочка шашлыку, и я понимала, что это стоящее дело, настоящая реальность, почти что паек, только незаслуженный, а потому особенно сладостный, но до 'я' ли мне было, когда я помнила, что есть 'они', и 'ты', и 'мы', и такая боль, с которой не сравнится никакой инфаркт (Mandel'stam 1972: 13).

Un 'tu' che si realizza nella necessità intrinseca di 'salvare i versi' del poeta – “Вместо смысла жизни появилась конкретная цель: не дать затоптать след, который оставил на земле этот человек, мое 'ты', спасти стихи” (Mandel'stam 1972: 13) –, mentre l'io' riacquista significazione semantica e ontologica e si fa soggetto/oggetto del-

le possibilità di attualizzazione di una (auto)biografia:

Если я не ошибаюсь, если это так и если стихи, которые я сохранила, чем-то нужны людям, значит, я жила не зря и сделала то, что должна была сделать для того, кто был моим 'ты', и для людей, в которых стихи пробуждают человеческое и, следовательно, человеческое начало. [...] Видно, ко мне начинает возвращаться мое 'я', раз я задумалась, есть ли у меня назначение и сумела ли я его выполнить (ivi: 16-7).

Altro termine imprescindibile per la realizzazione di quel processo di ricostruzione della memoria messo in atto da Nadežda Mandel'stam e di quelle 'rifrazioni' a cui il sé va incontro, è necessariamente il 'noi': una comunità di poeti, contemporanei e no, dalla cui interconnessione 'organica' e reciproca sembra dipendere l'autentica sussistenza dell'io'. Un 'noi' che si identifica innanzitutto con il gruppo acmeista (Anna Achmatova e Nikolaj Gumilëv, in particolare, ai quali Nadežda, includendovi il marito, si riferisce indicandoli come 'i tre'), ma anche

con quelle influenze diacroniche che riescono ad agire in sincronia nella formazione del poeta: si pensi ad esempio al ruolo del maestro e poeta Vladimir Gippius, alla suggestione esercitata da Vjačeslav Ivanov, a Puškin o a Dante. Un 'noi', tuttavia, pronto a 'disintegrarsi' – “Это 'мы' готово распасться в любой момент, если забрезжит другая, более заманчивая цель” (ibidem) –, se non supportato da una parola e da una forma incorruttibile che per Osip Mandel'stam, così come per Nadežda, si approssima alla poesia propria, ma soprattutto altrui, ovvero universale:

“Мы' Мандельштама – это те люди, заочный разговор с которыми продолжался всю жизнь. Их было трое, но кроме троих - вся мировая поэзия, не знающая разделения ни в пространстве, ни во времени” (ivi: 104).

Dalla perdita denunciata nella sua breve nota o *sebe*, il poeta riscatta la propria 'biografia', prima attraverso la sua stessa opera, che si sforza di fronteggiare l'oblio e, successivamente, attraverso la parola-memoria di Nadežda Mandel'stam che 'gli' e 'si' restituisce una istanza 'biografica' multipla, in cui *ja*, *ty* e

my interagiscono organicamente come 'rifrazioni' di un medesimo sé individuale e collettivo, tra 'biografia' del poeta e 'autobiografia' di chi scrive:

Refinement and sensitivity are imparted to such a prism by the only source of their supply: by culture, by civilization, whose main tool is language. The evaluation of reality made through such a prism — the acquisition of which is one goal of the species — is therefore the most accurate, perhaps even the most just. [...] It's the possession of this prism supplied to her by the best Russian poetry of the twentieth century, and not the uniqueness of the size of her grief, that makes Nadezhda Mandelstam's statement about her piece of reality unchallengeable (Brodskij 1986: 145-156).

Sono queste stesse istanze – come osserva Iosif Brodskij nel suo saggio *Nadezhda Mandelstam (1899-1980): An Obituary* (ivi: 153) – che, rifrangendosi attraverso il 'prisma' della cultura e della civilizzazione che è, naturalmente, anche quello della poesia, restituiscono una forma autentica alla narrazione di Na-

dežda: le sue memorie si fanno, allora, 'inattaccabili', preservandosi nell'incessante ricerca di sé e dell'altro.

Библиография

Benčič 1997: Ž. Benčič, *Kategorija pamjati v tvorčestve Osipa Mandel'stama*, in «Russian literature», 1997, XLII, 2, pp. 115-135.

Brodskij 1986: I. Brodskij, *Nadezhda Mandelshtam (1899-1980): An Obituary*, in *Less Than One: Selected Essays*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1986, pp. 145-156.

Civ'jan 2008: T. Civjan,, *V odgovor na lučšie dary...*, in *Natales grate numeras? Sbornik statej k 60-letiju G.A. Levintona*, Izdatel'stvo Evropejskogo universiteta, Sankt-Peterburg, 2008, pp. 570-579.

Dutli 2005: R. Dutli, *Vek moj, zver' moj: Osip Mandel'stam; biografija*: Akad. Proekt, Sankt-Peterburg, 2005.

Dutli 2005: R. Dutli, *Meine Zeit, mein Tier: Ossip Mandel'stam; eine Biographie*, 1. Aufl., Ammann, Zürich, 2003.

Figurnova 2002: O.S. Figurnova, *Osip i Nadežda Mandel'stam v rasskazach sovremennikov*, Izdat. Natalis, Moskva, 2002.

Heaney 1988: S. Heaney, *Osip and Nadezhda Mandelstam*, in *The Government of the Tongue*, Faber and Faber, London, 1988, pp. 71-90.

Karpov 2001: A.S. Karpov, *Neugasimyj svet: Nikolaj Gumil'ev, Anna Achmatova, Osip Mandel'stam, Marina Cvetaeva, Boris Pasternak, Nikolaj Zabolockij*, Izdat. Rossijskogo Univ. Družby Narodov, Moskva, 2001.

Lekmanov 2012: O. Lekmanov e al., «Egipetskaja marka» *Osipa Mandel'stama: pojasnenija dlja čitatelja*, www.ruthenia.ru/document/550679.html, 29 novembre 2014.

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

Lotman 1992: Ju. Lotman, *Literaturnaja biografija v istoriko-kul'turnom kontekste (k tipologičeskomu sootnošeniju teksta i ličnosti avtora)*, in Ju. Lotman, *Izbrannye stat'i v 3-ch t., T. 1 stat'i po semiotike i tipologii kultury*, Aleksandra, Tallin, 1992, pp. 365-377.

Mandel'stam 1967: O. Mandel'stam, *La Quarta Prosa*, Presentazione di A. M. Ripellino, traduzione di Maria Olsoufieva, De Donato, Bari, 1967.

Mandel'stam 1989: O. Mandel'stam, *Stichotvorenija, proza, zapisnye knižki*, Chorurd ain groch, Erevan, 1989.

Mandel'stam 1990: O. Mandel'stam, *Sočinenija v dvuch tomach*, I-II, Chudožestvennaja literatura, Moskva, 1990.

Mandel'stam 1999: N. Mandel'stam, *Vospominanija*, Soglasie, Moskva, 1999.

Mandel'stam 1972: N. Mandel'stam, *Vtoraja kniga*, YMCA-Press, Paris, 1972.

Ricœur 2000: P. Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, Paris, 2000.

Segal 1998: D. Segal, *Osip Mandel'stam: istorija i poetika*, Berkeley Slavic Specialities, Jerusalem [u.a.], 1998.

Tomaševskij 1959: B.V. Tomaševskij, *Pisatel' i knigi. Očerki tekstologii*, Iskusstvo, Moskva, 1959.

Алессандро Акилли

К проблеме автобиографического прочтения поэтического текста: на материале рецепции творчества Марины Цветаевой и Василя Стуса

On the Question of Autobiography and Poetry (Based on the Reception of Marina Tsvetaeva and Vasyl' Stus Writings)

The relationship between poetry and autobiographical writings cannot be univocally defined. However, in some cases the identification of a poetic cycle as a lyric diary can prove a fruitful approach to its understanding. J. Taubman's study on Tsvetaeva's poetry is a good example of this critical trend. Later works, notably T. Gevorkian's articles and M. Borovikova's dissertation, have enriched the discussion.

Interesting observations on the possibility of ascribing diaristic qualities to lyric poetry are to be found in works about the Ukrainian poet Vasyl' Stus. His death in a Soviet camp in 1985 has often cast a shadow on a scientific approach to his literary heritage. A more accurate interpretation might derive from the re-evaluation of the intertextual features of his lyric diary. The question clearly remains open and highly problematic. This article provides a first insight into the topic.

В первой главе книги *Metaphors of Self: the Meaning of Autobiography* Дж. Олни, опираясь на размышления Э. Кассирера и Т.С. Элиота, задает вопрос об отношениях между поэзией и автобиографией: "What one seeks in reading autobiography is not a date, a name, or a place, but a characteristic way of perceiving, of organizing, and of understanding, an individual way of feeling and expressing that one can somehow relate to oneself" (Olney 1972: 37). Так пишет исследователь, явно указывая на возможность приписывать эти слова не

только автобиографии, но и лирике. Далее он выдвигает свою концепцию о глубоком сходстве этих двух форм самовыражения в искусстве (такой термин, как 'жанр', считается неподходящим), подчеркивая, что обе они происходят от потребности человека в познании и созидании себя. В силу их фактического отождествления американский исследователь может рассматривать поэму Элиота *Four Quartets* как полноценную автобиографию, наряду с такими более традиционными на первый взгляд автобиографическими произ-

ведениями в прозе, как автобиографии Дарвина, мемуары Юнга, а также философские *Опыты* Монтеня.

О связи автобиографии и лирики, которая фактически отрицается в классическом исследовании Ф. Лежена (Lejeune 1975: 14), писала и Э. Брусс. Опираясь на тыняновскую концепцию литературной эволюции, исследовательница считает возникновение лирической поэзии угрозой для традиционных функций автобиографии и, следовательно, видит в этом повод для ее обновления (Bruss 1974: 20)¹.

Такой широкий подход к осмыслению как автобиографии, так и поэтического текста представляется весьма привлекательным, но, разумеется, он должен зиждиться на осознанной, солидной теоретической и методологической основе интерпретации художественного произведения. Интересные случаи автобиографически-дневникового прочтения лирики наблюдаются в истории рецепции творчества Марины Цветаевой и украинского

поэта Василя Стуса². При этом следует уточнить, что само понятие 'автобиография' неокончательно определено исследователями и в данной статье трактуется в широком спектре значений, что допускает включить в его семантическое поле такие произведения, как дневники.

Основы современного толкования цветаевской поэзии в ключе дневникового повествования³ заложила в конце восьмидесятых годов американская исследовательница Дж. Таубман, при этом она опиралась

² Выбор этих поэтов обуславливается яркой значимостью их творчества и его критической рецепции для обсуждения теоретических вопросов о связи между лирикой и автобиографией. Кроме того, сравнительный подход к изучению их художественных миров кажется очень перспективным. Стус всю жизнь интересовался цветаевской поэзией, о чем свидетельствует ряд обширных цитат и наблюдений в его эпистолярном наследии, так же как и наличие перевода цветаевского стихотворения *Неподражаемо лжет жизнь* в переводном корпусе Стуса. Ср. Егорченко 2008.

³ "Среди русских 'персональных' поэтов особенно выделяется случай авангардной поэтессы Марины Цветавой, творчество которой пронизано демонстративной автобиографичностью. Стремление к беззаветной и бескомпромиссной искренности является неотъемлемой частью и прозы, и лирики М. Цветаевой" (Medarić 1996: 51).

¹ Об отношении поэзии и автобиографии в истории европейской литературы, в частности, в англоязычной традиции, см. Sontag, Graham 2001 и Netherington 2011.

на критическую традицию, заложенную современниками поэта (Н. Гумилев, В. Брюсов, М. Волошин, В. Ходасевич). В книге *A Life Through Poetry: Marina Tsvetaeva's Lyric Diary* (Taubman 1989), которая в двухтысячном году вышла и в русском переводе и до сих пор еще является обязательной 'настойной книгой' для цветоведов, цветаевское лирическое наследие видится автору как "непрерывно развивающийся, автореференциальный дневник" (Taubman 1989: 2-3). Поводом для разработки своей критической концепции литературоведу послужило известное предисловие самой Цветаевой к антологии собственных стихов *Из двух книг*, составленной и изданной автором в 1913 г. Короткий текст предисловия стал своего рода символом раннего цветаевского творчества. Поэт пишет: "Всё это было. Мои стихи – дневник, моя поэзия – поэзия собственных имен. [...] Пишите, пишите больше! Закрепляйте каждое мгновение, каждый жест, каждый вздох! [...] Не презирайте 'внешнего'! [...] Нет ничего не важного!" (Цветаева 2004: 174).

Трудно не согласиться с тем фактом, что первые книги стихов молодой Цветаевой (*Вечерний альбом* и *Волшебный*

фонарь), действительно, представляют собой лирический дневник. На эту черту их поэтики сразу же обратил внимание Максимилиан Волошин, впервые определив (и высоко оценив) *Вечерний альбом* именно как дневник. В обеих книгах, по словам Таубман, можно проследить "преобразование жизни в искусство" (Taubman 1989: 21), которое не в последнюю очередь опирается на диалог автора и с отечественной, и зарубежной романтической литературной традицией, и с современной поэзией. Исследовательница даже не отрицает возможность частичного употребления некоторых деталей лирического дневника для уяснения спорных моментов биографии писательницы, при этом предупреждая читателя от опасностей, очевидно, скрытых в такого рода подходе (Taubman 1989: 21).

Итак, хотя в дневниковой природе раннего цветаевского творчества вряд ли стоит сомневаться, могут возникнуть вопросы по отношению к ее более зрелой поэзии, вследствие чего в разборах некоторых стихотворений у исследовательницы появляется уместное (и долгожданное) разграничение лирического 'я' и имени автора. Вопрос, в общих

чертах, остается открытым. Исключительная автобиографичность цветаевской поэзии и ее сосредоточенность на эмоциональных переживаниях автора и (или) лирического 'я', безусловно, представляют собой одну из отличительных черт поэтического мира Цветаевой. Однако 'дневниковость' ее последнего поэтического сборника как такового (т.е. *После России*) нуждается в более детальном обсуждении. С одной стороны, книга построена преимущественно в хронологическом порядке. С другой же – в отдельные моменты хронология намеренно нарушается автором ради художественной переработки фактов и эмоций. Напрашивается мысль, что высокая степень художественной и мировоззренческой зрелости книги как бы упраздняет потребность в признании присущей ей 'дневниковости'. 'Дневниковость' сборника *После России* нельзя отрицать, но она не является главным художественным принципом произведения. Более того, нельзя не учитывать тот факт, что сама Цветаева решила дать сборнику название, в котором выделяется явный и однозначный 'дневниковый оттенок' книги (*После России*), предпочитая его первоначальному названию

Умыслы, в котором прекрасно соединяются личный характер поэтического слова и одновременная независимость этого слова от воли поэта – та независимость, которая является столь важной составляющей зрелой философии искусства Цветаевой.

Среди последующих опытов дневникового прочтения цветаевской лирики следует выделить книгу петербургской исследовательницы Е. Айзенштейн, предложившей последовательный анализ стихотворений *После России* в связи с эпистолярным диалогом Цветаевой и Пастернака (Айзенштейн 2000). Армянский цветаевед Т. Геворкян недавно опубликовала две статьи, полностью посвященные именно этой проблематике (Геворкян 2010). Исходя из работы Таубман, из рассуждений М. Гаспарова и из рецензии Ходасевича, в которой поэт подчеркивает принадлежность сборника к дневниковой традиции, Геворкян настаивает на том, что отличает дневниковую логику и дневниковую хронологию от биографических реалий поэта и от логики записных книжек (Геворкян 2010: 5-16). По словам исследовательницы, у лирического дневника есть "своя логика и хронология" (Геворкян 2010: 20). Эту самобыт-

ность она справедливо связывает с “самособытием” поэта, которое действительно приобретает масштабный характер в концептуальной архитектуре *После России* (Геворкян 2010: 30). Именно весомость темы поэта, вездесущность которой, между прочим, Геворкян частично оспаривает, приводит к мысли о целесообразности прочтения книги не только под углом зрения ее ‘дневниковости’. Цветаевский поэт, как явствует из философских произведений автора, является сверхличным инструментом фиксации голоса Поэзии с большой буквы. Но житейская правда Цветаевой как поэта и женщины напоминает нам о ее отношении к поэзии именно как к ‘ремеслу’ и дневнику⁴. Кажется, выйти из этого интерпретационного тупика невозможно. Следует еще раз призвать к принятию умеренной позиции по отношению к дневниковости цветаевской лирики: являясь основным признаком раннего периода ее творчества, она остается важ-

⁴ Мимовольно возникает вопрос об уместном определении Цветаевой как вдохновленного поэта или поэта-мастера слова на основе их разграничения в работе Микеля Дюфрена *Le poétique* (1963 г.). Обсуждение этого фундаментального вопроса, разумеется, выходит за рамки данной статьи.

ным композиционным принципом зрелой поэзии и перестает быть таковым только в поэтическом творчестве конца двадцатых и тридцатых годов, в чем и сходятся все вышеупомянутые ученые.

Замечательный пример осознанного включения дискурса об автобиографичности и дневниковости в блестящее литературоведческое исследование продемонстрировала тартуская ученая М. Боровикова, которая в своей диссертации рассмотрела литературный подтекст автобиографизма в ранней лирике Цветаевой (Боровикова 2011). Следует отметить, что для разработки своего подхода Боровикова опиралась на фундаментальные цветаеведческие работы И. Шевеленко и О. Ревзиной. Многие рассмотренные выше подходы к лирике Цветаевой можно отнести и к лирике В. Стуса, чей стиль художественного высказывания часто воспринимается как конфессиональный⁵. Во-первых, необхо-

⁵ В. Стус родился в западной Украине в 1938 г., но вырос в Донбассе. В 1963 г. он переехал в Киев, где поступил в аспирантуру Института литературы им. Т. Шевченко. В 1965 г. он был отчислен из аспирантуры в связи с акцией против волны арестов украинских интеллигентов. В 1972 г. Стус был арестован и приговорен к пятилетнему лагерному заключению в

димо обратить внимание на тот факт, что в истории критического осмысления стусовского наследия четко наблюдаются две противоположные позиции: культ героической биографии автора, упорно отстаивавшего свободу искусства и слова, а также права украинского языка и культуры во время застоя⁶, противостоит в критике чисто филологическому подходу к его поэтическому творчеству. В сознании читателя ряда украинских и диаспорных стусоведческих работ нередко складывается впечатление, что существуют 'два Стуса': Стус-диссидент, борец за свободу украинского народа и возрождение Украины, с одной стороны, и 'Стус как текст'⁷, с другой. Ограни-

Мордовии и двухлетней ссылке в Магаданскую область. После второго ареста в 1980 г. он умер в карцере лагеря в Пермской области в 1985 г. Стус писал и интересовался литературой до своей смерти.

⁶ Вследствие чего он поплатился жизнью в Пермском крае в середине восьмидесятых годов, после тринадцатилетнего лишения свободы.

⁷ Сложившаяся ситуация привела к тому, что метакритические работы о Стусе и стусоведении можно считать одним из главных герменевтических дискурсов современного украинистического литературоведения. См. Pavlyshyn 2010. *Стус як текст* — название сборника докладов научной конференции, состоявшейся в Мельбурне в 1991 г., участники которой

чимся одним лишь указанием на необходимость более научного исследования стусовского литературного наследия. В этом смысле постановка или 'пере-постановка' вопроса о дневниковости его творчества может оказаться очень плодотворной. Сторонники героического прочтения лирики Стуса исходят из его страдальческой жизни и останавливаются на ней, довольствуясь соотношением центральных для его творчества поэтических мотивов горя, одиночества и образа Голгофы с реалиями жизни поэта в лагерях в Мордовии и на Урале, а также во время ссылки на Колыме. Необходимость этой работы не оспаривается, но она должна восприниматься исследователями как первый, базовый элемент прочтения текста, а отнюдь не как окончательный.

Ключом к более научному и глубокому пониманию стусовской лирики может служить попытка исследовать стихотворения его двух последних изданных сборников *Час творчості* (*Время творчества*, 1972) и

были объединены желанием противостоять героическим интерпретациям биографии Стуса. Одним из ранних, основополагающих примеров чисто литературного подхода к творчеству Стуса является русскоязычная статья Дмитрия Бака в «Гранях» (Бак 1995).

Палімпсести (Палимпсесты, 1977) как непрерывный дневник поэта: и душевный, и духовный. Первый сборник содержит больше трехсот оригинальных стихотворений и больше ста поэтических переводов Гете, над которыми Стус работал в ожидании приговора в течение девяти месяцев в Киеве в камере предварительного заключения после первого ареста. Тексты размещены в хронологическом порядке написания, что подкрепляет предположение о дневниковом характере книги. Примером может послужить третье стихотворение *Времени творчества*, несущее в себе, несомненно, дневниковые черты. Уместно процитировать несколько строк из него: “Оце твоє народження нове — / в онові тіла і в онові духу. / І запізнявши погляду і слуху / нового я, відчув, що хтось живе / в моєму тілі. Нишком вижидає / мене із мене. Вабить повсякчас, / щоб погляд мій по ґратах цих обгас, / неначе свічка” (Стус 2009: 9)⁸. ‘Дневниковость’ поэтического

⁸ «Вот здесь твое второе рождение, / и плоти обновление, и духа, / поверив зренью новому и слуху, / почувал я другое естество / в себе: тихонько выживает / меня – да из меня, и всякий раз / все поджидает, чтоб мой взгляд погас / как свечка, за решеткой догорая» (Стус 2010: 79).

языка *Времени творчества* заключается в том числе и в его очевидной установке на диалог с литературной традицией. В первой строке процитированного текста немедленно узнаётся отсылка к Пастернаку – автору, которым Стус не перестал интересоваться до конца жизни и которого он называл одним из любимых поэтов после Гете и Рильке⁹. ‘Дневниковость’ пастернаковского *Второго рождения* могла бы стать предметом отдельного разговора¹⁰. Если ее принять, можно было бы сопоставить ее типичные черты в разных поэтических мирах авторов данного литературного диалога. Именно литературный характер поэтического дневника, то есть его осознанное вхождение в определенную традицию дневникового писания следует считать одним из главных показателей ‘дневниковости’. Но, само собой понятно, у исследователя будет возникать гораздо больше вопросов и сомнений, чем однозначных ответов. Так, в случае *Времени творчества*, нельзя упускать из виду тот

⁹ Это бесспорный факт близости Стуса и Цветаевой.

¹⁰ На то, что исследователь не имеет права останавливаться на явно автобиографическом субстрате сборника, указала Й.Р. Деринг в своей монографии о *Втором рождении* (Döring 1973: 97).

факт, что лирический дневник сопровождается большим корпусом переводов Гёте. Это явно свидетельствует о его 'литературности', если позволительно употреблять этот термин в несколько ином смысле, чем у Якобсона.

Но вернемся к специфике стусовской лирики. В начале девяностых годов вышла статья выдающегося украинского литературоведа Т. Гундоровой, одного из ярчайших приверженцев 'литературного' подхода к изучению стусовской поэзии, где она четко определила место Стуса в литературе двадцатого века на грани 'высокого модернизма' и постмодернизма. Далее автор уточняет, что "все-таки он (Стус - А.А.) оставался в большей степени модернистом, сохраняя модернистский индивидуализм и субъективность" (Гундорова 1992: 17). Это предельно меткое замечание Гундоровой оправдывает дневниковое прочтение поэзии Стуса, в которой центральной является сосредоточенность лирического 'я' на проблемах, связанных с собственной идентичностью. Не менее очевидно то, что на вопрос о своей идентичности лирический субъект Стуса нередко отвечает именно постмодернистски, указывая на ее исчезновение, разложение и глу-

бокую 'текстуальность'. Это можно ощутить даже после прочтения вышеприведенных немногочисленных строк. Показательным в данном контексте является еще и название самого зрелого и наиболее известного сборника Стуса - *Палимпсесты*. В нем идея вековой культурной традиции прекрасно сочетается с постмодернистской замкнутостью на текстовой реальности. Попытка сохранения собственного 'я', которую субъект не может не предпринимать, будет зиждиться исключительно на текстовой основе. Колеблясь на хрупкой грани модернизма и постмодернизма, стусовская лирика *Палимпсестов* ведет интенсивный диалог с рильковским поэтическим миром *Дуинских Элегий* и *Сонетов к Орфею*, причисление которых к дневниковой традиции решительно недопустимо. И в самом деле, в концептуальных основах *Времени творчества* и *Палимпсестов* наблюдаются значительные изменения. Первый сборник — лирический дневник, построенный на почти ежедневной творческой переработке эмоций, в то время как второй сборник, в который вошли многочисленные стихотворения из предыдущего, является более сложным литературным проектом, уже поте-

рявшим признаки 'дневниковости'. Но ясно, что и 'дневниковость' книги 1972 г. имеет мало общего с узкими представлениями об изложении внешних событий: она полностью, или почти полностью, посвящена внутренним переживаниям, которые можно выразить только поэтическим языком.

Проблема отношений поэзии с автобиографией и дневниковой литературой, как следует из сказанного, остается открытой, спорной и в конце концов нерешаемой. Тем не менее, осторожное выявление дневниковых граней лирических произведений может оказаться востребованным познавательным инструментом. В более широком плане вопрос об автобиографическом характере поэтического текста следует считать, пожалуй, ключевым звеном центрального вопроса о природе литературы двадцатого века — вопроса о ее отношениях с затекстовой действительностью. В своей книге *Литература как троп действительности* (Nycz 2001) польский литературовед Р. Ныч проследил формы необоримого, неугасающего присутствия действительности в современной польской литературе, рассматривая неожиданную непрерывность миметического начала в модернистских и

постмодернистских текстах. В главе, посвященной человеческому присутствию в современной литературе (*Osoba w nowoczesnej literaturze: ślady obecności*; Nycz 2001: 50-87), Ныч наблюдает в поэзии эпическую склонность к формированию вымышленных лирических субъектов "через призму отсылок к биографическим деталям и историческому миру индивидуального опыта" (Nycz 2001: 66). Такой подход к биографическому осмыслению лирического героя может оказаться весьма плодотворным. Не отрицая автобиографического происхождения поэтической персоны, исследователь, тем не менее, делает упор на функциональную природу текста, оберегая анализ литературного произведения от риска скатиться к биографической банальности. Кроме того, осознанное выявление автобиографического происхождения поэзии может обогатить интерпретацию, защищая ее от однозначного постмодернистского отрицания субъективной природы текста. Суть вопроса сводится в итоге к великой (модернистской?) ответственности читателя перед текстом в процессе его герменевтического освоения.

Библиография

Айзенштейн 2000: Е. Айзенштейн, *Борису Пастернаку — навстречу! Марина Цветаева*, Нева, Санкт-Петербург, 2000.

Бак 1995: Д. Бак, *Слово в лирике В. Стуса*, «Грани», 1995, CLXXVII, с. 19-26.

Боровикова 2011: М. Боровикова, *Поэтика Марины Цветаевой (лирика конца 1900-х — 1910-х годов)*, Tartu Ülikooli Kirjastus, Tartu, 2011.

Геворкян 2010: Т. Геворкян, «Над пестротой жниц»: На пути к одному стихотворению, или О языке лирического дневника Марины Цветаевой, «Вопросы литературы», 2010, 5, с. 5-52.

Medarić 1996: *Автобиография и автобиографизм*, «Russian Literature», 1996, XL, с. 31-56.

Стус 2010: В. Стус, *Палимпсесты=Палимпсести: книга с параллельным текстом*, Фолио, Харьков, 2010.

Цветаева 2004: М. Цветаева, *Книги стихов*, Эллис Лак, Москва, 2004.

Гундорова 1992: Т. Гундорова, *Феномен Стусового «жертвослова» // М.Павлишин (под ред.), Стус как текст*, Университет ім. Монаша - Відділ Славістики, Мельборн, 1992, с. 1-29.

Егорченко 2008: М. Егорченко, *Проблема творчості у Василя Стуса та Марини Цветаєвої*, «Мандрівець», 2008, 2, с. 63-66.

Стус 2009: В. Стус, *Зібрання творів у дванадцяти томах*, Факт, Київ, 2009, Т. 3.

Bruss 1974: E. W. Bruss, *L'autobiographie considérée comme acte littéraire*, «Poétique», 1974, XVII, pp. 14-26.

Döring 1973: J. R. Döring, *Die Lyrik Pasternaks in den Jahren 1928-1934*, Otto Sagner, München, 1973.

Hetherington 2011: *Lies and Truth-Telling: Lyric Poems and Autobiographical Memory*, in J. Conway-Herron, M. Costello, L. Hawryluk, *The Ethical Imaginations: Writing Worlds Papers – The Refereed Proceedings of the 16th Conference of the Australasian Association of Writing Programs*, 2011,

http://d3n8a8pro7vhmx.cloudfront.net/theaawp/pages/86/attachments/original/1385080023/Hetherington_o.pdf?1385080023 [18 декабря 2014].

Lejeune 1975: P. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris, 1975.

Nycz 2001: R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Universitas, Kraków, 2001.

Olney 1972: J. Olney, *Metaphors of Self: the Meaning of Autobiography*, Princeton University Press, Princeton, 1972.

Pavlyshyn 2010: M. Pavlyshyn, *Martyrology and Literary Scholarship: the Case of Vasyl Stus*, «Slavic and East European Journal», 2010, LIV, 4, pp. 585-606.

Sontag, Graham 2001: K. Sontag, D. Graham, *After Confession: Poetry and Autobiography*, Graywolf, Saint Paul, 2001.

Джулия Перони

Рассказать (и оправдать) коммунистическое прошлое: Автобиографическая трилогия Льва Копелева

To Tell (and Justify) the Communist Past: The Autobiographical Trilogy of Lev Kopelev

Lev Kopelev wrote his autobiographical trilogy in a time span from the 60's to the 80's. Its uniqueness lays in the fact that Kopelev, despite his imprisonment, remained loyal to communism and defended Stalin's actions. Kopelev presents himself in these texts, and especially in *Khranit' vechno*, as an heroic figure, a man who has always fought to protect the weaker, even clashing with his superiors. By comparing Kopelev's description of himself and that reported by Solzhenitsyn and Panin, this article attempts to demonstrate how within his autobiographical works Kopelev tries to idealize and humanize himself and to provide a philosophical justification of his communist past, seen as a great lesson that has been useful for his inner development.

Иногда загадочная судьба действует так, что мы сталкиваемся с людьми, которые своим присутствием изменяют всю нашу жизнь, а иногда – даже спокойный и безопасный путь, по которому мы уже стали ходить. Лев Копелев никак не мог предвидеть, что в приятной прогулке с Раисой Орловой – его будущей спутницей жизни – в тех местах, где раньше он был заключен, почерпнет вдохновение для книги, благодаря которой он станет знаменитым и найдет свое место в коллективной памяти до наших дней. Орлова изменила его жизнь, помогая ему воплотить на бумаге свой

горький опыт и сделать из него живое свидетельство¹:

Мы долго гуляли после посещения юрт, опомниться было трудно. И тогда я попросила Леву подробно, день за днем

¹Копелев выразил свою благодарность жене в надписанном ей экземпляре книги *Хранить вечно*. Он написал, ласково обращаясь к жене: “Доченька! Повторяю – (и никогда не перестану) – эта книга была твоей еще до того, как я записал первую строку. 1976. Лев Копелев” (Копелев, экземпляр *Хранить вечно* Раисы Орловой, личный архив Марии Орловой, Москва). Я держала в руках этот экземпляр в доме Марии Орловой, дочери Раисы, которая показала мне свой личный и богатый архив.

рассказать, как это было, рассказать все десять лет. Этот рассказ был необходим нам обоим. Он продолжался с перерывами, — подолгу ему рассказывать, а мне слушать было почти невозможно, — около трех месяцев. Но я не отступала: “Все, все, что помнишь”. А он тогда помнил едва ли не все. В 1960 году он начал писать книгу *Хранить вечно*. Это был мой главный путь на “тот свет” (Орлова 1983: 187).

Описывая “тот свет”, Копелев понял, что нужно было начать издаека: описать свое детство и корни, опыт Второй мировой войны, дело, из-за которого он стал жертвой, и арест. Орлова пробудила в нем то, что Дуччио Деметрио определяет как “автобиографическую мысль” (Demetrio 1996: 9), которая представлялась уму Копелева во всей своей силе и срочности и которая нуждалась в конкретном изображении. Итак, в 1960-м году он начал писать книгу *Хранить вечно*. Наряду с книгами *И сотворил себе кумира* и *Утоли моя печали* она станет частью трилогии, над которой он продолжал работать вплоть до 1980-х

годов. Эти книги можно назвать частями единой автобиографии, если принять за основу определение автобиографии Филиппа Лежена (см. Lejeune 1975). Вслед за критиком мы можем считать произведение автобиографическим, если оно является ретроспективным, написано в прозе и акцент сделан на личность рассказчика. Более того, в текстах Копелева можно найти то, что Лежен определяет как “автобиографический пакт”: полная идентичность между автором, рассказчиком и персонажем. Интересно заметить, что в немецком издании книги *Утоли моя печали* издатель решил добавить слово “Autobiographie” в название книги, чтобы подчеркнуть личное содержание этого текста. Тот же самый подзаголовок можно было бы применить и к другим изданиям. За исключением книги *И сотворил себе кумира*, трилогию можно также отнести к жанру, который Андреа Гуллотта очень четко и убедительно назвал “литературой советской репрессии” в своей статье *Trauma and Self in the Soviet Context: Remarks on Gulag Writings* (Gullotta 2012). Копелев провел почти год в тюрьме и в разных лагерях и девять лет – в заключении в шарашке.

Практически во всех свидетельствах литературы советской репрессии, не говоря уже о субкатегории 'лагерной мемуаристики', можно отметить острую критику Сталина и его политики, состоящей из репрессий и жестокости. Свидетельства Копелева стоят особняком в панораме этого жанра литературы и поэтому, несомненно, представляются достойными интереса исследователей русской литературы и культуры XX века: даже в труднейшие годы заключения Копелев не переставал слепо верить в режим, всегда оправдывая Сталина, часто сталкиваясь со скептицизмом своих товарищей:

Даже в самые тягостные, мучительные дни в тюрьме, в лагере я ощущал себя частицей той партии, которая меня отвергла, того государства, которое превратило меня в бесправного раба – зэка. И готового снова и снова воевать за них на любом фронте, работать до упаду на полный износ, идти на любые опасности, на смерть (Копелев 2004: 259).

Копелев писал свои воспоминания сначала без какого-

либо четкого плана², не следуя хронологии событий. Причины такого подхода к работе можно найти во внутренней потребности автора: Копелеву прежде всего важно было рас-

² В 1977 он писал другу Генриху Беллю, что придумал план своей "последней работы жизни": "Jetzt habe ich schon einen festen Plan von dem, was meine eigentliche und letzte Lebensarbeit sein soll, und zwar ein Zyklus aus vier Büchern, der Titel des Ganzen 'Szenen aus der Teufelskomödie' oder 'Aus der unmenschlichen Komödie': Buch – 'Und machte mir einen Goetzen' (1917–1935, bereit in Druck russisch und wird übersetzt von Heddy Pross). 2. Buch – 'Aufbewahren für alle Zeit' (1945–1947). 3. Buch – 'Aus dem Kellergeschoss des Gedächtnisses' (1948–1953). Daran wird jetzt geschrieben. 4. Buch – gemeinsam mit Raja 'Erinnerungen an die unvergangene Zeit' (1954–1977). Das sind unsere großen Pläne. Wenn nur das Leben ausreicht!" ("Сейчас у меня уже точный план того, что должно стать моей последней работой жизни, а именно цикл четырех книг, заглавие которого будет 'Сцены из комедии та' или 'Из нечеловеческой комедии': 1. Книга – 'И сотворил себе кумира' (1917–1935, переведена Хедди Просс) 2. Книга – 'Хранить вечно' (1945–1947). 3. Книга 'Из подвального этажа памяти' (1948–1953). В данный момент пишу я об этом. 4. Книга – которая будет написана вместе с Раей – 'Воспоминания из непрошедшего времени' (1954–1977). Это наши большие планы. Только жизни бы нам хватило! [12: 331]"). Он действительно писал все книги, правда, с другими названиями, но больше не говорил об этом цикле.

сказать. Именно поэтому он начал с эпизодов, которые он никак не мог забыть и которые были ясны и не вызвали конфликта совести: с описания войны и несправедливостей. Первой была написана книга *Хранить вечно*, где Копелев излагает свой опыт во время Второй мировой войны, когда он поступил на военную службу добровольцем и был переводчиком. Затем он работал над книгой *Утоли моя печали*, в которой рассказал о периоде тюремного заключения и шарашки, где он познакомился с Александром Солженицыным. В этой части видна попытка, которую автор предпринимает в течение всего рассказа о своем прошлом: он ведь старается объяснить, почему он до последнего момента остался верным идеалам коммунизма. И только затем Копелев создал последний текст трилогии – *И сотворил себе кумира*³, который идеаль-

³ Все эти книги были опубликованы в Америке в г. Анн Арбор в короткий срок (с 1975 по 1981 г.) издательством Ардис, которое возглавляли супруги Проффер. Вскоре все книги были переведены на немецкий язык. Но на родине Копелева они опубликованы не были, так как с 1968 г. он был исключен из партии и его произведения были запрещены. Позднее произведения Копелева были изданы на многих языках, но – парадокс – не все

но предваряет написанные ранее книги, потому что там изложены факты, являющиеся предыдущими с хронологической точки зрения: юность на Украине и то, как он “сотворил себе кумира”, что и отражено в заглавии.

Хранить вечно является самым длинным текстом трилогии, так как участие во Второй мировой войне стало поворотным моментом в жизни Копелева. Особое место в книге занимает глава о трагических событиях в Восточной Пруссии.

Советская армия пришла в начале 1945 г. в область, где население не было эвакуировано, и обрушила на нее весь гнев и усталость от войны. Копелев был свидетелем насилия, беззакония и мародерства солдат Красной Армии, которые вели себя как звери. На страницах *Хранить вечно* он пишет о том, что творилось на его глазах в те месяцы: казалось, как будто его товарищам было интересно только изнасиловать беззащитных женщин и грабить то, что осталось в городах. В книге он часто высказывает свое возмущение по этому поводу:

его книги изданы в России: *И сотворил себе кумира* до сих пор остается неопубликованным.

А здесь мы сами власть на местах; мы все – генералы и офицеры – поклонники Эренбурга. [...] Какой мести научили: немкам юбки задирать, грузить чемоданы, добро растаскивать. Да что позор – подумай, что выйдет потом из этих солдат, из этих, которые десятками в очередь на одну немку, девочек насиловали, старух убивали?.. Они же вернутся в наши города, к нашим девушкам. Это похуже всякого позора. Это же сотни и тысячи готовых преступников, жестоких и наглых, вдвойне опасных, потому что с репутацией героев... (Копелев 2004: 151-152).

Копелев писал, что он много раз пытался остановить своих товарищей и уговорить их вести себя достойно и относиться нормально к невинным людям, но без результата. Он подробно описывает всех людей, которых встречал и которым помогал, очень живо передавая все диалоги. Он обладал даром звуковой памяти и даже двадцать лет спустя умел переносить читателя в те далекие годы. Именно за “со-

чувствие к противнику” и “буржуазный гуманизм” он и был арестован и, находясь в то время в тюрьме в Щецине, не увидел победу Советского Союза.

В *Утоли моя печали* речь идет о заключении в шарашке с 1945 по 1954 годы. Копелев был отправлен в шарашку, где работал переводчиком и принял участие в важных проектах, таких как создание фоноскопа, способного распознавать человеческую речь. Там он познакомился и подружился с Александром Солженицыным и Дмитрием Паниным.

Как известно, Солженицын описал этот период заключения в романе *В круге первом*; Менее известен тот факт, что Панин писал о том же в книге *Записки Сологдина*. Таким образом, нам представляется уникальная возможность сравнить книги трех разных писателей об одном и том же опыте.

Текст Копелева представляет собой ответ на книгу *В круге первом* Солженицына, в которой он стал прототипом противоречивого Льва Рубина⁴.

⁴ Солженицын отождествляет Копелева с его альтер-эго Рубиным, когда он видит его первый раз, следующим образом: «[...] крупный мужчина с широкой черной бородой, был еврей и коммунист. Льва Рубина судьба

Портрет Копелева, который мы получаем из текстов Солженицына и Панина, неоднозначен: он состоит из света и теней, что я попытаюсь показать в дальнейшем.

Лишь в последней части автобиографии читатель найдет попытку объяснения хитрого механизма идеологической обработки масс, который сформировал образ мышления Копелева и целого поколения, к которому он принадлежал.

Очень важное событие, показывающее убеждения молодого Копелева, произошло тогда, когда он был направлен партией участвовать в реквизициях хлеба на Украине между 1932 и 1933 гг. Эти 'экспедиции' в итоге стали причиной того, что историки сегодня называют "голодомором". Копелев и множество его ровесников, воспитанных в духе коммунизма, были готовы на все ра-

сплела с Германией и ветвями мира и прутьями войны. В миру он был филолог-германист, разговаривал на безупречном современном hoch-Deutsch, обращался при надобности к наречиям средне-, древне- и верхне-германским. Всех немцев, когда-либо подписывавших свои имена в печати, он без напряжения вспоминал как личных знакомых. О маленьких городках на Рейне рассказывал так, как если б хаживал не раз их умытыми тенистыми улочками. А побывал он – только в Пруссии, и то – с фронтом». (Солженицын s.d.: 12)

ди достижения идеалов. Они не видели противоречий в политике реквизиций Сталина и не отдавали или, возможно, не хотели отдавать себе отчета в том, какие будут последствия. Витторио Страда писал об этом и определил Копелева как прототип убежденной восторженной молодежи, которую Сталин успешно использовал в своих целях⁵. Копелев был одним из первых, кто впоследствии писал об этом, и на страницах книги признавал себя виновным:

В эти дни уже умирали сотни тысяч крестьян.

⁵Витторио Страда критикует поведение Копелева и не оправдывает его: "Un'altra testimonianza è di un partecipante agli eccidi, Lev Kopelev, uno di quei tipici personaggi che chi ha letto Solgenitsyn sa riconoscere. Purtroppo non risale al '33-'34 quando presumibilmente questo signore andava in giro per le campagne ucraine, forse non a uccidere direttamente, ma di certo come complice di quelli che ammazzavano, che osservavano indifferenti la morte" ("Другим свидетельством является рассказ участника битвы, Льва Копелева, одного из тех типичных персонажей, которых те, кто читал Солженицына, без проблем узнают. К сожалению, свидетельство не относится к 1933-34 годам, когда этот господин ходил по украинским деревням, наверное, сам не убивая, но без сомнения, являясь соратником тех, кто убивал и равнодушно смотрел на смерть" [Strada 2004]).

Умирили в пустеющих селах, на дорогах, на городских улицах. Уже голодали Украина, Кубань, Поволжье.

Но он [Сталин] утверждал, что об этом не стоило “серьезно разговаривать”.

И мы не разговаривали.

Не только потому, что уже опасно было сомневаться и тем более опасно критиковать речи Сталина. И не только потому, что одной из страшных примет массового голода было ощущение бессилия, обреченности [...].

Мы не возражали, убежденные, что бедствие произошло не столько по вине партии и государства, сколько из-за неизбежных ‘объективных’ обстоятельств, что голод вызван сопротивлением самоубийственно-несознательных крестьян, вражескими происками и неопытностью, слабостью низовых работников.

В той же речи Сталин торжественно обещал “сделать всех колхозников зажиточными” (Копелев 2011: 304).

Имеется также аудиозапись, где Копелев сам рассказывает о том, чему он был свидетелем, и оправдывает себя и свое поколение такими лаконичными словами: “Мы верили, должны были, хотели верить”⁶.

Слепая вера в коммунизм оказалась важнейшей чертой всего поколения Копелева, но множество людей довольно рано разочаровалось в идеале. Среди них можно упомянуть и Солженицына, который изначально тоже верил в идеалы коммунизма, но опыт заключения и несправедливость, жертвой которой он стал, полностью разочаровали его в этой идее. Копелев же продолжал определять себя как коммуниста и защищал политику Сталина, ссылаясь на понятие ‘исторической необходимости’, которая оправдывала любые средства. Чтобы лучше понять фигуру Копелева, можно сравнить описания о нем в книгах Солженицына и Панина. Разумеется, искать правду в воспоминаниях этих авторов непродуктивно. Ни Копелев, ни Панин не признавали себя в описании Солже-

⁶ Во время интервью, которые я взяла у Марии Орловой, она по поводу Копелева-рассказчика заметила, что никто уже не мог про него забыть, услышав его голос хоть один раз.

ницына, и оба отреагировали на роман *В круге первом*, излагая свой собственный вариант истории. Панин даже написал эссе *Солженицын и действительность*, где обвинил последнего в изображении многих нереальных фактов. И всё-таки можно найти несколько общих черт с Копелевым, которые интересно проанализировать в этом контексте. Оба писателя хоть и признают, с одной стороны, большую эрудицию и начитанность Копелева⁷, упрекают его в избыточной вере в коммунизм-ленинизм и в слепоте по отношению к реальности. Часто три друга долго спорили, и Панин писал, что Копелев не умел спорить: он резко горячился и кричал⁸. Солженицын

⁷Панин пишет: “Лев – кладезь литературной эрудиции, был необыкновенно осведомлен также в вопросах истории, политической жизни страны [...]” (Панин 1973: 425-426).

⁸ Вот как Панин определяет поведение Копелева “Ему казалось достаточным одержать временный тактический успех, поэтому, постоянно чувствуя, как почва уходит из-под ног, он начинал горячиться, кричать и даже ругаться. Порой мне казалось, что он готов меня убить, но через день-два все входило в норму, и вскоре при первом удобном случае споры возобновлялись. Обычно наши столкновения происходили с глазу на глаз, но иногда мы прибегали к Солженицыну как к арбитра”.

настаивает на слепой послушности Рубина Партии, также рассказывает о его участии в коллективизации, когда он ходил по украинским деревням и угрожал крестьянам⁹. Панин тоже никак не мог понять, почему такой умный человек, каким был Копелев, мог быть до такой степени слепым к реальности¹⁰.

Из воспоминаний Солженицына и Панина видно, что фигура Копелева часто неоднозначная, непоколебимая в своей сильной вере в идеал. Тот факт, что Копелев в книгах, написанных после опубликования романа Солженицына, предоставляет читателю свою версию фактов и в *И со-*

(Панин 1973: 426) Солженицын свидетельствует о подобном факте: “Рубин не умел и не любил подолгу слушать. Всякую беседу он понимал так (да так чаще всего и получалось), что именно он разметывал друзьям духовную добычу, захваченную его восприимчивостью” (Солженицын s.d: 38).

⁹Солженицын подчеркивает отсутствие жалости у Копелева: “И если дите хозяйское умирало – подыхайте вы, злыдни, и со своим дитем, а хлеба испечь – не дать. И не исторгала жалости, а привычна стала [...]” (Солженицын s.d: 459).

¹⁰ Солженицын сообщает об их частых спорах: “Да притворяешься ты! Ты слишком умен, чтобы верить в это гадство! Человек со здравым умом не может так думать! Ты просто лжешь!” (Солженицын s.d.: 448).

творил себе кумира пытается найти корни своих убеждений, не является случайным. Это – своеобразная попытка оправдания собственного прошлого. Если стремление к оправданию является определяющим для *Утоли моя печали* и *И сотворил себе кумира*, то в *Хранить вечно* можно найти иную тенденцию, а именно легкое тяготение к идеализации.

Разумеется, каждая автобиография склонна к идеализации и поэтизации прошлого, и это свойство можно найти в произведениях Копелева. Как пишет немецкая исследовательница Мартина Вагнер-Егелхааф, в каждом автобиографическом произведении присутствует сдвиг от “Selbsterkennung” (познание себя) до “Selbstverkenning” (заблуждение в себе). Андреа Баттистини также подчеркивает, что очень часто рассказчик автобиографии действует селективным способом, выбирая только положительные свои черты и поступки и показывая их читателю¹¹.

¹¹“Il genere letterario dell’autobiografia amplifica gli attributi del suo protagonista, investendolo di una luce dorata emanante da una ricerca selettiva che scarta la cenere dei vizi per esaltare la fiamma della virtù” (“Литературный жанр автобиографии расширяет свойства ее главного героя, освещая его золотым светом, происходящего

Без сомнения, книги Копелева не являются исключением в этом процессе, но, на мой взгляд, тут имеют место и другие причины. Когда наш автор начал писать эти тексты, ему было уже за пятьдесят, он чувствовал необходимость объяснить, почему он решил рассказать о своем прошлом. Вот что написано в статье *Чему история научила меня*:

На протяжении полутора десятилетий я вспоминал и записывал воспоминания о разных событиях моей жизни. [...] Прежде всего я должен был рассказать правду своим детям и внукам, своим соотечественникам, моим ровесникам, правду о том, как мы жили, что мы действительно думали и чувствовали в пору самых трудных, самых противоречивых и самых жестоких испытаний нашего народа (Копелев 1977: 612-613).

Он настаивает на необходимости рассказать только правду, которой посвятил всю

от селективного поиска, который исключает пепел пороков и подчеркивает пламя добродетелей” [Battistini 1990: 11]).

свою деятельность начиная с 60-х годов. Именно тогда, после известного доклада Хрущева и разочарования в политике Сталина, он начал критически относиться к окружающей действительности, в том числе, когда несправедливость распространилась и на его друзей-писателей. Деятельность Копелева-правозащитника началась как раз письмами в защиту Андрея Синявского и Юлия Даниэля, Александра Солженицына, Андрея Сахарова, Татьяны Великановой и многих других писателей и борцов за правду. Его письма и выступления были собраны в книге *Вера в слово*, где Копелев борется против советского произвола, используя только одно оружие – слово, “царственное слово”, как и Анна Ахматова.

В тот же период, когда он взялся защищать права человека, он и начал писать *Хранить вечно*. Может быть, это происходило бессознательно, но прошлое получило оттенок идеализации, особенно в описании таких эпизодов, как война в Восточной Пруссии, которые позволили автору показать свои положительные качества. Таким образом, он

нарисовал поразительную связь между своим прошлым, когда боролся, чтобы защищать слабых, и своим настоящим, когда он выступал активным правозащитником.

Будучи честным перед своей совестью до конца, Копелев в течение последующих лет не стал молчать про реквизиции на Украине, и его героические поступки в какой-то мере уравновешивают отрицательный опыт.

Пересмотрев своё прошлое, он пришёл к выводу, что заключение было справедливо, и эти годы считал наказанием за свою вину как реквизитора. Заключение принесло даже некоторую пользу, так как, в конце концов, за долгие годы в шарашке он многому научился.

В 1981 году Копелев принял немецкое гражданство, и с тех пор Германия – это его “Wahlheimat”, родина по выбору. Здесь он стал медийной фигурой, и тот факт, что он не скрывал свое трагичное прошлое, делает его настоящим героем.

Библиография

Копелев 1977: Л. З. Копелев, *Чему история научила меня // Л. Копелев, Вера в слово. Выступления и письма 1962 – 1976 гг.*, Ардис, Анн Арбор, 1977.

Копелев 2004: Л. З. Копелев, *Хранить вечно*, Терра, М., 2004.

Копелев 2010: Л. З. Копелев, *И сотворил себе кумира*, Правда Людини, Харьков, 2010.

Копелев 2011: Л. З. Копелев, *Утоли моя печали*, Правда Людини, Харьков, 2011.

Лотман 2005: Ю. М. Лотман, *Литературная биография в историко-культурном контексте (К типологическому соотношению текста и личности автора) // Ю. Лотман, О русской литературе*, Искусство–СПб, СПб., 2005.

Орлова 1983: Р. Д. Орлова, *Воспоминания о непрошедшем времени. Москва, 1961-1981 гг.*, Ардис, Анн Арбор, 1983.

Орлова, Копелев 1988: Р. Д. Орлова, Л. З. Копелев, *Мы жили в Москве. 1956 – 1980*, Книга, М., 1988.

Панин 1973: Д. М. Панин, *Записки Сологдина*, Посев, Франкфурт ам Майн, 1973.

Панин 1975: Д. М. Панин, *Солженицын и действительность*, Париж, 1975.

Солженицын s.d.: А. И. Солженицын, *В круге первом*, Посев, Франкфурт ам Майн, sine data.

Böll, Kopelew 1984: H. Böll, L. Kopelew, *Warum haben wir aufeinander geschossen?*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1984.

Böll, Kopelew, 1991: H. Böll, L. Kopelew, *Waffe Wort*, Steidl, Göttingen, 1991.

Böll, Kopelew, 2011, H. Böll, L. Kopelew, *Briefwechsel*, Steidl, Göttingen, 2011.

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

Cambi 2002: F. Cambi, *L'autobiografia come metodo formativo*, Editori Laterza, Bari, 2002.

Demetrio 1996: D. Demetrio, *L'autobiografia come cura del sé*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1996.

Gullotta 2012: A. Gullotta, *Trauma and Self in the Soviet Context. Remarks on Gulag Writings «Avtobiografija»*, 2012, I, pp. 73-87.

<http://journals.padovauniversitypress.it/avtobiografija/content/trauma-and-self-soviet-context-remarks-gulag-writings> (28 сентября 2013).

Lejeune 1975: Ph. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris, 1975.

Ricoeur 1985: P. Ricoeur, *Temps et récit*, in P. Ricoeur, *Le temps raconté*, Seuil, Paris, 1985.

Strada 2004: V. Strada, *L'emigrato, la vedova e la studentessa*, «Liberal», 2004, IV, 24, <http://www.liberalfondazione.it/archivio/tutti-i-numeri-di-liberal/1180-lemigrato-la-vedova-e-la-studentessa> (28 сентября 2013).

Trilling 1972: L. Trilling, *Sincerity and Authenticity*, Harvard University Press, Cambridge, London, 1972.

Wagner-Egelhaaf 2000: M. Wagner-Egelhaaf, *Autobiographie*, Metzler, Stuttgart, Weimar, 2000.

Irina Marchesini

Prismatiche rifrazioni. Autobiografia e codificazione complessa nel primo romanzo composto in lingua inglese da V.V. Nabokov

Prismatic Refractions. Autobiography and Complex Codification in the First Novel Written in English by V.V. Nabokov

As Dale Peterson has acutely observed, “[a]n odd mixture of mischief and melancholia, [*The Real Life of Sebastian Knight*] stands bravely at the beginning of a new career path [...]. With his usual deliberation and composure, Nabokov undertook the daunting task of transporting a distinctive literary persona into a foreign environment, translating a defunct Russian artist into a lively new tongue” (2007: 25). Drawing from this assumption, the present essay focuses on the complex bind of narrative levels, where fictional biographies and autobiography melt. The author devotes special attention to the process of self-encodement of autobiographical elements in the text. Ultimately, this study aims to demonstrate that trustworthy autobiographical elements can be found also in narratives that openly reject the principle of realism, such as the case of the autofictional genre.

1. Testimoniare la metamorfosi

Il romanzo *The Real Life of Sebastian Knight* (1941) si colloca al centro di un momento cruciale per la carriera di Vladimir V. Nabokov, segnato dal cambiamento della lingua ufficiale di composizione letteraria: dopo una serie di notevoli opere redatte in russo lo scrittore passa, infatti, all’inglese. Una simile scelta compiuta da questo “Icare russe et phénix américain” (De-roy 2010) affonda le sue radici nei drammatici eventi storici che hanno indelebilmente segnato la storia mondiale: in seguito alla Rivoluzione Russa Nabokov si

trasferisce in Europa, continuando a scrivere in russo. A Berlino conosce Vera Slonim, ebrea, che diventerà sua moglie nel 1925; una quindicina d’anni dopo, per salvarla dallo sterminio, cercherà rifugio negli Stati Uniti. A questo punto l’abbandono del russo come idioma d’elezione diventa ‘inevitabile’¹: il pubblico che avrebbe trovato negli Stati Uniti sarebbe stato

¹ Si abbraccia qui la posizione di Brian Boyd, che considera questa scelta una necessità, contrariamente a quanto sostiene Dolinin in *The Cambridge Companion to Nabokov* (2004: 54). Per ulteriori approfondimenti sulla questione, cfr. Boyd (2011).

diverso e ben più ampio rispetto alla ristretta cerchia di *émigré* alla quale era abituato, che pure lo aveva già osannato come grande autore russo.

Tracce di un simile, traumatico, passaggio si trovano proprio in questa *fiction* (auto)biografica, che si fa testimone non soltanto di un'evoluzione tecnica e stilistica, ma soprattutto della metamorfosi della figura di Sirin, principale *alter ego* nabokoviano. Come nota acutamente Dale Peterson, “[a]n odd mixture of mischief and melancholia, [*The Real Life of Sebastian Knight*] stands bravely at the beginning of a new career path [...]. With his usual deliberation and composure, Nabokov undertook the daunting task of transporting a distinctive literary persona into a foreign environment, translating a defunct Russian artist into a lively new tongue” (2007: 25). Tale operazione di trasferimento, o meglio, di ‘traduzione’ della propria personalità letteraria, prosegue il critico, ha reso necessaria la scelta di una determinata forma romanzesca, quella dell’“obituary memoir”². Alla

² Questo termine viene utilizzato da Dale Peterson nel suo articolo, e parrebbe di suo conio. Tuttavia, nell’*Encyclopedia of Life Writing* (2013) Debra Taylor include il necrologio tra le forme di scrittura biografica: “[a]n obituary is a form of biography, [...] and yet it is also not a

luce di queste osservazioni, e sulla scorta delle più solide teorie in ambito nabokoviano e narratologico, il presente contributo si concentra sul complesso incastro di livelli narrativi in cui si fondono autobiografia e biografie fittizie, privilegiando la ricerca di esempi di codificazione complessa degli elementi autobiografici all’interno del volume. In particolare, si cercherà di verificare la seguente ipotesi: nel primo romanzo che Nabokov ha direttamente composto in lingua inglese quel Sirin firmatario di poesie e romanzi russi cessa di esistere, ma continua ad agire in qualità di autore implicito, entità organizzatrice del testo, riflesso dell’autore in carne ed ossa. Parimenti, si dimostrerà come la scrittura del sé possa contenere elementi di verità non soltanto nel ristretto ambito della biografia e dell’autobiografia, ma anche nel contesto di narrazioni fittizie scollate dal vincolo del realismo.

2. *Il sottile limes che divide biografie e autobiografia*

In virtù della sua rilevanza all’interno della produzione nabokoviana, *The Real Life of Sebastian Knight* costituisce un ter-

biography, which is ordinarily quite detailed” (2013: 667).

reno privilegiato per l'analisi; tuttavia, questo romanzo richiede nell'esercizio ermeneutico un'attenzione decisamente scrupolosa, essendo un testo che in un certo senso paralizza una possibile interpretazione. Infatti, sin dalle prime battute, nonostante l'*incipit* sembri in apparenza tener fede alle convenzioni del genere suggerito dal mendace titolo, il lettore attento esperisce, facendosi largo tra le macerie della *'real life'*, la disillusione delle proprie aspettative: non sta leggendo un libro su Sebastian Knight, ma qualcosa di diverso. La scrittura di una biografia attendibile del poeta è certamente la scintilla che accende la sacra fiamma dell'*ars scriptoria* in V., un piccolo commerciante fratellastro di Knight. Eppure, l'autentico pretesto che si cela dietro la nascita del romanzo di V., rigidamente incastonato nell'opera di Nabokov per mezzo di un'elegante *mise en abyme*, è dato dalla 'falsa' biografia redatta dal suo 'rivale', Mr. Goodman, segretario di Sebastian. A queste due biografie se ne aggiungerà poi una terza, rimasta incompiuta, dedicata a un personaggio fittizio, 'Mr. H.', alla quale Knight stava lavorando poco prima della sua morte. Una galleria caleidoscopica di figure galleggia attorno all'utopica ricerca di informa-

zioni condotta da V., che sembra perdersi in un labirinto costituito da silenzi, informazioni errate, incontri con personaggi apertamente bugiardi o irreperibili, frammenti di memoria intrisi di suggestivi sentori del passato. Secondo la dichiarazione d'intenti del narratore, la biografia di Sebastian vuole porsi come un tributo che celebri le imprese letterarie del fratellastro prematuramente scomparso, dipingendone un quadro allo stesso tempo 'realistico' e 'fedele', al fine di smentire le menzogne contenute nel volume di Goodman. Tuttavia, come nota Marija Malikova in *V. Набоков. Авто-Биография*, il romanzo sembra piuttosto il risultato della transizione dal genere della biografia all'autobiografia: "В. так глубоко вживается в художественный мир романов Себастьяна, что сочиняемая им биография Себастьяна начинает превращаться в автобиографию В., построенную по эстетическим законам художественного мира Себастьяна" (Malikova 2002: 121). Sfogliando le pagine del testo sembra, infatti, di seguire più i passi di V. che le tracce lasciate da Sebastian; si ha l'impressione di trovarsi di fronte ad un'autobiografia, piuttosto che a una biografia. Oltre ad essere maldestro nelle sue ricerche, V. si abbandona spesso a riflessioni

personali; non di rado confida al lettore i suoi sentimenti riguardo al libro che sta scrivendo: “I would now refrain from mentioning this rather eerie business did it not disclose how unprepared I was for my task and to what wild extremities my diffidence drove me. When at last I did take pen in hand, I had composed myself to face the inevitable which is but another way of saying I was ready to try and do my best” (Nabokov 2001: 29-30). V. non può fare a meno di confessare la propria buona volontà e l’impegno profuso nel tentativo di domare una lingua a lui straniera, che però non si dimostra abbastanza docile; in quella che sembra quasi una nota a margine, scrive che “[t]he dreary tussle with a foreign idiom and a complete lack of literary experience do not predispose one to feeling overconfident” (Nabokov 2001: 84). Se, da un lato, con la sua ‘biografia’ V. cerca di mettere in discussione il ruolo che un ritratto letterario postumo può giocare nei confronti della successiva reputazione dello scrittore, attraverso la sua ‘autobiografia latente’³ V.

³ Espressione coniata da me. L’aggettivo ‘latente’ vuole indicare una caratteristica distintiva di questa particolare variante di autobiografia: il narratore, infatti, non dichiara affatto il suo intento autobiografico, ma, al contrario, cerca di dissimularne la natura facendosi schermo

sembra preparare il terreno per una sua ipotetica biografia *post-mortem*, sottolineando soprattutto l’onestà intellettuale che guida la sua ricerca. Violando nuovamente le convenzioni di genere, in alcuni brani V. s’improvvisa persino critico, sbilanciandosi in lunghi commenti sull’inglese di Sebastian: per quanto talentuoso, il poeta aveva pur sempre un’origine russa, che inevitabilmente si riflette nella sua parlata come nelle sue opere (Nabokov 2001: 40-41). Più avanti nel romanzo V. insisterà su questo punto, commentando l’abilità e la maestria con la quale Sebastian utilizza il russo rispetto all’inglese. Nondimeno, il narratore non rinuncia ad accostare questi elementi alla sua storia personale (Nabokov 2001: 71).

Si potrebbe pensare che simili affermazioni dicano qualcosa sullo scrittore, in particolare sulla sua padronanza di una lingua straniera. Al contempo, però, si

dietro al paravento del genere biografico. Tuttavia, per questo personaggio dal sapore così dostoevskijano, è troppo difficile resistere alla tentazione narcisista e dunque dissemina il testo di elementi autobiografici. Si dovrebbe inoltre considerare un altro fattore, ovvero la parentela del narratore con l’oggetto della sua trattazione, il fratellastro Sebastian Knight. La narrazione, dunque, è per certi versi di tipo biografico, ma cela in sé una doppia natura, il cui secondo volto è quello dell’autobiografia.

noti che non si tratta di dati obiettivi: se V. è straniero tanto quanto Sebastian, come riesce a distinguere con tale disinvoltura una parlata che si discosta dall'orizzonte dello standard? Inoltre, l'uso reiterato di formule dubitative (“to appear”, “may”) e di predicati che denotano processi mentali (“to know”, “to believe”) suggerisce un'interpretazione puramente soggettiva dei fatti.

3. Finzione e ‘vera vita’

È precisamente nei passi in cui biografia e autobiografia si mescolano, e in cui la coppia Knight-V. sembra fondersi, che si riflette, come in un iridescente prisma, la situazione realmente vissuta da Nabokov. L'educazione tri-lingue (russo, inglese e francese) che gli era stata impartita sin dalla più tenera età e l'intensa attività di (auto)traduzione che ha svolto sin dagli anni giovanili non hanno reso meno traumatico il passaggio da una lingua di composizione letteraria ad un'altra. Le parole di Nabokov fanno eco alle considerazioni di V.: “[...] that was a very difficult kind of switch. My private tragedy, which cannot, indeed should not, be anybody's concern, is that I had to abandon my natural language, my natural idiom,

my rich, infinitely rich and docile Russian tongue, for a second-rate brand of English” (1973: 15). Il medesimo atteggiamento viene ripreso in un'altra intervista nel 1965 per Television 13 di New York: “[m]y complete switch from Russian prose to English prose was exceedingly painful – like learning anew to handle things after losing seven or eight fingers in an explosion” (1973: 54). E ancora: “I switched to English after convincing myself on the strength of my translation of *Despair* and that I could use English as a wistful standby for Russian. I still feel the pangs of that substitution [...]” (1973: 88-89).

Un processo di transizione, questo, che ha svolto la funzione di detonatore a un livello ancor più profondo nella strutturazione del romanzo. *The Real Life of Sebastian Knight*, oggetto fisicamente nelle mani del lettore, rappresenta il passaggio concreto di un testimone ‘impalpabile’: non è soltanto Sebastian a cedere il passo al fratellastro nella storia, ma è anche Sirin⁴, princi-

⁴ Sirin non è l'unico *nome de plume* utilizzato da Nabokov; basti pensare a Vasilij Šiškov, inventato in occasione della pubblicazione della poesia *Поэты* nel 1939. L'autore ricorda che “[t]he poem was published in a magazine under the pseudonym of ‘Vasily Shishkov’ in order to catch a distinguished critic (G. Adamovich, of the *Poslednie novosti*) who

pale *nome de plume* di Nabokov, a subire una sorta di metamorfosi. Il nome di Sirin, ‘maschera’ con la quale l’autore russo era noto nei salotti letterari, viene accantonato nella ‘vera vita’ dello scrittore, ‘muore’, ma continua a comparire nei romanzi ‘americani’⁵ sotto forma di allusioni più o meno intellegibili, entrando in maniera sottile nel testo⁶. Nella sua breve nota, Peterson osserva una particolare coincidenza: Vladimir Sirin nasce, a livello letterario, nel medesimo anno dell’uscita a Berlino⁷ di *Ход коня* (1923), un importante trattato di Šklovskij sul formalismo. Il libro si apre con la suggestiva immagine di un cavallo su una scacchiera vuota, sulla quale viene tratteggiata la mossa della figura, che secondo

automatically objected to everything I wrote. The trick worked: in his weekly review he welcomed the appearance of a mysterious new poet with such eloquent enthusiasm that I could not resist keeping up the joke by describing my meetings with the fictitious Shishkov in a story which contained, among other plums, a criticism of the poem and of Adamovich’s praise” (Nabokov 1971: 95).

⁵ Con quest’espressione si intendono tutti i romanzi composti da Nabokov direttamente in lingua inglese.

⁶ È importante chiarire che queste allusioni erano presenti, in maniera minore, anche nella produzione russa; tuttavia, nella produzione in lingua inglese Sirin si può ritrovare *solamente* (e più assiduamente) in questa forma.

⁷ Vale la pena ricordare che in quegli anni Nabokov si trovava proprio a Berlino.

Šklovskij simboleggia perfettamente l’artificio artistico. A questa figura non è consentito di muoversi liberamente, deve seguire un percorso ‘alternativo’, ‘diverso’: “[к]онь ходит боком, вот так [...]. Много причин странности хода коня, и главная из них - условность искусства... Я пишу об условности искусства. Вторая причина в том, что конь не свободен - он ходит вбок потому, что прямая дорога ему запрещена” (1999: 9-10). Una simile immagine rappresenta in maniera decisamente pregnante il difficile momento di transizione vissuto da Nabokov che, in quanto amante degli scacchi, avrà di certo notato questa analogia, attento com’era a dettagli del genere. E così, similmente a un cameo, in una *mise en abyme*, il cavallo di *The Real Life of Sebastian Knight* racchiude in sé il *sjuzet* del romanzo e la *fabula* della vita.

La figura del cavallo costituisce un esempio di codificazione complessa, un procedimento che, secondo Shapiro, è sempre presente nella produzione nabokoviana (1999: 15)⁸. Non a caso, riferendosi al generale Kuropatkin e al ‘tema del solferino’, nella sua autobiografia

⁸ Per approfondimenti, consultare Tammi 1985, Connolly 1992.

Speak, Memory Nabokov scrive: “[t]he following of such thematic designs through one’s life should be, I think, the true purpose of autobiography” (1966: 27). Tale rilievo getta una ben diversa luce sui frequenti riferimenti scacchistici all’interno del romanzo. Numerosi personaggi vengono identificati con un cognome ‘parlante’: Knight (‘cavallo’, in inglese), Bishop (‘alfiere’, in inglese), Toorovetz (‘torre’, dal russo *mypa*). I protagonisti arrivano persino a muoversi in modo simile alle figure corrispondenti: in particolare, Knight può procedere sia orizzontalmente che verticalmente, unendo simbolicamente le due dimensioni linguistiche che padroneggia con destrezza. Oltretutto, la mossa del cavallo è caratterizzata dal suo esser non diretta o, come si direbbe in russo, ‘сбокы’⁹. L’intervento dell’autore implicito si palesa inoltre, sempre in termini scacchistici, in quel punto del romanzo in cui il narratore si trova in seria difficoltà (2001: 166-167): è proprio grazie alla “Schachbrett” che V. ricorda il luogo in cui è ricoverato Seba-

stian, St. Damier, potendo così proseguire le sue ricerche.

Un altro metodo di *self-encodement* (auto-codificazione) utilizzato abitualmente da Nabokov ci viene ricordato da Shapiro: “Nabokov also customarily encodes his authorial presence chromesthetically, drawing on his ability to see letters and their representatives in sound and colours” (1999: 24). In *Strong Opinions* (1973: 17) Nabokov fornisce una descrizione dettagliata di questo singolare fenomeno; Sirin in particolare viene associato “with an ‘s’ being a very brilliant blue, a light blue... I thought it was a glamorous, colorful word” (citato in Field 1977: 149). Se si tiene a mente che l’autore accosta l’iniziale del suo nome, ‘V.’ ad un “kind of pale, transparent pink: I think it’s called, technically, quartz pink” (1973: 17), si può comprendere perché Sebastian è costantemente collegato al colore lilla e la ragione per cui questa tinta è a sua volta legata alla scrittura. Ciò avviene, ad esempio, nell’episodio in cui si descrivono le copie a stampa che la fidanzata Clare prepara per il manoscritto di Sebastian: le pagine “slipped into the slit and rolled out again alive with black and violet words” (2001: 70). A questo proposito, Priscilla Meyer ha acutamente osservato che “[t]he doubled manuscript suggests

⁹ Anche in questo elemento, come nota Shapiro (1999: 16) è impressa l’impronta di Nabokov. Il suo cognome, infatti, è etimologicamente collegato alla radice *бок*, ‘lato’.

both the alive/dead aspect of violet and the English/Russian language conflict surrounding the Russian Sebastian's relation to his English mother" (1997: 42). Emblematico è anche l'accostamento del personaggio a fiori viola, come le violette del pensiero: appaiono in concomitanza della perdita della madre, tematizzando il sentimento dell'abbandono (2001: 8, 16); compaiono inoltre come decorazione su una scatola per talco vuota nell'appartamento del defunto Sebastian (2001: 31); sono persino dolci, quando V. trova una "small parcel of sugar-coated violets" (2001: 9, 15), conservate dal poeta in ricordo della madre. Attraverso la lavanda, il colore viola¹⁰ funge da tramite fra il poeta e l'Inghilterra, paese in cui sia Sebastian sia Nabokov hanno studiato: "[...] an English Christmas already filling the air with faintly spicy smells on a background of lavender and leather" (2001: 73). Significativamente, durante un incontro con Clare e V. a Parigi verso la fine del 1924,

¹⁰ È interessante notare che, a livello intertestuale, Sebastian sarà costantemente legato alla lavanda e al colore viola in tutta la produzione nabokoviana. Ne è un esempio un passo tratto dal penultimo romanzo di Nabokov, *Look at the Harlequins!* (1974): "[h]e hoped, furthermore, that Sebastian – whoever that was – might still be coming for the grape season or lavender gala" (2004: 5).

Sebastian afferma di percepire un odore particolare, che solo lui riesce a sentire: "Iris and rubber" (2001: 62); questo profumo, abbinato nuovamente a un fiore di colore viola, mette in gioco un altro elemento: il mito di Narciso. Il narciso, infatti, solitamente è un fiore bianco; tuttavia, lo stesso nome viene utilizzato anche per alcune varietà di iris; l'ipotesi dell'associazione viola-narciso-Sebastian trova piena conferma nel testo, nel momento in cui V. descrive, attraverso un'*ekphrasis*, il quadro di Sebastian dipinto da Carswell:

[t]hese eyes and the face itself are painted in such a manner as to convey the impression that they are mirrored Narcissus-like in clear water – with a very slight ripple on the hollow cheek, owing to the presence of a water-spider which has just stopped and is floating backward. [...] The general background is a mysterious blueness [...] Thus Sebastian peers into a pool at himself (2001: 99).

Peraltro, Olcott (1974: 108) e Meyer (1997: 44) notano nel titolo di un romanzo di Knight, *The Doubtful Asphodel*, l'allusione ad un narciso che cresce nell'aldilà.

4. La bara di Sirin

A questo punto, si noterà che i personaggi non sono descritti tanto da azioni, quanto da ‘immagini’. Queste figurazioni, vere e proprie forme pre-verbali che costituiscono l’essenza della memoria¹¹, rappresentano il tratto principale del ricordo, che per Nabokov è soprattutto visivo¹². Così, come in un acquerello, le effigi dei due protagonisti, Sebastian e V., si fondono, dando vita a quell’ibrido “Sevastian” menzionato un’unica volta nel testo. Infatti, nella stesura di un telegramma indirizzato a V., l’anziano dottor Starov si confonde, scrivendo ‘Sevastian’ al posto del corretto Sebastian: “Sevastian’s state hopeless come immediately Starov.’ It was worded in French; the ‘v’ in Sebastian’s name was a transcription of its Russian spelling; for some reason unknown, I went to the bathroom and stood there for a moment in front of the

¹¹ Per approfondimenti, cfr. Ishai, Sagi (1997), Keogh, Pearson (2011), Slotnick, Thompson, Kosslyn (2012).

¹² Si pensi, a questo riguardo, alla prima scena del quinto atto di *A Midsummer Night’s Dream* di William Shakespeare, versi 7-18. Si potrebbe problematizzare ulteriormente la discussione su questo punto proponendo un confronto con le idee di Rozanov in merito alla rappresentazione del sé.

looking-glass” (2001: 160)¹³. Analogamente a quanto accade alla coppia V.-Sebastian¹⁴ Sirin muore, ma soltanto in apparenza: la personalità dello scrittore russo subisce una metamorfosi, unendosi a quella, seppur relativamente giovane e maldestra, ‘inglese’, per dar vita ad una nuova, bicefala, identità letteraria. Sebastian (Sirin) e il suo ricordo, continueranno comunque a vivere nell’aldilà letterario’, “[l]aughingly alive in five volumes”¹⁵ (2001: 44). Nella narrazione è un’apparente casualità a determinare lo slittamento **b** > **v**¹⁶; in maniera non dissimile, anche nella realtà l’arbitrio della Storia ha deciso per Nabokov,

¹³ Sarebbe proficuo discutere, in altra sede, il rapporto tra i due personaggi richiamando la categoria del doppio.

¹⁴ Non sembra un caso che Sebastian Knight, residente al 36 di Oak Park Gardens (2001: 108), muoia nel 1936 a 36 anni. Nella dimensione del reale, il 1936 è l’anno che vede la pubblicazione di *Отчаяние (Disperazione)*, il primo romanzo autotradotto da Nabokov verso l’inglese. Non stupisce dunque che, secondo Meyer, *The Real Life of Sebastian Knight* contenga lo stesso materiale tematico di *Disperazione*: i due romanzi sono legati a doppio filo e costituiscono una sorta di *doppelgänger* l’uno dell’altro (1997: 37-38).

¹⁵ Corsivo mio.

¹⁶ In realtà, quest’aspetto potrebbe essere approfondito, se si considera che al lettore bilingue non sfuggirà l’ambiguità insita nella russa ‘в’: si traslitera in caratteri latini ‘v’, ma è facilmente scambiabile, a livello grafico, con una ‘b’.

che ha dovuto abbandonare il 'russo' Sirin in favore dell'anglofono' Vladimir. Invero, la variabile della fatalità è da sempre presente nella vita dello scrittore; come ricorda egli stesso nella sua autobiografia, stava quasi per essere battezzato con il nome di Victor e si pensava sarebbe diventato un pittore, invece di uno scrittore (1966: 21). Non ci sarà da stupirsi, dunque, nel leggere, in una lettera a Andrew Field risalente al 3 febbraio 1967, che "V stands for Victor" (Nabokov 1996: 677). Come giustamente osserva Charles Nicol, il nome Victor "[...] embodies two alternative paths, or 'time-forks,' in Nabokov's life" (1971: 206). L'elemento autobiografico, seppur trasfigurato, è dunque saldamente ancorato alla materia finzionale; un'intensa compenetrazione tra vita reale e opera letteraria si realizza così negli scritti di Nabokov che, invece di impiegare gli strumenti forniti dal realismo, ricorre ampiamente all'uso di artifici per raccontare la propria esperienza. Ed è proprio l'artificio letterario il vero protagonista di *The Real Life of Sebastian Knight*: l'autore enfatizza a più riprese il carattere marcatamente metafinzionale della propria opera, la cui spina dorsale è composta da una sapiente amalgama di biografia e autobiografia. Il fitto dialogo tra

le biografie menzionate da V. e le lunghe citazioni che il narratore ricava dai romanzi di Sebastian Knight costituisce lo scheletro di una complessa architettura dallo spiccato gusto formalista. Tale confronto sembra suggerire l'ipotesi per cui le sole informazioni attendibili sulla vita dell'artista possano essere ottenute esclusivamente interpellando la sua produzione letteraria. La biografia di Goodman (presentata come mendace) e quella redatta da V. non paiono infatti fornire testimonianze affidabili sulla vita dello scrittore, informazioni che si ritrovano invece nei brani estrapolati dalle opere knightiane, arti smembrati che costituiscono le vestigia del poeta. Osservando dunque l'organizzazione del materiale narrativo si può apprezzare il valore documentale della creazione letteraria. A ben vedere, *The Real Life of Sebastian Knight* può esser considerato una perfetta realizzazione delle teorie nabokoviane sul genere biografico, specialmente alla luce di una sua affermazione, secondo cui "[t]he best part of a writer's biography is not the record of his adventures but the story of his style" (1973: 154-155). Nel romanzo, infatti, si legge: "the heroes of the book are what can be loosely called 'methods of composition'. It is as if a painter said: look,

here I'm going to show you not the painting of a landscape, but the painting of different ways of painting a certain landscape, and I trust their harmonious fusion will disclose the landscape as I intend you to see it" (2001: 79).

Colpisce, a questo proposito, il giudizio su Sirin espresso da Chodasevič, che sottolinea la grande attenzione dedicata alla forma nelle sue opere: "Sirin is for the most part an artist of form, of the writer's device [...] [he] reveals on the very spot the laboratory of his miracles. This, it seems to me, is the key to all of Sirin" (1970: 96). Tale scelta autoriale non sembra isolata nel panorama letterario russo: si ricorderà, ad esempio, David Samojlov, secondo cui "личность поэта - его стихи" (1989: 277). Per questo motivo, riferendosi a Nabokov, Malikova ritiene utile introdurre "дополнительную категорию эстетических автобиографий, организующим принципом которых является эстетический" (2002: 75).

5. La spirale dell'autobiografia finzionale

I casi di codificazione complessa sinora analizzati rendono bene l'idea del vertiginoso gioco auto-referenziale in atto, inducendo in conclusione a considerare l'opera come un'autobiografia

finzionale, o *autofiction*¹⁷: *The Real Life of Sebastian Knight* è narrazione autobiografica, pur trasfigurata attraverso lo specchio deformante della *fiction*. Per quanto non del tutto priva di fondamento¹⁸ la posizione di Pe-

¹⁷ Nato in Francia, il termine '*autofiction*' identifica il genere dell'autobiografia finzionale. Come spiega Serge Doubrovsky nella quarta di copertina del suo romanzo *Fils* (1977), "[l]'autofiction c'est la fiction que j'ai décidé, en tant qu'écrivain de me donner à moi-même et par moi-même, en y incorporant au sens plein du terme, l'expérience du vécu, non seulement de la thématique, mais dans la production du texte". Sul genere dell'*autofiction*' si vedano Bruss (1980), Doubrovsky (1988), Doubrovsky, Lecarme, Lejeune (1993), Eakin (1985), Lecarme, Lecarme-Tabone (1997), Gasparini (2004), Cooke (2005). Sul caso specifico dell'autobiografia finzionale in Nabokov si veda il volume di Yannicke Chupin *Vladimir Nabokov: Fictions d'écrivains* (2009). Si segnala, inoltre, la recente nascita della rivista «Auto/Fiction» (2012), una pubblicazione internazionale e interdisciplinare curata da Isabelle Grell e Shashi Bhusan Nayak e specificamente dedicata al rapporto tra autobiografia, *fiction* e *autofiction*.

¹⁸ Parafrasando Alden Whitman, Debra Taylor definisce l'*obituary*', ovvero il necrologio, come "the recital of the main features of a life and the person who led it; it should be constructed as a whole and written with grace, capturing, ideally, its subject's unique flavour" (2013: 667). Nel caso in esame, le "main features" vanno ricercate non tanto negli eventi che hanno costellato la breve vita dello scrittore, quanto nei metodi di composizione da lui utilizzati nei suoi romanzi; sono questi i principali descrittori della vita di un artista, che consentono al lettore di assaporare l'autentico

terson, che associa il romanzo al genere dell'obituary memoir', si rivela perciò non del tutto convincente. Da un punto di vista sostanziale, il testo può essere effettivamente considerato come un avviso di morte e commemorazione di un artista (Sebastian/Sirin). Tuttavia, a livello formale, sussistono significative discrepanze tra necrologio e scrittura (auto)biografica. Ad esempio, secondo Debra Taylor, se il necrologio è neutrale, "[biography] usually takes a point of view" (2013: 667). Nel romanzo nabokoviano la questione del punto di vista si rivela addirittura cruciale: ben lontano dalla neutralità, l'aspetto legato alla voce viene continuamente messo in discussione, a partire dalle testimonianze inaffidabili raccolte da V. fino ad arrivare al macro-problema della credibilità del narratore stesso. La parzialità della narrazione è, infatti, sottolineata dalla presenza di un'unica voce attraverso la quale filtrano tutte le informazioni: l'unico narratore è V., un'entità della cui effettiva esistenza non si ha alcuna prova; V. potrebbe persino essere un personaggio inventato da Sebastian. Attraverso l'inattendibilità dei perso-

gusto della sua arte, secondo Nabokov. In questo senso, il riferimento al necrologio espresso da Peterson è pertinente.

naggi e del narratore viene trasmesso quel senso di sfiducia nei confronti del genere (auto)biografico come mezzo per narrare l'esperienza; contestualmente, a un livello più profondo, emerge anche un sentimento di diffidenza verso le potenzialità della memoria. Di qui, probabilmente, la scelta del genere dell'autobiografia fittizia: infatti, come sostiene Elizabeth Houston Jones, "autofiction acknowledges the fallability of memory" (2007: 96). Non a caso, Johnnie Gratton mette in rilievo il contesto all'interno del quale è nato questo genere, definito come "one of the forms taken by autobiographical writing at a time of severely diminished faith in the power of memory and language to access definitive truths about the past or the self" (2013: 86). Ai fini di una ricerca identitaria, Nabokov ha dunque optato per la modifica di dettagli significativi del proprio vissuto (come alcuni eventi o nomi) avvalendosi della finzionalità, che proprio nell'autofiction si fonde con il genere autobiografico¹⁹.

¹⁹ Si potrebbe inoltre notare come la convivenza di finzionalità e autobiografia, propria dell'autofiction, generi un particolare effetto di 'smussamento': da un lato la finzionalità appare meno legata al puramente inventato, dall'altro l'autobiografia si distanzia dal valore di verità (quasi) assoluta che solitamente si associa a questo genere.

Come la voce, anche la questione identitaria è centrale all'interno del romanzo, dove viene esplicitata coinvolgendo, ancora una volta, il sistema dei personaggi. V., guardandosi allo specchio, scrive di sé (*The Real Life of Sebastian Knight* diventa dunque una sorta di autobiografia che narra di una parte della sua vita, relativa al rapporto con il fratellastro); allo stesso tempo, però, Sebastian parla di se stesso attraverso lo specchio delle sue opere, autentici testimoni della sua evoluzione stilistica (in questo caso *The Real Life of Sebastian Knight* è l'autobiografia di Knight). In particolare, se si ritiene che V. sia un personaggio creato da Knight, risulterà Knight stesso come autore della sua biografia, affidata per l'occasione ad un narratore inventato, similmente a quanto accade nella biografia su Mr. H. Come anticipa la ricorrente immagine del narciso, V. e Sebastian sono così posti di fronte ad una stessa superficie riflettente: la scrittura della memoria. I due personaggi paiono in realtà uno solo, come svela il finale, che però menziona un'altra entità, extratestuale:

[...] the soul is but a manner of being – not a constant state – [...] any soul may be yours, if you find and follow its undulations.

The hereafter may be the full ability of consciously living in any chosen soul, in any number of souls, all of them unconscious of their interchangeable burden. Thus – I am Sebastian Knight. I feel as if I were impersonating him on a lighted stage, with the people he knew coming and going [...]. They moved round Sebastian – round me who am acting Sebastian [...]. The end, the end. They all go back to their everyday life [...] – but the hero remains, for, try as I may, I cannot get out of my part: Sebastian's mask clings to my face, the likeness will not be washed off. *I am Sebastian, or Sebastian is I, or perhaps we both are someone whom neither of us knows*²⁰ (2001: 172-173).

Sebastian e V. non sono altro che gli emissari testuali di Nabokov, con il quale condividono le iniziali del nome reale e d'arte (si veda tabella 1). L'omonimia – in questo caso parziale – come spiega Vilain, è caratteristica frequente nelle autobiografie fittizie: “autofiction requires homonymy among its author, nar-

²⁰ Corsivo mio.

rator and character; this clause distinguishes autofiction from the autobiographical novel, in which the author bestows a borrowed name upon a character” (2013: 5).

Il riferimento all’“altro” come presenza necessaria in un percorso di ricerca identitaria è peraltro da considerarsi anch’esso un elemento a supporto della tesi secondo cui *The Real Life of Sebastian Knight* sia un esempio di autobiografia fittizia. Come spiega Claire Boyle riferendosi a Doubrovsky,

[k]nowledge of the self always requires incorporating the knowledge the other has of the self – thus, without the other’s participation, full knowledge of the self is impossible. [...] [T]hese epistemological limits on self-knowledge call for a form of self-writing that acknowledges these limits, delivering a manifestly incomplete account, a cluster of truth-nuggets that require assembling by the other who reads them. From this perspective, autofiction reveals a kind of truth alongside its fictions of the self: through its fragmentary form, it reveals the contingent na-

ture of truth – as something which, even when it concerns the identity of the writing self, is negotiated between self and other (2007: 18).

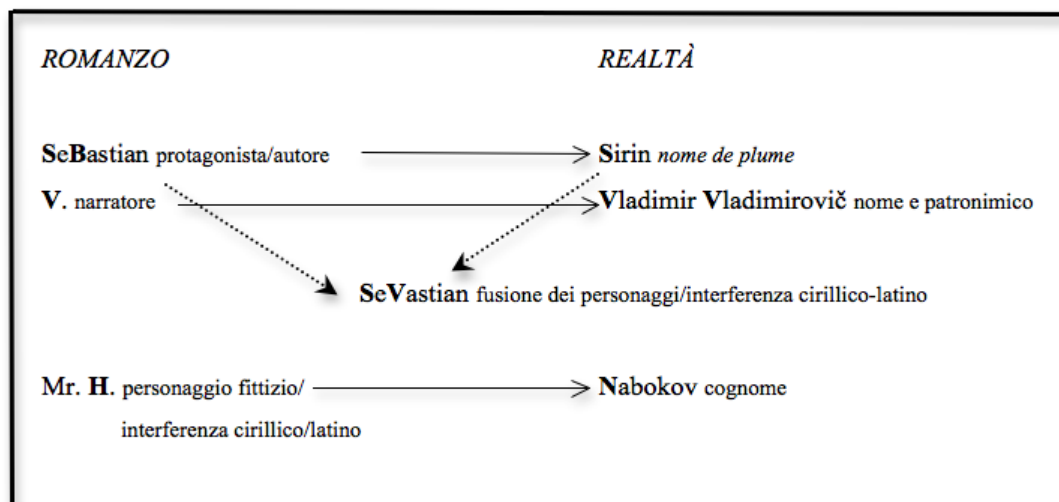
Il ricorso all’*autofiction* comporta inoltre una rilevante implicazione riguardante un aspetto sostanziale dell’autobiografia: essa non è altro che una costruzione che necessariamente deve poggiare le basi sui pilastri della retorica. Pertanto, l’autobiografia non può essere quella finestra trasparente associata al valore di verità del quale parla Gratton (2013: 86). Il primo romanzo che Nabokov redige direttamente in lingua inglese rappresenta invece piena realizzazione del concetto di autobiografia come “personal performance” (Bruss 1980); in questo senso, l’“act-value” supera il “truth-value” (Gratton 2013: 86). Al contempo specchio e scena, questo romanzo-mosaico amplifica il valore dell’atto (inteso in termini di composizione letteraria), col conseguente risultato di appannare la finestra²¹ che rappresenta il dato autobiografico.

²¹ La cecità, intesa in senso letterale o lato, è una caratteristica attribuita a diversi personaggi di *The Real Life of Sebastian Knight*. Si pensi, ad esempio, alla miopia di Claire.

La scelta di Nabokov mostra infine una certa affinità con alcune riflessioni presenti nella *povest' dostoevskijana Zapuski iz podpol'ja* (1864), un'opera in cui l'uso ripetuto di dispositivi retorici come l'epanortosi o la *denarration* pare sancire l'impossibilità di un'autobiografia del tutto veritiera e onesta. Parlare di sé pare, inizialmente, un'impresa gratificante: “[a] впрочем: о чем может говорить порядочный человек с наибольшим удовольствием? Ответ: о себе. Ну так и я буду говорить о себе” (1989: 455). Inevitabilmente, però, un'autobiografia conterrà un certo grado di finzionalità; più avanti, infatti, si legge: “[...] теперь я именно хочу испытать: можно ли хоть с самим собой совершенно быть откровенным и не побояться всей правды?” (1989: 480). Inoltre, il ricorso alla citazione gioca un ruolo di prim'ordine sul piano metaletterario; l'autorevole opinione di Heine, riportata nella stessa pagina, ha l'effetto di amplificare

l'eco delle parole del narratore: “верные автобиографии почти невозможны, и человек сам об себе наверно налжет” (1989: 480).

Custode di una ricca eredità culturale russa, ma anche padre e precursore del postmoderno americano, Vladimir Nabokov demanda alla finzionalità il compito di raccontare la verità su un frammento tanto importante della sua carriera di scrittore. Attraverso l'intricata sovrapposizione di livelli narrativi appartenenti a generi diversi – *autofiction*, biografia e autobiografia – si attua dunque una sovversione del paradigma referenziale che solitamente sostiene il genere autobiografico: il valore di verità associato alla realtà raccontata viene negato dalla forma chiamata ad esprimerla; tuttavia, quella stessa verità si ritrova nella narrazione del processo di costruzione del romanzo, risultato di una complessa, quanto dolorosa, transizione linguistica.

Tabella 1. *Rimandi e omonimia tra romanzo e realtà.*

Bibliografia

Boyd 2011: B. Boyd, *Nabokov's Transition from Russian to English: Repudiation or Evolution?*, in B. Boyd (a cura di), *Stalking Nabokov: Selected Essays*, Columbia UP, New York, 2011, pp. 176-200.

Boyle 2007: C. Boyle, *Consuming Autobiographies: Reading and Writing the Self in Post-war France*, MHRA, London, 2007.

Bruss 1980: E.W. Bruss, *Eye for I: Making and Unmaking Autobiography in Film*, in J. Olney (a cura di), *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton University Press, Princeton, 1980, pp. 296-320.

Chodasevič 1970: V. Chodasevič, *On Sirin*, «TriQuarterly», 1970, XVII, pp. 96-101.

Chupin 2009: Y. Chupin, *Vladimir Nabokov: Fictions d'écrivains*, Presses Paris Sorbonne, Paris, 2009.

Connolly 1992: J.W. Connolly, *Nabokov's Early Fiction: Patterns of Self and Other*, Cambridge UP, Cambridge, 1992.

Cooke 2005: D. Cooke, *Present Pasts: Patrick Modiano's (Auto)Biographical Fictions*, Rodopi, Amsterdam, 2005, pp. 49-89.

Deroy 2010: C. Deroy, *Vladimir Nabokov: Icare russe et Phénix américain*, Editions Universitaires de Dijon, Dijon, 2010.

Dolinin 2004: A.A. Dolinin, *Nabokov as a Russian Writer*, in J.W. Connolly (a cura di), *The Cambridge Companion to Nabokov*, Cambridge UP, Cambridge, 2004, pp. 49-64.

Dostoevskij 1989: F.M. Dostoevskij, *Sobranie sočinenij v 15 tomach*, Nauka, Leningrad, t. 4, 1989, pp. 452-550.

Doubrovsky 1977: S. Doubrovsky, *Fils*, Galilée, Paris, 1977.

Doubrovsky 1988: S. Doubrovsky, *Autobiographiques: de Corneille à Sartre*, Presses Universitaires de France, Paris, 1988.

Doubrovsky, Lecarme, Lejeune 1993: S. Doubrovsky, J. Lecarme, Ph. Lejeune (a cura di), *Autofictions&Cie*, Université de Paris X, Nanterre, 1993.

Eakin 1985: P.J. Eakin, *Fictions in Autobiography: Studies in the Art of Self-Invention*, Princeton University Press, Princeton, 1985.

Field 1977: A. Field, *Nabokov: His Life in Part*, Viking, New York, 1977.

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

Gratton 2013: J. Gratton, *Autofiction*, in M. Jolly (a cura di), *Encyclopedia of Life Writing: Autobiographical and Biographical Forms*, Routledge, London, 2013, pp. 86-87.

Ishai, Sagi 1997: A. Ishai, D. Sagi, *Visual Imagery: Effects of Short- and Long-Term Memory*, «Journal of Cognitive Neuroscience», 1997, IX, 6, pp. 734-742.

Jones 2007: E. Houston Jones, *Spaces of Belonging: Home, Culture, and Identity in 20th Century French Autobiography*, Rodopi, Amsterdam, 2007.

Keogh, Pearson 2011: R. Keogh, J. Pearson, *Mental Imagery and Visual Working Memory*, «PLoS ONE» 2011, VI, 12,

www.plosone.org/article/info%3Adoi%2F10.1371%2Fjournal.pone.0029221, 24 dicembre 2014.

Lecarme, Lecarme-Tabone 1997: J. Lecarme, É. Lecarme-Tabone, *Autofictions*, in *L'Autobiographie*, Armand Colin, Paris, 1997, pp. 267-283.

Malikova 2002: M. Malikova, *V. Nabokov. Avto-bio-grafija*, Akademičeskij proekt, S. Peterburg, 2002.

Meyer 1997: P. Meyer, *Black and Violet Words: Despair and The Real Life of Sebastian Knight as Doubles*, «Nabokov Studies», 1997, IV, 1, pp. 37-60.

Nabokov 1966: V. Nabokov, *Speak, Memory: An Autobiography Revisited*, Putnam, New York, 1966.

Nabokov 1971: V. Nabokov, *Poems and Problems*, McGraw-Hill, New York, 1971.

Nabokov 1973: V. Nabokov, *Strong Opinions*, McGraw-Hill, New York, 1973.

Nabokov 1996: V. Nabokov, *Novels and Memoirs, 1941-1951: The Real Life of Sebastian Knight, Bend Sinister, Speak, Memory: an Autobiography Revisited*, Literary Classics of the United States, New York, 1996.

Nabokov 2000: V. Nabokov, *Otčajanie* [1936], in V. Nabokov, *Sobranie sočinenij russkogo perioda v pjati tomach: stoletie so dnja roždenija: 1899-1999*, Simpozium, S. Peterburg, 2000, pp. 394-527.

Nabokov 2001: V. Nabokov, *The Real Life of Sebastian Knight* [1941], Penguin, London, 2001.

Nabokov 2004: V. Nabokov, *Look At The Harlequins!* [1974], Vintage, London, 2004.

Nicol 1971: C. Nicol, *Pnin's History*, «NOVEL. A Forum on Fiction», 1971, IV, 3, pp. 197-208.

Olcott 1974: A. Olcott, *The Author's Special Intention: A Study of The Real Life of Sebastian Knight*, in C. Proffer (a cura di), *A Book of Things About Vladimir Nabokov*, Ardis, Ann Arbor, 1974, pp. 104-121.

Peterson 2007: D. Peterson, *Knight's Move: Nabokov, Shklovsky and the Afterlife of Sirin*, «Nabokov Studies», 2007, XI, 1, http://muse.jhu.edu/journals/nabokov_studies/v011/11.peterson.html, 24 dicembre 2014.

Samojlov 1989: D. Samojlov, *Nabroski k portretu*, in D. Samojlov, *Izbrannye proizvedenija v dvuch tomach*, t. 2, Chudožestvennaja literatura, Leningrad, 1989, pp. 275-279.

Shapiro 1999: G. Shapiro, *Setting His Myriad Faces in His Text: Nabokov's Authorial Presence Revisited*, in J.W. Connolly (a cura di) *Nabokov and His Fiction: New Perspectives*, Cambridge UP, Cambridge, 1999, pp. 15-35.

Šklovskij 1999: V. Šklovskij, *Chod Konja* [1923], Sol', Moskva, 1999.

Slotnick, Thompson, Kosslyn 2012: S.D. Slotnick, W.L. Thompson, S.M. Kosslyn, *Visual Memory and Visual Mental Imagery Recruit Common Control and Sensory Regions of the Brain*, «Cognitive Neuroscience», 2012, III, 1, pp. 14-20.

Tammi 1985: P. Tammi, *Problems of Nabokov's Poetics: a Narratological Analysis*, Suomalainen Tiedekatemia, Helsinki, 1985.

Taylor 2013: D. Taylor, *Obituaries*, in M. Jolly (a cura di), *Encyclopedia of Life Writing: Autobiographical and Biographical Forms*, Routledge, London, 2013, pp. 667-668.

Vilain 2013: Ph. Vilain, *Autofiction*, in V. Gillet (a cura di), *The Novelist's Lexicon: Writers on the Words That Define Their Work*, Columbia UP, New York, 2013, pp. 5-7.

Ilaria Remonato

Dalla vita alla pagina. L'elemento autobiografico nell'opera di Sergej Dovatov

From Real Life to Literature. The Autobiographical Theme in Sergei Dovatov's Work

Although he mainly wrote tales and novels, the autobiographical theme represents a meaningful aspect in Sergei Dovatov's creative process: his works, in fact, have frequently been defined as 'autobiographical comedies'. The present article will be devoted to the analysis of the characterizing features of the biographical motif in the Russian writer's work, starting from the skillful usage of auto-fictional strategies and from the most relevant stylistic choices. The first part of the paper concentrates on the complex and multi-faceted relationship between the author and the so-called 'Dovatov fictional character'. Another relevant aspect of the analysis regards the role and the peculiar nature of memory, which from text to text provides the plot frame and at the same time one of the fundamental mechanisms underlying Dovatov's writing technique. The third section of the article is devoted to the analysis of the representation of surrounding reality, which actively interacts with the fictional images of the self in Dovatov's work.

L'elemento autobiografico è presente in modo costante nella scrittura di Sergej Dovatov (1941-1990), tanto che può essere considerato una sorta di *trait d'union* fra i suoi testi, anche se formalmente non si tratta di opere autobiografiche nel senso canonico del termine, in quanto in esse le componenti creative appaiono preponderanti. Benché le storie tratteggiate dallo scrittore siano state spesso definite 'commedie autobiografiche', il legame con l'esperienza biografica ne costituisce soltanto un aspetto, nel quale non si esauriscono la molteplicità di temi e le

peculiarità stilistiche che le contraddistinguono. Gli spunti derivati dalla vita quotidiana dell'epoca e dalle vicende personali dell'autore formano una cornice che, da un lato, ricollega i suoi scritti ad alcuni stilemi caratteristici dei generi autofinzionali e memorialistici; dall'altro, rappresenta una delle possibili chiavi di lettura unitaria dell'opera. Dovatov stesso, fra l'altro, in alcune interviste affermò che secondo lui non si poteva scrivere veramente se non di ciò che si era vissuto, quasi a ribadire ambigualmente l'imprescindibilità del dettato

biografico come fonte di ispirazione letteraria¹.

E' stato osservato che anche nei racconti ambientati nella New York post-emigrazione si continua a cogliere la rievocazione del 'paesaggio umano' di una Russia interiorizzata, come se la fedeltà più profonda alla propria storia si spostasse costantemente sul piano spirituale (cfr. Popov 2010, Suchich 2010). Analizzando i diversi modi in cui i medesimi frammenti autobiografici tornano di testo in testo si ha l'impressione di trovarsi davanti a un 'gioco di specchi' che ricorda da vicino le tecniche illusionistiche: Dovlatov, infatti, utilizza alcune strategie tipiche del discorso autofinzionale², ma senza che queste ultime prendano il sopravvento. Attraverso un'accorta manipolazione del flusso memoriale l'autore entra ed esce in continuazione dai limiti del dato biografico, rendendolo funzionale alla sostanza

essenzialmente narrativa delle sue riflessioni. Grazie alla comune matrice autobiografica, la scrittura sfrutta le potenzialità di determinati episodi creando una serie di simmetrie interne fra i testi, ma evita, tuttavia, di farsi delimitare il campo dalla contingenza. In altri termini, nell'opera di Dovlatov l'elemento autobiografico è intensamente presente, ma non rimane fine a se stesso e, quindi, non rende mai la prosa documentale o prettamente cronachistica. Se svariati aneddoti e personaggi in apparenza surreali sono estrapolati direttamente dalla realtà sovietica degli anni '60 e '70, le modalità artistiche attraverso le quali vengono rievocati sulla pagina li rendono vivi e credibili ancora oggi.

Il percorso proposto è articolato su alcune opere particolarmente significative dello scrittore, che coprono i diversi momenti della sua parabola creativa ed esistenziale: dalla Leningrado degli anni giovanili, al periodo trascorso come sorvegliante nei campi di lavoro, sino all'attività giornalistica in Estonia e agli ultimi anni dopo l'emigrazione a New York. Si tratta di *Kompromiss* (*Compromesso*, 1981), *Zona* (*Regime speciale*, 1982), *Naši* (*Noialtri*, 1983), *Zapovednik* (*Il parco di Puškin*, 1983), *Marš odinokich* (*La marcia dei solitari*, 1983),

¹ Per un'ampia selezione delle interviste dell'autore si vedano i contributi raccolti in Dovlatova 2001 e il sito ufficiale www.sergeidovlatov.com/vystup-info.html (15/12/2014), costantemente aggiornato con materiali, eventi e pubblicazioni. Si segnala anche il recente film documentario di R. Liberov *Napisano Sergeem Dovlatovym* (Rossija, 2012).

² Sulle caratteristiche formali che contraddistinguono il genere dell'*autofiction* si rimanda fra gli altri a Hubier 2003 e a Gasparini 2008.

Čemodan (*La valigia*, 1986) e *Inostranka* (*Straniera*, 1986)³. In ognuno di questi testi il sostrato autobiografico fornisce le coordinate spazio-temporali e lo sfondo contenutistico che permettono all'io narrante di modellare volti e situazioni attraverso il filtro del proprio peculiare punto di vista. Come scrive Jekaterina Young, autrice di un'accurata monografia dedicata all'opera dello scrittore, per la natura ambivalente del legame organico con i fatti biografici la prosa dovlatoviana può essere definita "pseudo-documentaria": "Dovlatov's work is not, of course, truly documentary, but succeeds in creating what the writer himself termed a 'feeling of reality'" (Young 2009: 210). Tutti i volumi sono usciti in lingua russa dopo l'emigrazione di Dovlatov in America (1979), quindi le date di pubblicazione delle prime opere non corrispondono alle circostanze originarie della loro composizione in Unione Sovietica. Nell'analisi si è tenuto conto della successione

³ Le citazioni dai testi originali inserite nel presente lavoro sono tratte dall'edizione critica in quattro volumi Dovlatov 2000; il volume e il numero di pagina saranno indicati direttamente nel testo, tra parentesi, a piè dei brani stessi. Tutte le opere prese in considerazione sono state tradotte in italiano dalla slavista Laura Salmon per Sellerio editore.

reale delle esperienze da cui sono state tratte le vicende narrate (cfr. Dovlatova 2001), anche in modo da far emergere continuità e differenze nella gestione letteraria del discorso autofinzionale.

1.

Un primo aspetto da prendere in considerazione riguarda il complesso rapporto fra l'autore e il 'Dovlatov-personaggio', che si declina con sfaccettature diverse nei vari testi. Il motivo si ricollega a una delle macro-tematiche più indagate nell'ambito degli studi sui generi autobiografici, ovvero l'interdipendenza fra realtà e finzione artistica (si vedano fra gli altri Urban 1977, D'Intino 1998 e Levina-Parker 2010). A questo proposito, appare emblematica la provocatoria epigrafe che lo scrittore premette a *Zona* (*Regime speciale*), la raccolta di racconti ispirati al servizio militare come sorvegliante in una colonia penale, che di fatto costituisce la sua prima opera: "Имена, события, даты – все здесь подлинное. Выдумал я лишь те детали, которые несущественны. Поэтому всякое сходство между героями книги и живыми людьми является злонамеренным. А всякий художественный домысел – непредвиденным и

случайным. Автор” (Dovlatov 2000: *Zona. Zapiski nadziratelja*, t. 2, 7). Con sublime ironia e una malcelata *captatio benevolentiae* Dovlatov sembra voler parafrasare la formula standard solitamente utilizzata nelle opere di invenzione, quando un autore trae ispirazione da fatti reali e, pur rielaborandoli artisticamente, intende tutelarsi da eventuali contestazioni giuridiche. Il rovesciamento del significato tuttavia è totale: in questa dichiarazione di intenti, apparentemente, si mira a mettere in primo piano l'autenticità degli eventi narrati, sminuendone le componenti creative. Già la scelta di termini di registro letterario come *podlinnyj* e *zlonamerennyj* testimonia invece che a livello stilistico nulla è lasciato al caso. La rivendicazione di estrema verosimiglianza posta nell'epigrafe è sibillina e autoironica, soprattutto se si pensa alle lettere all'editore Efimov interpolate ai racconti, che in realtà sono riscritte ad arte per essere intercalate alla narrazione e rappresentano di volta in volta un proemio o un commento a posteriori alle vicende⁴. Proprio l'alternanza

⁴ Sulle componenti retorico-stilistiche che rendono le lettere di Dovlatov a parenti, amici e conoscenti un vero e proprio 'laboratorio artistico' da associare al *corpus* delle opere si veda Sal'mon 2013.

fra i frammenti di origine autobiografica e le lettere americane rende l'opera originale e innovativa dal punto di vista formale; è evidente, quindi, che al di là della veridicità effettiva di nomi e date, i personaggi e il clima spirituale del campo di prigionia acquisiscono una profonda autenticità sul piano universale della creazione letteraria.

A confermare l'ambiguità del rapporto fra realtà e finzione artistica e l'alto grado di consapevolezza con cui lo scrittore ne intreccia i fili, nel romanzo breve *Inostranka* (*Straniera*) compare un inserto di segno opposto, collocato di punto in bianco nella seconda metà del testo:

Автор повести *Иностранка* Сергей Довлатов заверяет читателей в том, что все герои этой повести являются вымышленными людьми, за исключением попугая Лоло, который является вымышленным попугаем. Таким образом, всякое сходство между реальными лицами и героями повести *Иностранка* является случайным⁵.

⁵ L'esilarante intervento autoriale era presente nella prima edizione in russo dell'opera, edita a New York (Russica Publishers, 1986), ma, come segnala Laura Salmon, è stato misteriosamente

Se nel primo caso mira a porre l'accento sull'autenticità degli episodi narrati, in questa sorta di 'commento a latere' Dovlatov interviene in modo diretto per negare qualsiasi riferimento a fatti o persone reali, quasi a prendere ironicamente le distanze dai comportamenti assurdi – ma fin troppo riconoscibili – dei suoi personaggi. Si tratta di opere molto diverse per finalità, ambientazione e contenuti, tuttavia la dicotomia fra le due posizioni evidenzia la fitta cortina di fumo con cui l'autore circonda il proprio approccio alla scrittura. Stabilire dei confini fra riproduzione del vissuto e invenzione letteraria diventa un'impresa ardua e, in ultima analisi, poco rilevante, dato che il punto di vista che scaturisce dal continuo confronto con la percezione autobiografica appare coerente nei testi. Come sottolinea Salmon nel suo saggio dedicato alle strategie di deformazione della realtà nella prosa di Dovlatov, “истина в художественном рассказе ничего общего не имеет с истиной бытовой (даже если полагать, что таковая существует). Несмотря на наивное ощущение 'автобиографизма', все книги До-

espunto dalle edizioni successive (cfr. Sal'mon 2012: 138).

влатова показывают, что он 'преднамеренно затемнял свою биографию' посредством сознательной художественной 'обработки памяти'” (Sal'mon 2012: 133-134). Le allusioni alle esperienze personali, sebbene velate da reticenze e commenti umoristici, sono talmente ricorrenti nell'intelaiatura narrativa da diventare spunto per un dialogo autoironico con i lettori. L'approccio diretto al pubblico compare in maniera trasversale nelle opere, e rappresenta una delle strategie autofinzionali che più avvicina la prosa di Dovlatov ai generi autobiografici. Gli *incipit* lapidari e gli appelli scherzosi amplificano l'impressione di spontaneità e l'affinità con la prosodia della lingua orale che caratterizzano lo stile dello scrittore⁶. Se in *Zona* la provocazione era costituita dalla pretesa casualità della componente immaginativa, in questo frammento denso di ironia si arriva metaforicamente al polo opposto, spargliando le carte sino a esaltare l'etereo potere dell'invenzione rispetto al 'campo minato' della verosimiglianza.

Un altro esempio dell'ambivalenza di fondo della pulsione autofinzionale nei testi

⁶ Sulle strategie e i meccanismi stilistici alla base delle peculiari venature pirandelliane dell'umorismo di Dovlatov si veda Sal'mon 2008.

di Dvlatov è rappresentato dalla rievocazione del primo incontro con la moglie Lena, che come è stato segnalato da vari studiosi viene narrato in tre modi diversi in *Naši (Noialtri)*, *Zapovednik (Il Parco di Puškin)* e *Čemodan (La valigia)* (cfr. Sal'mon 2012: 147). Ciò che conta, evidentemente, non è la cronaca della realtà esteriore dei fatti, ma la rivisitazione artistica delle emozioni vissute dall'io narrante: ancora una volta il concetto di autenticità si sposta sul piano interiore, e di conseguenza si arricchisce di zone d'ombra e incongruenze. Come ha scritto Martini, la proposta di versioni plurime del medesimo frammento esistenziale sconfinava in una brillante esplorazione del regno dell'assurdo: "Dvlatov si compiaceva allorché lettori e critici prendevano per autentiche le storie da lui raccontate, dal momento che nell'incapacità del suo pubblico di discernere l'invenzione egli fissava la legge generale dell'assurdità: la realtà non sembrava mai così viva come la correzione di quella medesima realtà", (Martini 2002: 45). Si è già osservato che si tratta di un'operazione piuttosto consapevole da parte dell'autore: leggendo i tre episodi in parallelo, infatti, si ricava l'impressione di una funzione terapeutica della narrazione, come se al di là delle

reticenze e della mistificazione letteraria l'intensa interdipendenza fra ricordo e racconto favorisse la riflessione e la comprensione profonda dell'esperienza biografica (cfr. Briosi 1986).

Per quanto riguarda la rappresentazione del sé, nella maggior parte delle opere il profilo del personaggio-narratore in prima persona è tratteggiato in maniera contraddittoria, con un'autoironica tendenza alla *diminutio* a livello fisico e soprattutto a livello psicologico. Viene fatto riferimento più volte alla statura imponente e alla corporatura massiccia che corrispondono alla realtà biografica dell'autore, nonché al leggendario 'appetito pantagruelico' che lo avrebbe accomunato al nonno paterno:

Я часто вспоминаю деда,
хотя мы и не были знакомы.

Например, кто-то из друзей удивляется:

– Как ты можешь пить ром из чашки?

Я сразу вспоминаю деда.

Или жена говорит мне:

– Сегодня мы приглашены к Домбровским. Надо тебе заранее пообедать.

И я опять вспоминаю этого человека.

Вспоминал я его и в тюремной камере...

У меня есть несколько фотографий деда. Мои внуки, листая альбом, будут нас путать... (Dovlatov 2000: *Naši*, t. 2, 283)

Spicca inoltre l'inclinazione al compromesso, al disordine e all'indolenza rispetto all'attività sportiva e a ogni forma di attivismo, fino al senso di frustrazione e fallimento per l'impossibilità di pubblicare i propri scritti nel clima plumbeo della stagnazione brežneviana. Leggendo fra le righe, nell'immagine del sé non si nota mai una forma di autocompiacimento o celebrazione, anzi talvolta la sincerità del racconto-confessione persino di fronte ad aspetti controversi come l'alcol lascia spiazzati⁷. Sullo sfondo della variegata costellazione familiare, nei bozzetti di *Naši* l'identità dell'io narrante appare sbiadita e indefinita anche sul piano fisico, visto che nel primo capitolo si evoca un'intensa somiglianza con il nonno ebreo Isaak, mentre più avanti lo zio paterno Leopold ne paragona i

⁷ Su questo aspetto si rimanda in particolare alle osservazioni di Valerij Popov, autore di una ricca biografia dello scrittore (Popov: 2010).

tratti somatici alla madre armena:

– До чего ты огромный! – закричал Леопольд.

– А где мама?

– Она нездорова.

– Как жаль! Я видел ее фотографии. Ты очень похож на мать. [...]

– Хорошо, что ты похож на мать. Я видел ее фотографии. Вы очень похожи...

– Нас даже часто путают, – сказал я. (Dovlatov 2000: *Naši*, t. 2, 300 e 303)

In altre occasioni il protagonista si attribuisce inoltre “un falso tocco napoletano”, alludendo con un sottile gioco di maschere alle proprie ibride origini ebraico-armene. Con il suo atteggiamento a tratti sornione e dimesso, il ‘Dovlatov-personaggio’ è costantemente caratterizzato da un modo di osservare se stesso dall'esterno, come se fosse realmente una ‘cosa a sé’ rispetto alla figura che emerge dai testi. Ciò è particolarmente evidente in *Zona* e in *Zapovednik*, nelle quali l'io narrante compare sotto forma dell'*alter ego* Boris Alichanov, che già a partire dal nome riflette una serie di suggestioni autobiografiche: nonostante il suffisso russo, infatti, il cognome di ceppo turco Ali-

Khan lascia trasparire l'origine orientale, mentre Boris coincide con il nome attribuito a un cugino molto amato⁸. Nei racconti ambientati nel campo di prigionia l'effetto straniante dell'impatto con la realtà penitenziaria è accentuato dalla scelta della narrazione in terza persona in una parte dell'opera, nella quale viene dato spazio a ciò che gli altri dicono e pensano del sorvegliante, segnato ai loro occhi da una radicale estraneità (si noti la ripetizione dell'aggettivo *čужoj*):

Должность Алиханова были поистине сучьей. Тем не менее Борис добросовестно выполнял свои обязанности. То, что он выжил, является показателем качественным. Нельзя сказать, что он был мужественным или хладнокровным. Зато у него была драгоценная способность терять рассудок в минут опасности. Видимо, это его и спасало.

⁸ L'eroe autobiografico Alichanov presenta svariate affinità con Pečorin, protagonista del romanzo *Geroj našego vremni* (*Un eroe del nostro tempo*, 1840) di Lermontov; sull'argomento cfr. Dobrozrakova 2006.

В результате его считали хладнокровным и мужественным. Но при этом считали чужим.

Он был чужим для всех. Для зеков, солдат, офицеров и вольных лагерных работяг. Даже караульные псы считали его чужим.

На лице его постоянно блуждала рассеянная и одновременно тревожная улыбка.

Интеллигента можно узнать по ней даже в тайге (Dovlatov 2000: *Zona. Zapiski nadziratelja*, t. 2, 25).

A dimostrazione della rielaborazione creativa di singoli elementi di carattere autobiografico e del fitto dialogo fra i testi dovlatoviani, è interessante segnalare che in *Kompromiss*, la raccolta di articoli e retroscena dell'esperienza di giornalista nell'Estonia sovietica, Alichanov compare nelle vesti di un personaggio secondario; nella sua caratterizzazione vengono mescolati in modo divertente e quasi caricaturale una serie di dettagli ricorrenti: "Алиханов встретил ее на пороге. Это был огромный молодой человек с низким лбом и вялым подбородком. В глазах его мерцало что-то фальшиво неаполитанское.

Затеял какой-то несурзанный безграмотный возглас и окончить его не сумел” (Dovlatov 2000: *Kompromiss*, t. 1, 274).

Nel complesso, nelle opere prese in considerazione prevalgono strategie formali di natura auto-diegetica, fra cui la presenza del nome reale dell'autore, talvolta storpiato in 'Dolmatov', e la narrazione in prima persona (cfr. Nikolina 2002). Anche quando viene utilizzata la seconda, come in *Zapovednik*, in cui il protagonista inscena un amaro dialogo interiore, nella rappresentazione del sé permane l'impressione di uno sguardo dall'esterno, lucido e spassionato, che tuttavia non attenua né l'effetto di autenticità, né la centralità dell'autoanalisi. Sul filo della tendenza costante al ribassamento, l'io narrante si definisce più volte con l'aggettivo 'ordinario', esteso anche alle origini e alle occupazioni dei genitori (in russo vengono utilizzati alternativamente i termini *obyknovennyj* e *zaurjadnyj*): “У меня были нормальные рядовые способности. Заурядная внешность с чуточку фальшивым неаполитанским оттенком. Заурядные перспективы. Все предвещало обычную советскую биографию. Я принадлежал к симпатичному национальному меньшинству. Был наделен прекрасным здоровьем. С дет-

ства не имел болезненных пристрастий” (Dovlatov 2000: *Zona. Zapiski nadziratelja*, t. 2, 168). Le opinioni atipiche e controcorrente del suo *alter ego* letterario, e ancor più l'organica concezione del mondo che affiora da ogni pagina rivelano invece una personalità profondamente originale, del tutto lontana dall'ordinarietà e dall'omologazione imperanti. Immerso in un contesto in cui la letteratura era intesa come espressione di un'ideologia collettivista, nei suoi scritti Dovlatov va controcorrente concentrando tutto su se stesso, e riportando così l'attenzione sull'essere umano. Non si tratta di un 'io' che acquista importanza come eroe di un romanzo, ma di un uomo fra gli altri uomini, coi quali condivide fragilità e debolezze. Al centro dell'intreccio narrativo vi è sempre la condizione del singolo, visto attraverso una prospettiva soggettiva che scava fra le contraddizioni individuali senza fermarsi di fronte a pregiudizi e luoghi comuni (Salmon 2011). Non senza ironia, di testo in testo viene evidenziata la figura di intellettuale del Dovlatov-personaggio, la sua formazione letteraria e l'innata, quasi fatale passione per la scrittura, che si scontra mestamente contro il 'muro di gomma' della censura

sovietica. Dalle parole del narratore emerge il ritratto ambivalente di una professione “femminea, chiassosa, martoriante e opprimente”, che tuttavia si rivela l’unica inscritta nel suo destino:

Я был наделен врожденными задатками спортсмена-десятиборца. Чтобы сделать из меня рефлектирующего юношу, потребовались (буквально!) – нечеловеческие усилия. Для этого была выстроена цепь неправдоподобных, а значит – убедительных и логичных случайностей. Одной из них была тюрьма. Видно, кому-то очень хотелось сделать из меня писателя.

Не я выбрал эту женственную, крикливую, мученическую, тяжкую профессию. Она сама меня выбрала. И теперь уже некуда деться (Dovlatov 2000: *Zona. Zapiski nadziratelja*, t. 2, 15).

Sullo sfondo dell’immobilismo circostante, l’antieroe dipana il suo rapporto autodistruttivo e allo stesso tempo salvifico con l’alcol, dipinto ambigualmente come via d’uscita dal grigiore e

dalla continua menzogna della quotidianità, ma anche fonte di gravi problemi che irrompono fra le righe dall’esperienza vissuta. Smorzando i toni, lo “scrittore-D.”, come lo definisce lo studioso Igor’ Suchich (Suchich 2010: 130-135), esprime a più riprese la propria dipendenza nei confronti della bottiglia attraverso l’immagine di una macchina senza freni: “Мотор хороший. Жаль, что нету тормозов. Останавливаюсь я только в кювете...” (Dovlatov 2000: *Zapovednik*, t. 2, 275). Nella prosa aforistica di Dovlatov la sofferenza per le proprie sventure non sfocia in autocommisera-zione, l’io narrante vuole piuttosto dare l’idea di non prendersi troppo sul serio (diversi critici, infatti, hanno parlato della ‘leggerezza’ come uno degli elementi fondanti nell’approccio dello scrittore, paragonandolo a Čechov: si vedano fra gli altri Ryan-Hayes 1995, Ar’ev 2000 e Young 2009). In modo simile a quanto avviene per gli altri personaggi che popolano i suoi testi, nella creazione dell’immagine del sé l’autore implicito non nasconde miserie e contraddizioni, anche se l’estrema fedeltà del racconto-confessione rimane apparente, in quanto nell’esposizione dell’io vi è sempre un certo grado di stilizzazione letteraria (Hubier

2003). Smaliziato ma mai cinico, spesso nostalgico e talvolta reticente, il narratore in prima persona intreccia costantemente nella rievocazione di fatti e aneddoti paradossali le proprie riflessioni pervase di dubbi e umorismo filosofico⁹.

2.

Un altro tema rilevante per l'analisi è legato al ruolo della memoria, dato che nelle opere prese in considerazione il fluire dei ricordi costituisce un meccanismo alla base della narrazione autobiografica. Nella scrittura di Dovlatov, infatti, il filo del racconto è frequentemente interrotto da *flashback* che riportano a episodi risalenti all'infanzia sovietica, come se l'io narrante cercasse nella rivisitazione del passato le radici della propria identità e, al contempo, delle chiavi di lettura delle contraddizioni del presente. Sulla scia della suggestione biografica, si può collegare questo impulso di fondo alle origini ebraiche dello scrittore (la massima "ricordati di ricordare", com'è noto, è uno dei motivi ricorrenti nella cultura ebraica), soprattutto se si pensa alle figure pittoresche e ai microcosmi descritti in

⁹ Sulle affinità formali degli *anekdoty* dovlatoviani con la tradizione letteraria russa si rimanda a Kurganov 2009.

prima persona plurale in *Naši* e in *Inostranka*, che sembrano riecheggiare le atmosfere di certi racconti di Buber e di Sevela. L'identificazione, tuttavia, a un livello profondo non coincide soltanto con l'appartenenza a una determinata epoca e a un mondo, ma diventa un'intima complicità creata dalla memoria e dalla nostalgia. Nella trasposizione letteraria delle esperienze vissute, il ricordo acquisisce l'equivoca funzione di filtro narrativo: pur appellandosi continuamente al passato, l'autore implicito ne fornisce delle versioni, opera una selezione dei frammenti memoriali e immette i dati estrapolati in un quadro artistico. Tra il serio e il faceto, in una delle sentenze aforistiche che costellano *Naši* si dice infatti "Наша память избирательна, как урна..." (Dovlatov 2000: *Naši*, t. 2, 307). Ben al di là della cronaca, i ricordi vengono reinterpretati attraverso un'elaborazione mentale, formale e linguistica che mira più alla ricezione estetica o affettiva che alla ricostruzione precisa della realtà. Si comprendono quindi le numerose incongruenze riguardo a luoghi, date e singoli episodi riscontrate da testimoni diretti e conoscenti, che in alcuni casi, specialmente rispetto ai contenuti dei *Taccuini* (cfr. Dovlatov 2004), sono state imputate a

Dovlatov come imprecisioni o falsificazioni intenzionali del dato biografico (su questo aspetto si veda Safronova 2014). Comunque stiano le cose, sul piano di un'opera letteraria la percezione della 'verità' e la 'fedeltà' all'esperienza reale non corrispondono a un'istantanea dei fatti esteriori, ma nascono dalla stilizzazione degli stati d'animo interiori. Nonostante il lucido e autoironico basso profilo, l'autore-personaggio che ricrea le proprie memorie sulla pagina rimane un artista, e in quanto tale manipola il prototipo biografico oggettivo.

Nei testi dello scrittore, venati dall'umorismo e da una certa malinconia esistenziale, la rievocazione di avvenimenti e circostanze a posteriori è accompagnata dalla riflessione a tutto tondo su quanto accaduto, il che evidenzia la funzione analitica e terapeutica della memoria (Battistini 1990). È come se, riportando a galla le emozioni legate al passato, fosse possibile interrogarsi sul senso della propria vita, attraverso una dolorosa e liberatoria critica interiore che acquisisce respiro universale. La natura ambivalente del ricordo – espediente letterario e strumento di autoanalisi – è particolarmente significativa in *Čemodan* (*La valigia*), la raccolta di racconti in cui l'autore affronta a

modo proprio il drammatico tema dell'emigrazione. Per certi aspetti quest'opera può essere considerata una tappa cruciale nell'evoluzione creativa di Dovlatov, visto che nei bozzetti narrativi costruiti attorno ai pochi oggetti portati con sé nell'esilio americano una serie di motivi già presenti in precedenza raggiungono la loro formulazione letteraria più intensa e compiuta (cfr. Salmon 1999). Visti i forti legami con la terra, la lingua e la cultura russe, la frattura lacerante dell'emigrazione costituisce un vero e proprio *turning point* nella vita dello scrittore, che lo spinge a meditare e a tracciare amari bilanci sul proprio percorso umano. Nella *Valigia*, infatti, lo sguardo a ritroso del narratore riporta alla luce alcuni episodi degli anni leningradesi in tono mesto e divertito, con l'acuta percezione che si tratta ormai di una realtà viva solo nei circuiti della sua mente:

Я оглядел пустой чемодан. На дне – Карл Маркс. На крышке – Бродский. А между ними – пропащая, бесценная, единственная жизнь. Я закрыл чемодан. Внутри гулко перекачивались шарики нафталина. Вещи пестрой грудой ле-

жали на кухонном столе. Это было все, что я нажил за тридцать шесть лет. За всю мою жизнь на родине. Я подумал – неужели это все? И ответил – да, это все. И тут, как говорится, нахлынули воспоминания. Наверное, они таились в складках этого убогого тряпья. И теперь вырвались наружу. Воспоминания, которые следовало бы назвать – *От Маркса к Бродскому*. Или, допустим – *Что я нажил*. Или, скажем, просто – *Чемодан...* (Dovlatov 2000, *Їетодан*, t. 3, 203).

3.

Pur essendo pervaso da un'incessante pulsione autofinzionale, il discorso di Dovlatov non sconfinava mai nella pura autoreferenzialità, e in questo senso si rivela ancora una volta anticonformista: nelle sue opere, infatti, in sintonia con l'innata curiosità e il gusto per il paradosso dell'autore, viene dato ampio spazio anche alla rappresentazione della realtà contemporanea, che si intreccia a più riprese con l'immagine del sé (cfr. Genis 2004). Da *Naši* a *Inostranka*, il dialogo serrato con il

sostrato autobiografico fa sì che gran parte dei personaggi coinvolti nell'azione narrativa siano ispirati a persone reali, spesso citate con i nomi anagrafici o attraverso pseudonimi riconoscibili (si veda Ar'ev 1999 e 2012). Nella riproduzione delle dinamiche del contesto circostante, la percezione del mondo di Dovlatov viene espressa attraverso uno sguardo inconsueto, segnato costantemente dal dubbio. Anche se viveva in prima persona la marginalità, la mancanza di prospettive e il peso opprimente della censura sovietica, lo scrittore non si considerava né voleva essere annoverato fra i dissidenti politici, ed è stato piuttosto definito un "dissidente dalla vita" (cfr. Pakhomova 2001). Nei testi presi in esame, ambientati in luoghi e periodi diversi, uno degli elementi di maggiore continuità e coerenza è costituito proprio dal punto di vista originale e 'appartato' dell'io narrante. In *Zona*, ad esempio, negli inserti epistolari nei quali vengono commentati i racconti tratti dall'esperienza nel *lager*, compare più volte il motivo "l'inferno siamo noi stessi". I prigionieri sono evocati come persone qualunque, simili alle guardie e accomunate a queste ultime sul piano universale della fragilità umana:

То, что я увидел, совершенно меня потрясло. [...]

Я был ошеломлен глубиной и разнообразием жизни. Я увидел, как низко может пасть человек. И как высоко он способен парить. Впервые я понял, что такое свобода, жестокость, насилие. Я увидел свободу за решеткой. Жестокость, бессмысленную, как поэзия. Насилие, обыденное, как сырость. Я увидел человека, полностью низведенного до животного состояния. Я увидел, чему он способен радоваться. И мне кажется, я прозрел. [...]

В этом мире я увидел людей с кошмарным прошлым, отталкивающим настоящим и трагическим будущим.

Я дружил с человеком, засолившим когда-то в бочке жену и детей.

Мир был ужасен. Но жизнь продолжалась. Более того, здесь сохранялись обычные жизненные пропорции.

Соотношение добра и зла, горя и радости – оставалось неизменным (Dovlatov 2000: Zona.

Zapiski nadziratelja, t. 2, 16-17).

Attraverso le meditazioni liriche della sua “controfigura” Boris Alichanov Dovlatov propone una prospettiva inedita sul campo di prigionia, nella quale la brutalità e l’orrore non vengono ricondotti soltanto alla violenza endemica del microcosmo carcerario: i detenuti, infatti, appaiono autentici nelle loro miserie e debolezze anche al di là delle dure condizioni penali. Nella visione dell’autore, il bene e il male sono presenti in modo intrinseco e trasversale in ogni individuo: si tratta di un concetto che Dovlatov riprende in più occasioni, sottolineando con la consueta concisione aforistica la notevole differenza fra la sua posizione e quella di un esponente fondamentale nell’ambito della *lagernaja literatura* come Solženicyn: “Разумеется, я не Солженицын. Разве это лишает меня права на существование? Да и книги наши совершенно разные. Солженицын описывает политические лагеря. Я – уголовные. Солженицын был заключенным. Я – надзирателем. По Солженицыну лагерь – это ад. Я же думаю, что ад – это мы сами...” (Dovlatov 2000: Zona. *Zapiski nadziratelja*, t. 2, 8). In un’ideale linea di continuità, fra le pieghe del racconto au-

tobiografico che innerva l'ordito testuale di *Zapovednik*, affiora una dimensione psicologica dimessa e sospesa, costantemente incrinata dalle perplessità e da frequenti interrogativi (si pensi all'uso ricorrente dei puntini di sospensione, uno dei tratti distintivi della scrittura dovlatoviana). In questa *povest'* i temi dell'assurdo e della follia insiti nella quotidianità sovietica si riflettono nelle parole sinistramente profetiche del maggiore del KGB Beljaev:

– Желаеть знать, откуда придет хана советской власти? Я тебе скажу. Хана придет от водки. Сейчас, я думаю, процентов шестьдесят трудящихся надирается к вечеру. И показатели растут. Наступит день, когда упрутся все без исключения. От рядового до маршала Гречко. От работяги до министра тяжелой промышленности. Все, кроме пары-тройки женщин, детей и, возможно, евреев. Чего для построения коммунизма будет явно недостаточно... И вся карусель остановится. Заводы, фабрики, машинно-тракторные станции... А дальше – придет

новое татаро-монгольское иго. Только на этот раз – с Запада. Во главе с товарищем Киссинджером... (Dovlatov 2000: *Zapovednik* t. 2, 268-269).

La lucida coerenza che contraddistingue lo sguardo dello scrittore assume accenti simili anche in *Marš odinokich* (1983), in cui la realtà asfittica dell'Urss brežneviana e quella composita degli Stati Uniti post-emigrazione non vengono contrapposte in maniera manichea come ipostasi assolute del male e del bene. *La marcia dei solitari* è un testo letterario *sui generis*, che ricostruisce attraverso un'eterogenea carrellata di editoriali l'esperienza autobiografica di Dovlatov come direttore del giornale *Novyj Amerikanec* (*Il Nuovo Americano*) nei primi anni '80. In sintonia con quanto già osservato nelle altre opere, il punto di vista 'scomodo' e controcorrente dell'autore è caratterizzato da una proiezione costante del proprio dettato intimo su quanto lo circonda, a ribadire la tendenza a interpretare fatti ed eventi alla luce delle contraddizioni e della precarietà di ogni essere umano (cfr. Dobrozrakova 2011). Ai suoi occhi neppure l'America della Guerra Fredda è il 'paradiso terrestre':

con una sensibilità precorritrice dei tempi e molto attuale, Dovlatov smaschera le certezze illusorie annidate negli stereotipi culturali, scontrandosi prima di tutto con quelli che trovava dentro di sé. Questa posizione, che torna con forza anche in una delle sue ultime opere, il romanzo breve *Filial: zapiski vedušego* (*La filiale*, 1990), rende le riflessioni dello scrittore sull'America diverse nei toni e nella sostanza rispetto a quelle espresse negli stessi anni da altri noti emigrati sovietici della *tret'ja volna*, nei confronti dei quali l'autore non risparmia allusioni sarcastiche e polemiche. Tra ironia e nostalgia, il paese adottivo e la patria lontana vengono confrontati con la struggente consapevolezza che, nonostante la miseria e le nefandezze del regime, nei ricordi della vita a Leningrado affondano le radici della sua identità:

Я не спорю. Советское государство – не лучшее место на земле. И много там было ужасного. Однако было и такое, чего мы вовек не забудем. Режьте меня, четвертуйте, но спички были лучше здешних. Это мелочь, для начала. Продолжим. Милиция в Ленинграде

действовала оперативней.

Я не говорю про диссидентов. Про зловещие акции КГБ. Я говорю о рядовых нормальных милиционерах. И о рядовых нормальных хулиганах... Если крикнуть на московской улице «Помогите!» – толпа сбегится. А тут – проходят мимо. Там в автобусе места старикам уступали. А здесь – никогда. Ни при каких обстоятельствах. И надо сказать, мы к этому быстро привыкли. В общем, много было хорошего. Помогали друг другу как-то охотнее. [...] Не мне ругать Америку. Я и уцелел-то лишь благодаря эмиграции. И все больше люблю эту страну. Что не мешает, я думаю, любить покинутую родину... (Dovlatov 2000: *Marš odinokich*, t. 2, 436-437).

In conclusione, dal percorso tematico proposto e dall'analisi dei testi è evidente che l'elemento autobiografico assume molteplici sfumature nell'opera di Dovlatov, dove funge allo stesso tempo da spunto narrativo e da espediente artistico privilegiato della creazione

letteraria. Le complesse strategie umoristiche attraverso le quali viene realizzato il sistematico 'travisamento' estetico (*èstetičeskoe iskaženie*) del dato oggettivo appaiono particolarmente efficaci nell'ambito della rappresentazione del sé, e come si è visto avvicinano la scrittura dell'autore alle tecniche stilistico-compositive dell'*autofiction* contemporanea. Dalla vita alla pagina, l'ambiguità rimane un *Leitmotiv*, una caratteristica distintiva dell'approccio del *ras-skazčik*, che indossa di volta in volta maschere differenti nel rapportarsi ai propri personaggi e ai lettori. A testimonianza del coinvolgimento personale e della sua profonda identificazione con le vicende narrate, appare degno di nota il laconico epilogo di *Inostranka*, in cui lo scrittore solleva il velo della trasfigurazione letteraria e irrompe nel te-

sto, rivolgendosi in modo accurato alla protagonista Marusja:

Ты – персонаж, я – автор. Ты – моя причуда. Все, что слышишь, я произношу. Все, что случилось, мною пережито.

Я – мстительный, пониженный, бездарный, злой, какой угодно – автор.

Те, кого я знал, живут во мне. Они – моя неврастения, злость, апломб, беспечность. И т. д.

И самая кровавая война – бой призраков. И живых я не любил бы вас так сильно (Dovlatov 2000: *Inostranka*, t. 3, 284).

Bibliografija

Ar'ev 1999: A. Ju. Ar'ev (a cura di), *S. Dovlatov: tvorčestvo, ličnost', sud'ba. Itogi Pervoj meždunarodnoj konferencii "Dovlatovskie čtenija"*, «Zvezda», Sankt-Peterburg, 1999.

Ar'ev 2000: A. Ju. Ar'ev, *Istorija rasskazčika*, in S. Dovlatov, *Sobranie sočinenij v četyrěch tomach*, Azbuka, Sankt-Peterburg, 2000, pp. 5-32.

Ar'ev 2012: A. Ju. Ar'ev, *Vstuplenie*, in Id. (a cura di), *Sergej Dovlatov: lico, slovesnost', epocha*, Žurnal Zvezda, Sankt-Peterburg, 2012, pp. 5-6.

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

Briosi 1986: S. Briosi, *Autobiografia e finzione*, in Id., *L'autobiografia: il vissuto e il narrato. Quaderni di Retorica e Poetica*, Liviana Editrice, Padova, 1986.

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

Dobrozrakova 2006: G. A. Dobrozrakova, *Alichanov i Pečorin: avtobiografičeskij geroj Sergeja Dovlatova – lišnij čelovek Novogo vremeni*, in «Literatura – Pervoe sentjabrja», 12, 2006, pp. 27-30; disponibile anche su <http://www.lit.1september.ru/> (15/12/2014).

Dobrozrakova 2011: G. A. Dobrozrakova, *Sergej Dovlatov: dialog s klassikami i sovremennikami*, Povol'žskij gos. universitet telekommunikacii i informatiki, Samara, 2011.

Dovlatov 2000: S. Dovlatov, *Sobranie sočinenij v četyrěch tomach*, a cura di A. Ju. Ar'ev, Azbuka, Sankt-Peterburg, 2000.

Dovlatova 2001: E. Dovlatova (a cura di), *O Dovlatove. Stat'i, recenzii, vospominanija*, Drugie Berega, Tver', 2001.

Dovlatov 2004: S. Dovlatov, *Solo na undervude. Sono na IBM*, Azbuka-klassika, Sankt-Peterburg, 2004.

www.sergeidovlatov.com/ (15/12/2014).

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

Genis 2004: A. Genis, *Dovlatov i okrestnosti. Filologičeskij roman*, Vagrius, Moskva, 2004.

Hubier 2003: S. Hubier, *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Armand Colin, Paris, 2003.

Kurganov 2009: E. Kurganov, *Sergej Dovlatov i linija anekdota v ruskoj proze*, in «Slovo\Word», 62, 2009; reperibile su <http://magazines.russ.ru/slovo/2009/62/ku20-pr.html> (15/12/2014)

Levina-Parker 2010: M. Levina-Parker, *Vvedenie v samosočinenie. Autofiction*, in «Novoe Literaturnoe Obozrenie», № 103, 2010, pp. 12-40.

Martini 2002: M. Martini, *L'ultimo scrittore sovietico: Sergej Dovlatov*, in Id., *Oltre il disgelo. La letteratura russa dopo l'Urss*, Paravia Bruno Mondadori, Milano, 2002, pp. 39-46.

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

Pakhomova 2001: N. Pakhomova, *Marginal voices. Sergej Dovlatov and his characters in the context of the Leningrad literature of the 1960s and 70s*, Doctoral Thesis, Department of Russian and Slavic Studies, McGill University, Montreal, 2001.

Popov 2010: V. Popov, *Dovlatov, Molodaja gvardija*, Moskva, 2010.

Ryan-Hayes 1995: K. Ryan-Hayes, *Contemporary Russian Satire. A Genre Study*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995, pp. 150-192.

Safronova 2014: L. Safronova, *Poëtika sluchov i spleten v proze Sergeja Dovlatova*, in A. Graf (a cura di), *Poetik des Alltags. Russische Literatur in 18.-21. Jahrhundert // Poëtika byta. Russkaja literatura XVIII-XXI vv.*, Herbert Utz Verlag, München, 2014, pp. 261-272.

Salmon 1999: L. Salmon, *Quel mondo scomparso chissà dove...*, in S. Dovlatov, *La valigia*, Sellerio, Palermo, 1999, pp. 71-192.

Sal'mon 2008: L. Sal'mon, *Mechanizmy jumora. O tvorčestve Sergeja Dovlatova*, Progress-Tradicija, Moskva, 2008.

Salmon 2011: L. Salmon, *Sergej Dovlatov: ritratto in soggettiva*, reperibile on line su <http://brownbunnymagazine.wordpress.com/2011/02/27/ritratti-sergej-dovlatov/> (15/12/2014).

Sal'mon 2012: L. Sal'mon, *Avtobiografičeskoe iskaženie kak mera èstetičeskoj istiny: o poëtike Sergeja Dovlatova*, in A. Ju. Ar'ev (a cura di), *Sergej Dovlatov: lico, slovesnost', epocha. Itogi Vtoroj meždunarodnoj konferencii "Dovlatovskie čtenija" (Gorodskaja kul'tura načala XXI veka: itogi ili perspektivy)*, «Zvezda», Sankt-Peterburg, 2012, pp. 131-150.

Sal'mon 2013: L. Sal'mon, *Po povodu pisem Sergeja Dovlatova, ich literaturnosti i sootnošenija s prozoi*, in *Contributi italiani al XV Congresso Internazionale degli Slavisti* (Minsk, 20-27 agosto 2013), M. Garzaniti, A. Alberti, M. Perotto, B. Sulpasso (a cura di), Firenze University Press, Firenze, 2013, pp. 413-442.

Suchich 2010: I. Suchich, *Sergej Dovlatov: vremena, mesto, sud'ba*, Azbuka, Sankt-Peterburg, 2010.

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

Young 2009: Je. Young, *Sergei Dovlatov and His Narrative Masks*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 2009.

Stefania Mella

Il diario di un'epoca 'normalizzata'. Strategie narrative autobiografiche nell'editoria clandestina cecoslovacca degli anni Settanta

The Diary of a 'Normalized' Era: Autobiographical Narrative Strategies in the Czechoslovakian Clandestine Publishing System of the Seventies.

This article focuses on the literary memoirs which appeared in the Czechoslovakian *samizdat*, analysing the factors that led to the circulation of a notable autobiographical *corpus* within the *samizdat* literature and the historical and social value of these works. A further analysis will point out the key role of the four volumes entitled *Československý fejeton/fejton*, a collection of feuilletons written from 1975 through 1979 by those 'prohibited writers' who never had the possibility to publish in the official publishing houses. This genre is very similar to the French *feuilleton*, which had become so popular in the Czechoslovakian culture since the second half of the '800. Its peculiarity comes from its position on the borderline between journalism and literature. It's important to highlight that in the *samizdat* literature the *fejeton* will gain new features, i.e. a meaningful literary value and a strong autobiographical nature.

In un contesto di studi sull'auto-biografia di ambito letterario può essere utile analizzare un fenomeno poco noto ma non per questo privo di importanza, emerso in Cecoslovacchia nella metà degli anni Settanta all'interno di un gruppo di amici e intellettuali che per la loro ideologia erano stati etichettati dal regime come 'scrittori proibiti'. Questa sorta di gioco letterario nasce dall'idea di comporre a turno brevi testi incentrati su tutto ciò che tormentava il loro animo, ma anche che rallegrava e sollevava il loro spirito, e di spedirsi poi reciprocamente. Tale 'catena della fortuna', per

riprendere le parole del suo ideatore, Ludvík Vaculík, troverà un'eco così vasta proprio per il fatto di non essersi spezzata e di essere riuscita a resistere agli attacchi condotti da parte del potere, fungendo quindi da collante morale e sociale per quell'élite culturale che sarebbe altrimenti soffocata all'interno del silenzio nel quale era stata relegata. L'insieme di questi testi può essere letto come un vero sismografo del periodo storico in corso e costituirà un ulteriore importante tassello nel percorso graduale verso la ricostruzione dell'editoria clandestina cecoslovacca, che ha fatto della stra-

tegia narrativa autobiografica la sua componente predominante. Negli anni in cui il linguaggio affogava nella retorica demagogica e la scrittura risultava un'operazione sempre più difficoltosa, poiché l'intolleranza del controllo ideologico mirava a eliminare qualsiasi forma di alterità ed espressione di disaccordo, creando uno iato sempre maggiore tra ciò che era permesso e ciò che invece era vietato, i sentimenti di frustrazione che si erano impadroniti dell'anima di molti intellettuali portarono gran parte di essi a decidere di dar vita al *samizdat*, ovvero all'editoria clandestina (Alan 2011; Janoušek a kolektiv 2008: 17-88; Holý 2008; Šiklová 2012: 55-64; Gruntorád 2012: 139-144). In questo modo si formò con il tempo una vita culturale parallela a quella ufficiale che racchiudeva artisti e letterati aventi orientamenti estetici assai differenti, ma accomunati dalla volontà di non rassegnarsi ad accettare la propria esclusione dalla vita ufficiale per motivi politici. In questo snodo temporale il *samizdat* rappresentò il principale strumento che il movimento d'opposizione si diede per poter vivere e comunicare, salvando la parola dall'inaridimento e riconsegnandole la sua funzione originaria, ovvero quella di strumento primario della cono-

scenza e di vaglio critico della realtà. La sua innegabile rilevanza si riscontra infatti nella forza da esso rappresentata per risanare quell'epoca che è stata denominata con un'iperbole 'Biafra dello spirito', disgregando le barricate e i confini edificati a livello ufficiale, diventando così "la voce dell'opposizione" che esortava a "vivere nella verità" (Havel 1979) e a opporsi alla menzogna ufficiale dilagante nel paese. Se il *samizdat* si dimostra un serbatoio di diversi generi letterari, accomunati dalla volontà di svelare il vero volto della realtà, eliminando qualsiasi implicazione di carattere politico e ideologico, e sostituendo alla pleora di immagini propagandistiche e ingannevoli promosse dal regime di Husák rappresentazioni anti-illusionistiche e inalterate del mondo circostante, bisogna anche tenere presente che al suo interno risultavano dominanti quelle forme letterarie che mirano a fornire una fervida e autentica testimonianza sulla vita nel corso della normalizzazione. Nei tristi anni in cui la storiografia ceca si ritrova sottoposta alla cancellazione di interi periodi o perso-

¹ Questa espressione è stata utilizzata dallo scrittore Louis Aragon per definire la situazione culturale della Cecoslovacchia dopo la soppressione della Primavera di Praga del '68.

naggi storici, si diffonde il desiderio naturale di preservare la memoria della società e della sua cultura dalla minaccia della vicenda storica totalitaria, come dimostra non solo la diffusione da parte di *Charta 77* del documento intitolato *Právo na dějiny* (Il diritto alla storia)², ma anche l'attenzione verso generi letterari che potessero mantenere viva tale memoria. Il circuito sotterraneo del *samizdat* vedrà infatti la comparsa di un cospicuo *corpus* autobiografico, la cui componente precipua è rappresentata dal continuo connubio di autenticità e realtà, che svolge un ruolo importante nel processo di risanamento e conservazione della coscienza sociale (Machala 1999: 79-82). I testi più emblematici diverranno le memorie e i diari, generi che vengono visti come lo strumento privilegiato per riappropriarsi del proprio passato: uno dei loro punti di forza sarà infatti proprio il tema dell'oblio e del recupero della memoria, che in parte nasconde anche l'esigenza di rendere nota la verità storica sul paese Cecoslovacchia e sulla società contemporanea. Può essere utile sottolineare che i primi anni Novanta si troveranno faccia a faccia con il periodo appena tra-

² *Il diritto alla storia. Charta 77, documento nr. 11, 1984, «L'Altra Europa», 1985, 10, pp. 5-18.*

scorso: a occupare una buona parte degli scaffali delle librerie della giovane Cecoslovacchia democratica ci sarà infatti la produzione letteraria degli anni Settanta e Ottanta che fino ad allora era stata presente solo nel ristretto ambito del *samizdat* oppure delle case editrici fondate all'estero dagli esuli cecoslovacchi, soprattutto quei generi di impulso autobiografico, indice questo di come al periodo successivo alla Rivoluzione di velluto risponde il desiderio impellente di scoprire il proprio volto e di comunicare alla società i destini personali di molti dei protagonisti del panorama letterario sommerso, che hanno costituito il reale patrimonio culturale del ventennio che ha preceduto il 1989. Non a caso il boemista Lubomír Machala evidenzierà: "Il ruolo dominante delle pubblicazioni a carattere diaristico e memorialistico nella letteratura ceca degli anni Novanta del Ventesimo secolo (e soprattutto nella prima metà degli anni Novanta) non si può smentire e nemmeno mettere in dubbio" ("Dominantní roli deníkových a memoárových publikací v české literatuře devadesátých let dvacátých století (a zejména pak v první polovině desetiletí) nelze vyvrátit ani zpochybnit" [Machala 2001: 33]). La centralità del diario è testi-

monciata anche dalla forte attenzione che la critica letteraria gli ha dedicato negli anni successivi alla caduta del regime comunista: basti citare il numero monografico del 1993 della rivista *Prostor* (Spazio) sui generi diaristici³. Il critico letterario Pavel Janoušek afferma infatti che “di tutti i diari e i testi a carattere diaristico pubblicati a partire dal 1990 sono entrati più facilmente nelle grazie della critica e sono diventati emblematici quei diari che rappresentavano un ritorno retrospettivo nell’atmosfera dei decenni precedenti e che rappresentavano un atto di opposizione contro il regime comunista [...], mentre i diari incentrati da un punto di vista tematico nella realtà successiva alla Rivoluzione di Velluto hanno suscitato – e suscitano tuttora – perlopiù imbarazzo” (Janoušek 1998: 1)⁴.

Se volgiamo lo sguardo agli inizi del XX secolo risulterà evidente che nel contesto ceco, caratte-

rizzato da una continua pressione della politica sulla società, il diario si è dimostrato uno dei generi preferiti per evitare la pressione sociale e politica, rappresentando uno spazio adatto in cui dar voce al proprio ‘io’. Con la sua valenza terapeutica e auto-soccorritrice, riprendendo il concetto espresso dallo scrittore Zdeněk Urbánek (Vaculík 1991: 47), questa forma letteraria è divenuta *de facto* lo strumento privilegiato da tutti coloro che volevano riflettere sulla realtà vissuta e che non intendevano rinunciare alla libertà del pensiero, fungendo da viva testimonianza della posizione dell’uomo che, nonostante la pressione della ‘grande storia’, cerca di conservare la propria integrità ideologica. Non è un caso, infatti, che il diario abbia trovato una maggior diffusione nei periodi più cupi della storia cecoslovacca: basti pensare, per esempio, ai taccuini composti negli anni del Protettorato nazista da Jiří Orten (Orten 1958), a quelli scritti negli anni dello stalinismo da Jan Hanč (Hanč 1983)⁵ e soprattutto da Jiří Kolář, per il quale il diario diventa il *leitmotiv* che accompagna tutto il suo percorso letterario⁶, dal momento che

³ Si tratta del numero 1993/24 intitolato “Deníková literatura”.

⁴ “Z množství deníků a deníkových textů publikovaných od roku 1990 nejnázve získaly přízeň kritiky a emblematickými se staly ty deníky, které byly retrospektivním návratem do atmosféry předchozích desetiletí a byly výrazem opozice vůči komunistickému režimu [...], kdežto deníky tematicky situované do polistopadové současnosti vzbuzovaly a vzbuzují spíše rozpaky”.

⁵ Per un approfondimento si veda Vladislav 1984: 828-829.

⁶ La prima opera diaristica di Jiří Kolář può essere considerata *Dny v roce*

risulta il modello di scrittura prediletto in un'epoca in cui sembrava "la più grande perversione, stravaganza e irragionevolezza dire la verità e vedere il volto del mondo così com'è veramente" (Kolář 1983: 1)⁷. Negli anni Settanta e Ottanta, durante il regime della normalizzazione, il suddetto genere verrà sviluppato da numerosi intellettuali che operavano all'interno del canale del *samizdat*, come ad esempio Jan Zábřana (Zábřana 2001)⁸, Ivan Diviš (Diviš 2002)⁹, Jaroslav Putík (Putík 1998)¹⁰ e Ludvík Vaculík. Quest'ultimo scrittore fa del diario un imprescindibile *pendant* alla sua produzione letteraria¹¹: riprendendo

la tradizione diaristica avviata da Jiří Kolář¹², che infrange la concezione di diario come tradizionalmente inteso, introducendo al suo interno poesie, frammenti di lettere, citazioni tratte dai giornali e dando origine quindi a un *pastiche* del tutto originale, frutto della sua predisposizione artistica per il montaggio e il collage¹³. Allo stesso modo, Vaculík plasma e personalizza il genere del diario. Se infatti in *Kniha studentská* (Libro studentesco), che insieme a *Kniha indiánská* (Libro indiano) e *Kniha dělnická* (Libro operaio) forma il trittico diaristico intitolato *Milí spolužáci* (Cari compagni), il genere in questione quasi scompa-

(1948), il cui corrispettivo in prosa è *Roky v dnech* (1949); a questi seguiranno poi i diari *Očitý svědek. Deník z roku 1949*, *Prométheová játra* (1950; si veda la traduzione in italiano *Il fegato di Prometeo*, Porto Valtravaglia 2009) e *Přestupný rok* (1955). Un carattere diaristico è presente anche in *Psáno na pohlednice I* (1999), *Psáno na pohlednice II* (2000) e *Záznamy* (2002).

⁷ "Největší zvráceností, výstředností, nesmyslností mluvit pravdu a vidět tvář světa takovou, jaká vskutku je". Per un approfondimento si veda Richterová 1984: 823-826.

⁸ Per maggiori informazioni si consulti Bratršovská – Hrdlička 1993: 1-5.

⁹ Per un quadro più ampio si veda Ciešlar 1995: 49-54.

¹⁰ Per maggiori chiarimenti si consulti Bauer 1999: 20.

¹¹ Il critico letterario Pavel Janoušek affermerà infatti che "Vaculík non ha mai

scritto nulla di diverso dai diari" ("Vaculík nikdy nepsal nic jiného než deníky" [Janoušek 1995: 11]).

¹² Sarà proprio a Jiří Kolář che Vaculík dedicherà la sua opera più importante, *Český snář*. Come si legge nelle pagine del romanzo, nella seconda metà degli anni Settanta il poeta, per spronare l'amico Ludvík Vaculík a uscire da una fase di crisi creativa che durava oramai da parecchio tempo, gli suggerì di scrivere un'opera sulla condizione in cui si trovava e su come non riuscisse a scrivere. Il risultato di questa esortazione sarà proprio *Český snář*. Si veda Vaculík 1990: 448.

¹³ Bisogna sottolineare che, sebbene in misura decisamente minore rispetto a quello di Kolář, l'inserimento di lettere all'interno del genere del diario era già stato attuato da altri intellettuali, come ad esempio Orten, Deml e Hanč. Si veda Blažiček 2002: 317-319.

re attraverso l'inserimento di altri tipi di testi, tra i quali numerose lettere (Janoušek 1995: 11), nel suo diario certamente più noto e coronato da un successo maggiore, *Český snář* (Il libro ceco dei sogni), questa decomposizione è portata ai massimi livelli. Raccontando attraverso la suddivisione temporale caratteristica del genere il periodo di vita compreso tra il gennaio 1979 e il febbraio 1980, Vaculík ha dato origine a un'opera dai contorni sfumati in cui la modalità creativa dell'autore si manifesta nell'intreccio tra autenticità assoluta e visioni illusorie determinate dai sogni: per definire questa magistrale fusione tra realtà e invenzione Sylvie Richterová parlerà infatti di 'autenticità fittizia' e di 'finzione autentica' (Richterová 2004: 36-49) e scriverà che *Český snář* è "un romanzo scritto come un diario e un diario scritto come un romanzo"¹⁴. In questo modo la scrittrice e critica si avvicina al punto di vita espresso dallo stesso Vaculík, che definisce la sua opera con il sintagma francese *nouveau roman*. La forza del suddetto diario e la novità da esso rappresentata risiederebbero

¹⁴ "Roman psaný jako deník a deník psaný jako román" (Richterová 1986: 106). Questa idea viene presentata anche in un altro suo articolo (cfr. Richterová 1986b: 937-939).

invece, a detta del critico letterario Antonín J. Liehm, nel mosaico articolato attraverso il quale lo scrittore è riuscito a intrecciare diversi singoli *fejetyony* – un genere in qualche modo simile al *feuilleton* francese che aveva assunto dalla seconda metà dell'Ottocento un'ampia diffusione nella cultura ceca, caratterizzandosi sempre di più come un corsivo giornalistico apparentemente 'leggero', ma dedicato in realtà, a partire da un'osservazione personale, a temi storico-filosofici, sociali e d'attualità: secondo Liehm, ogni annotazione quotidiana rappresenterebbe un *fejeton* di per sé autonomo, tuttavia a mano a mano che l'opera comincia a delinearci questi 'appunti giornalieri' acquisirebbero uno spessore semantico rilevante, soprattutto se letti nella loro totalità (Liehm 1981: 138-140; ora in Liehm 2014: 541-546)¹⁵. Il *fejeton* costituisce – assieme al diario – il mezzo

¹⁵ Questa interpretazione verrà condivisa anche da Jiří Sirotek, che parlando di *Český snář* affermerà che "Vaculík sintetizza la struttura dei suoi *fejetyony* in una forma che li collega; poi cancella, ripristina nuovamente e fa di essi una sorta di flusso ininterrotto di una vita intera in un tempo delimitato" ("Vaculík syntetizuje polohu svých *fejetonů* do tvaru, který je spojuje, ruší, znovu obnovuje a dělá z nich jakýsi spojitý útvar celého života ve vymezeném čase" [Sirotek 2005: 242-243]).

espressivo preferito da Vaculík, un genere al quale si è avvicinato a partire dalla prima metà degli anni Sessanta e che continuerà a sviluppare nel corso dei decenni successivi in parallelo alla sua attività di editore della casa editrice *samizdat* chiamata *Petlice*¹⁶. Una delle sue iniziative 'editoriali' più produttive incentrata sul genere del *fejeton*, a mio avviso ingiustamente trascurata da parte della critica, è la 'catena della fortuna' presentata sommariamente all'inizio. Si tratta di un'insolita opera che ha riunito sessantotto scrittori cechi e slovacchi e che può essere definita come il primo esempio di 'letteratura corale' del circuito del sottosuolo, nata dalla volontà di offrire uno spazio di 'pubblicazione' per i *fejety* di molti scrittori apolidi nella società normalizzata, che proprio in questo progetto di scrittura collettiva hanno compreso di non essere degli atolli isolati, ma di

¹⁶ I primi *fejety* di Vaculík sono usciti negli anni 1960-1965 in *Literární noviny*, nel periodo 1967-1968 nel periodico *Filmové a televizní noviny*; negli anni Ottanta sono apparsi invece nelle riviste *samizdat* (soprattutto in *Obsah* e *Lidové noviny*) e dell'esilio (*Proměny*, *Svědectví* e *Listy*). Dopo il 1989 i *fejety* dello scrittore sono stati pubblicati soprattutto in *Literární noviny*. Tra le sue raccolte di *fejety* annoveriamo *Jaro je tady*, *Srpnový rok*, *Stará dáma se baví*, *Nad jezerem škaredě hrát*, *Poslední slovo*, *Dřevěná smysl* e *Říp nevybuchl*.

appartenere, invece, ad un arcipelago compatto e solidale. A svolgere un ruolo di primo piano nell'ambito di tale 'disegno editoriale' è stato proprio Ludvík Vaculík, che si è impegnato a realizzare quattro volumi omonimi intitolati *Československý fejeton/fejton* (*Fejeton cecoslovacco*), dove venivano raggruppati ogni anno (rispettivamente marzo 1975-marzo 1976, marzo 1976-marzo 1977, marzo 1977-marzo 1978, marzo 1978-marzo 1979) *fejety* scritti da intellettuali espulsi dalla vita culturale ufficiale. Vaculík ha elaborato inoltre dei dettami ben precisi su come dovessero essere redatti i contributi – la principale norma redazionale era legata alla loro estensione, che non doveva superare le tre pagine – e ha scritto per ogni raccolta un'introduzione che fornisse ai lettori delle puntualizzazioni circa i testi ivi contenuti.

Questa quadrilogia rappresenta una vasta scelta di voci tra loro assai diverse ma accomunate dalla volontà di avvalersi di questi componimenti come mezzo per dar libero sfogo alle proprie sofferenze e come cartina di tornasole della propria attività quotidiana, e di tutte le vicissitudini e le difficoltà implicate da quest'ultima. È formata da più di duecentocinquanta testi e potrebbe essere definita come un

diario costituito da *fejetyony* o, se vogliamo, come una raccolta di *fejetyony* che vanno a comporre un diario collettivo: un mese dopo l'altro, i membri dell'élite culturale sommersa cecoslovacca hanno inserito all'interno delle raccolte sopracitate i loro *fejetyony*, il cui insieme va a costituire un complesso reticolo in cui ogni punto, ogni elemento, vive di tutto l'insieme. Passandosi il testimone della loro tragica vita privata, questi intellettuali hanno dato forma a un diario 'a staffetta' che riporta nero su bianco gli avvenimenti più frustranti che scalfiscono la loro esistenza e che mettono in luce la drammaticità dell'esistenza nazionale o, per riprendere Pavel Kohout, dell'"inverno sociale" che attanaglia la Cecoslovacchia di quegli anni (Kohout 1978: 562).

È diffusa infatti all'interno di questa tetralogia l'inclinazione a soffermarsi sulla contemporaneità vissuta, dando origine a una rappresentazione multisfaccettata che deriva dalla forte impronta biografica e autobiografica, dalla compenetrazione tra vita e scrittura. In questo caso la scrittura si traduce, oltre che in un elemento salvifico e terapeutico, anche in introspezione e in testimonianza, e sebbene alla nascita di questo ciclo di *fejetyony* non ci fosse alcun proponimento, alcun principio o norma

da seguire dal punto di vista contenutistico o tematico, uno degli intenti del progetto diverrà in maniera del tutto naturale quello di ritrarre il fluire del tempo e di dipingere la realtà esterna e l'influenza che esercita sulla vita degli individui. Attraverso la letteratura sarà veicolata l'esperienza vissuta e, così facendo, i *fejetyony* andranno a formare affreschi veritieri, amalgami inscindibili di fatti autentici. L'insieme di gran parte di questi contributi rappresenta un'immersione nella fluidità della vita, diviene portavoce di avvenimenti personali e storici, e si carica di messaggi rivolti al singolo e all'intera umanità. Ecco quindi che il lettore verrà a conoscenza del lavoro di stesura e di diffusione dei *fejetyony* e di altre opere *samizdat*, della vita di alcuni intellettuali nella loro casa di campagna, delle loro attività quotidiane, dei loro incontri bizzarri durante le passeggiate per Praga o gli spostamenti in tram, che dimostrano come l'occhio vigile della polizia segreta fosse onnipresente. Saranno anche presentate vicende più pregnanti, come gli incontri nella casa di Klement Lukeš, divenuta in quegli anni "un famoso mercato in cui ci si scambiano notizie negative" (Vaculík 1976:

9)¹⁷; allo stesso modo, verranno dipinti la prassi, ampiamente diffusa in quel periodo, dell'espulsione dalle loro posizioni degli intellettuali 'sovversivi', costretti a svolgere lavori manuali alienanti (tra i molti destinati a una sorte simile ricordiamo Petr Pithart, che svestì i panni di avvocato per indossare quelli di spazzino, di giardiniere e di guardiano notturno; Luboš Dobrovský, che si ritrovò a lavare le vetrine dei negozi di Praga; Milan Šimečka, costretto a lavorare in una cava), oppure il fenomeno del "genocidio culturale" (Komárková 1977: 232)¹⁸, ovvero l'impossibilità di accedere all'istruzione universitaria da parte di coloro che non erano ritenuti affidabili dal potere ufficiale – questo per motivi puramente politici. A partire dal 1977, dopo la nascita di *Charta 77*, questi testi forniranno anche una fervida testimonianza della campagna di rabbia condotta dal regime contro i membri di questa comunità – molti dei quali collaboravano al progetto dei *fejtony*: verranno quindi tratteggiati con cura certosina le perquisizioni domiciliari e soprattutto gli interrogatori frustranti, che qui assumono le sembianze di macchina burocratica e di

meccanismi di intrighi del potere analoghi a quelli dipinti ne *Il Castello* di Franz Kafka (Kafka 1969), i quali finiscono per schiacciare e risucchiare l'uomo all'interno del vortice dell'incomprensibilità della legge, così come verrà presentato da più voci il funerale dello *spiritus movens* di *Charta 77*, Jan Patočka, trasformato dalla *StB* in una vera e propria operazione di polizia.

Il valore di tale progetto realizzato all'interno di un'ermetica apertura è stato di tale importanza da dare origine a "uno dei capitoli più straordinari della letteratura ceca" (Kohout 1990: 232)¹⁹: se da una parte grazie a questa iniziativa ha preso avvio la 'rinascita del *fejton ceco*', così come la definì il filosofo Milan Šimečka nel suo testo *Umění fejtonu* (L'arte del *fejton*, Šimečka 1986: 113-118), dall'altra bisogna evidenziare come per la prima volta dall'inizio della normalizzazione un gruppo di intellettuali che operavano nella sfera non ufficiale si è organizzato attorno a un progetto di 'pubblicazione', superando di fatto il solipsismo dei progetti individuali che avevano caratterizzato il *samizdat* cecoslovacco nei primi anni della sua comparsa.

¹⁷ "Známa burza nepříznivých zpráv".

¹⁸ "Kulturní genocida".

¹⁹ "Jedna z nejpozoruhodnějších kapitol českého písemnictví".

Accomunati da un destino analogo, questi ‘senza potere’ – se prendiamo in prestito l’espressione coniata da Václav Havel – hanno riversato all’interno di questi testi il loro mondo, e con esso le loro speranze e le loro illusioni, ma anche le disillusioni, le angosce e i tormenti che attanagliavano il loro animo. Se infatti i primi *fejetony* che hanno dato avvio alla catena pongono l’accento su tematiche che trascendono le componenti storiche e biografiche, cominceranno poi a dominare con una frequenza sempre maggiore i testi che forniscono una testimonianza sulla realtà cecoslovacca di quegli anni, assurgendo a documenti storici del periodo in corso e, come affermerà Ludvík Vaculík, a vero e proprio materiale informativo, utile a ricostruire la vita del dissenso cecoslovacco (Vaculík 1978: 1-4).

Attraverso questa cronaca quadriennale, *Československý fejeton/fejton* riesce a enucleare la componente precipua del *samizdat*, ovvero quella di assicurare spazi di pluralismo e di fornire un *medium* finalizzato alla ricostruzione di un ‘noi’ estraneo alla retorica collettivistica imposta dall’alto. Questa tetralogia diventerà infatti un diario che si differenzia notevolmente da quello tradizionale, caratterizzato da un ripiegamento egotico e

solipsistico e dominato dal soggetto *já* (io), in quanto assume le sembianze del progetto collettivo di un *my* (noi). Si trasforma dunque in un diario corale arricchito di riflessioni personali e di frammenti di episodi della vita di tutti i giorni, in un autoritratto di quella minoranza che era divenuta il bersaglio preferito della caccia alle streghe condotta dal regime di Husák. In questa nuova luce il *fejeton*, un genere da sempre al confine tra il giornalismo e la letteratura, e proprio per questo difficilmente catalogabile all’interno dei parametri fissati per la codificazione dei generi letterari, acquisirà all’interno del *samizdat* tratti unici ed esclusivi, che lo porteranno ad assumere una valenza totalmente letteraria e un marcato spessore autobiografico.

Per concludere, dunque, se lo stesso Vaculík in uno dei suoi *fejetony* apparsi nella sede in questione affermerà che “nei *fejetony* non scrivo del regime, bensì della vita” (Vaculík 1977: 388)²⁰, è facilmente desumibile come i testi inseriti in queste miscellanee concorrano a formare una rappresentazione unica e inestimabile della quotidianità sociale degli scrittori vietati che la grande Storia politica inten-

²⁰ “Ve fejetonech nepíšu o režimu, nýbrž o životě”.

deva eliminare dal ricordo collettivo. Ricollegandomi a quanto esposto nella parte introduttiva, sottolineo che questa volontà di tratteggiare i propri destini, istintiva reazione di stampo conservatore alla consuetudine adottata dalle autorità di alterare, e in alcuni casi anche cancellare, la fragilità del passato – perdipiù con una pressante costanza, per cui la stessa essenza della storia veniva alterata –, questa volontà, appunto, si inserisce all'interno della modalità, ampiamente diffusa all'interno del *samizdat*, di servirsi della vicenda personale dell'io narrante come tentativo di porre rimedio

alla frammentazione della personalità in un periodo storico di così forti pressioni. Ho ritenuto opportuno presentare questo progetto 'editoriale' soprattutto per il suo inestimabile valore storico e sociologico che deriva dalla sua natura fortemente autobiografica, arricchendo così facendo lo studio della storia del *samizdat* cecoslovacco con il nuovo importante tassello rappresentato da questa tetralogia, un tassello che sembrava essersi smarrito nell'oblio.

Bibliografia

- Il diritto alla storia. Charta 77, documento nr. 11, 1984*, «L'Altra Europa», 1985, 10, pp. 5-18.
- Alan 2001: J. Alan, *Alternativní kultura: příběh české společnosti 1945-1989*, Nakladatelství Lidové noviny, Praha, 2001.
- Bauer 1999: M. Bauer, *Jaroslav Putík o době kulatých čtverců*, «Tvar», 1999, 4, p. 20.
- Blažíček 2002: P. Blažíček, *Deník jako literární útvar*, in P. Blažíček, *Kritika a interpretace*, Triáda, Praha, 2002, pp. 317-319.
- Bratršovská – Hrdlička 1993: Z. Bratršovská – F. Hrdlička, *Volné zamyšlení nad Celým životem Jana Zábřavy*, «Tvar», 1993, 5, pp. 1-5.
- Cieslar 1995: J. Cieslar, *Možnosti hněvu: Nad strefami Ivana Diviše v jeho deníkové Teorii spolehlivosti*, «Kritický sborník», 1995, 3, pp. 49-54.
- Diviš 2002: I. Diviš, *Teorie spolehlivosti*, Torst, München, 2002.
- Gruntorád 2012: J. Gruntorád, *La letteratura samizdat in Cecoslovacchia negli anni Settanta e Ottanta*, in A. Catalano – S. Guagnelli (a cura di), *Il samizdat tra memoria e utopia. L'editoria clandestina in Cecoslovacchia e Unione sovietica nella seconda metà del XIX secolo*, Aracne, Roma, 2012, pp. 139-144.
- Hanč 1983: J. Hanč, *Sešity*, Sixty-Eight Publishers, Toronto, 1983.
- Havel 1979: V. Havel, *Il potere dei senza potere*, CSEO, Forlì, 1979.
- Holý 2008: J. Holý, *Writers under siege. Czech literature since 1945*, Sussex University Press, Brighton, 2008.
- Janoušek 1993: P. Janoušek, *Celý život?*, «Tvar», 1993, 1, p. 10.
- Janoušek 1995: P. Janoušek, *Logo Vaculík aneb Deník a korespondence jako pokleslá literatura pro vzdělance*, «Tvar», 1995, 11, p. 11.
- Janoušek 1998: P. Janoušek, *Autenticita jako protipól literární tradice aneb Každá beznadějná kráva*, «Tvar», 1998, 18, pp. 1, 4-5.
- Janoušek a kolektiv 2008: P. Janoušek a kolektiv, *Dějiny české literatury 1945-1989. IV. 1969-1989*, Academia, Praha, 2008.
- Kafka 1969: F. Kafka, *Il Castello*, Mondadori, Milano 1969.
- Kohout 1978: P. Kohout, *Přijde jaro, přijde? (feuilleton)*, in L. Vaculík (a cura di), *Československý fejeton/fejtón 1977-1978*, Petlice [samizdat], Praha, 1978, pp. 559-566.
- Kohout 1990: P. Kohout, *Kde je zakopán pes: memoáromán*, Atlantis, Brno 1990.
- Kolář 1983: J. Kolář, *Očitý svědek. Deník z roku 1949*, K. Jadrný, München, 1983.

Komárková 1977: B. Komárková, *Dvojí setkání*, in L. Vaculík (a cura di), *Československý fejeton/fejtón 1977-1978*, Petlice [samizdat], Praha, 1978, pp. 228-236.

Liehm 1981: A. J. Liehm, *Nový Vaculík*, «Listy», 1981, 3-4, pp. 138-140.

Liehm 2014: A. J. Liehm, *Nový Vaculík*, in A. J. Liehm, *Názory tak řečeného Dalimila*, Dokořán, Praha, 2014, pp. 541-546.

Machala 1999: L. Machala, *Autenticita čili...???*, in *Autenticita a literatura. Sborník referátů z literární konference 41. Bezručovy Opavy (16.-17. 9. 1998)*, Praha – Opava: ÚČL AV ČR, FPF SU Opava, SZM Opava, 1999, pp. 79-82.

Machala 2001: L. Machala, *Literární bludiště. Bilance polistopadové prózy*, Brána, Praha, 2001.

Mella 2012: S. Mella, *Le polemiche dei senza potere: la revisione del ruolo del dissidente all'interno di Charta 77*, in A. Catalano – S. Guagnelli (a cura di), *Il samizdat tra memoria e utopia. L'editoria clandestina in Cecoslovacchia e Unione sovietica nella seconda metà del XIX secolo*, Aracne, Roma, 2012, pp. 165-175.

Orten 1958: J. Orten, *Deníky Jiřího Ortena*, Československý spisovatel, Praha, 1958.

Pithart 1978: P. Pithart, *Bedra některých*, in L. Vaculík (a cura di), *Československý fejeton/fejtón 1978-1979*, Petlice [samizdat], Praha, 1979, pp. 271-281.

Putík 1998: J. Putík, *Odchod ze Zámku. Deníkové záznamy z let 1968-1989*, Hynek, Praha, 1998.

Richterová 1984: S. Richterová, *Jiří Kolář, Očitý svědek. Mnichov, Arkýř, 1983*, «Svědectví», 1984, 72, pp. 823-826.

Richterová 1986a: S. Richterová, *Co psát a k čemu to vést*, in S. Richterová, *Slova a ticho*, Edice Arkýř, München, 1986, pp. 106-125.

Richterová 1986b: S. Richterová, *Ludvík Vaculík: Milí spolužáci, I. Kniha indiánská, 2. Kniha dělnická. Index*, Kolín n. R. 1986, «Svědectví», 1986, 80, pp. 937-939.

Richterová 2004: S. Richterová, *Etika a estetika literárního deníku*, in S. Richterová, *Místo domova*, Host, Brno, 2004, pp. 36-49.

Sírotek 2005: J. Sírotek, *Pražský diář (Glosy k roku 1986)*, in J. Lopatka, *Posudky*, Praha, Torst, 2005, pp. 242-243.

Šiklová 2012: J. Šiklová, *Il samizdat come mezzo di stratificazione sociale e possibilità di sopravvivenza della cultura di una nazione. L'esempio della Cecoslovacchia negli anni 1969-1989*, in A. Catalano – S. Guagnelli (a cura di), *Il samizdat tra memoria e utopia. L'editoria clan-*

destina in Cecoslovacchia e Unione sovietica nella seconda metà del XIX secolo, Aracne, Roma, 2012, pp. 55-64.

Šimečka 1986: M. Šimečka, *Umění fejetonu*, «Obsah», 1986, 9, pp. 113-116.

Vaculík 1976: L. Vaculík, *Jaro je tady*, in L. Vaculík (a cura di), *Československý fejeton/fejtón 1976-1977*, Petlice [samizdat], Praha, 1977, pp. 4-9.

Vaculík 1977: L. Vaculík, *Komu patří pomsta?*, in L. Vaculík (a cura di), *Československý fejeton/fejtón 1976-1977*, Petlice [samizdat], Praha, 1977, pp. 387-393.

Vaculík 1978: L. Vaculík, *Poznámky o statečnosti*, in L. Vaculík (a cura di), *Československý fejeton/fejtón 1978-1979*, Petlice [samizdat], Praha, 1979, pp. 250-256.

Vaculík 1978: L. Vaculík, *Předmluva*, in L. Vaculík (a cura di), *Československý fejeton/fejtón 1977-1978*, Petlice [samizdat], Praha, 1978, pp. 1-4.

Vaculík 1990: L. Vaculík, *Český snář*, Atlantis, Brno, 1990.

Vaculík 1991: L. Vaculík, *Hlasy nad rukopisem Vaculíkova Českého snáře*, Torst, Praha, 1991.

Vladislav 1984: J. Vladislav, *Jan Hanč. Sešity. Toronto, Publishers 68, 1984*, «Svědectví», 1984, 72, pp. 828-829.

Zábrana 2001: J. Zábrana, *Celý život*, Torst, Praha, 2001.

Valentina Parisi

Je est un autre – Edička”. *Autofiction* e scrittura di sé in Eduard Limonov

“Je est un autre – Edichka”. *Autofiction* and Self-Writing in Eduard Limonov.

This article re-interprets Eduard Limonov’s first novel *Eto ja – Edichka* (1976) in the theoretical framework provided by recent studies on autobiography and namely drawing on the notion of autofiction. Focusing on the convoluted relationship between the author and his narrative persona Edichka with reference to literary devices such as abrupt shifts into third-person narration and disruption of chronological linearity, Limonov’s tendency to self-fictionalisation as a hero will be analysed. This creative strategy will paradoxically affect his best-known biographer, Emmanuel Carrère, who with *Limonov* (2011) will definitely assume the ongoing identification of the author with his hero as a matter of fact and provide the Western audience with a mere (yet well-written and highly enjoyable) retelling of Limonov’s novels.

Je suis un être fictif. J’écris
mon autofiction [...]
Depuis que je transforme
ma vie en phrases, je me
trouve intéressant.
À mesure que je deviens le
personnage de mon roman,
je me passionne pour moi
Serge Doubrovsky (Gasparini 2008: 62).

К сожалению, моя профессия – герой.
Я всегда мыслил себя как героя, и я от нее этого не скрывал никогда.
Даже книгу с таким названием еще в Москве написал:
“Мы – национальный герой”.

Eduard Limonov (Limonov 1979a:
<http://lib.ru/PROZA/LIMONOV/edichka.txt>)

1. Dall’autobiografia all’auto-fiction.

“Credo nello Spirito Santo della prima persona” (Lejeune 1986b: 30-31): così nel 1986 Philippe Lejeune ribadiva la propria incrollabile fede tanto nella trasparenza del linguaggio, quanto nell’esistenza di un soggetto in grado di esprimersi compiutamente per suo tramite. Malgrado Paul De Man e il suo tentativo di definire l’autobiografia – più che come un genere letterario vero e proprio – una modalità di lettura applicabile a una pluralità inde-

terminata di testi¹, e a dispetto dei colleghi francesi Roland Barthes e Jacques Derrida, inclini ad attribuire al testo intorno all'io una esistenza autonoma rispetto al soggetto configurante², Lejeune insisteva sull'elemento della *sincerità* dell'intenzione autoriale, unica benché fragile garanzia del rapporto referenziale tra nome proprio e persona reale: "Dire la verità circa l'io, costituire l'io come un soggetto completo è una pura fantasia; eppure, a dispetto della sua impossibilità, l'autobiografia non cessa di esistere" (Lejeune 1986b: 30-31). Nondimeno – o, forse, proprio in virtù di questa ostinata professione di fede – neppure Lejeune potrà esimersi in seguito dal confronto con quello spettro che, a partire dal 1977, comincerà ad aggirarsi nello "spazio autobiografico" francese, vale a di-

re il concetto di "autofiction"³. Evocato per la prima volta dallo scrittore Serge Doubrovsky nella quarta di copertina del suo romanzo *Fils*, tale neologismo – insieme all'opera cui si riferiva – mirava a colmare una lacuna constatata due anni prima dallo stesso Lejeune, allorché nel *Patto autobiografico* alludeva alla possibilità (a suo dire esclusivamente teorica) di un romanzo dichiarato come tale, il cui protagonista condividesse con l'autore lo stesso nome⁴. Architetture una "fiction d'événements et de fait strictement réel" (Doubrovsky 1977: quarta di copertina), sperando tutte le potenzialità creative insite in questa contraddizione logica – tale era la finalità programmatica di Doubrovsky, in accordo con una tendenza alla "fictionnalisation de l'expérience vécue" (Gasparini 2008: 103) inaugurata nel 1975 da Roland Barthes, laddove nell'esergo autografo di *Roland*

¹"Autobiography, then, is not a genre or a mode, but a figure of reading or of understanding that occurs, to some degree, in all texts" (De Man 1979: 921).

² Fino al completo rovesciamento in Derrida del rapporto tra io e scrittura, cfr. "Se l'io esistesse non lo cercheremmo, non scriveremmo. Se si scrivono autobiografie è perché siamo mossi dal desiderio e dal fantasma dell'incontro con un io che sia alla fine ciò che è [...]. Se riuscissi a identificare questa identità in maniera certa, naturalmente non scriverei più. Non firmerei più, non traccerei più e, in un certo modo, non vivrei più. Non vivrei più" (Fathy 2000). La traduzione è mia.

³ Sul coinvolgimento di Lejeune nel dibattito sull'*autofiction* (nonché sulla sua riluttanza ad attribuirle uno statuto autonomo rispetto al romanzo autobiografico) si veda Gasparini 2008: 74-80, 92-96, 285-289.

⁴Cfr.: "L'eroe di un romanzo dichiarato tale può avere lo stesso nome dell'autore? Nulla lo impedisce, ed è forse una contraddizione interna dalla quale si possono trarre effetti interessanti. Ma, in pratica, nessun esempio di tale ricerca si presenta alla mente" (Lejeune 1986a: 32).

Barthes par Roland Barthes raccomandava: “Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman” (Barthes 1975: 5).

Fondata sulla mobilitazione pressoché simultanea della scrittura autobiografica referenziale e del potere poetico del linguaggio mirante a complicare la mera referenza, l'*autofiction* non è, *stricto sensu*, né romanzo, né autobiografia, ma si colloca “in un luogo impossibile” (Dobrovsky 1988: 74) originato dall'oscillazione incessante tra “due contratti di lettura apparentemente antinomici” (Gasparini 2008: 47). Alla triplice identità onomastica tra autore, narratore e protagonista (contrassegno specifico dell'auto-biografia)⁵ fa infatti da contraltare l'utilizzo di modalità narrative tipiche della *fiction*, cui rinvia anche la dicitura “romanzo”, spesso ostentata dall'elemento paratestuale del fron-

⁵ Tale elemento permetterebbe di distinguere l'*autofiction* dal romanzo autobiografico, almeno nell'interpretazione di Dobrovsky, poi ripresa tra gli altri da Philip Vilain (Vilain 2009: 16). Gasparini invece, almeno in *Est-il je?* ritiene che, così come per il romanzo autobiografico, anche per l'*autofiction* l'identità onomastica tra autore, narratore e protagonista sia facoltativa e tende piuttosto a distinguere i due generi sulla base della natura del contratto di lettura (finzionale per l'*autofiction*, ambiguo per il romanzo autobiografico). Cfr. Gasparini 2004: 27.

tespizio⁶. Riprendendo l'idea di Jacques Lacan per cui ogni tentativo di riconoscere il proprio io e di abbracciarlo in forma semantica non è che una finzione, *Fils* mirava a discreditarla la forma classica dell'autobiografia in quanto ricostruzione di eventi cronologicamente lineare, basata sull'illusione dell'autoconoscenza. Al contrario, l'*autofiction* rivela ed esibisce la natura sostanzialmente romanzesca di ogni scritto autobiografico, dacché – nella prospettiva post-strutturalista condivisa da Dobrovsky – la realtà soggettiva esiste soltanto come invenzione dell'individuo parlante o scrivente⁷.

Alla definizione eponima, squisitamente operativa, di Dobrovsky si oppone la linea interpretativa inaugurata da Vincent Colonna, allievo di Gérard Genette

⁶ La tendenza ad assimilare la propria vita a un romanzo era già invalsa alla fine dell'Ottocento, si pensi al *Le roman d'un enfant* de Pierre Loti (1890). Ma, come fa notare Gasparini, nell'*autofiction* si assiste a un'equivalenza di segno contrario: “Ce n'est plus l'histoire, les péripéties qui peuvent sembler romanesques, mais c'est la forme même du récit qui transforme les faits réels en fiction” (Gasparini 2008:17).

⁷ Se dunque l'autobiografia, secondo Dobrovsky, ignora o occulta la fatalità finzionale insita in ogni tentativo di scrittura dell'io, l'*autofiction* al contrario “se lit comme une fiction” (Dobrovsky 2001: 120).

che, tematizzando la *fictionnalisation* (o *fabulation*) *de soi* come una *figura* (nel senso genetiano) ricorrente nella storia della letteratura, fa rientrare nel concetto di *autofiction* ogni opera “par laquelle un écrivain s’invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle” (Colonna 1989). In quest’accezione *autofiction* diventa sinonimo di ogni proiezione dell’autore in situazioni immaginarie e, cessando di designare un genere, va a indicare un procedimento narrativo che soltanto di rado è in grado di governare la totalità di un romanzo. Se la discussione teorica intorno al termine introdotto da Doubrovsky appare a tutt’oggi ben lungi dall’essere conclusa, e se a causa dello statuto ibrido e ossimorico dell’*autofiction* risulta alquanto difficile stabilire se a prevalere in essa debba essere l’aspetto referenziale o fittizio, resta tuttavia attraente l’ipotesi di poter raggruppare sotto tale etichetta quelle scritture dell’io che complicano scientemente il modello proposto da Lejeune, sottraendosi alle costrizioni del patto autobiografico⁸. La tendenza a sti-

pulare con il lettore un patto innegabilmente contraddittorio, mantenendo al tempo stesso intatta la triplice identità onomastica, attraversa come un filo rosso tutta l’opera di Eduard Limonov, dal dittico americano *Eto ja – Edička e Dnevnik neudačnika, ili sekretnaja tetrad’*, fino alle prose carcerarie e post-carcerarie dell’ultimo decennio. Nelle pagine che seguono si tenterà di dimostrare come la categoria di *autofiction* possa rivelarsi preziosa per comprendere l’ambivalenza intrinseca della scrittura di Limonov, nonché la sua propensione a irretire il lettore, rendendo estremamente labili i confini tra arte e vita. Una strategia che – non a caso – finirà per riverberarsi sulla più empatica tra le biografie a lui dedicate, *Limonov* dello scrittore francese Emmanuel Carrère.

2. Dall’io all’eroe

Comment ne pas choisir le meilleur, dans ce vrai sur quoi l'on opère ?

Comment ne pas souligner, arrondir, colorer, chercher à faire plus net,

⁸ Benché alquanto generica, propendo qui per la definizione di *autofiction* proposta da Jacques Lacarme: “Il ne s’agit pas d’un genre, mais d’un ensemble hétéroclite de textes à la pre-

mière personne qui n’ont en commun que leur propension à brouiller les frontières entre roman et autobiographie en inventant des stratégies narratives plus ou moins compliqués” (Gasparini 2008: 173-174).

plus fort, plus troublant,
plus intime, plus brutal
que le modèle ?

En littérature, le vrai n'est
pas concevable
Paul Valéry (Valéry 1978:
211).

The world we imagined
was much more interest-
ing and frenzied than the
real world and its dangers
seemed real to us, because
we wanted them to exist
Eduard
Limonov (Rogačevskij
2003: 26).

Come accennato in precedenza, il dibattito critico sul concetto di *autofiction* appare segnato negli anni Novanta dal tentativo prima di Colonna e poi del suo maestro Genette di spostare l'accento nella definizione proposta da Doubrovsky dall'aspetto referenziale (“événements et faits strictement réels”) a quello meramente fittizio, relegando le ‘false’ *autofiction* il cui contenuto non fosse manifestamente immaginario nel novero delle “autobiographies honteuses” (“autobiografie vergognose”, Genette 1991: 87). Nel suo articolo *L'autofiction, un genre pas sérieux* (1996), la scrittrice Marie Darrieussecq, calcando le orme di Doubrovsky, replicherà all'interpretazione del “patto contraddit-

torio” dell'*autofiction* fornita da Genette (“Moi, auteur, je vais vous raconter une histoire dont je suis le héros mais qui ne m'est jamais arrivée”, *ivi*: 86), riscattando le cosiddette false *autofiction* e rivendicandone la legittimità in quanto autobiografie di quegli autori *outsider* che, per introdurre a pieno titolo le loro testimonianze nel campo letterario, sono ‘costretti’ a travestirle da finzione (Darrieussecq 1996: 372-373). Alla *autofiction* – nell'accezione militante e operativa attribuitale dagli scrittori Doubrovsky e Darrieussecq – è dunque connaturata un'aura ‘clandestina’, vagamente impregnata di mitomania, dacché il suo scopo più o meno manifesto è quello di ‘contrabbandare’ la vita reale dell'autore “sous les espèces plus prestigieuses de l'existence imaginaire” (Gasparini 2008: 48).

Tale sembra essere anche la strategia di Limonov, allorché nel 1976 si apprestava a rivelare la propria esistenza al pubblico non solo russo con il suo scandaloso *Eto ja – Edička*. Non si sa se l'*émigré* Eduard Savenko avesse letto *Roland Barthes par Roland Barthes*; di certo l'avvertenza “Tutto ciò deve essere considerato come detto da un personaggio di romanzo” avrebbe potuto benissimo campeggiare sul fronte-

spizio del suo libro⁹. Esibendo fin dal titolo la triplice identità onomastica e alludendo a eventi reali attinti dalla biografia dell'autore¹⁰, l'opera di Limonov rispondeva nel contempo a quell'esigenza di "fictionnalisation de soi" già manifestata nel testo *My – nacional'nyj geroj* (1974). Idealmente fedele al motto di Rimbaud "Je est un autre", l'io narrante mirava a trasformare progressivamente "Limonov, il mostro del passato"¹¹ in un

⁹ Benché la dicitura "romanzo" non figuri sul frontespizio della prima edizione russa, i redattori della rivista *tamizdat Kovčeg* Nikolaj Bokov e Arvid Kron lo definiranno come tale nella premessa alla versione assai abbreviata da loro pubblicata (Limonov 1979: 10), basandosi d'altro canto sull'identificazione autore/eroe per censurare alcune parti del testo. Cfr.: "Исключение составляют несколько опущенных нами враждебных по отношению к определенному лицу фраз, причем автор нигде не приводит фактов, оправдывающих свою антипатию, кроме того, опущен абзац, который может быть воспринят как оскорбительный для Солженицына, опять-таки не содержащий никакой конкретной критики в адрес последнего" (ivi: 10). Il corsivo è mio. L'indicazione "romanzo" figura invece nel paratesto dell'edizione pubblicata a Mosca nel 1990 da Aleksandr Šatalov e dalla sua casa editrice Glagol. Random House propenderà invece per la dicitura "A Fictional Memoir" per la prima edizione inglese datata 1983.

¹⁰ "Indici di realtà" nella terminologia elaborata da Gasparini, cfr. Gasparini 2004: 14.

¹¹ "...Лимонов, монстр из прошлого"

personaggio letterario in grado di innescare nel lettore processi di identificazione e idealizzazione ben differenti da quelli caratteristici di una ricezione governata dal principio di realtà¹². Nel contempo, presentandosi come narrazione autodiegetica in prima persona e riportando 'imprese' ormai famigerate dell'autore, che il pubblico dell'emigrazione russa non poteva certo recepire come immaginarie, *Eto ja – Edička* non consentiva al lettore di distinguere in linea di principio gli enunciati reali da quelli fittizi¹³. In altri termini, se l'io narrante chiamava in causa il vero Limonov, dicendo di essere

(Limonov 1979a). L'intenzione di prendere le distanze dalle ipostasi passate di sé è più volte ribadita dall'io narrante che, da lì a breve, sempre nel primo capitolo, aggiunge: "Кто я там был? Какая разница, что от этого меняется. Я как всегда ненавижу прошлое во имя настоящего". Cosicché sin dall'inizio è evidente il rifiuto ad aderire completamente a quella "visione retrospettiva del racconto" evocata da Lejeune per definire la posizione del narratore nell'auto-biografia (Lejeune 1986a: 12).

¹² La natura letteraria del personaggio *Edička* è stata messa in luce per la prima da Leonid Geller (Geller 1980: 87), nondimeno, a proposito dell'io narrante di *Dnevnik neudačnika*, Vladimir Maramzin e Sergej Dovlatov avevano già invitato i lettori a non confondere autore ed eroe (Maramzin 1978: 69; Dovlatov 1978: 121).

¹³ Da qui l'irritazione di molti critici *émigré*, cfr. Rogačevskij 2003: 8-11.

(tra le altre cose) l'ex marito dell'aspirante fotomodella Elena, l'autore dell'articolo *Razočarovanie* (cfr. Limonov 1975) e l'organizzatore della manifestazione di protesta davanti alla redazione del «New York Times»¹⁴, allora era altrettanto 'vera' l'iniziazione omoerotica di Edička, avvenuta di notte nella sabbia di uno squallido giardino? Oppure la militanza trockista dell'eroe, la descrizione della sua cameretta à la *Raskol'nikov* al sedicesimo piano dell'hotel Winslow, l'insaziabilità erotica della moglie fedifraga?

“The conflation of author and hero subverts our academic notions of appropriate or learned reader-response, and calls into question the jealously guarded separation of reality and fiction”, riconosceva nel 1986 Olga Matich, traducendo nei termini dell'analisi letteraria lo spaesamento dei lettori (Matich 1986:

¹⁴ Nel maggio 1976 Limonov insieme al collega Valentin Prussakov aveva inscenato una manifestazione di protesta contro il rifiuto del «New York Times» di pubblicare alcuni loro scritti collettivi, tra cui la *Lettera aperta all'accademico Sacharov*, in cui si chiedeva al dissidente di rivendicare non solo il diritto dei cittadini sovietici a emigrare, ma anche quello di rientrare in patria, qualora delusi dalla loro esperienza in Occidente (cfr. Rogačevskij 2003: 29-30).

533). Se lo sforzo di separare meccanicamente *Dichtung und Wahrheit* è già stato intrapreso da Andrej Rogačevskij mediante l'esame extraletterario della biografia dell'autore (Rogačevskij 2003: 7-51), più coerente con il patto contraddittorio esibito da Limonov sarà il tentativo di isolare i procedimenti narrativi da lui dispiegati per perseguire quella “fictionnalisation de soi” tematizzata negli stessi anni dai teorici dell'*autofiction*¹⁵. Se si prendono in considerazione i tratti individuati da Doubrovsky per connotare questa nuova forma di scrittura dell'io (Gasparini 2008: 209), si vedrà come *Eto ja – Edička* soddisfi almeno otto di questi criteri fondamentali¹⁶. Oltre all'“identità onoma-

¹⁵Sulla scorta di Philippe Vilain intendo qui come *fictionnalisation de soi* “l'action de feindre et de transformer le vécu en mettant en place les dispositifs opératoires de déplacements spatio-temporels, modifications, suppression ou supplémentation, condensation, synthèse, traduction, décalages, etc.” (Vilain 2009: 22).

¹⁶ Le sole eccezioni sono l'assenza del sottotitolo “romanzo” (quantomeno nella prima edizione) e “l'impegno a narrare fatti ed avvenimenti strettamente reali”. Edička al contrario fa notare fin dall'inizio che l'obiettività non sia il suo forte (“Но объективность мне не свойственна”, Limonov 1979a) e in generale tende a sottolineare la propria inattendibilità (cfr. Ryan-Hayes 1993: 6). Ciononostante la maggior parte dei fatti riferiti alla sfera pubblica di “Edička”

stica”, la “ricerca di una forma originale” e la “pulsione a rivelare il proprio io per quello che è”¹⁷, il testo di Limonov presenta anche un’evidente tendenza alla “riconfigurazione del tempo lineare” attraverso espedienti di selezione, intensificazione, stratificazione e frammentazione, nonché mediante il ricorso a un utilizzo massiccio del tempo presente¹⁸. Altrettanto innegabile è la “stratégie d’emprise du lecteur” adottata dallo scrittore russo e veicolata da una scrittura finalizzata alla “verbalisation immédiate” con tutto quel che ne conseguiva, in termini di lessico non normativo, calchi sintattici e prestiti lessicali dall’inglese (cfr. Dreizin 1988). Ma il processo di “fictionnalisation de soi” per Limonov passa innanzitutto attraverso la trasformazione della propria persona in “eroe” – qui inteso nella duplice accezione del termine, sia come

personalità eccezionale che come personaggio letterario. “Eroe” era una parola-chiave (d’ordine?) per lo scrittore almeno dal 1974, da quando in *My – nacional’nyj geroj* aveva immaginato il suo trionfale sbarco a Parigi insieme alla moglie poetessa Elena Ščapova, nonché la loro immediata conquista del *beau monde* tanto ufficiale quanto scapigliato:

Господин мэ́р Парижа от имени французского народа вручил русскому национальному герою и его жене почетные французские паспорта и дипломы “Почетный гражданин Франции”.

Эти русские, эта пара покорила нас всех. Россия вновь удивила нас. Мы готовы жить в мире и дружбе с Россией именно потому, что там живут такие парни как этот Лимонофф. Русские женщины всегда славились своей красотой. Елена превзошла все наши самые смелые ожидания! (Limonov 1977: 57¹⁹).

trova una precisa rispondenza nella biografia dello scrittore.

¹⁷ Istanza espressa dall’io narrante in modo pressoché aforistico: “И скрывать я этого не собираюсь. Скрывать – значит искривлять и способствовать искривлению человеческой природы” (Limonov 1979a).

¹⁸ Cfr. nel capitolo su Rosanne: “Я говорю ‘был’, но это то же самое, что ‘есть’. Этот период не кончился, я в нем, в этом периоде и в настоящее время” (Limonov 1979a). Sull’infrazione della linearità cronologica si veda Ryan-Hayes 1993: 20-22.

¹⁹La ‘conquista’ limonoviana di Parigi in *My – nacional’nyj geroj* evoca alla mente l’immagine letteraria del “мегаломан с писательскими и государственными претензиями” che Aleksandr Žolkov-

Non è casuale che, fin dal titolo, *Eto ja – Edička* si contrapponga pressoché alla lettera a questo testo poco noto pubblicato da Michail Šemjakin a Parigi nel suo almanacco *Apollon-77*²⁰. Dal tono di giocosa megalomania che sembra preannunciare alcuni testi di Dmitrij A. Prigov si passa al caustico risentimento di Edička nei confronti della società occidentale, incapace di venire incontro alle speranze degli emigranti. Della surreale prospettiva plurale di *My – nacional’nyj geroj* in *Eto ja – Edička* resta solo l’io offeso e ripiegato su se stesso del protagonista abbandonato dalla moglie intemperante e ambiziosa. “Я простил ей измену Эдичке, но не прощу ей измены герою” (Limonov 1979a) – questa affermazione sintetizza da una parte la centralità del culto dell’eroe (non privo di risvolti autoironici, sul filtro dell’ironia in Limonov si veda Giaquinta 2011: 322) nell’opera limonoviana, dall’altra il carattere assai complesso dei rapporti tra io narrante (“ja”), referente (“Edička”) e proiezione fantastica (“eroe”).

Uno degli espedienti più utiliz-

skij interpreta come una attualizzazione postmoderna del mito generato nella cultura dall’opposizione puškiniana “Poeta/zar” (cfr. Žolkovskij 1994).

²⁰Su *My – nacional’nyj geroj* si veda il capitolo *Mif o geroe* in Limonov 1998.

zati da Limonov per distanziarsi dal proprio *porte-parole* e segnalare la sua natura di personaggio fittizio (a dispetto dell’ostentata identità onomastica e del richiamo non meno esplicito alla propria biografia) è parlare di punto in bianco di Edička in terza persona, come nel caso seguente: “Эдичке нормальная жизнь скушна, я от нее в России шарахался, и тут меня в сон и службу не заманите. Хуя” (Limonov 1979a). A differenza che nella trama diaristica di *Roland Barthes par Roland Barthes*, dove l’alternanza tra *Ich-Erzählung* e *Er-Erzählung* procede generalmente per segmenti compatti del testo, e i passaggi improvvisi sono ridotti al minimo, qui gli *shifts* avvengono spesso nel corso di una stessa frase, con effetti assai più drammatici e spiazzanti. Se Karen Ryan-Hayes tende a interpretare la “extreme instability of the narrative persona” (Ryan-Hayes 1993: 17) in termini rassicuranti, come strumento utilizzato per ricomporre l’unità del soggetto attraverso ripetute presentazioni multiple, non meno frequenti sono gli episodi in cui Limonov sembra piuttosto voler dissipare la finzione individuata da Lejeune sulla scorta di Benveniste, là dove afferma che il discorso in prima persona “masque (...) l’écart qui existe entre

le sujet de l'énonciation et celui de l'énoncé" (Lejeune 1980: 37). Parlando di *Edička* in terza persona, come se fosse altro da sé, l'io narrativo mette in discussione la referenza postulata dal titolo (*Sono io, Edička*) e diventa "l'io che dice io", un segno linguistico vuoto, un "soggetto", non una "persona". O, meglio, torna intermittenemente a essere quel soggetto "vuoto al di fuori dell'enunciazione stessa che lo definisce" (Barthes 1968: 53), preesistente alla costituzione di sé come *Edička*, ossia all'atto della "fictionnalisation de soi" mediante la costruzione del proprio personaggio letterario. Non è un caso che l'oscillazione tra prima e terza persona avvenga spesso allorché l'io narrante sperimenta l'urgenza di riasserire la propria identità, sottolineandone il carattere eccezionale rispetto alla "mediocrità" della folla:

У Эдички чудовищные силы, как при такой структуре моей еще я еще держесь, как? (Limonov 1979a).

La natura letteraria del personaggio di *Edička* era stata esplicitata ancor prima, nell'episodio della lettura a casa di Raymond:

Стихи вернули мне утра-

ченное спокойствие. В этом деле я выше всех, и тут, единственно в стихах, я тот, кто я есть. Мои стихи были для него маленькие, а он - Раймон - большой, тогда как на деле страдания Эдички были куда больше не только Раймона, но и всего города Нью-Йорка, именно потому что Эдичка виден, видим через стихи (ivi).

Altrove invece il riferimento a *Edička* in terza persona consente a Limonov di ironizzare sulla propria autostilizzazione, ribadendo nel contempo il proprio *status* di individuo solo e incompreso:

я все-таки чувствовал, что виноват, что была в моем байсентениал селебрейшан поведении большая доля русского свинства. Была, признаю. Раз виноват – признаю, но я же несчастный Эдичка, войдите же в положение мое (ivi).

In definitiva, si assiste qui a quell'effetto di autocommento dell'io reale sull'io fittizio cui alludeva il filosofo e culturologo Viktor Tupicyn (anch'egli emigrato a New York) in un articolo

dedicato alle “metamorfosi della terza persona”, apparso sulla rivista parigina dell’emigrazione «Echo» nel 1978:

Если попытаться говорить о Я в третьем лице, как это часто делают дети (я смеется, я скорбит, я рвет на себя, то есть на я, волосы), - то театральность позы связана не столько с грамматическим эпатажем, сколько с появлением некоего просцунюма в тесном интервале Я-миф, Я-личность, - когда я начинает комментировать я подобно античному хору (Турисун 1978: 90).

Indifferente al patto autobiografico teorizzato da Lejeune, Limonov sembra scavare la propria *autofiction* in quest’interstizio tra l’io e il suo mito (l’“eroe”), sfidando la credulità del lettore attraverso un procedimento incrociato di finzionalizzazione del fattuale e fattualizzazione del fittivo²¹. Elargendo

²¹ È la situazione descritta da Philippe Vilain, quando scrive che l’*autofiction* “concilie, par le prisme d’une même voix narrative, deux vecteurs à priori antagoniques – le référentiel et le fictif – et (...) élabore un dispositif autobiographique-romanesque original, qui la relégué en marge des genres établis, mais

a Edička quei marcatori di identificazione autore-narratore (nome, notazioni di carattere biografico e fisico) che la Darrieussecq avrebbe definito da lì a breve “effets de vie” (Darrieussecq 1996: 372), l’autore costringe il lettore a sospettare un fondo di verità anche negli episodi inventati. In assenza di un contratto di lettura univoco, la veridicità del racconto diventa sostanzialmente inafferrabile. Di conseguenza, assume sempre più consistenza l’immedesimazione dell’autore con il proprio “eroe negativo”, quella specie di ombra, o riflesso speculare, cui nella poesia *Moj otricatel’nyj geroj* aveva già ceduto alcuni dettagli fisici della sua persona:

Мой отрицательный герой
Всегда находится со мной
Я пиво пью – он пиво пьет
В моей квартире он живет
С моими девочками спит
Мой темный член с него
висит (Limonov 1995: 7).

Fino a che punto Limonov sia riuscito a essere convincente nella sua “fictionnalisation de soi” lo dimostrerà – paradossalmente – la biografia a lui dedicata da Emmanuel Carrère.

grâce auquel, par tout un jeu de réversibilité référentielle, le fictif devient référentiel et le référentiel se *fictionne*” (Vilain 2009: 11).

3. *Dall'autofiction alla biografia (empatica)*

On peut juste se demander ce qui se passera si par hasard ce chef-d'œuvre lui apporte succès et renom: cessera-t-il de pratiquer l'autofiction pour passer à l'autobiographie? Autrement dit, y a-t-il un seuil, une limite de notoriété au-delà de laquelle votre ticket fictionnel n'est plus valable?

Philippe Gasparini (Gasparini 2008: 63)

Во Франции сейчас готовится к выходу моя биография, биографическая книга обо мне. Это нормально, я это заработал.

Eduard Limonov (Mogutin 2001)

Con il suo esordio in prosa Limonov stabilisce in via definitiva come la scrittura dell'io equivalga per lui alla "fictionnalisation de soi" sotto le mentite spoglie di quel personaggio creato dal linguaggio che, al contempo, rappresenta la variante più "autentica" del suo essere, poiché depurata da ogni tratto casuale. Parafrasando Rimbaud, l'autore pare dirci: "Je est un autre – Edička". Dopo questa dichiarazione preliminare, la scrittura

autobiografica limonoviana si declina in una serie di soluzioni contrassegnate da convenzioni narrative differenti, nonché da un grado di proiezione immaginaria assai variabile. Se una disamina articolata del livello dell'enunciazione (utilizzo dei tempi verbali, prima o terza persona, ecc.) (cfr. Gasparini 2004: 141-173) richiederebbe ovviamente uno spazio più ampio, resta tuttavia interessante accostare i procedimenti di *autofiction* utilizzati dallo scrittore russo con la strategia adottata da Emmanuel Carrère allorché la notorietà acquisita nel tempo da Limonov ha cominciato a ispirare, in Russia come altrove, tentativi di ricostruzione biografica che si richiamano in diversa misura alla "fictionnalisation de soi" praticata dall'autore. In quest'ottica vale la pena di notare come il "ticket fictionnel" di cui parlava Gasparini, ripetutamente "convalidato" da Limonov, sia stato ritenuto assolutamente valido da Carrère, autore di un'opera che, a sua volta, tenta di far intersecare i vettori divergenti della realtà e della *fiction*. Tant'è vero che la traduzione russa di *Limonov*, pubblicata da Ad Marginem nel novembre 2012 modificherà volutamente il paratesto autoriale, riportando in copertina la di-

citura “romanzo”²² che non compare nell’edizione originale francese. Così facendo, la casa moscovita diretta da Aleksandr Ivanov (a suo volta editore di numerose opere dello stesso Limonov) tenta da una parte di orientare la ricezione del lettore patrio, consigliandogli implicitamente di prendere *cum grano salis* quanto affermato da Carrère; dall’altra rende esplicita fin dal paratesto una attitudine manifestata dallo stesso autore, quando sottolinea *en passant* la natura romanzesca della materia che il personaggio Limonov sembra offrirgli su un piatto d’argento. Si pensi ad esempio alle riflessioni contenute nel prologo, allorché l’autore attende di incontrare il suo vecchio conoscente Eduard nel “bunker”:

Mentre mi fanno aspettare, penso che il mio articolo comincia bene: nascondigli, clandestinità, tutto è

²²Carrère 2012. È significativo come tale l’elemento paratestuale del sottotitolo ‘spurio’ russo sia stato assolutamente preso per autentico da Varvara Babicka-ja che nella sua recensione esordisce così: “Биография Эдуарда Лимонова, написанная Эмманюэлем Каррером, имеет подзаголовок ‘роман’ — и хотя намеренного вымысла там немного, для такого жанрового определения есть резон. Начать с того, что главный источник для автора — собственно, автобиографическая проза Эдуарда Лимонова” (Babicka 2012).

quanto mai romanzesco. Soltanto non mi è facile scegliere tra i due generi di questo romanzo: il terrorismo e la resistenza, Carlos e Jean Moulin – anche se, finché non viene chiusa la partita e la versione ufficiale della storia stabilita, i due generi si somigliano (Carrère 2012b: 21).

Altrove, suggestionato dall’aura leggendaria che circonda il “suo” personaggio, Carrère si vede addirittura costretto a ricordare a se stesso e ai propri lettori che il suo protagonista della sua biografia è in realtà una persona in carne e ossa:

Limonov n’est pas un personnage de fiction. Il existe. Je le connais. Il a été voyou en Ukraine ; idole de l’underground soviétique sous Brejnev; clochard, puis valet de chambre d’un milliardaire à Manhattan; écrivain branché à Paris; soldat perdu dans les guerres des Balkans; et maintenant, dans l’immense bordel de l’après-communisme en Russie, vieux chef charismatique d’un parti de jeunes desperados. Lui-même se voit comme un héros, on peut le considé-

rer comme un salaud: je suspends pour ma part mon jugement. C'est une vie dangereuse, ambiguë: un vrai roman d'aventures (Carrère 2011: quarta di copertina).

Di conseguenza, l'intervento paratestuale di Ad Marginem risulta tutto sommato meno arbitrario di quanto potrebbe sembrare a prima vista, così come decisamente fondate appaiono le osservazioni di Zachar Prilepin, scrittore, nonché militante del partito nazionalbolscevico fondato da Limonov, che nella sua recensione rimproverava a Carrère di aver incomprensibilmente abdicato al suo compito di biografo, 'saccheggiando' i testi autobiografici dello scrittore russo, senza verificare la corrispondenza alla realtà extratestuale dei dati in essi contenuti²³. Un procedimento tanto più paradossale, stante la conoscen-

za da parte di Carrère della lingua russa, nonché gli indubbi legami anche familiari che lo legano all'ex Unione Sovietica²⁴, che tuttavia trova una spiegazione parziale nell'produzione stessa dello scrittore francese e nel confronto personale con la forma dell'*autofiction*, evidente soprattutto in *Un roman russe*. Lungi dal districare l'intreccio tra *Dichtung e Wahrheit* intessuto dallo scrittore russo, la biografia di Carrère ne riflette dunque come in un gioco di specchi l'ambiguità, incarnando emblematicamente l'esigenza – comune sia al biografo che al soggetto della biografia – di offrire al lettore una finzione più vera della verità.

²³ “У Каррера была реальная возможность пообщаться, например, с французскими знакомыми Лимонова - и описать хотя бы парижский период его жизни не по романам Лимонова, а как раз сопоставляя художественную прозу и самую что ни на есть реальность. В Париже десятки, если не сотни человек прекрасно помнят и Лимонова, и Наталью Медведеву, и то, как они жили тогда! Как было упустить такую возможность поработать с первоисточниками?” (Prilepin 2012. Cfr. anche Danilkin 2012).

²⁴ La madre di Carrère, Hélène Carrère d'Encausse, discendente di una famiglia aristocratica georgiana *émigré*, è una nota studiosa della storia dell'Unione Sovietica.

Bibliografia

- Babickaja 2012: V. Babickaja, *Emmanuel Carrère, "Limonov"*, «Colta.ru», http://www.limonow.de/carrere/kritik/2012.11.08_colta_Warwara_Babickaja.html (15 dicembre 2014).
- Barthes 1975: R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Seuil, Paris, 1975.
- Carrère 2011, E. Carrère, *Limonov*, P.O.L., Paris, 2011.
- Carrère 2012a, E. Carrère, *Limonov. Roman*, Ad Marginem, Moskva, 2012.
- Carrère 2012b, E. Carrère, *Limonov*, Adelphi, Milano, 2012.
- Colonna 1989: V. Colonna, *L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, EHESS, 1989, <http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/04/70/04/PDF/tel-00006609.pdf> (15 dicembre 2014).
- Colonna 2004: V. Colonna, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Editions Tristram, Auch, 2004.
- Danilkin 2012: L. Danilkin, *Pervoklassnaja inostrannaja biografija*, <p://www.afisha.ru/book/2193/review/455102/> (15 dicembre 2014).
- Darrieussecq 1996: M. Darrieussecq, *L'autofiction, un genre pas sérieux*, «Poétique», 1996, CVI, pp. 369-380.
- De Man 1979: P. De Man, *Autobiography as De-facement*, «MLN», 1979, XCIV, 5, pp. 919-930.
- Doubrovsky 1977: S. Doubrovsky, *Fils*, Galilée, Paris, 1977.
- Doubrovsky 1988: S. Doubrovsky, *Autobiographie/vérité/psychanalyse*, in Id., *Autobiographiques, de Corneille à Sartre*, PUF, Paris, 1988.
- Doubrovsky 2001: S. Doubrovsky, "Quand je n'écris pas, je ne suis pas écrivain", «Genesis», 2001, XVI, pp. 119-135.
- Dovlatov 1978: S. Dovlatov, lettera senza titolo, «Echo», 1978, IV, pp. 120-121.
- Dreizin 1988: F. Dreizin, *Edward Limonov's Anglicisms*, «Wiener Slawistischer Almanach», 1988, XXII, pp. 55-67.
- Fathy 2000, *D'Ailleurs, Derrida*, film di Safaa Fathy, France, 2000.
- Gasparini 2004: Ph. Gasparini, *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, Seuil, Paris, 2004.
- Gasparini 2008: Ph. Gasparini, *Autofiction. Une aventure du langage*, Seuil, Paris, 2008.

Geller 1980: L. Geller, *Predvaritel'nye zametki k teorii skandala, avangarda i erotiki v literature na materiale sočinenija E. Limonova "Eto ja - Edička"*, «Kovčeg», 1980, V, pp. 84-88.

Genette 1991: G. Genette, *Fiction et Diction*, Seuil, Paris, 1991.

Giaquinta 2011: R. Giaquinta, *La poesia di Eduard Limonov. Gli inizi*, 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, 2011, pp. 307-336.

Lejeune 1986a: Ph. Lejeune, *Il patto autobiografico*, Il Mulino, Bologna, 1986.

Lejeune 1986b: Ph. Lejeune, *Moi aussi*, Seuil, Paris, 1986.

Limonov 1975: E. Limonov, *Razočarovanie*, «Novoe russkoe slovo», 21 novembre 1975, <http://www.limonow.de/sonstiges/NRS.html#3> (15 dicembre 2014).

Limonov 1977: E. Limonov, *My – nacional'nyj geroj*, in «Apollon-77», 1977, pp. 57-62.

Limonov 1979a: E. Limonov, *Eto ja – Edička*, Index Publishers, New York, 1979.

Limonov 1979b: E. Limonov, *Eto ja – Edička*, «Kovčeg», 1979, III, pp. 9-88.

Limonov 1995: E. Limonov, *Moj otricatel'nyj geroj. Stichi*, žurnal «Glagol», Moskva, 1995.

Limonov 1998: E. Limonov, *Anatomija geroja*, Rusič, Smolensk, 1998.

Maramzin 1978: V. Maramzin, *Iz podpol'ja zvezdy vidno. Novaja kniga Limonova*, «Echo», 1978, III, pp. 69-70.

Matich 1986: O. Matich, *The Moral Immoralist: Edward Limonov's Eto ja - Edichka*, «The Slavic and East European Journal», 1986, XXX, 4, pp. 526-540.

Mogutin 2001: Ja. Mogutin, *Amoral'nyj moralist*, in Id., *30 interv'ju*, Limbus Press, Sankt-Peterburg, 2001.

Prilepin 2012: Z. Prilepin, *Portret evropejca na fone russkich centavrov*, «Svobodnaja pressa», 8 dicembre 2012, <http://svpressa.ru/culture/article/61746/> (15 dicembre 2014).

Rogačevskij 2003: A. Rogačevskij, *A Biographical and Critical Study of Russian Writer Eduard Limonov*, Mellen, Lewiston, NY, 2003.

Ryan-Hayes 1993: K. Ryan-Hayes, *Limonov's "It's Me, Eddie" and the Autobiographical Mode*, The Carl Beck Papers in Russian & East European Studies, Number 1004, The Center for Russian and East European

Studies, University of Pittsburgh, 1993.

Tupicyn 1978: V. Tupicyn, *Metamorfozy tret'ego lica*, «Echo», 1978, IV, pp. 90-94.

Valéry 1978: P. Valéry, *Variété 1 et 2*, Gallimard, Paris, 1978.

Vilain 2009: Ph. Vilain, *L' autofiction en théorie: suivi de deux entretiens avec Philippe Sollers et Philippe Lejeune*, Les éditions de la transparence, Chatou, 2009.

Žolkovskij 1992: A. Žolkovskij, *Grafomanstvo kak priëm (Lebjadkin, Chlebnikov, Limonov i drugie)*, in Id., *Bluždajuščie sny. Iz istorii russkogo modernizma*, Sovetskij pisatel', Moskva, 1994, pp. 65-84.

Marco Puleri

“Eto ia – Carrère”: Analysing the Influence of Limonov’s Autobiographical Mode in Carrère’s Literary Work

Abstract

In this paper, the author presents a brief overview of Eduard Limonov’s (1943) and Emmanuel Carrère’s (1957) artistic productions, especially dealing with their approaches to the relationship between fiction and reality. Reading Limonov’s autobiographical works, Carrère re-creates his pseudo-biographical depictions, “portraying” and interpreting Edichka’s “forma povedeniia”, or manner of life. The introduction of an intrusive narrator works as a strategy to “wear the narcissistic mask”. Analysing Limonov’s autobiographical mode, it is possible to observe how Carrère elaborates a complementary narrative level to “narrate his own self”, following Edichka’s experience.

In my paper I focus on the analysis of the narrative strategies adopted by Emmanuel Carrère in his literary work *Limonov* (2011). The French author constructed a hybrid genre, which mixes elements from the ‘non-fiction novel’ theorized by Truman Capote, and autobiographical devices which allow him to ‘re-create’ the reality. As Limonov did in his autobiographical works, Carrère creates an autobiographical character, which represents an arbitrary standpoint from which the story is narrated, emphasizing the role of his artistic self.

Reading Limonov’s autobiographical works, Carrère re-creates his pseudo-biographical depictions, ‘portraying’ and in-

terpreting Edichka’s “forma povedeniia” (Vinokur 1927: 48), or manner of life. The introduction of an intrusive narrator works as a strategy to “wear the narcissistic mask”, in order to enable the process of artistic self-assertion. Analysing Limonov’s autobiographical mode, it is possible to observe how Carrère elaborates a complementary narrative level to narrate his own self, following Edichka’s experience and manner of life.

“Je suspends sur ce point mon jugement” (Carrère 2011: 35): defining his work as a ‘portrait’, and rejecting the definition of biography, the French author can create a mystified depiction of his hero, framed by the narra-

tor's commentaries on the recent Russian political and cultural history. It serves as a third narrative level, which emphasizes the impression of verisimilitude. In the same way, in his autobiographical works, Eduard Limonov constructed a 'narrative setting' for his hero by means of a redundant use of topographic details and references to renowned people.

In *Limonov*, the presence of metatextual reflections on the role of imagination and his power to 're-create reality' opens to further considerations about the auto-biographical mode. It is interesting to observe how the ambiguous relationship between reality and fiction, in the given literary genre, has been interpreted by the two authors in their artistic production (for a further analysis of this literary phenomenon, see also Puleri 2013).

The 'portrait'

И чем больше искусство
стремится к жизни, тем
оно условнее.

(Lotman 1994: 437)

Relating to the Russian writer Eduard Limonov (1943), pseudonym of Eduard Savenko, we observe the difficulties in defining his biography without a clear

understanding of the aesthetic project which lies beneath his artistic production. As Richard Borden asserts, "Eduard Limonov itself is a self-fiction" (Borden 1999: 239). In his autobiographical works, Limonov depicts and 're-creates' a literary *alter ego*, in order to focus on the scandalous and shocking events of his life experience. In such works as *Eto ia - Edichka* (1979), *Dnevnik Neudachnika* (1982) and *Podrostok Savenko* (1983), the author recollected his memories about his dynamic life. It underlies a project for new 'readings' of *both*, the real and the fictional, Eduard Limonov. His remarkable biography has been the main topic of his literary production. His focus is on the desire of 'self-assertion': he reached success with his first novels about his experience in New York as émigré, then narrating his adolescence in Kharkov, and eventually, after the collapse of the Soviet Union, he came back to Russia in order to start a political career. Abjection, *épatage* and violence are his main literary tools:

Limonov's prose fiction is an example of the return of 'the real', not only because it gives voice to the abject social margins and

introduces new subjects [...] Limonov is also a writer who represents authentic feelings which include compassion [...] that range widely along the emotional and moral spectrum, and at his best he does so economically (Matich 2011: 218-9).

The creation of a literary ‘anti-hero’ is at the very core of his overall aesthetic project. Limonov’s literary *alter ego* has his own ethics, which can exist just out of socially accepted standards. His ‘pseudo-biographical’ experiences are built on harsh contrast with the social norms, emphasizing Edichka’s narcissistic attitude. Otherwise, the truthfulness of his confessions is made ambiguous and uncertain by his subversion of the autobiographical model². He re-elaborates autobiographical parameters, playing with the “autobiographical pact” (see Lejeune 1975).

This is a self-fictional world which operates not

according to the laws of logic or verisimilitude, but solely in accord with ever-changing requirements of the fictionalizing self’s self projection (Borden 1999: 243).

The description of his literary production as fiction or autobiography remains an unsolved question. His works grow out of his aesthetic project based on an artistic self-centered view, which exclusively aims to assert the personality of his own. Limonov depicts the society around his literary *alter ego*, this was recreating the reality and himself. The matter deals with the very nature of the concept of art, and his potential in order to imitate and reproduce reality. Iurii Lotman’s reflections on the value of the artistic medium, especially on the technique of ‘portrait’, offer an insight into the particular nuances of the creative process:

Портрет – как бы двойное зеркало: в нем искусство отражается в жизни и жизнь отражается в искусстве. При этом обмениваются местами не только отражения, но и реальности. С одной позиции, реальность по отношению к искусству – объективная

¹ “Человека ‘героического’ я активно предпочитаю ‘пищепереваривающему” (Limonov 1987: 12).

² “Limonov destabilizes our expectation of truthfulness by qualifying the sincerity and completeness of his confession within the text” (Ryan-Hayes 1993: 4).

данность; с другой – эту функцию выполняет искусство, а реальность – отражение в отражении (Lotman 2002: 370).

According to his view, the portrait represents an emblematic moment of intersection between life and art. It shows the product of the interference between the artistic object and its reflection. It involves two subjects: the one who 'portrayed' and that one who is 'portrayed'. Moreover, it conveys two messages: what the 'depicted' subject wants to communicate with his 'artistic representation', and what the artist aims to transmit through his work. Following the given description, Limonov's anti-hero could be defined as the modelling of the above-quoted messages: it is the result of a 'self-portrait', created in order to convey Limonov's artificial and altered "forma povedeniia", or manner of life. The artistic dimension concerning the literature of the self acquires another hybrid mode, which deals with different autobiographical, or pseudo-autobiographical, narrative strategies.

The 'Alter-Limonov'

The French writer Emmanuel Carrère (1957) also built his ar-

tistic path in the gap between art and life. In his last works, such as *L'Adversaire* (2000), *Un roman russe* (2007) and *D'autres vies que la mienne* (2009), the author elaborated his narrative strategies focusing on the relationship between his artistic self and the subjects of the 'non-fictional' stories, which he aims to tell. As he stated in a recent interview:

C'est l'autre aspect de cette forme un peu bizarre que je développe depuis une dizaine d'années. C'est très variable de livre en livre. Dans *Un roman russe*, j'étais le narrateur et le protagoniste, donc c'est mon livre le plus autobiographique. Mais cela me semble indispensable d'être présent, je ne pourrais pas imaginer faire autrement, par une espèce d'honnêteté vis-à-vis du lecteur... Je suis très sensible à la vieille question soixante-huitarde: d'où parle-t-il ? À quel titre ? Pour quelle raison raconte-t-il ça ? Du coup transparaissent peut-être mes préjugés, mes aveuglements, mes œillères. Je ne prétends pas dire la vérité mais ce que moi je peux former comme cons-

truction d'une réalité. Ça me paraît une honnêteté élémentaire de dire ça (Sorin 2011).

According to his view, the artist has to look at 'other lives', he needs to interpret them, in order to tell his own story as well. Taking possession of the 'literary object', the writer can re-create the reality. Carrère's autobiographical narrator joins the story, as an 'intrusive character'. In his last work, *Limonov*, the matter is made clearly more complex, because the given 'literary object' has to deal with Eduard Limonov's 'self-portraits'. Using Lotman's terms, we can observe how Carrère aims to 'portray' Limonov's life: in order to accomplish this task, he needs to interpret Edichka's 'self-projection', to re-elaborate it by means of his own literary-*alter ego*. The French author aims to convey a 'message', which is the product of the interferences between several media: Limonov-author/Limonov-self representation and Carrère-author/Carrère artistic *alter ego*. According to these passages, we can eventually consider the creation of the narrative strategies adopted by Emmanuel Carrère as the result of a multiple interaction between fiction and reality.

According to this kind of approach, we can understand the origin of a hybrid genre made by biographical, non-fiction novel and fictional elements, as stated by the author:

Depuis quatre livres, c'est-à-dire depuis *L'Adversaire*, je ne mets pas de sous-titre. On pourrait mettre 'roman', mais j'ai une acception assez stricte du roman qui implique que ce soit de la fiction. Or ce n'est pas de la fiction, les événements rapportés sont véridiques, à quelques détails d'agencement et de mise en scène près. Truman Capote, en écrivant *De sang froid*, a théorisé la notion de "non fiction novel". Je pourrais appeler ça comme ça, je préfère ne rien mettre plutôt que "roman de non-fiction". Mais il est bien évident que c'est plus proche d'un roman que d'une biographie (Sorin 2011).

Since the French author plays with different literary strategies, the product of his 'portrait' shows a strong interaction between the two literary *alter ego*. Reading Limonov's works, Carrère can introduce his character

to the European readers: he can justify the ‘verisimilitude’ of his portrait by means of constant metafictional reflections³. The interference between several layers of ‘mediation’ creates a suspended atmosphere, which can be overcome just by the intrusions of the narrator, Carrère’s literary character:

Je ne savais rien de tout ce que je viens de raconter, il m’a fallu presque quatre ans de plus pour l’apprendre, mais j’ai tout de même senti, confusément, que quelque chose clochait. C’était comme s’il avait toujours son propre rôle devant une caméra de télé-réalité” (Carrère 2011: 475).

In *Limonov* we deal with an artistic ‘competition’ and ‘fascination’, which involve both the authors/characters. Portraying Edichka, the French author adds his own autobiographical accounts. The relation between

³ “J’ai l’impression d’avoir déjà écrit cette scène. Dans une fiction, il faut choisir: le héros peut toucher le fond une fois, c’est même recommandé, mais la seconde est de trop, la répétition guette. Dans la réalité, je pense qu’il l’a touché plusieurs fois” (Carrère 2011: 197); “Quel sale type!” pense Steven, et je pense la même chose, et sans doute toi aussi, lecteur” (203).

the two subjects is guaranteed by the same “*forma povedeniia*”⁴: Carrère disguises himself as Limonov, in order to stress affinities and divergences between them. The given process is the main aspect of the strategy adopted by the French author, because it points out the distance from the act of ‘mirroring’, emphasizing the results made by the technique of the literary ‘portrait’:

La compétition est un thème central du livre. Je suis comme Limonov, je ne cesse de me juger par rapport aux autres, mais je suis convaincu d’être dans l’erreur la plus complète. J’essaie de mon mieux de me corriger de ce trait. Et peindre un type comme Limonov, qui ne se vit que dans la hiérarchie, fait partie de ce processus de guérison. Ça sert aussi à ça

⁴ “Edouard Limonov est à lui seul un collage, un vivant agrégat de tout cela. Face à lui, lors d’un entretien puis pendant la rédaction du livre, Carrère se ressent en enfant sage, en homme lisse. Son omniprésence au long du récit, les digressions, les échappées sur sa propre vie, peuvent alors être lues comme une façon de soi-même s’éprouver, dans le frottement avec ce bloc râpeux d’humanité qui est son exact contraire. Son livre se présente comme la résultante superbe de cette tension. De ce travail sur soi” (Lebrun 2011).

d'écrire un livre, à s'améliorer. Je suis fier du savoir-faire littéraire mis en œuvre pour ce livre, mais je suis surtout satisfait du progrès spirituel qui s'est opéré en moi lors de son écriture (Bisson 2011).

The Historical 'Frame'

Limonov's life experience is deeply connected with the Soviet and Russian history of the last 50 years. In his literary works, the Russian author re-created his 'self-portrait', setting it in a 'historical frame': his narration of the 'self' goes from the Fifties in the Soviet Kharkov, through the second half of the XX century, and eventually tells about the context of contemporary Russian Federation. Relating to a renowned socio-cultural context, the verisimilitude of the autobiographical narration can be guaranteed. Nevertheless, Eduard Limonov uses the given narrative device in order to characterize his own *alter ego*, creating a 'truthful' impression through his narcissistic point of view:

His fictional persona – modeled on the basic facts, if not the essential truth, of his own persona – is so self-centered that the

environments he 're-creates' often emerge as projections of his own consciousness, his puerile philosophical, political, and moral ideas, his personal 'tragedies', and his problems in determining self-identity (Borden 1999: 239).

In *Limonov*, the depiction of the historical context represents a crucial aspect. Emmanuel Carrère, as the Russian author did in his works, sets his 'portrait' inside a detailed historical account. This narrative level also involves a deep interference between the 'portraitist' and the 'portrayed': Carrère explains the historical context involving the Russian writer's life but, reading Limonov's works, he can just recreate a 'reality', which has already passed through different mediations. In *Limonov*, this 'frame' works as a tool in order to emphasize the 'resemblance' of narrative to 'biographical' and 'true' events.

'Pact' Violation?

It is interesting to note how the Russian edition of Carrère's work was received by the Russian literary context: the French author's remarks about the post-Soviet world, emphasizing its

suspended and vague character, provoked a harsh reaction of the critics. The distance between Russian and European readerships staged an important role. In Europe, Limonov can work as a literary character, because, until Carrère's depiction, there was no clear understanding of his works and his life experience. Whereas in Russia, the Russian writer's 'self-portraits' are well known, and the French author's remarks on Russian history cannot be accepted as 'truth':

Для российского читателя, более или менее знакомого с книгами Лимонова, едва ли не с первых страниц станет очевидна вторичность текста Каррера [...] Книга Каррера для тех, кто хочет лишиться себя удовольствия прочтения полных текстов романов Лимонова (Khasavov 2013).

Emmanuel Carrère signed a 'contract', using Lejeune's term, with European readers⁵. His artistic strategies are ineffective

⁵ "Je le soupçonne rarement de mentir: là, un peu. Il sait que j'écris un livre sur lui, pour un public français, c'est-à-dire vertueux et prompt à s'indigner, et peut être a-t-il préféré ne pas se vanter de ce qu'il doit, à part soi, considérer comme une expérience enrichissante" (Carrère 2011: 373).

with Russian readers, because the 'artistic object' loses his 'truthful' impression⁶. The 'portrayed' Limonov understands the meaning of Carrère's 'representation', and he plays once more with the relationship between reality and fiction, in order to add more details to his own 'self-portrait':

Так вот, в такую эпоху успех моей биографии, моего мифа во Франции, и ее шествие по планете [...] можно рассматривать как успех, эквивалентный Нобелевской премии старых добрых времен. Ага, Солженицын, ага, Бродский, я догнал вас! (Limonov 2012)

The 'self-portrait' stands for a literary construction of the self, which deals with a proper contradiction between what the text explicitly displays and how the rhetorical devices interfere with it. In *Limonov*, we can observe how Carrère could create a concrete illusion of 'truthfulness' made by a strategy based on narrative 'mirroring'. Eventually,

⁶ "Пора уже перестать считать, что всякий европеец – маленький принц, ведь приручить российское общественное мнение – это вовсе не значит взять на себя хоть какую-то ответственность" (Shabaeva 2013).

the result of this manipulation can give birth just to a constructed image composed by fragments, a 'de-faced' subject:

The autobiographical moment happens as an alignment between the two subjects involved in the process of reading in which they determine each other by mutual reflexive substitution. The structure implies differentiation as well as similarity, since both depend on a substitutive exchange that constitutes the subject (De Man 1979: 921).

Bibliography

Bisson 2011: J. Bisson, *Emmanuel Carrère: « Ces figures qui vivent au-dessus de la masse me fascinent »*, «Le Figaro. Madame», 12/09/2011, <http://madame.lefigaro.fr/art-de-vivre/emmanuel-carrere-ces-figures-qui-vivent-dessus-de-masse-fascinent-120911-171985> (30 novembre 2014).

Borden 1999: R. Borden, *The Art of Writing Badly: Valentin Kataev's Mauvism and the Rebirth of Russian Modernism*, Northwestern University Press, Evanston, 1999.

Carrère 2011: E. Carrère, *Limonov*, POL, Paris, 2011.

De Man 1979: P. De Man, *Autobiography as De-facement*, «MLN», 1979, XCIV, 5, pp. 919-930.

Khasavov 2013: A. Khasavov, *Kratkii pereskaz romanov Limonova*, «Literaturnaia Rossiia», 25/01/2013, <http://litrossia.ru/2013/04/07757.html> (30 novembre 2014).

Lebrun 2011: J. C. Lebrun, *Portrait multiple*, «L'Humanité», 03/11/2011, <http://www.humanite.fr/culture/emmanuel-carrere-portrait-multiple-482884> (30 novembre 2014).

Lejeune 1975: P. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris, 1975.

Limonov 2005: E. Limonov, *U nas byla velikaia epokha*, in Id., *Russkoe*, Ad Marginem, Moskva, 2005.

Limonov 2012: E. Limonov, *Eduard Limonov o sobstvennoi biografii*, «Afisha», 27/11/2012, <http://www.afisha.ru/article/eduard-limonov-o-sobstvennoj-biografii/> (30 novembre 2014).

Lotman 1994: J. M. Lotman, *O prirode isskustva*, in A. D. Koshelev (Ed.), *J. M. Lotman i tartusko-moskovskaia semioticheskaia shkola*, Gnosis, Moskva, 1994, pp. 432-438.

Lotman 2002: J. M. Lotman, *Portret*, in Id., *Stat'i po semiotike kul'tury i isskustva*, Akademicheskii Proekt, Sankt-Peterburg, 2002.

Matich 2011: O. Matich, *Eduard Limonov: Man with a Typewriter, Sewing Machine, and Machine Gun*, «Wiener Slavistischer Almanach», 2011, LXVIII, pp. 201-223.

Puleri 2013: M. Puleri, «Sospendo il giudizio». *Il 'ritratto' dell'ego limonoviano di Emmanuel Carrère*, «Studi Slavistici», 2013, X, pp. 219-236.

Ryan-Hayes 1993: K. Ryan-Hayes, *Limonov's "It's Me, Eddie" and the Autobiographical Mode*, *The Carl Beck Papers in Russian & East European Studies*, Number 1004, The Center for Russian and East European

Studies, University of Pittsburgh, 1993.

Shabaeva 2013: T. Shabaeva, *Limonov na prodazhu*, «Literaturnaia Gazeta», 25/01/2013, <http://old.lgz.ru/article/20776/> (30 novembre 2014).

Sorin 2011: E. Sorin, *Entretien Emmanuel Carrère. Cocktail Limonov*, Evene, 01/09/2011, <http://www.evene.fr/livres/actualite/interview-emmanuel-carrere-limonov-3409.php> (30 novembre 2014).

Vinokur 1927: G. O. Vinokur, *Biografiia i kul'tura*, «Trudy gosudarstvennoi akademii khudozhestvennikh nauk, Filosofskoe otdelenie», II, 1927.

Discussions

Алексей Холиков

Прижизненное полное собрание сочинений как форма само/репрезентации писателя (принципы изучения)

Несмотря на повышенный интерес к проблемам метатекстуальности, который мы наблюдаем в последние годы, полные собрания сочинений как вид издания принадлежат к наименее исследованным метатекстовым образованиям. Что же касается *прижизненных* полных собраний сочинений (далее – ППСС), то даже книговеды выстраивают классификацию видов изданий без их учета. Литературоведов полные собрания сочинений интересуют прежде всего в прикладном аспекте, когда ставится задача редакционно-текстологической подготовки того или иного издания либо оценивается ее решение. И разумеется, речь в данном случае идет о посмертных научных или академических изданиях. При этом недостаточно внимания уделяется исследованию работы самих писателей над подготовкой полных собраний своих сочинений, не решается на теоретико-литературном уровне смежная текстологическая проблема соотношения авторских и ре-

дакторских составляющих творческого процесса. Наконец, ввиду того, что история изданий (как состоявшихся, так и не состоявшихся) – важное звено функционирования литературы, а обращение авторов прижизненных полных собраний сочинений к современникам, отзывы критиков и литературоведов, раскупаемость тиражей касается коммуникативной стороны творчества (в том числе вопросов читательского восприятия), то еще одной теоретической составляющей предлагаемой для обсуждения темы является проблема *историко-функционального изучения литературы*.

Сразу замечу, что в случае с ППСС речь идет не о провозглашении очередной научной категории (по аналогии с циклами, книгами стихов/прозы и т.д.), а о стремлении выявить давно существующий, но не исследованный литературный феномен и посмотреть, что дает его изучение для понимания творчества отдельно взятых авторов. Возникает зако-

номерный вопрос: не подменяется ли в данном случае рассмотрение традиционного понятия *творчество* того или иного писателя разговором о его ППСС? Другими словами, не идет ли речь об эквиваленте всего (с некоторыми оговорками) написанного на данный исторический момент. Как можно убедиться на конкретных примерах, будучи особым литературным феноменом, ППСС предполагает отбор текстов, их редактирование (а в некоторых случаях – переписывание), публикацию новых – и не совпадает полностью с тем, что принято называть *творческим наследием* писателя.

В результате анализа источников (куда вошли 90 словарей, энциклопедий и справочников о писателях, несколько десятков других изданий, росписей книг из библиотек и книжных магазинов, сводных каталогов, списков книг, выходявших в России, книжных летописей и т.д.) удалось впервые составить перечень ППСС, включающий 45 авторов: Л.Н. Андреев, Д. Бедный, А.П. Бибик, Ф.В. Булгарин, К. Булычев¹, И.А. Бунин, В.В. Вересаев, М. Вовчок, П.А. Вязем-

ский, Н.Г. Гарин-Михайловский, К.Ф. Головин, И.А. Гончаров, М. Горький, Д.В. Григорович, А.С. Грин, С.И. Гусев-Оренбургский, Ф.М. Достоевский, П.В. Жадовский, Н.П. Жандр, В.Д. Залозецкий, Н.Н. Каразин, В.Г. Короленко, А.И. Куприн, А.Н. Майков, Д.С. Мережковский, Д.Л. Мордовцев, А.Н. Островский, С.П. Подъячев, Я.П. Полонский, К. Прутков², П.С. Романов, А.И. Свирский, А.С. Серафимович, С.Н. Сергеев-Ценский, Скиталец, И.В. Соколов, Вс.С. Соловьев, А.И. Сумбатов, С.Г. Фруг, А.П. Чехов, А.К. Шеллер-Михайлов, В.Я. Шишков, И.Г. Эренбург, С.С. Юшкевич, А.С. Яковлев.³

² Особый случай, который является собой в полном смысле слова цельное художественное произведение и не может быть рассмотрен в одном ряду с ППСС реальных людей, т.к. под псевдонимом скрывалось несколько авторов: П.П. Ершов, А.К. Толстой, В.М. Жемчужников, Александр М. Жемчужников, Алексей М. Жемчужников.

³ В поле зрения не входили ППСС философов, политических и религиозных деятелей, ученых и всех тех, кто не писал художественные произведения. Не учитывались, к примеру, прижизненное *Полное собрание сочинений* П.Ф. Алисова, поскольку в него включены только публицистические работы критика и поэта, *Полное собрание сочинений, печатавшихся до сих пор за границей* Л.Н. Толстого или его же *Полное собрание*

¹ Далекое не самый показательный пример для нашей темы.

Примечательно, что в составленном перечне бок о бок оказались писатели не только первого, но второго и даже третьего ряда. Осмелюсь предположить, что далеко не все они удостоятся посмертного полного собрания сочинений. Тем интереснее обратиться к их прижизненным изданиям, выпуск которых был подчинен решению не научно-исследовательских, а творческих и коммерческих задач.

сочинений, запрещенных русской цензурой как не содержащие художественных текстов. В сферу внимания попадают только русские (писавшие по-русски) авторы художественных текстов XIX и XX веков, поскольку до этого, как удалось установить, ППСС в русской литературе не появлялись. Наконец, привлекались только те издания, в названиях которых присутствуют слова *Полное собрание сочинений*, а не *Сочинения* (в том числе – относящиеся к серии *Полное собрание сочинений русских авторов*, издававшейся А.Ф. Смирдиным) или *Собрание сочинений*. Соответственно, исключительно по формальному принципу, за рамки выносятся прижизненные *Полное собрание стихов* К.Д. Бальмонта, *Полное собрание стихотворений* Н.В. Гербеля и одноименные издания Н.М. Минского, Я.П. Полонского, Д.М. Ратгауза, Д.И. Хвостова, *Полное собрание сочинений и переводов* В.Я. Брюсова, *Полное собрание драматических сочинений и переводов* А.Ф. Федотова, *Полное собрание повестей и рассказов* И.И. Ясинского и другие подобные издания.

Наибольший исследовательский интерес представляют авторизованные ППСС (появление которых стало следствием развития коммерческих отношений между издателями и авторами), завершённые и переиздававшиеся. Несмотря на недостатки (относительность полноты, слабость текстологической подготовки, ошибки, опечатки и адресованность прежде всего массовому читателю), такие издания ценны, поскольку отражают авторскую волю (а в случае переиздания – ее изменчивость) и оценку писателем собственного наследия (она проявляется уже в отборе и расположении текстов). Без тщательного изучения подобных изданий невозможно достичь глубокого понимания личности автора, его творчества и подготовить академическое полное собрание сочинений. В свою очередь, изучение ППСС русских писателей целесообразно вести с позиций *текстологии, истории литературы и интерпретирующей поэтики*.

При текстологическом подходе ППСС необходимо рассматривать на *макротекстологическом* уровне, который, к сожалению, еще недостаточно

хорошо уяснен в филологии. Задачи *макротекстологии* как особого текстологического метода сформулировал Д.С. Лихачев. Применительно к печатным текстам нового времени они, как известно, состоят в изучении влияния на текст произведения включения его в какой-то большой сборник, в том числе в состав собрания сочинений. Вне *макротекстологического* рассмотрения ППСС как сложного целого остается изучение истории каждого отдельного текста. Следовательно, за скобки выносятся существенная часть работы по установлению текста: анализ всех разночтений, ошибок, цензурной истории, а также восстановление того, что современными учеными именуется *текстовым ореолом* литературного произведения. Что касается общих текстологических задач, стоящих перед исследователем ППСС, то первой из них будет типологическая характеристика изучаемого издания, которая, как правило, опирается на внешние признаки и может носить сопоставительный характер (если речь, к примеру, идет о нескольких ППСС одного автора). Во-вторых, необходимо тщательно проанализировать состав издания и оценить сте-

пень его полноты. В данном случае от ученого потребуются выявление произведений, опубликованных ранее, но не вошедших в ППСС. Задача может осложняться отсутствием полной научной библиографии того или иного автора. Вопрос о мотивах, по которым тексты не были включены, не должен игнорироваться. Однако вероятно, что ответ на него будет получен на следующих этапах работы. Несмотря на то что ППСС вторичны по своей природе, складываются после создания составляющих их произведений, некоторые тексты, включенные в собрание, могут публиковаться впервые, и это должно быть отмечено литературоведом. Далее внимание исследователя акцентируется на композиции ППСС, которые представляют собой не только текстовый, но и книжный ансамбль. Можно сказать, что речь идет об *архитектуре* ППСС, внешних связях между произведениями и принципах расположения текстов, нуждающихся в обосновании. Еще одна задача, стоящая перед исследователем ППСС с текстологической точки зрения, – охарактеризовать научно-справочный аппарат, который в минимальном виде может присутствовать не только в

научно-массовых, но и массовых изданиях. К научно-справочному аппарату ППСС относятся неавторские статьи критико-биографического характера, вспомогательные указатели, комментарии. Если говорить о ППСС, которые преимущественно носят массовый или научно-массовый характер, то в них научно-справочный аппарат либо совсем отсутствует, либо представлен в минимальном виде и в каждом случае индивидуален по своему составу. В отдельных случаях он оказывает помощь при изучении творческих и нетворческих составляющих воли автора (редактора, составителя или издателя).

В не меньшей степени, чем текстологический, значим историко-литературный подход. Главной точкой их сближения является принцип контекста. О его важности для филологической критики текста говорили В.В. Виноградов, А.Л. Гришунин, Л.В. Щерба. В свою очередь, Лихачев использовал понятие *литературный конвой*. Историко-литературное изучение ППСС предполагает решение нескольких задач. Во-первых, следует выяснить причины, побудившие автора или издателя к выпуску ППСС,

а также исследовать процесс подготовки такого издания. Во-вторых, необходимо вписать рассматриваемое ППСС в контекст, определив его место в творчестве автора, литературном процессе. Наконец, нужно охарактеризовать реакцию современников на выход ППСС. У историко-литературного и текстологического изучения ППСС не только смежные задачи, но и общая проблема – разграничение авторской и редакторской составляющих издания. Воля автора ППСС должна быть разведена с волей редактора (если они не совпадают) и тщательно изучена с точки зрения ее мотивации. Это имеет непосредственное отношение к проблеме установления текста. Она весьма существенна, т.к. при выборе основного источника текста исследователи порой ориентируются на последнее прижизненное авторизованное издание, что не всегда оправданно. За исключением случаев, когда прижизненное издание выходило без участия автора, в издательской практике встречаются формы активной (писатель прочитал и выправил текст) и пассивной (писатель только поставил под текстом подпись) авторизации. Как известно, авторизация

всего собрания сочинений не гарантирует авторизацию каждого отдельного текста. Документальными свидетельствами могут служить самые разные источники, главными из которых являются договоры издательств с писателями, а также издательская переписка. Отсутствие документальных свидетельств (или их недостаточное количество) существенно осложняет исследовательскую задачу. В таком случае разграничить участие автора и редактора труднее (особенно при изучении состава издания, его композиции) и опираться приходится только на имеющиеся внутри ППСС сведения (авторские или редакторские предисловия, примечания и проч.). В данной ситуации помощь может оказать даже реклама, обычно помещаемая в конце издания. Помимо сведений об авторизации, в рекламных объявлениях могут также оговариваться принципы расположения текстов.

Поэтологический подход помогает ответить на вопрос об эстетической природе ППСС в посттрадиционалистскую эпоху – время, когда были сломаны привычные представления о гомогенности художествен-

ных произведений (совпадение их внутренней структуры с внешними границами уже необязательно). Яркий пример *открытой* формы – циклические образования в разных родах литературы, которые иногда претендуют на статус самостоятельных литературных произведений. Однако, несмотря на поверхностное сходство, ППСС не могут рассматриваться как способ художественной циклизации по совокупности содержательных и формальных совпадений. В отличие от циклических образований ППСС – более широкое понятие. Во-первых, они включают в себя тексты независимо от их родо-видовой принадлежности (здесь могут быть и эпос, и лирика, и драма, и нехудожественные произведения) или особенностей речевой структуры (возможно наличие и стихотворных, и прозаических текстов), а во-вторых, ППСС в рамках творческого наследия одного писателя не противопоставлено более широкому корпусу текстов (за исключением другого ППСС того же автора, выпущенного позднее предыдущего). Таким образом, ППСС стоят над циклическими образованиями и могут включать их в себя. Целесообразно по-

этому рассматривать ППСС наряду с циклами, книгами стихов/прозы, но не в одном ряду с ними. Соответственно, мы не вправе говорить о ППСС как новом жанре (по аналогии с книгой стихов в поэзии Серебряного века) и художественном единстве в традиционном смысле этого понятия. ППСС являются типологической разновидностью литературных *метатекстов*. Строго говоря, метатекст – еще более широкое понятие, чем ППСС. Тексты в составе ППСС перестают быть равными себе. Отношения между ними выстраиваются по принципу монтажа в расширенном толковании (как формального средства связи отдельных частей в единое целое), а не в сугубо кинематографическом или узко литературном (как нарративной техники). Конечно, ППСС можно трактовать как комплекс произведений, объединенных под одной обложкой, не конкретизируя природу этого объединения. И, вероятно, с позиций интерпретирующей поэтики ППСС позволительно рассматривать не только в том случае, если оно было авторизовано. Творческая воля редактора (составителя, издателя) тоже представляет научный интерес как

вид интерпретации, а для обнаружения внутренних связей между произведениями не обязательно заключать их в полное собрание сочинений, даже если оно прижизненное, поскольку личность автора (сознательно или бессознательно) всегда будет выступать связующим звеном всего творчества. Для нашей темы представляют интерес именно авторизованные ППСС, в подготовке которых проявилось активное творческое начало самого автора, его воля. Исследователю, в свою очередь, предстоит понять стратегию автора, воплощенную в тексте. Таким образом, с точки зрения интерпретирующей поэтики об авторизованных ППСС можно говорить как о не только формальном, но и содержательном единстве. В плане содержания ППСС – своеобразной большой формы – существен тематический уровень, доминанту которого составляет внехудожественная реальность. Принимая во внимание первостепенность авторской воли как силы, организующей ППСС, можно предположить, что проблемно-тематический слой в таком случае наиболее интересен со своей личностной стороны: в нем запечатлен меняющийся во времени духовно-

биографический опыт творца (написанное прежде произведение попадает теперь в новый контекст). Отсюда неизбежность реконструкции автобиографического (и если говорить шире – биографического) пласта. Не менее ощутимо воля автора (и его личность) явлена на идейном уровне. Творец выступает носителем того или иного представления о бытии. Не принося значимость имперсональной стороны авторской субъективности, надо заметить, что для изучения идейного уровня ППСС как большой формы наибольшую ценность представляет *рефлексивный* аспект, авторская преднамеренность, организующая смысловое единство. С учетом вторичности ППСС по отношению к входящим в него произведениям авторская преднамеренность обнаруживает себя вдвойне.

Прямым способом выражения эксплицитных связей между *семантическими полями*⁴ яв-

⁴ Слово сочетание *семантическое поле* (давно существующее в лингвистике в качестве термина с четкой дефиницией) здесь используется на правах *научной метафоры* или *ситуативного термина*. Речь идет о самой крупной смысловой единице, которая может быть выделена в составе ППСС, объединяющей компоненты содержания разных текстов по

ляются авторские предисловия ко всему ППСС, а не к отдельным произведениям, входящим в его состав. Обращенные к читателям, такие тексты выполняют общую коммуникативную функцию, но цели, преследуемые авторами, порой разнятся. Авторская позиция (или установка), выраженная в теории, может остаться не реализованной на практике, и это предмет для специального исследования.

Что касается имплицитных связей, образующих смысловой каркас ППСС, то они проявляются на предметном, композиционном и словесном уровнях. Теоретически в качестве константных и связующих компонентов могут выступать любые фрагменты формы. На предметном уровне, представляющем художественно освоенную и преобразенную реальность, наибольшим потенциалом в этом смысле обладают типы персонажей (как носители устойчивых качеств) с их ценностными ориентациями. Пристальное внимание к персонажам обусловлено тем, что в некоторых случаях их можно рассматривать как выразите-

общим признакам. Подразумевается, что так называемые *семантические поля* связаны между собой, образуя идейно-тематическое единство.

лей ценностных ориентаций самого автора, объединяющего своей личностью все тексты ППСС. В связи с персонажами интерес могут представлять их портретные, психологические, речевые характеристики, формы поведения в тех или иных ситуациях, материальное окружение (вещи, природа). Особую значимость представляет хронотоп. На словесном уровне языковые средства, выражающие взгляды писателя в форме авторских отступлений, идейных споров персонажей и т.д., в рамках ППСС интересны не сами по себе, а контекстуально, в аспекте композиции, которая представляется доминантным уровнем для анализа содержательной формы ППСС. Выражая авторскую активность, композиция обеспечивает единство и целостность ППСС, к тому же она неразрывно связана с предметным и словесным уровнями. Важнейшими композиционными приемами при построении ППСС являются повторы и их вариации. Семантически насыщенные повторы, переходящие в мотивы и представленные самыми разными формами (предметными, речевыми и т.д.), являются не только композиционными связями, но и скрытым клю-

чом к идейному содержанию и тематике.

Не менее важными, чем мотивы, на уровне композиции оказываются со- и противопоставления образов, событий, языковых единиц, текстов. Главенствующий в рамках ППСС – *монтажный* принцип соотнесения компонентов формы (по сходству или контрасту), когда внутренние, ассоциативные связи более важны, чем внешние (пространственно-временные и причинно-следственные). Единство композиции обеспечивается не только ассоциативными связями. Оно может возникать на границах самостоятельных текстов, которые сопоставимы с *монтажными кусками*. При этом *стыки* нуждаются в пристальном внимании со стороны исследователя. Особую ценность они приобретают, когда расположением произведений внутри собрания занимался сам автор. В этой связи внимание следует обратить на *авторские микротексты*, участвующие в монтаже: названия произведений и разделов, эпиграфы, посвящения, датировка и др. Не меньшую структурообразующую роль берут на себя начало и конец как маркированные позиции текстов. Помимо указанных

способов, композиционная целостность подчеркивается обрамлением ППСС: авторскими предисловиями, примечаниями, а также оглавлением⁵. Отсутствие сквозных сюжетов и героев в ППСС компенсируется единством личности творца и его стратегии, подключение к которой осуществляется непосредственно через авторские предисловия, выполняющие по отношению к ППСС комментирующую (возможно, с элементами интерпретации) функцию, и примечания, функционирующие как способ коммуникации (связывая автора и читателя), авторефлексии (связывая автора и его тексты), гипертекст (связывая тексты между собой). Важнейшим связующим звеном в ППСС выступает также оглавление, которое традиционно рассматривают как служебный и не всегда обязательный элемент. Вот почему литературоведческих работ, специально посвященных оглавлению,

⁵ По отношению к некоторым из этих компонентов применим термин *паратекст* (введен Ж. Женеттом в 1982 году). Его использование представляется оправданным и в нашем случае, поскольку существует опасность метонимического сближения упомянутых рамочных и нерамочных компонентов отдельного произведения и всего ППСС.

очень мало. В то же время очевидно, что у оглавления ППСС полифункциональная природа. В рамках ППСС как метатекстового образования имеет смысл говорить об особой роли заглавий в их соотношении друг с другом, которые пунктирно указывают на идейный и тематический уровни целого. Однако в нашем случае оглавление может выполнять обрамляющую и смыслообразующую функции, если оно относится ко всему ППСС, заключая его. Иногда функции отсутствующего оглавления выполняет рекламное объявление, содержащее роспись ППСС. Через композицию в ППСС может реализовываться понятие писательского пути, связывающего воедино все тексты. Чем больше произведения того или иного автора тяготеют к автобиографизму, тем ответственнее проступает его путь. Но самым важным в удержании внутреннего единства ППСС оказывается мироощущение автора, его *картина мира*. В то же время нельзя забывать, что субъектом, легитимизирующим единство ППСС, как и любого другого метатекста, является не автор, а читатель, способный на основе авторского намерения соотнести данные ему тексты

и выстроить их в единое целое. Иначе говоря, автор и читатель – это те два полюса, между которыми протянута ось целостности ППСС как большой формы, сложно организованного структурно-семантического единства.

В заключение стоит отметить, что теоретически имманентный взгляд на ППСС может быть дополнен каузальным. При этом закономерно возникнет необходимость сравнить *автопортрет* (индивидуальность авторского самовыражения через ППСС) с *портретом* того же писателя, но сделанным без его участия (например, в ситуации неавторской подготовки ППСС)⁶.

⁶ Конкретной иллюстрацией всех теоретических положений служит монография (см. Холиков 2014).

Библиография

Холиков 2014: А.А. Холиков, *Прижизненное полное собрание сочинений Дмитрия Мережковского: Текстология, история литературы, поэтика*, Нестор-История, Москва; Санкт-Петербург, 2014.

Татьяна Кузовкина

Biographia Sub Specie Semioticae

Обзор международной конференции в Таллинском университете

Эстонский фонд семиотического наследия при Таллинском университете 30 мая — 1 июня 2014 года в рамках Шестых Лотмановских дней провел конференцию, посвященную изучению биографии *sub specie semioticae*.

Основной задачей Фонда, созданного по инициативе проф. Рейна Рауда в 2005 г., является творческое развитие научного потенциала лотмановского наследия в области семиотики, теории литературы и истории культуры. Одним из направлений деятельности Фонда является разбор и описание переданного в Таллинский университет архива и личной библиотеки Ю. М. Лотмана и его супруги, профессора Тартуского университета З. Г. Минц. Важное значение придается изучению научных биографий этих ученых.

Тематика ежегодных научных конференций традиционно связана с наследием Ю. М. Лотмана¹. В 2014 г. она опреде-

лялась работами, посвященными изучению биографии: *Бытовое поведение и типология культуры в России XVIII в., Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века, Декабрист в повседневной жизни, О Хлестакове, 'Договор' и 'вручение себя' как архетипические модели культуры, Биография – живое лицо, Литературная биография в историко-культурном контексте* и других.

За три дня конференции было прочитано более шестидесяти докладов в параллельных секциях на русском и английском языках. Самым впечатляющим событием можно назвать открытое заседание, проведенное правозащитным обществом 'Мемориал'. Председатель правления Арсений Рогинский (Москва) рассказал о научно-исследовательских проектах, посвященных реконструкции биографий жертв политического террора

¹ Лотмановские дни проходят с 2009 г. Их материалы публикуются в серии *Acta Universitatis Tallinnensis*.

Humaniora. В серии *Bibliotheca Lotmaniana* публикуются материалы архива, мемуарные тексты, переписка.

в СССР и тех, чьими руками они осуществлялись. Сотрудники общества поделились методикой поиска биографических данных в условиях жесткого контроля над информацией. В частности, опытом реконструкции фактов из косвенной информации в открытых источниках, в которых так или иначе могут дублироваться сведения, содержащиеся в закрытых государственных документах. Просветительский проект 'Мемориала' для старшеклассников *Человек в истории. Россия — XX век* дает возможность 'открыть' для широкого пользования семейные архивы людей, чьи биографии часто не зафиксированы в государственных хранилищах. Именно такой круг источников проанализировал Никита Петров (Москва), который составляет биографии чекистов (сотрудников госбезопасности), Александр Даниэль (Санкт-Петербург) поделился опытом реконструкции биографических данных по фрагментам архивно-следственных дел. После доклада Александра Черкасова (Москва) о насильственных исчезновениях и пропавших без вести в вооруженных конфликтах последних двадцати лет на Северном Кавказе выступил Габриэль

Суперфин (Бремен). Обобщая сказанное сотрудниками 'Мемориала', он обратил внимание аудитории на то, что стиль и методы нынешнего государственного режима России приблизились к мрачным сталинским временам. Ирина Флиге (Санкт-Петербург) рассказала о проекте *Право на имя: биографика XX век*, представила ежегодные конференции и издания, над которыми работает санкт-петербургское отделение 'Мемориала'. Аудитория сочувствовала российским исследователям, понимая политическую злободневность их сугубо академических исследований. В момент написания этого обзора ситуация осложнилась: 'Мемориалу' в очередной раз угрожают закрытием.

В пленарном докладе Райнера Грюбеля (Ольденбург) концепт 'писание жизни' (life writing) определялся как преодоление оппозиции 'активная ↔ пассивная жизнь'. Докладчик противопоставлял аполлонический и дионисийский типы 'жизнеписания' и две соответствующие им модели интерпретации. Дионисийский тип, представленный в автобиографии Фридриха Ницше 'Ессе homo', подчеркивает неповторимую единичность индивидуальной жизни

человека. Аполлонический тип, присущий автобиографическому дискурсу Жака Дерриды (“L’animal que donc je suis (à suivre)”), характеризуется концептуализацией всеохватывающей общей жизни животного, человека и Бога. Филипп Лежен представляет дионисийскую, а Поль де Ман – аполлоническую модели интерпретации. На примере Василия Розанова Р. Грюбель показал различия автобиографического, эпистолярного и биографического модусов ‘жизнеписания’ и проанализировал их основные жанровые и семиотические различия.

Целый ряд докладов продолжал тему пересечения идеологического и биографического дискурсов, рассматривая ‘право на биографию’ в качестве культурного кода. Так, анализируя полемику вокруг статуса и биографии знаменитого русского историка Тимофея Грановского, которая разгорелась в русской прессе в 1855–1858 гг., Алексей Вдовин (Москва) показал, что профессионализации знания и спецификации науки шли в это время рука об руку с русификацией. В России конца 1850-х годов существовали конфликтующие парадигмы биографического нарратива, посвященного деятелю науки: ‘рус-

скость’, аскетизм и научное пуританство противопоставлялись ‘немецкости’, артистизму, эпикурейству. Доклад Марины Акимовой (Москва) был посвящен реконструкции стратегии поведения в условиях нарастающего идеологического давления, которую выбрал для себя Б. И. Ярхо. Обнаруженные докладчицей архивные материалы показали, что, занимая независимую гражданскую и человеческую позицию, ученый находил доступные формы личной самозащиты и сопротивления режиму. Майя Кучерская (Москва) на основании неопубликованных материалов из РГАЛИ проследила все перипетии истории издания биографии Н. С. Лескова, написанной его сыном А. Н. Лесковым. Замысел и текст книги *Жизнь Николая Лескова* (1954) менялись в зависимости от идеологических моделей и культурных предпочтений советского государства середины 1930-х – начала 1950-х годов, в первую очередь, его имперских амбиций. В докладе Давида Фельдмана и Оксаны Киянской (Москва) речь шла о скандальных моментах в малоизученной биографии Владимира Нарбута 1920-30-х гг. Елена Струкова (Москва) сопоставляла мемуарные источ-

ники (воспоминания, биографические интервью и автобиографии) участников перестройки, показав, как эта группа биографических текстов демонстрирует личный опыт политической деятельности разных социальных слоев общества. Милена Миленина (Киев) анализировала результаты полевых исследований, проведенных на Майдане в первые месяцы 2014 г., сосредоточившись на особенностях семиозиса в танатологическом революционном дискурсе. После расстрела более ста активистов протестного движения сведения о погибших, полученные из СМИ, из соцсетей, в штабах региональных сотен, слагались в устные биографические рассказы о 'небесной сотне'. Изложение результатов исследования генезиса и структуры этих фольклорных текстов воспринималось аудиторией в контексте продолжающихся событий на Украине.

Группа докладов была посвящена проблеме достоверности биографических источников и трудностям, возникающим при их интерпретации. Екатерина Лямина (Москва) напомнила аудитории формулу Тынянова об источниках официального происхождения – 'парадные документы врут как

люди' – и предложила распространить ее и на персональные автобиографические источники. При создании последних происходит 'внутреннее переформатирование': текст, в котором господствует *Ich-Erzählung*, волей-неволей встраивается в гипертекст, где господствует уже 'всезнающий автор'. Трудности в интерпретации возникают даже тогда, когда источники синхронны жизни пишущего их человека, как, например, подготовленный к печати Екатериной Ляминой дневник императора Николая Первого. Уникальное по насыщенности и плотности биографических деталей автоповествование парадоксальным образом не упрощает, а усложняет задачу создания на его основе реальной биографии императора. Дмитрий Долгушин (Новосибирск), рассмотрев разные попытки концептуализировать биографию Г. С. Батенькова – и как революционера и политического деятеля, и как религиозно-философского мыслителя и мистика, – пришел к выводу, что Батеньков был человеком в поисках биографии. В течение жизни он пытался освоить несколько жизнестроительных стратегий, используя то сентименталистский код 'милого вместе', то код кантианской

философии, понятой им как способ структурирования времени и пространства (инженерная, административная и законодательная деятельность), то 'наполеоновский' код (декабризм); то романтический код 'узника'. Ни одна из этих биографических стратегий не осуществилась полностью. Александр Бурмейстер (Гренобль), который более чем полвека сосуществует с героем своих исследований Николаем Станкевичем, на основе пересмотра биографических источников оспаривал устоявшееся мнение о Станкевиче как о 'недопеченном гегельянце' и по-новому оценивал его вклад в развитие русской общественной и философской мысли.

Отдельное заседание было посвящено истории и теории изучения биографии как семиотического феномена. В совместном докладе Ларисы Найдич (Иерусалим) и Анны Павловой (Майнц) рассматривались лингвистические особенности биографических текстов, а именно – оценочность как универсальное свойство языков, своего рода модальность, проявляющаяся в грамматике и семантике. Докладчицы подчеркнули, что уже сам выбор героя повествования указывает на прагматиче-

скую пресуппозицию: речь идет о выдающемся персонаже. Оценочность выражается и в отдельных высказываниях, и в развитии нарратива. По мнению Елены Рабинович (Санкт-Петербург), в древнеклассическую эпоху биографическое предание о знаменитом человеке бытовало не только и не столько в виде связных итоговых текстов (биографий), сколько в виде кратких рассказов – анекдотов, прежде всего апофтегм, которые служили в жизнеописаниях живой иллюстрацией характера. Анекдоты эти иногда собирались в особые сборники, но чаще включались в тексты разного назначения: исторические, риторические, поэтические – а иногда и в жизнеописание другого лица, с которым герой анекдота был как-то связан. Как показала докладчица, твердость жанровых правил не всегда выдерживалась: наличие нескольких преданий о знаменитом человеке могло привести к тому, что в одном и том же сборнике он мог быть изображен иным, чем в собственной 'биографии'. Георгий Левинтон (Санкт-Петербург), подытоживая свои многолетние наблюдения, сравнивал романы Ю. Н. Тынянова и его биографические исследования. Не-

которые факты из мемуарных источников, которые Тынянов-исследователь считал вымыслом, для Тынянова-автора романов становились художественно значимыми. С другой стороны, чисто теоретические работы Тынянова также находили отражение в романах. Так, например, фигура Грибоедова в *Смерти Вазир-Мухтара* является воплощением теоретических построений Тынянова о герое художественного произведения как искусственном соединении несоединимых черт, скрепленных только именем.

Игорь Пильщиков (Таллин) проследил развитие теории биографии от классической работы Г. О. Винокура *Биография и культура* до работ Ю. М. Лотмана. Эта историческая перспектива позволила по-новому оценить вклад в изучение биографии Ю. М. Лотмана. В конце 1983 г. Лотман объединил ряд своих статей в книгу, которая должна была выйти в Берлинском издательстве *Ferlag der Kunst* под заглавием *Биография – живое лицо* (издание не состоялось). Планы книги и вступительные статьи к ней хранятся в Фонде. На заседании, посвященном Ю. М. Лотману, Т. Кузовкина (Таллин) проанализировала эти материалы, подчеркнув,

что для Лотмана понятие биографии было связано прежде всего с социально-семиотическим кодом культуры. Лотман выделял две точки зрения на биографию: внутреннюю, определяемую самим человеком, выбирающим модели поведения, и внешнюю – ‘взгляд’ на биографию с точки зрения культуры, социума. В книге предполагалось рассмотреть ‘семиотико-историческую психологию’ людей, которые смотрели на свою жизнь как на сознательно структурируемый текст, чье поведение было обращено к зрителю /читателю. Эту форму деятельности — процесс внутренних психологических и волевых усилий личности, направленных на построение своей биографии, — Лотман предлагал рассматривать как художественную, сравнивал ее с созданием художественного текста. О том, что и сам Лотман выстраивал текст своей жизни свидетельствовали другие доклады ‘лотмановского’ заседания. Пеэтер Тороп (Тарту) рассмотрел автобиографическую внутреннюю речь Ю. М. Лотмана, проявившуюся в его зарисовках. Психологические, мифологические и семиотические подтексты рисунков как маргинальных лотмановских текстов доклад-

чик сравнил с внутренней речью Ф. М. Достоевского. В таком ракурсе – как часть биографического текста – рисунки Лотмана рассматривались и ранее: на конференции *Музы водят хоровод: Лотман и искусство*, прошедшей в Венеции в ноябре 2013 г. Михаил Трунин (Таллин) рассказал о ходе работы над подготовкой второго, исправленного и дополненного, издания переписки Ю. М. Лотмана с Б. А. Успенским и о проблемах его комментирования, связанных с биографиями участников переписки. Галина Пономарева (Таллин) изложила историю научных и личных контактов Ю. М. Лотмана и ректора Тартуского университета Ф. Д. Клемента, реконструированную ею на основе архивных изысканий.

Значительный круг докладов представлял собой результат работы их авторов над библиографическим словарем *Русские писатели: 1800–1817*. В выступлении Алексея Балакина (Санкт-Петербург) были освещены некоторые методологические проблемы библиографических и архивных разысканий, необходимых для реконструкции биографий писателей первой половины XIX века. Ряд случайных находок позволил А. Балакину по-

нять, кто скрывался под псевдонимом 'П. Шарш' и реконструировать биографию одного забытого поэта 1840-х годов. Инна Булкина (Киев) говорила о перипетиях складывания литературной репутации А. В. Тимофеева, необычайно плодовитого и несамостоятельного автора *Библиотеки для чтения*. Репутацию 'поэта Тимофеева' создавал и поддерживал

О. И. Сенковский, но только до той поры, пока не охладел к своему журнальному предприятию. Умение Тимофеева воспроизводить образцы высокого романтизма оказалось никому не нужным, и он 'исчез' из литературной жизни. Анализируя свой опыт работы над словарной статьей о поэте и стиховеде В. А. Чудовском, Елена Куранда (Санкт-Петербург) вспомнила еще раз размышления Ю. М. Лотмана о 'праве быть биографом'. В случае написания биографии малоизвестного персонажа возникают проблемы отбора материала, адекватно представляющего круг его общения и внутреннюю историю. Авторы словарных статей зачастую переписывают историю литературы, открывая забытые имена, произведения, литературные общества. Эти размышления подтвердил и до-

клад Сергея Гаркави (Санкт-Петербург) о драматурге, режиссере и актере Н. Н. Урванцове. Отношение Урванцова к 'высокому искусству' парадоксально: наибольших высот он достиг в жанре коротких сатирических пьес, придавая в то же время особое значение раннему эпигонскому циклу стихотворений в прозе; поиск новых путей в драматургии сочетал с неприятием модернистских экспериментов Мейерхольда. Доклад Татьяны Нешумовой (Москва) был посвящен уникальному жизненному и литературному опыту Е. Я. Архипова (1880–1950), критика, поэта, первого библиографа И. Ф. Анненского. Сопrotивляясь удушающей атмосфере советского времени, Архиппов жил в мире воспоминаний о литературе Серебряного века, создавая многотомные рукописные книги. Один из нынешних руководителей коллектива сотрудников словаря Михаил Эдельштейн (Москва) поделился своими изысканиями по поводу 'фантастической личной судьбы' поэта В. Ю. Дрентельна (1858–1911). До сих пор исследователи не доверяли свидетельству современника о том, что Дрентельн, покинув Россию в 1890 г., стал главнокомандующим армией во время войны

Чили с Боливией. Однако чилийские источники, изученные докладчиком, подтверждают и значительно дополняют это свидетельство. Грустным комментарием к этому кругу докладов стало дополнение М. Эдельштейна о проблемах ненаучного характера, замедляющих ход работы над предпоследним шестым томом фундаментального издания.

Говоря о семиотических механизмах порождения биографических текстов, участники конференции не могли обойти вниманием и эго-тексты. Людмила Луцевич (Варшава) представила исторический очерк исповедального дискурса в светских текстах: от *Чистосердечного признания в делах моих и помышлениях* Дениса Фонвизина до *Биографии-исповеди* Петра Лаврова. Докладчица выделила и описала типологически сходные причины возникновения исповедального дискурса у авторов разного времени: кризисные моменты в физической и/или в духовной жизни. Нина Панина (Новосибирск) посвятила свое выступление описанию художественных особенностей дневника поручика Семеновского полка А. В. Чичерина, который обычно рассматривался в ряду доку-

ментальных свидетельств о военных событиях 1812–1813 годов в качестве источника для реконструкции образа жизни дворянской молодежи начала XIX в. и зарождения идей декабризма. Дневник был опубликован в 1966 г. без сопровождавших повествование рисунков. Докладчица убедительно показала, что таким образом художественная целостность текста была нарушена: Формат, расположение относительно заглавий и текста, а также жанровое разнообразие изображений говорят о продуманной конструкции книги, в которой текст и иллюстрации создают неразрывное художественное единство. Александр Федута (Вильнюс) подчеркнул, что эго-тексты создаются с учетом позиции не только непосредственного читателя-современника, но и провиденциального читателя. Он сравнил способы авторепрезентации мемуаристов и литераторов XIX века: Ф. Ф. Вигеля, Ф. В. Булгарина, О. А. Пржецлавского и М. А. Корфа. У этих авторов при жизни была неоднозначная репутация, но каждый из них думал о том, каким он предстанет в глазах потомства. А. Федута проанализировал, насколько результативной оказалась избранная ими

стратегия общения с читателем-потомком. Клаудия Кривеллер (Падуя) говорила о формах саморепрезентации в автобиографических сочинениях Андрея Белого, по преимуществу – в автобиографической эпопее (*Котик Летаев, Крещеный китаец, Записки чудака*). Докладчица проанализировала стратегии автомифологизации, применявшиеся Белым: умножение образа ‘Я’, разные варианты ‘замены’ (например, зооморфизм). В современных работах о Белом (Ф. Гаспарини, В. Колонна) исследуются главным образом нарратологические аспекты творчества Белого, его произведения ставятся в один ряд с автобиографическими произведениями модернистов (С. Нальбантиан) или приближают к современным формам саморепрезентации (autofiction). Клаудия Кривеллер, используя семиотические методы изучения ‘текста в тексте’, сопоставляла автобиографическую эпопею Белого с другими его произведениями и с русской автобиографической традицией в целом. Доклад Наталии Злыдневой (Москва) фокусировался на семиотических проблемах жанра автопортрета, соотношении изображения и слова. На основе структурно-

типологического сопоставления автопортретных серий и эго-текстов художников докладчица показала, как доминирующие мотивы и нарративные скрепы в автобиографиях обнаруживают зависимость от литературных и историко-культурных стереотипов, в то время как живопись эти стереотипы последовательно разрушает. В контексте поэтики авангарда, ориентированной на автокоммуникацию, автопортрет оспаривал первенство у жанра литературной автобиографии. Наталья Злыднева затрагивала проблемы визуальной самоидентификации: на уровне прагматики (изображение как жест), семантики (пейзаж и натюрморт в функции автопортрета), структуры текста (метастилизм), а также с точки зрения паратекстуальности (подпись и пр.). Микела Вендитти (Неаполь) говорила об *Автобиографии* К. Ф. Юона в контексте теории о художественной форме ГАХН. Роман Бобрик (Сельдце) поставил вопрос о 'пределах' автобиографичности в поэзии. Рассматривая тексты Збигнева Херберта, он показал, что прежде всего следует говорить о функциях автобиографических мотивов в определенных текстах и в авторской системе

поэта, о том, зачем и какими средствами он моделирует свою художественную биографию.

Ряд докладов был посвящен изучению авторских стратегий и их рецепции. Наталья Осипова (Киров) представила позднее творчество Л. Н. Толстого как альтернативную автобиографию, вариант повторного проживания точки экзистенциального выбора в форме художественно рассказанной истории. Такая автобиография базировалась на новой религиозно-этической концепции писателя и как бы переписывала заново сценарий его жизни, исходя из осуществления иных решений, иных поворотов судьбы и иного морального выбора. О рецепции созданного Л. Толстым образа 'писателя Толстого' в Польше говорила Иоанна Пиотровска (Варшава), подробно рассмотревшая стихотворения на смерть писателя в польскоязычных журналах Российской империи. В докладе Натальи Бартош (Новосибирск) было показано, как Оскар Уайльд строил свою биографию, используя мотивы музыкальной драмы Вагнера *Тангейзер*. Понять механизмы превращения бытия в художественный текст помогли письма и дневники Уайльда.

Эпизоды жизни писателя кажутся абсурдными с точки зрения обыденного сознания, но обретают смысл в контексте тангейзеровской 'мифоте́мы'. Татьяна Колядич (Москва) рассказала об особом образе автора в романах Василия Аксенова, который она определила как 'кочующую маску'. Этот образ вводится особым нарративным соглашением с читателем, обозначенным специфическими риторическими конструкциями и обращениями, и поддерживается двойным жанровым кодом – биографического и социально-политического романа.

Два доклада были посвящены чисто литературному материалу: изучению биографий героев художественной литературы. Анастасия Готовцева (Москва) рассматривала функции биографии Наполеона как осознанного культурного факта в построении художественного, исторического и мемуарного нарративов (на примере текстов Ф. Булгарина, Ф. Достоевского и Л. Толстого). Речь шла и о персонажах, непосредственно участвовавших в наполеоновских войнах, и о героях, так или иначе соотносящих себя с наполеоновской эпохой и пытающихся построить вокруг этого свою 'биографию' как что-то леген-

дарное, достойное мемуаров. В докладе был показан механизм появления художественного эффекта за счет 'сдвига', возникающего между представлениями читателей об историческом персонаже и той характеристикой исторического лица, которую навязывает ему автор. Доклад Вадима Парсамова (Москва) был посвящен сравнению биографий двух литературных персонажей: Жюльена Сореля и Аркадия Долгорукого. Докладчик доказал, что типологическое сходство биографий героев Стендаля и Достоевского основано на сходстве функций этих персонажей в структуре романного повествования. Хотя факт чтения Достоевским произведений Стендаля не подтверждается прямыми свидетельствами, вопрос о типологическом сходстве главных героев *Красного и черного* и *Подростка* правомерен уже в силу того, что это романы воспитания.

Подытожил результаты трехдневных дебатов Михаил Лотман (Таллин) в докладе *Автор: жизнь после смерти*. Он выстроил парадигму исследовательского дискурса биографии, начиная с классической работы Ролана Барта *Смерть автора* и кончая новейшими семиотическими

теориями построения биографического дискурса. Конференция продемонстрировала широкий спектр теоретических подходов в биографических штудиях, актуальность проблем и методов, выработанных кругом ученых Тартуско-московской семиотиче-

ской школы. Отдельного рассмотрения заслуживает проблема изучения биографий и автобиографий, созданных в переломные моменты истории, особенно – в наши дни.

Reviews

Клаудия Кривеллер

М. Спивак, Е. Наседкина (сост.), *Смерть Андрея Белого (1880-1934), Сборник статей, Документы, некрологи, письма, дневники, посвящения, портреты*, Новое литературное обозрение, М., 2013, с. 968.

В 69-летие смерти Андрея Белого в 2013 г. вышел масштабный тематический сборник, посвященный кончине русского писателя-символиста. На его страницах мемуарная литература, состоящая из эгодокументов разных жанров (некрологи, письма, дневники, воспоминания, эпитафии), связывается с художественными произведениями (главным образом, стихами поэтов-модернистов). В центре внимания исследователей – трагическая судьба Белого.

Книга содержит пять разделов, в которых составители реконструируют последние дни жизни Белого, приводят официальные извещения и соболезнования, опубликованные в СССР и других европейских странах, дневники, письма, мемуары, посвящения и реплики соотечественников и эмигрантов. Графические зарисовки и посмертные маски собираются и комментируются в последней части.

В первом разделе (*Хроника умирания*) на основе неопубликованных дневников Белого, мемуаров его жены, Клавдии Бугаевой, и воспоминаний Любви Красильщик, ближайшей подруги Бугаевой и антропософки, представлена хроника болезни и умирания писателя. Объективная и детальная информация проясняет вопрос о смерти писателя, вокруг которой, как показано дальше в книге, развилась мифология, затуманившая реальные события на долгое время.

Во втором разделе (*Поминовение по-советски*) Е. Наседкина собирает официальные извещения и соболезнования, опубликованные в советской печати. Ядром раздела и, в более широкой перспективе, первым важным аспектом трагической судьбы Белого является полемика, развитая вследствие публикации знаменитого некролога, подписанного Пильняком, Пастернаком и Санниковым, в «Известиях» от 9 января 1934 г. В нем авторы с одной стороны называют Белого “гением” русской литературы, а с другой – “советским писателем”. В *Послесловии* к тексту М. Спивак поднимает знакомый вопрос о личном вкладе каждого автора, сравнивая

опубликованную работу с новонайденным автографом некролога. Анализ вариантов текста является значительным вкладом не только в беловедение, но и в изучение истории русской и советской литературы и культуры 30-х гг. В своей большой статье-предисловии к сборнику, Спивак глубже рассматривает данный вопрос и показывает, как авторы некролога были наказаны за их переоценку Белого, расцененную советскими властями не как литературный акт, а скорее как политическую ошибку, “почти преступление” (с. 44).

Второй вопрос, поставленный Спивак, касается создания Белым литературной школы, которая, по мнению авторов некролога, включала в число наследников Белого даже Джойса, сравнение с которым в работе, появившейся только в 1955 г., проводит, как известно, Евгений Замятин впервые поместивший имя русского писателя-символиста в международный контекст (ср. статьи Ф. Винокурова). Далее Спивак показывает советскую реакцию на панегирик трех русских писателей, предлагая читателю разные “правильные” с точки зрения официальной линии партии некрологи, появившиеся в печати в последующие дни. В них аннулируется идея о школе и подчеркиваются чудачество, фобии и мании Белого. Представляется интересной мысль ученого о том, как некролог и отклики на него повлияли на организацию похорон, официальные выступления деятелей партии и других литераторов, а также на попытки организации (несостоявшихся) мероприятий по увековечению памяти писателя.

В третьем разделе (*Взгляд из России: дневники, письма, мемуары, посвящения, реплики*) содержится ряд эгодокументов близких к Белому людей, которые хранятся в публичных и частных архивах. В первую очередь надо упомянуть интимные и эмоциональные письма жены Клавдии Бугаевой вдове Волошина, в которых две подруги разделяют горе от потери мужей; письма к подруге Елене Невейновой, антропософке, у которой остался после смерти Бугаевой ее архив и личное имущество; письма к Борису Томашевскому и его жене; записи Бугаевой 1934-1935 гг. о литературе, последней встрече с Брюсовым в Коктебеле, о муже, его излюбленных иностранных словах, разговорных выражениях, пословицах.

Публикуются также стихи помощника и литературного секретаря Белого Петра Зайцева, посвященные писателю; отрывки из переписки Зайцева с Лидией Калинкой, антропософкой и Еленой Кезельман и записи 1934-1935 гг., в которых Зайцев очень детально

описывает события декабря 1933 г., последние дни жизни Белого и первые – после его смерти, когда Зайцев продолжал вести дела писателя. Далее читателю предлагаются следующие документы: письмо Бугаевой к поэту и прозаику Сергею Спасскому, на которого Белый оказывал сильное и долгое художественное влияние; записи из его дневника 1933-1934 гг.; записи из дневника 1934 г. поэта и прозаика Ефима Вихрева, в которых описывается панихида; трогательные стихи, посвященные Белому в Калымской ссылке Ниной Гаген-Торн, бывшей его ученицей, в чьей жизни Белый занимал особое место; ее записи о панихидах и воспоминаниях о встречах с писателем; письма Иванова-Разумника к Бугаевой, к своей супруге (из которых просматривается сложное отношение к Белому как человеку, но вместе с тем – уважение к его творчеству), к близкому другу и литературному критику Аркадию Горнфельду, в которых Иванов-Разумник выражает свою симпатию к произведениям Белого, несмотря на встречающиеся в них художественные провалы и слабости. Интересны письма к Пришвину из Саратова, где Иванов-Разумник жил, когда Белый умер, и записи самого Пришвина из дневников 1932-1942 гг. Как подчеркивает Спивак, Пришвин считал Белого гением, но не разделял, как и многие другие, его антропософские увлечения.

Осип Мандельштам посвятил Белому памятный цикл (*На смерть Андрея Белого, Утро 10 янв(аря) (19)34 года, 10 января 1934, Воспоминания*), начатый после похорон и заверченный в ссылке (1935 г.). В связи с тем, что работа над текстами была не для печати, остаются вопросы о полном корпусе текстов. Спивак с особой филологической точностью реконструирует источники образов стихотворений Мандельштама и их связь с аргонавтическими произведениями Белого, представляет неопубликованные стихи и варианты работ Мандельштама. Его памятный цикл является значительным вкладом в изучение литературы той эпохи, он густо насыщен аллюзиями на произведения Белого и, кроме того, в стихи введены многочисленные реалии похорон.

В разделе публикуются также короткие отрывки из переписки с семьей Павла Флоренского; отрывки из *Воспоминаний* художника Петрова-Водкина и автограф его письма к Бугаевой; отрывки воспоминаний и дневниковые записи людей не из ближайшего окружения Белого, таких как Александр Гладков, драматург и киносценарист, сотрудничавший с Мейерхольдом, группы антропософов и теософов, таких как Екатерина Зеленецкая и Зоя Кананова, нако-

нец, поклонников (как молодой поэт Лев Тарасов) и даже незнакомых людей.

Стоит подчеркнуть многочисленные реплики из личных документов: телеграмм, дневников, записных книжек, переписки и мемуаров с траурными размышлениями литераторов и других деятелей в области литературы, крупных и второстепенных, как В. Зощенко, Б. Садовского, Ю. Слезкина, Е. Булгаковой, Е. Галицкой, В. Горбачевой (Клычковой), А. Остроумовой-Лебедевой, Н. Эрдмана, Е. Корольковой, Н. Чулкова, А. Цветаевой, О. Мочаловой, Е. Огневой. Среди них публикуются письма Бенедикта Лившица, который лично не был знаком с Белым, к Михаилу Зенкевичу. Они свидетельствуют о том, что, несмотря на личные антипатии и споры, все признают лидирующую роль Белого в русском литературном контексте. Воспоминания и личные письма подчеркивают его значимость в своем поколении и заставляют думать о том, что со смертью Белого закончилась эпоха. Для многих он был чужд по духу и стилю работы; его мистицизм и истерия некоторых отталкивали. Однако все признают оригинальность его литературного дарования.

В конце раздела в хронологическом порядке представлены письма, мемуары и стихи, посвященные Белому через 25, 30 и 40 лет со дня смерти (в том числе литературоведов Леонида Гроссмана и Наума Берковского), которые, по словам искусствоведа и поэтессы Елены Огневой, показывают, что Белый нашел “читателей в потомстве” (с. 454).

Четвертый раздел (*Взгляд из-за границы. Русская эмиграция и зарубежная печать*) знакомит читателя со вторым значительным аспектом кончины Белого, настоящей мифологизацией, созданной главным образом в эмиграции, чье эхо дошло до Советского Союза. Здесь приведены уже известные материалы (вместе с подробными комментариями и послесловиями), опубликованные русскими эмигрантами в Париже начиная с 1934 г. и отражающие отношение представителей диаспоры к писателю, с которым некоторые из них были тесно связаны. Они отказались от определения Белого как советского писателя и творца социалистической культуры, считая его гениальным представителем русского символизма.

Печатаются некрологи и воспоминания, появившиеся в 1934 г. в Париже, Берлине и других европейских странах после того, как вести о смерти Белого распространились среди эмигрантов. Стоит

упомянуть, например, мемуарный очерк Михаила Осоргина, автора первого некролога Белому в эмиграции, опубликованного в «Последних новостях», и материалы Владислава Ходасевича, а также три письма к нему от Белого, появившиеся в «Современных записках». Для автора *Некрополя* (одна из глав которого посвящена Белому) писатель был настоящим гением, который прямо и косвенно повлиял на всю русскую литературу.

Представленные дальше работы, которые, как детально показывает Спивак в *Предисловии*, продолжая свою монографию *Андрей Белый – мистик и советский писатель* (2006), создали миф о смерти Белого “от солнечных стрел”, по пророческому стихотворению поэта *Друзьям* (1907). Первым намекал на ‘пророческое’ значение стихотворения Белого Ходасевич. Вслед за ним продолжала мифологизацию смерти писателя Марина Цветаева в своей известной работе *Пленный дух*, которую Ходасевич считал “живописным портретом” исключительной силы и схожести, как напоминает в *Послесловии* Мнухин. Из эгоматериалов Цветаевой, писем и записей, собранных Наседкиной, узнаем о памятном вечере, организованном в Париже в феврале 1934 г. Благодаря воспоминаниям и записям эмигрантов воссоздается атмосфера, в которой была встречена весть о кончине Белого. Следующими, напоминает Спивак, дали свою интерпретацию пророческого стихотворения Белого критик Константин Мочульский (1955) и писатель Борис Зайцев в журнале «Русские записки». Мифологема, созданная русскими эмигрантами уже в 1934 г., воплотилась впоследствии в художественной литературе, например, в сонете Вячеслава Иванова *Римский дневник*, написанном к десятилетней годовщине смерти (1944). Как напоминает составитель, мифологизированные тексты русских эмигрантов, иногда сомневающих в правдивости новостей, полученных из советской прессы, не исключают достоверность сведений о смерти Белого и ее причинах.

Сонет Вячеслава Иванова анализирует Андрей Шишкин, который печатает первоначальную редакцию стихотворения. В ней ‘беловский’ слой предстает нагляднее благодаря конкретным отсылкам к стихам Белого, которые, по мнению Шишкина, преодолевая смерть, ведут к Преображению. Шишкин публикует также материалы из Римского архива Вячеслава Иванова и реконструирует реакцию Метнера, с которым Белый порвал связи в 1916 г. после своего увлечения Штейнером, на смерть писателя. Это событие находится, как и пророчество о смерти, в центре художественной ми-

фологизации (стихотворение Белого *Старинный друг* 1903 г.) и никогда не оставлявшейся Белым практики жизнетворчества.

Стоит также упомянуть и другие собранные здесь работы: статью Елены Тахо-Годи и Манфреда Шрубы о состоявшихся и несостоявшихся публикациях Степуна и Чижевского памяти Андрея Белого в «Современных записках»; мемуарный очерк Николая Оцупа, опубликованный в «Числах» в 1934 г., написанный за пять лет до смерти Белого, в котором автор осознает влияние писателя на потомков, в том числе формалистов, которые «обязаны ему своим существованием», футуристов, которые «учились у него», и нынешних «Пильняков» (с. 660-665), наконец, работу Георгия Адамовича, опубликованную в парижских «Встречах» в 1934 г. Как другие эмигранты, Адамович вспоминает чудачество Белого, но подчеркивает тот факт, что он был блестящим и большим писателем. Поэт и прозаик Лоллий Львов в парижском журнале «Россия и славянство» (1934) тоже считает писателя чудаком и мечтателем, но уточняет, что он не был «экс-писателем» (с. 671), так как продолжал работать до последней минуты, благодаря тому, что большевики его терпели и разрешали печататься.

Вопрос об отношении к антропософии поднимается в разных работах. Переводчица Ольга Ресневич-Синьорелли в единственном некрологе, появившемся в итальянской печати («L'Italia Letteraria», 21 января 1934), рассказывает Эльда Гаретто, спровоцировала интерес и ответ Елены Григорович, художницы, переводчицы и антропософки, тоже жившей в Италии, которая попросила уточнить отношение Белого к антропософии. Писатель, по мнению Григорович, не отрекался от антропософии и даже исповедовал открыто свое антропософское кредо, несмотря на советский запрет.

Эту тему Спивак развивает в статье, посвященной дорнахским воспоминаниям, в которые входят мемуары жены Штейнера Марии Сиверс, Наташи Тургеневой и первой жены Белого Аси Тургеневой, отличающиеся холодным, даже равнодушным тоном.

В последнем разделе (*Post mortem*) содержатся материалы, опубликованные под редакцией Наседкиной и посвященные посмертным запечатлениям Белого (маскам и зарисовкам). В конце этого раздела Наседкина публикует неосуществленный проект посмертного собрания стихотворений поэта и в качестве приложения его *Автобиографию*.

Главное достоинство рецензируемой книги – в реконструкции малоизученной части биографии Андрея Белого. Документы, со-

бренные составителями, показывают деликатную, комплексную эквилибристику Белого между новым политическим строем, антропософским кредо и символистским творчеством, эквилибристику, которая до сих пор остается загадочной для беловедов. Не менее важным является вклад исследователей в изучение жанра жизнеописания: предложен анализ разных форм и видов эгодокументов, среди которых нужно особо выделить некролог (Taylor 2001). В этом отношении, а также благодаря вполне новой и оригинальной методике работ составителей, сборник входит в контекст и научную перспективу Life Writing Studies.

Библиография

Taylor 2001: D. Taylor, *Obituaries*, in M. Jolly (ed.), *Encyclopedia of Life Writing. Autobiographical and Biographical Forms*, t. II, Fitzroy Dearborn, London, Chicago, 2001, pp. 667-668.

Татьяна Кузовкина

Jurij Mann, *La poetica di Gogol*, traduzione italiana a cura di Cinzia De Lotto, Lithos, Roma, 2014, pp. 490.

Жизнеописание писателя – всегда новое прочтение и всего корпуса созданных им текстов, и всех фактов его жизни. Ю.В. Манн анализирует творчество Гоголя почти пятьдесят лет, многие годы возглавляет группу ИМЛИ по подготовке нового академического собрания сочинений писателя. Его *Гоголь* – это итог, подведение черты, суммирование и переосмысление накопленного материала. Отметим, что первая книга биографии вышла в 1994 году¹, после перестройки, когда появилась возможность без эзопова языка приводить идеологически неуютные факты, источники, имена – и современников писателя, и более поздних его интерпретаторов. Юрий Владимирович спешил сказать то, чему не могла уже препятствовать цензура, и сумел это сделать. В 2004 г. вышло продолжение биографии: к первой, исправленной и дополненной книге, Манн присоединил вторую². В 2009 г. вышла последняя – третья книга³.

Трагическая и загадочная биография Гоголя, как и многомерное его творчество, дают материал для построения блестящих исследовательских концепций. Еще при жизни писателя его ‘делили’ между собой славянофилы и западники. У каждого нового литературного направления и литературоведческой школы появлялся свой Гоголь. Есть Гоголь в толковании символистов, есть «вульгарно-социологический» Гоголь, есть – истово-православный, есть и ‘постмодернистский’. Ю.В. Манн пытается освободить Гоголя от всех оберток интерпретаций: стиль его биографического повествования бесстрастно-академический, лишенный стремления к риторическим красотам и пышному концептуализированию. Подход – классический и традиционный: пересмотр источников. Поэтому в

¹ Ю.В. Манн, «Сквозь видный миру смех...»: *Жизнь Гоголя: 1809–1835 гг.*, Московский институт развития образовательных систем, М., 1994.

² Ю. В. Манн, *Гоголь: Труды и дни: 1809–1845*, Аспект Пресс, М., 2004, ([Книги 1, 2]). Далее в тексте мы цитируем это издание с указанием в скобках: римскими цифрами – книги, арабскими – страницы; аналогичным образом цитируется и третья книга.

³ Ю.В. Манн, *Гоголь: Завершение пути: 1845–1852*, Аспект Пресс, М., 2009, [Книга 3].

тексте Манна в первую очередь звучит голос самого Гоголя, затем – голоса его современников (не только именитых, но и малоизвестных: нежинских ‘однокорытников’, случайных попутчиков, соседей). Некоторые из этих свидетельств – открытия самого автора, результат многолетних архивных изысканий. Юрий Владимирович восстанавливает факты биографий малоизвестных знакомцев Гоголя, подробно реконструирует контекст и содержание их общения с писателем. Задача биографа – сравнить разные свидетельства, чтобы как можно ближе подойти к реконструируемой действительности, не замутив те стекла, за которыми хранится исследуемый объект – реальная жизнь и эволюция творчества Гоголя.

Тщательное сопоставление источников обнаруживает порой несостоятельность некоторых исследовательских концепций. Так Юрий Владимирович доказывает, что нет оснований говорить о ссоре Гоголя и Пушкина накануне отъезда первого за границу в 1836 г., оспаривает и мнение Ю.М. Лотмана о том, что Пушкин отдал Гоголю для *Мертвых душ* сюжет *Русского Пелама*. Блестящее знание эпохи и тонкий анализ гоголевских свидетельств позволяет исследователю поддержать тех, кто оспаривает и модную концепцию Саймона Карлинского о гомосексуальной любви Гоголя и Иосифа Виельгорского.

Непредвзятое и внимательное прочтение источников, позволяет Манну избежать схематизма. Так, если в советское время в разногласиях между Гоголем и В.Г. Белинским второй половины 1840-х годов взгляды Белинского признавались прогрессивными, то после перестройки полярность в оценках сохранилась, но теперь со знаком ‘плюс’ стали оценивать позицию Гоголя. Манн еще раз обращает внимание на мнения современников, в частности, на П.В. Анненкова и развивает его наблюдение о неоднозначности позиции «неистового Виссариона». Парадоксальным образом в позициях Гоголя и Белинского оказывается много сходного, например, в мрачных оценках революционного пути социальных преобразований.

Обстоятельно, без политкорректных умолчаний, Манн говорит об украинофильских настроениях Гоголя, проявившихся в *Ночи перед Рождеством* и *Пропавшей грамоте*, или об антисемитских пассажах. Отмечает, как высоко ценил Гоголь польскую культуру, прежде всего – творчество Адама Мицкевича, и восхищался единением польской нации в борьбе за независимость. На примерах из второй

редакции *Тараса Бульбы*, свидетельств о том, как высоко ценил Гоголь красоту католических храмов, а также рассматривая биографические пересечения с представителями польской культуры (Адам Мицкевич, Юзеф Залеский) и католическими деятелями, Манн показывает, насколько искренен был писатель, когда в 1837 г. писал матери: “Потому что как религия наша, так и католическая совершенно одно и то же, и потому совершенно нет надобности переменять одну на другую” (цит. по: II, 512).

Для Манна в творческой эволюции Гоголя нет разрывов и скачков, она “<...> одновременно монотонна и прерывиста; каждая ее стадия находится внутри предыдущей, но осуществляется путем выдвижения вперед и усиления прежних элементов” (I, 302). Понимание цельности эволюции гоголевского творчества и духовного развития присоединяет Манна к той исследовательской традиции (прежде всего К. Мочульского), в которой Гоголь не ‘разрывался’ на две части, как в интерпретациях Андрея Белого, Г.А. Гуковского и целого ряда других исследователей.

Повествование Ю.В. Манна, построенное на строго хронологическом принципе, фокусируется на ‘узлах’ гоголевского бытия и творчества. В ранней биографии и в первых произведениях Манн изучает зачатки тех внутренних движений, которые привели к кризису позднего периода: ранний Гоголь, который для многих исследователей и современников – прежде всего веселый автор комических текстов, по Манну, гораздо многозначнее. Исследователь описывает те самые “хвостики душевных состояний”, которые должны были быть побеждены веселостью, подчеркивает, что гоголевский смех являлся творческим переключением, сублимацией. И *Мертвые души* и *Ревизор* – род психологической терапии, “лечения смехом”. Важные узлы – встречи со смертью близких по духу людей (И. Вильегорского, Н.Н. Шереметевой, Е.М. Хомяковой), создававшие особое ощущение скоротечности и хрупкости всего живого и в первую очередь – искусства и литературы. Манн убедительно показывает, что идеи *Выбранных мест из переписки с друзьями* прочитываются в самых ранних гоголевских произведениях (предназначение женской красоты, отношение к писательству как к служению, требование всеохватывающего взгляда на историю и современность и другие).

В тексте также убедительно показано, что поздний гоголевский профетизм есть развитие юношеского стремления “раскрыть тайну своего существования”. Этим стремлением определялись частые

перемены в поисках поприща – государственного, актерского, художнического, педагогического и, наконец, писательского. “Ему казалось, что он сумеет открыть и сформулировать нечто существенно важное, что сделает его необходимым всей государственной машине и вознесет его на самую вершину общества” (I, 212).

Гоголь у Манна – человек благородный. Это доказывается и подробным разбором поведения Гоголя-лицеиста во время процесса по “делу о вольнодумстве” в Нежинском лицее, и рассказом о том, как в 1838 г. писатель ни словом не выдал польских эмигрантов Петра Семеновича и Иеронима Кайсевича, которые стремились обратить его в католичество, а в 1845 г. не присоединился к хору осуждавших официально преследуемого П.А. Бакунина.

Манн не боится писать о медицинской стороне гоголевских кризисов, называя их “невропатологическими состояниями” (II, 732), но решительно защищает писателя от обвинений современников и исследователей в неискренности. Так, об изменении планов путешествия к Святым местам в 1848 г., Манн пишет: “Это не симуляция, а действительная изменчивость и текучесть мотивов. Гоголь не притворяется, не играет роль; напротив, стремится к предельной откровенности <...>” (III, 129). Описывая трагические последние дни писателя и самый тяжелый из его кризисов – религиозный, Манн защищает его от сухой констатации Мочульского (Гоголь “вступает в последний круг своего ада – в пустыню богооставленности”). По Манну, даже если Бог оставляет Гоголя, тот продолжает самоотверженно доказывать свое “право на высшее участие, на высокую миссию”: “Это право он вымолит, выслужит <...> завершением своего труда, своей Книги жизни”.

Недавно фундаментальная монография Юрия Манна о Гоголе была переведена на итальянский язык известным славистом и гоголеведом Чинцией Де Лотто.

Перевод особенно точно передает стиль автора и демонстрирует глубокое понимание подхода ученого и его точки зрения со стороны переводчицы⁴. Чинция Де Лотто старается прояснить ‘сложные’ моменты анализа с целью лучше передать смысл и воспроизвести цельность текста Манна. Отрывки из гоголевских произведений даны в новом переводе; с целью точнее передать интерпретации

⁴ Об этом переводе см. также рецензию И. Ремонато Ju. Mann, *La poetica di Gogol*, traduzione dal russo di C. De Lotto, «IntraLinea», 2014, на сайте <http://www.intralinea.org/reviews/item/2051>, 29.12.2014)

Манна. Послесловие, сноски и примечания к тексту содержат ценную библиографическую информацию для итальянского читателя.

Francesca Lazzarin

Pavel Uspenskij, *Tvorčestvo V. F. Chodaseviča i russkaja literaturnaja tradicija (1900-e gg. – 1917 g.)*, University of Tartu Press, Tartu, 2014, 214 pp.¹

Nella memoria degli studiosi e degli appassionati di letteratura russa del Novecento, il nome di Vladislav Chodasevič (1886-1939), oltre ad associarsi all'appellativo di “maggiore poeta dell'emigrazione russa” è, anche e soprattutto, legato a una delle pietre miliari della scrittura memorialistica sul modernismo russo spazzato via e sommerso dalla Rivoluzione. Gli epitaifi sparsi di quella *Nekropol'* uscita nel 1939, l'ultimo anno di vita del poeta, si configurarono ben presto come la serie di ritratti più vivida dei protagonisti del periodo. Chodasevič è stato testimone efficace di un'epoca straordinaria ripercorsa retrospettivamente e, allo stesso tempo, come tutti gli autori di memorie, si è dimostrato una lente più o meno deformante focalizzata sugli umori, le antipatie, le più svariate ‘leggende’ che serpeggiavano nelle cerchie letterarie di allora: e va detto che *Nekropol'* è stata un oggetto di studio quasi più assiduo che non l'opera di Chodasevič in versi, anche se i tre libri di poesie del Chodasevič maturo, *Putem zerna* (1920) *Tjaželaja lira* (1922) e *Evropejskaja noč'* (1927) sono stati già giustamente annoverati a pieno titolo tra le vette raggiunte dalla lirica del Novecento.

Detto questo, facciamo subito notare che, nella sua monografia, Pavel Uspenskij si propone programmaticamente di scandagliare elementi finora inediti della vita e dell'opera di quello che Nabokov definì “orgoglio della poesia russa”: nel lavoro non viene infatti indagato il *Chodasevič-memuarist* o il *Chodasevič-poet russkogo zarubež'ja*, ma quello che nei primissimi anni del XX secolo, nei dintorni del 1910 e della “crisi del simbolismo”, era un ventenne non troppo attraente ma di grandissime ambizioni, trattato con condiscendenza nelle cerchie poetiche moscovite, ma non per questo meno desideroso di raggiungere il livello di popolarità, tanto poetica quanto mondana, di un Brjusov, di un Blok o di un Belyj. Citando molto a proposito Osip Mandel'stam nella prefazione (“на вопрос, что хотел сказать поэт, критик может и не ответить, но на вопрос, откуда он пришел, отвечать обязан”, p. 9),

¹ consultabile anche online:

http://dspace.utlib.ee/dspace/bitstream/handle/10062/43855/uspenskij_pavel.pdf?sequence=1

l'autore spiega per l'appunto di voler concentrarsi sullo *stanovlenie poeta*, su come Chodasevič si è gradualmente 'fatto poeta': offre così la prima analisi dettagliata di quelli che, anche sulla scorta del fatto che lo stesso Chodasevič non li aveva più rielaborati o ripubblicati, erano sempre stati considerati dalla critica "versi simbolisti secondari". Queste prime prove letterarie si rivelano però di non poca importanza per comprendere la poetica del Chodasevič maturo, il quale, ovviamente, non è nato dal nulla nel 1917 con versi di fortissimo impatto come "И ты, моя страна, и ты, ее народ, / Умрешь и оживешь, пройдя сквозь этот год", ma nei lunghi anni precedenti si è nutrito avidamente della linfa dello straordinario ventennio appena trascorso.

Sembrerebbe ovvio e banale affermare l'influenza decisiva della poetica del simbolismo sull'opera di Chodasevič, dal momento che il principale movimento letterario russo "sul crinale tra i due secoli" – per dirla alla Belyj – ha segnato in varia misura tutta la generazione di poeti che si sono affacciati sulle pagine delle riviste e degli almanacchi moscoviti e pietroburghesi nel decennio pre-rivoluzionario: nondimeno, l'impronta indelebile lasciata tanto dai 'vecchi' (e in primo luogo del *maître* Valerij Brjusov) quanto dai 'giovani' simbolisti non solo nei versi, ma anche nel percorso esistenziale di Chodasevič, non era mai stata al centro di uno studio così approfondito, tanto più che le valutazioni retrospettive di Chodasevič stesso a riguardo, fissate sulle pagine di *Nekropol'*, lasciano trapelare una certa ironia nei confronti dell'artificiosa estetica simbolista, ironia accentuata da quel sarcasmo al vetriolo che è il tratto distintivo del Chodasevič prosatore e critico. Eppure, trent'anni prima, come Uspenskij mostra efficacemente, Chodasevič aveva allestito programmaticamente il proprio debutto letterario attraverso un esperimento esistenziale che imita – e per certi versi estremizza – per l'appunto il caposaldo dell'estetica simbolista, il *žiznetvorčestvo*, la "costruzione della vita" su basi estetizzanti come requisito primario per poter dirsi veramente poeti. Nei primi quattro capitoli della monografia, vita e opera di Chodasevič vengono dunque sviscerate secondo questo approccio, in una continua simbiosi di fatti e poesie, ego-documenti e libri di versi; nella ricostruzione delle prime tappe della carriera letteraria di Chodasevič l'autore ha fatto ricorso a nuove fonti (sia diari ed epistolari di figure vicine al poeta, sia documenti d'archivio) che finora erano state trascurate o non approfondite dai biografi del poeta, di per sé poco interessati alle fasi 'embrionali' della sua vicenda umana ed artistica.

Vale la pena porre l'accento sulle pagine del lavoro di Uspenskij dedica-

te alla “costruzione della vita” come presupposto per dare forma alla poesia, concetto abbracciato *in toto* da Chodasevič. Prima di scendere in dettaglio nell’esperienza di Chodasevič, Uspenskij descrive sinteticamente il contesto in cui il poeta mosse i suoi primi passi: circoli e salotti letterari dove, secondo i principi dello *žiznetvorčestvo*, ognuno si rendeva personaggio di una sorta di intrigante ‘gioco di ruolo’ e recitava una parte ricalcata sui più svariati modelli letterari, con grande dovizia di soprannomi, pose e gesti eclatanti (il notissimo ‘triangolo’ Blok-Ljubov’ Mendeleeva-Belyj e la morbosa coppia Sologub-Čebotarevskaja non ne sono che un esempio). Ne scaturiva così un’esperienza collettiva che univa il momento esistenziale a quello letterario e che, soprattutto, era vissuta e forgiata da tutti, a più mani e a più vite. La vita privata, fungendo da base per la creazione letteraria, diventava così di dominio pubblico tra gli artefici di questo proteiforme ‘romanzo collettivo’, a un tempo autori e personaggi. Evidentemente, i dettagli spiccatamente di finzione che saltano all’occhio nelle tante memorie retrospettive sull’epoca, definite spesso *belletrizovannye memuary*, “memorie romanizzate”, molto probabilmente rappresentano proprio una reminiscenza di tutto ciò, dell’elemento di fantasia che, nelle vite di persone che avevano fatto convergere in una cosa sola e indivisibile l’opposizione goethiana tra *Dichtung* e *Wahrheit*, era percepito come più vero della realtà stessa e doveva essere, anzi, incarnato in essa.

Viste le premesse, non è difficile immaginare come Chodasevič ritenesse indispensabile fondere il *tekst žizni* con il *tekst iskusstva*, e addirittura sottomettere il primo al secondo per poter essere accolto a pieno titolo nel consesso dei grandi poeti simbolisti. Assistiamo così a complessi ed audaci esperimenti pensati a tavolino per raggiungere questo scopo: il “romanzo vissuto” da Chodasevič, stando alla felice interpretazione proposta dall’autore ripercorrendo le traversie esistenziali del giovane poeta, si snoda secondo uno schema tripartito tesi-antitesi-sintesi, che ruota però, immancabilmente, attorno all’estetica simbolista e ai suoi pilastri.

In primo luogo, nel capitolo *Sbornik “Molodost” (1908) kak žiznetvorčeskij proekt V. F. Chodaseviča* (pp. 15-46), viene raccontata in dettaglio la storia del matrimonio architettato da Chodasevič con la stravagante e bellissima Marina Ryndina, rampolla di una ricca famiglia moscovita e nota per vezzi e provocazioni perfettamente riconducibili allo stereotipo della *femme fatale* così cara ai simbolisti, da Brjusov a Blok. Si tratta davvero, stando anche alle testimonianze dei contemporanei, di un “matrimonio con il simbolismo”: le avventure burrascose

vissute con la Ryndina, culminate in un prevedibile divorzio, suggellarono la reputazione di Chodasevič come esteta vicino al *modus vivendi* e all'atteggiamento dei simbolisti, e accattivarono le simpatie di Nina Petrovskaja, musa e amante di Brjusov, e di Brjusov stesso. Particolarmente intriganti sono i paralleli tra le 'relazioni pericolose' Brjusov-Petrovskaja e Chodasevič-Ryndina, oltre alla presenza ingombrante della Petrovskaja stessa nella vita coniugale di Chodasevič – a conferma del "vissuto collettivo" di cui si parlava prima – e ai "triangoli amorosi" tipici di questo vissuto (con ogni probabilità anche Chodasevič intrattenne una relazione con la Petrovskaja, e Marija Ryndina, da parte sua, si innamorò del futuro direttore della rivista *Apollon* Sergej Makovskij). Finalmente, con la prima raccolta *Molodost'* (1908), uscita all'altezza dell'apogeo del simbolismo russo, Chodasevič, una volta vissuta l'esperienza indispensabile per poter essere ispirato, poté tradurre quest'ultima in poesia, una poesia che ricorda il Blok del secondo volume di versi.

L'antitesi coincide invece con Anna Čulkova, seconda moglie di Chodasevič, cui è dedicato il terzo capitolo *Preodolevaja simvolizm v žizni: žiznetvorčestvo Chodaseviča v 1908-1914 gody* (pp. 86-113). Le vicende esistenziali di Chodasevič all'altezza della "crisi del simbolismo" si traducono nella ricerca di una sorta di contrappasso nel "romanzo vissuto" dal poeta, che tende ora a una felicità coniugale di stampo tolstojano, in compagnia di una donna 'umana' e devota. Curiosamente, prima di arrivare a costruire questo tipo di rapporto a due con la Čulkova, Chodasevič passò una volta di più per un triangolo amoroso, questa volta con la spumeggiante Evgenija Muratova, nuova incarnazione dello spirito simbolista – sulla falsariga della "fanciulla di neve" o delle zingare blokiane –, conosciuta a un ballo mascherato e protagonista, per dirla alla D'Annunzio, di una "favola bella" illusoria, che non poteva durare: molto felice il parallelo, proposto dall'autore, con le linee narrative di opere dell'epoca come il romanzo *Ognennyj angel* (1907) di Brjusov, notoriamente ispirato a fatti biografici (in primo luogo alla relazione con la Petrovskaja), e il dramma *Pesnja sud'by* (1908) di Blok. In entrambi i casi, l'esistenza serena di personaggi maschili positivi viene sconvolta dalla comparsa di una figura femminile misteriosa, dalla forza irrazionale. Per non soccombere come loro (e come i molti amici e conoscenti dell'ambiente letterario che davvero si erano suicidati o erano precipitati in crisi di nervi in quegli anni, cfr. p. 109), Chodasevič sceglie di rifugiarsi in uno spazio simile agli ambienti borghesi che aprono la *Pesnja sud'by* blokiana e che fanno da sfondo al secondo libro di versi,

Ščastlivyj domik (1914): qui alla prima ipostasi femminile, ispirata alla 'leggera' Muratova, subentra la matura e fedele Čulkova. Degna di nota, all'interno del quarto capitolo, è anche la citazione (cfr. pp. 102-104) di un testo pressoché sconosciuto di Chodasevič, la *skazka Johann Weiss i ego podruža* (1911) dove, in toni effettivamente da favola di vago sapore hoffmaniano, si racconta la storia di un artista sognatore innamorato della ballerina disegnata su un manifesto, che ad un tratto si anima, ma poi ritorna ad essere piatta e inanimata figura su un muro: la disillusione nei confronti delle "angelicate creature di carta dei simbolisti", per usare le parole di Ripellino, viene così stemperata in toni leggeri, come leggera era stata l'ultima donna a incarnare quell'ideale. Complice l'ironia, che poi sarà autentico marchio di fabbrica di Chodasevič, si passa dunque, per così dire, dalla tragedia al dramma giocoso, per arrivare alle atmosfere cameristiche di *Ščastlivyj domik*, ma sempre di teatralizzazione della vita si tratta. Ricordiamo inoltre, parlando dell'ultima esperienza 'simbolista' con la Muratova, il ruolo dei viaggi in Italia compiuti dai due, riflessi in una serie di brevi testi in prosa: va da sé che gli scenari veneziani e fiorentini non potevano che fare agio all'estetizzazione del vissuto. Venezia, testimone del congedo tra Chodasevič e della Muratova, diventa ovviamente il *gorod razluk*, per eccellenza, la "città delle separazioni" e dell'inizio di una nuova vita (cfr. pp. 92-94), non senza ammiccamenti agli *Ital'janskije stichi* di Blok. Infine, la 'sintesi' cui approderà Chodasevič non sarà più legata alle relazioni sentimentali: questo nonostante il rapporto artificiosamente idilliaco con la Čulkova non fosse, pure, destinato a durare a lungo (più tardi Chodasevič avrebbe incontrato la sua compagna più nota, Nina Berberova, con cui sarebbe poi emigrato in Europa). Ma sarà comunque imperniata sulla lezione simbolista, come leggiamo nel quinto e ultimo capitolo *Chodasevič nakanune "Putem zerna"* (pp. 159-192). Al momento della Rivoluzione, quando la Storia e i suoi sommovimenti irrompono con violenza nella storia individuale, Chodasevič compie infatti la stessa scelta del Blok di *Dvenacat' (I dodici, 1918)*, passando dal piano privato a quello sociale, dall'estetica all'etica. E proprio a questo punto, arricchendo le suggestioni dei simbolisti con spunti dai grandi classici della letteratura russa dell'Ottocento, da Puškin a Nekrasov, per arrivare a Dostoevskij, Chodasevič troverà finalmente la propria voce. La monografia termina per l'appunto con i primi testi che lasciano intravedere la tematica esistenziale e sociale di *Putem zerna*, e approdati a fine lettura la sensazione è quella di rimanere in qualche modo 'in sospeso', in attesa della seconda e ancora più appassionante puntata

dell'avventura 'biopoetica' di Chodasevič. Non si può quindi che augurarsi che questo lavoro apra la strada a una monografia più ampia e completa, che unisca il prima e il dopo, il poeta in via di formazione e il poeta maturo.

Кьяра Рампаццо

Нина Петровская. *Разбитое зеркало: Проза. Мемуары. Критика.* Сост. М.В. Михайловой; вступ. ст. М.В. Михайловой и О. Велавичюте; коммент. М.В. Михайловой и О. Велавичюте, при уч. Е.А. Глуховской, Б.С.Г.-Пресс, М., 2014, 960 с.

Имя Нины Ивановной Петровской (1879-1928) чаще всего ассоциируется с двумя страстными историями любви, случившимися в её жизни, первая – “неземная” мистическая любовь с Андреем Белым и вторая – любовь, пронесенная через всю жизнь, к В.Я. Брюсову. В связи с этим в сознании филологов и читателей творчество Нины Петровской отошло на второй план: сначала упоминают ее любовные терзания и сумбурную жизнь¹, а только потом говорят о ее художественных произведениях, которые, как наконец свидетельствует рецензируемая книга, не менее достойны внимания и глубокого рассмотрения. Данная книга в свою очередь свидетельствует, что в последние годы, благодаря многочисленным исследовательским работам, возобновляется интерес ко многим несправедливо забытым писателям и деятелям русской литературы и культуры начала XX века.

Помимо яркости личности Петровской, настоящее издание отражает и многогранность ее творческих усилий. Книга *Разбитое зеркало* является полным собранием художественных, мемуарных и литературно-критических текстов писательницы, впервые собранных вместе в одном томе (соответственно выделены три раздела: Проза. Мемуары. Критика) и дополненных вступительными статьями и объемным комментарием, составленным М.В. Михайловой и О. Велавичюте, при участии Е.А. Глуховской.

И все же прежде чем приступить к характеристике ее творчества, с исчерпывающей полнотой представленного в рецензируемой книге, надо сказать несколько слов о ее биографии и взаимоотношениях с окружающей литературной средой. Нина Петровская была талантливейшей писательницей, глубоким и приметливым мемуаристом, тонким литературным критиком и одаренным переводчиком (она

¹ Об этом главным образом и говорится в одном из первых откликов на рецензируемую книгу: см.: www.colta.ru/articles/literature/5163

прекрасно владела итальянским языком, а также французским). Ее первые литературные опыты, отмеченные своеобразной художественной манерой, развивавшейся в русле символистских новаций, относятся к ранним годам, когда она стала женой московского издателя Сергея Соколового (Кречетового). В это же время ранее упомянутые центральные фигуры в судьбе молодой женщины уже заняли свое место: это Андрей Белый (вскоре разорвавший с ней отношения) и Валерий Брюсов, сыгравший поистине роковую роль в ее жизни, не только в сфере ее эмоциональной жизни, но и способствуя окончательному формированию ее символистского мировоззрения. Несостоявшаяся с ним история любви подтолкнула Петровскую к переезду за границу с тем, чтобы никогда более не возвращаться на родину. Но за границей ее жизнь с каждым днем становится все невыносимей не только материально (она не может найти постоянной работы), но и душевно: сначала в Италии, потом в Берлин и, в конце, в Париж. Именно здесь жизнь уже окончательно заходит в тупик: внутренние переживания и смерть сестры в 1928 году окончательно подорвали душевное здоровье Нины Петровской (по некоторым свидетельствам, она имела склонность к алкоголю и наркотикам), и, не выдержав на этот раз обрушившихся несчастий, чувствуя себя никому не нужной, она кончает с собой.

Однако ее личность была столь незаурядна, так глубоко врезалась в память, что еще при жизни она стала прообразом героинь в романе Брюсова *Огненный Ангел* (образ Ренаты) и романа Ауслендера (образ Юлии Агатовой), а после смерти удостоилась упоминания как символ эпохи в воспоминаниях В.Ф. Ходасевича, как человек особенной значимости в мемуарах Белого, Н. Берберовой и др. «Из своей жизни она создала поэму» – это лаконичное выражение Ходасевича точно характеризует всю сущность ее бытия. Петровская прожила свою жизнь, отдаваясь идеалам вечного искусства, воплотив жизнь в творчество и реализовав творчество в жизни, что полностью отвечало завещанному символистской эпохой принципу *жизнетворчества*. Эти принципы были четко зафиксированы Брюсовым в стихотворении *Юному Поэту*, выражающем программную концепцию мировоззренческой художественной системы русского символизма, и сформулированы Вяч. Ивановым в выражении *a realibus at realiora*. Таким образом, жизненный путь Петровской характеризуют понятия грядущего времени, поклонения искусству, беспредельной любви как вечной неизбежной силы,

препровождаящей человечество к свету, обеспечивающей просветление мира.

Первую часть книги *Разбитое зеркало* «Проза» открывает ее единственная прижизненная публикация – сборник рассказов *Sanctus Amor* (посвященный Ауслендеру), опубликованный в 1908 году издательством «Гриф». Все рассказы объединены общим сценарием, главный герой которых – мужчина (ему принадлежит и авторский голос). В этих рассказах всегда трое действующих лиц, как и положено в любовном треугольнике, Он, Она и Другая. Никто из них не имеет конкретных имен: таким образом, Петровская подчеркивает вечность разыгрываемых сюжетных коллизий. Они всегда определяются тремя аспектами: ожидание прихода истинной любви, возвышение духа счастьем и боль разлуки. Опустошенные персонажи растерянно живут, жаждут освобождения от тяжелого течения бытия. Они надеются на любовь, на ее возвышающую миссию (на это указывает название сборника, переводимое как «Святая любовь»). Герой связан с женщиной, характеризующейся чертами простоты и равнодушия, но ждет Другую, ту самую, которая позволит ему выйти за пределы реальности. В повествовательном крещендо стержень фабулы возникает в момент соединения душ, в тот миг, когда земное и потустороннее пространство пересекаются и сливаются в единое целое. Вслед за этим наступает спад: героиня, бросив возлюбленного, исчезает, и герою остается только связь с тою, что является зеркально противоположным отражением великой, но так и не состоявшейся любви. Поэтому нередко смерть оказывается единственным выходом. Та же самая атмосфера одиночества, покинутости и опустошенности преобладает в прозе периода эмиграции, хотя меняются творческие приемы: проза становится не расслабленно-символистской, медитативной, а упругой, насыщенной, в ней появляются экспрессивные элементы, “рубленные” фразы, становится ощутим ее орнаментальный характер. Персонажи уже не безлики и всеобщы, они приобретают индивидуальные черты, их психология оживает.

О художественной стилистике Петровской подробно рассказано в предисловиях к первым двум разделам (второй, как уже указывалось составляют Воспоминания), где отчетливо проанализирована и объяснена литературная эволюция писательницы до ее отъезда из России и впоследствии. Прочитав их, читатель может ясно представить себе личную и творческую жизнь писательницы. Подробно познакомившись с ее личностью, читатель уже способен

обнаружить многие автобиографические следы, образующие фабульный остов ее рассказов, и мысленно воспроизвести эпизоды ее жизни, отраженные в ее воспоминаниях, созданных в 20-ые годы, но при ее жизни, к сожалению, не опубликованных. И в целом можно утверждать, что страдания героев и героинь (за которыми всегда можно увидеть силуэт Петровской), неоспоримая вера в сверхъестественную силу любви, глубокие внутренние переживания, опустошающие человека, преследующая мысль об окончательном разрыве с жизнью – все это характеризует не только фабулу рассказов, но и мучительный автобиографический путь Петровской.

И все же именно «Воспоминания» вызывают особый интерес. Согласно мнению составителя книги, мемуары Петровской – это «замечательное свидетельство ушедшей эпохи и одновременно блестящее произведение мемуарного жанра», несомненно, ярко и своеобразно передающее дух того времени, в котором писательница самозабвенно и интенсивно пыталась быть его олицетворением. Эти воспоминания – незаменимый, ценный источник сведений о литературной жизни, о символизме, о тех поэтах и писателях, которые составляли культурный пласт того времени. Петровская подходит к созданию мемуаров, соблюдая необыкновенную точность, воспроизводя мельчайшие детали и, в то же время, стараясь соблюдать объективность. Поводом для их написания стал юбилей Брюсова. Этому событию Петровская посвятила очерк, опубликованный на страницах «Накануне», послуживший впоследствии концовкой мемуаров. Рассказ о ее жизни охватывает 1903 - 1905 годы, небольшой период времени, но очень насыщенный событиями. По ее собственным словам, жизнь началась для нее именно в те годы, когда она узнала о символизме, когда в Москве было создано Соколовым издательство «Гриф» и она оказалась в эпицентре литературной жизни Москвы. До этого Петровская, по собственному ее выражению, жила как будто слепая.

В надежде на то, что эта книга воспоминаний будет опубликована в России (этому желанию не суждено было сбыться) или что она облегчит ее возвращение на родину, писательница обдумывает органическую концепцию, структурируя собственные воспоминания на объединении рассказа о подлинных событиях и дневниковых «заметках», в которых отражаются ее эмоции и ощущения. Петровская рисует картину той эпохи, воссоздавая конкретные портреты тех деятелей, которые своим творчеством и духовным напря-

жением способствовали развитию искусства того времени (Бальмонт, Белый, круг «Аргонавтов», Брюсов). Причем она четко отделяет их от всех остальных, подчеркивая что существовали «мы – декаденты» – и все остальные... Основное место в мемуарах отведено двум главным героям культурной жизни той эпохи, Белому и Брюсову. Но если по отношению к Белому ее воспоминания сдержанны, то образ Брюсова приобретает некий магический ореол избранности, отгораживающий его от лжи и искажений, которые, по мысли Петровской, обычно сопутствуют ему в воспоминаниях других членов символистского окружения.

Фигура Брюсова главенствует в мемуарах уже с первых страниц, где он сразу выделяется как истинный основатель и создатель символистского движения. Особое внимание обращает на себя именно то, что Петровская постоянно подчеркивает, что она стремится создать реальный образ поэта, лишенный тех качеств, которые определяют так называемый брюсовский миф (замкнутость, холодность, презрительность). Она пишет, что под ее пером он возникает таким, которого она «так хорошо знала», может быть, единственная... Она старается сделать его более человечным, одновременно указывая на уникальность и неповторимость его личности. Служение символистскому искусству и правде, которая в нем скрыта, были теми принципами, которым поклонялась и Петровская.

Символизм – это призма, через которую она фокусирует реальность, через нее же она продолжает смотреть на жизнь, принимая это как необходимое условие для того, чтобы продолжать жить в современности. Символизм явился для нее спасением от напряженности той эпохи, от тех грядущих событий, которые угрожали бытию, которое она так отчетливо передала, описывая материальность и противоречивость людей, «предавших» или не принявших принципы символизма. В своих мемуарах Петровская попыталась выразить дух символистского движения, который ей было хорошо знаком и которому она оставалась верна на протяжении всей своей жизни. И это ей прекрасно удалось. Мемуары раскрывают, как Петровская старалась стереть границы между земным и воображаемым, ирреальным миром, как вся ее жизнь становилась служением несбыточному. Этот мотив нашел точное отражение в выбранном для названия вступительной статьи, взятом из воспоминаний предложении: «Меня жизнь сделала сюжетом». Последние страницы мемуаров пронизаны предчувствием грядущего хаоса 1905

года... Но автор находит в самом конце еще и необыкновенно проникновенные слова для прощания с эпохой, которая ее сформировала, и с тем человеком, который во всех смыслах определил ее судьбу (напомним, что воспоминания были написаны вскоре после смерти Брюсова).

Заключительный раздел книги – «Критика». Это часть художественной деятельности Петровской оказалась достойна отдельного рассмотрения, поэтому ей предпослана специальная вступительная статья. Символистское восприятие мира обусловило ее доброжелательные высказывания о писателях, исповедовавших символистские заветы, и негативные отзывы об авторах, пошедших иным путем. В литературно-критической деятельности 20-х годов, связанной в основном с газетой «Накануне», она делает упор на новую модернистскую советскую прозу, которая опирается, как ей кажется, на традиции символизма, но делает это творчески, обогащая свое видение новыми приемами. Особенно интересны для итальянского читателя ее остроумные очерки о фашистском периоде в Италии, о литературе и драматургии того периода. Жаль только, что объем издания не позволил включить в него и ее переводы итальянских авторов.

Разбитое зеркало можно отнести к фундаментальным работам о русской эпохе начала XX столетия. И ее можно рекомендовать к прочтению любому человеку, интересующемуся русской литературной историей Серебряного века. Это ценнейшее свидетельство, оставленное участницей культурной процесса того времени, сыгравшей в нем немаловажную роль, вдохновившую своей личностью самых влиятельных деятелей русского символизма.

В заключении следует отметить значимость работы, проделанной М.В. Михайловой, давно и плодотворно работающей над восстановлением судеб и творчества несправедливо забытых писателей. Этой исследовательской работе М.В. Михайлова посвятила большую часть своей научной деятельности, являясь крупным специалистом в сфере изучения женской литературы и привлекая к ней своих учеников. Ее многочисленные изыскания в этой области теперь дополнены и книгой *Разбитое зеркало*, название которой явилось данью памяти несостоявшемуся сборнику писательницы, который она надеялась издать в середине 10-х годов. Оно отражает трагическую судьбу самой Нины Петровской, разбившуюся на мелкие осколки, что, кстати, прекрасно реализовано в оформлении книги художником Андреем Рыбаковым.

Александра Смит

**Ольга Симонова-Партан, Ты права, Филумена!
Вахтанговцы за кулисами театра, Прозаик, М.,
2012, с. 320.**

Книга о Вахтанговском театре и вахтанговцах, написанная Ольгой Симоновой-Партан, которая является внучкой выдающегося режиссера и актера Рубена Николаевича Симонова (1899-1968), а также дочкой известного режиссера Евгения Рубеновича Симонова (1925-1994) и актрисы Валерии Николаевны Разинковой (1937-1980), будет интересна всем любителям и историкам русского театра. Автору книги удалось органично соединить автобиографические зарисовки с мемуарными описаниями актерской и режиссерской деятельности многих известных вахтанговцев, включив в них письма из семейного архива и стихотворения Евгения Симонова. Он не только высоко ценил поэтический театр, но и сам писал стихи и являлся также прекрасным чтецом, а также исполнителем многих романсов. Некоторые семейные предания легко переплетаются в этой книге с воспоминаниями актеров и режиссеров, знавших и Рубена, и Евгения Симонова, а также с отрывками из личных бесед автора со многими культурными деятелями, связанными с Вахтанговским театром, включая Юрия Любимова.

Автору удалось убедительно показать, как теория Николая Евреина о театрализации жизни и театральном инстинкте стала не только основной философской системой вахтанговцев, но и их способом выживания в трудные периоды советской истории и цензуры. Так, например, страницы, рассказывающие о том, как Рубен Симонов панически боялся советской власти и как он исчез из Москвы в те дни, когда от него ожидали подписи на документе, клеймящем Всеволода Мейерхольда (с. 26-29), живо восстанавливают атмосферы тридцатых годов. Автор относится с большим уважением к своему деду и комментирует этот поступок так: “Рубен Симонов, решив не подписывать это письмо. Просто взял и исчез из Москвы. Его искали, приходили в театр, домой, а он отсиживался, прятался в каком-то, по рассказам отца, ленинградском подвале. И письмо так и оставалось без подписи. Безусловно, это был страшный риск, игра со смертью, но к тому времени Рубен Симонов уже многое сделал для своей защиты и для защиты театра” (с.27-28). В книге не менее живо представлены эпизоды из

жизни Бориса Шукина, сыгравшего в 1937 году роль Ленина в пьесе Николая Погодина *Человек с ружьем*. Симонова-Партан пишет об этой роли без всякого пафоса, давая понять читателю, как тяжело давались подобные роли актерам 1930х годов: “В результате летом 1937 года актер пережил серьезный нервный срыв и был направлен для выздоровления в правительственный санаторий ‘Барвиха’. Создав образ вождя на сцене и на экране, гениальный актер буквально сгорел дотла” (с. 24-25).

Помимо личных воспоминаний и цитат из дневниковых записей и писем вахтанговцев, в книге встречаются интересные рассуждения о системе Станиславского и о том, как Вахтангов и его ученики во многом отошли от этой системы, пытаясь сохранить принципы комедии делларте и дух импровизации, которые им были дороги. Безусловно, книга Партан-Симоновой является ярким примером пост-советской мемуарной прозы и важным вкладом в историю театральной жизни советского периода. Она будет интересна всем, кто интересуется русской культурой двадцатого века. Ее можно охарактеризовать словами Марины Цветаевой как “живое о живом”. Голоса многих известных актеров и режиссеров 1930х-1970х годов звучат в этой книге по-новому, так как они оказались вплетены в канву повествования о частной жизни культурных деятелей, в которой жизнь и театр были не отделимы друг от друга.

News

М.С. Савельева, Федор Сологуб, Молодая гвардия, М., 2014, 246 с. (Жизнь замечательных людей).

Федора Сологуба нельзя отнести к числу забытых авторов. Даже в советские годы публикации о нем проникали в академическую печать, не говоря уже о десятках фундаментальных исследований двух последних десятилетий. Однако *полная* биография творца *Мелкого беса* до сих пор отсутствовала. Основательный труд М.М. Павловой *Писатель-инспектор: Федор Сологуб и Ф.К. Тетерников* (М., 2007) охватывает только ранние годы Сологуба и его творчество до выхода романа *Мелкий бес* включительно. Отдавая должное предшественникам и коллегам, М. Савельева видит свою задачу в том, чтобы “бережно и тактично осмыслить” известные факты, “дополнив их новыми архивными изысканиями, касающимися не только творческой биографии писателя, но и его быта, эпохи и окружения”. Появление данной книги – лучшее опровержение слов ее главного героя: “Вот уж биографии моей никто не напишет”. Связь жизни и творчества, обнажаемая исследователем, выглядит более чем убедительной.

Алексей Холиков

Р. Берд, Ф. Черкасова (сост.), “Мы встретимся в солнечном луче”: Письма Константина Бальмонта к Дагмар Шаховской: 1920–1926, Вступ. ст. Р. Берда и Ф. Черкасовой; предисл. С. Шейлз; публ., сост., подгот. текста, примеч. Р. Берда, Ф. Черкасовой, Русский путь, М., 2014, 624 с.

Книга может быть интересна всем, кто занимается изучением истории русского зарубежья. Она составлена по письмам из архива Йельского университета, а также частного собрания С. Шейлз, дочери К. Бальмонта и Д. Шаховской. В них – не только история любви двух людей, напоминающая захватывающий эпистолярный роман, но и увлекательное описание отношений поэта с современниками (Д. Мережковским, С. Прокофьевым, И. Бунинным и др.), его сотрудничества с парижскими и берлинскими издательствами. Многие страницы из жизни русской диаспоры откроются перед читателями впервые. Книга прекрасно издана, а тексты писем подготовлены на высочайшем профессиональном уровне.

Алексей Холиков

Гаврилов А. Чайник, Фира и Андрей: эпизоды из жизни ненародного артиста, Слово/Slovo, М., 2014, 336 с.

Книга воспоминаний выдающегося музыканта, пианиста, дирижера, когда-то вундеркинда, который в трехлетнем возрасте сыграл по слуху *Реквием* Моцарта, посвящена советскому периоду жизни до эмиграции на Запад (1973-1985). В ней мастерски воссозданы драматические и комические эпизоды из биографии автора, рассказывается о частном (неполитическом) противостоянии артиста тоталитарной системе, приводятся мнения и портреты современников, многие из которых еще живы, цитируются отрывки из писем. Центральное место в мемуарах занимают рассказы о Свято-славе Рихтере (Фире), поражающие своей откровенностью и даже сенсационностью. Но, по словам Д. Быкова, “хочется, чтобы за всей этой откровенностью, скандальностью и часто грязью читатель различил детскую душу автора, так и не ставшего своим ни в одной стае”.

Алексей Холиков

И.П. Уварова, Даниэль и все все все, Издательство Ивана Лимбаха, СПб., 2014, 352 с.

Автор воспоминаний – художник-постановщик, искусствовед, теоретик театра, основатель журнала «Кукарт», оказавшего значительное влияние на эстетику современного кукольного театра, и вдова известного писателя Юлия Даниэля. Ее мемуары охватывают 1960–1980-е гг., так называемый период ‘застоя’, когда центрами притяжения для интеллигенции стали театры, журналы, художественные мастерские. Неудивительно, что в фокусе внимания мемуариста оказываются актеры Театра на Таганке, писатели В. Войнович и Б. Окуджава, философ М. Бахтин, кинорежиссер и сценарист С. Параджанов. Особое место в книге отведено воспоминаниям о процессе Синявского–Даниэля.

Алексей Холиков

F.V. Bulgakov, *V spore s Tolstym. Na vesach žizni*, Vstup. st. A.A. Donskova; primeč. L.V. Gladkova, Kučkovo pole, M., 2014, 384 p.

Il volume, nato dal lavoro congiunto del gruppo di Ottawa (Slavic Research Group at the University of Ottawa) con l'Archivio di Stato per la Letteratura e le Arti (RGALI) e con il museo Tolstoj di Mosca (GTM), offre al lettore nuovi scritti, perlopiù inediti, di Valentin Federovič Bulgakov (1886-1966), ultimo segretario e discepolo di Tolstoj, nonché uno dei principali depositari della sua eredità letteraria. Viene pubblicato per la prima volta il saggio filosofico di Valentin Bulgakov (*V spore s Tolstym. Na vesach žizni*, 1932-1964): una sorta di dialogo interiore in cui, a distanza di anni e al riparo da qualunque polemica pubblica, l'allievo avanza dubbi su alcuni precetti della dottrina tolstojana. La seconda parte della pubblicazione raccoglie invece l'eredità epistolare di Bulgakov. Vi si trova innanzi tutto il carteggio con Tolstoj, e, se le lettere di quest'ultimo sono già state pubblicate nel suo *Polnoe sobranie sočinenij*, quelle di Bulgakov appaiono qui per la prima volta e contribuiscono soprattutto a delineare la personalità di un giovane intenzionato a collaborare attivamente all'affermazione dei principi etici del tolstoismo. Segue l'intero scambio epistolare con Sof'ja Andreevna – e anche in questo caso le lettere di Bulgakov sono completamente inedite, quelle di Sof'ja Andreevna già in gran parte apparse in precedenza e in questa sede solo integrate ed emendate –, che dà voce al sentimento di vicinanza e complicità con la moglie dello scrittore e getta su di lei una luce diversa, decisamente positiva, e in netta contrapposizione con l'opinione di una parte dei seguaci di Tolstoj. Infine, le lettere dei *duchobory* canadesi (scritte tra gli anni '30 e gli anni '60 del Novecento e del tutto inedite) non solo confermano l'interesse attivo di Bulgakov, e dei tolstojani in generale, nei loro confronti (interesse dovuto in gran parte alla dottrina antimilitarista), ma attestano il sentimento di profonda stima che essi nutrivano nei confronti di Valentin Fedorovič, in quanto persona vicina a Tolstoj e autore egli stesso di un saggio sul *duchoborčestvo*. Il volume si apre con un articolo introduttivo di Andrew Donskov ed è supportato da note di commento dettagliate e approfondite.

Roberta De Giorgi

Osip Mandel'stam, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v trech tomach. Priloženie. Letopis' žizni i tvorčestva*, Sost. A.G. Mec pri učastii S.V. Vasilen'ko, L.M. Vidgof, D.I. Zubarev, E.I. Lubjannikova, Progress-Plejada, M., 2014, 536 p.

A mo' di appendice al *Polnoe sobranie sočinenij i pisem* in tre volumi di Osip Mandel'stam, apparso tra il 2009 e il 2011, viene ora pubblicata, a cura di A.G. Mec, la cronologia sistematica della vita e dell'opera del poeta. Si tratta di una narrazione articolata, che, scandita per anni (dal 1891 al 1938, ovviamente), comprende avvenimenti legati sia alla vicenda esistenziale che a quella creativa di Mandel'stam. Il racconto, condotto tanto in base agli scritti (letterari e biografici) di Mandel'stam, che a testi memorialistici di contemporanei (ricordi, epistolari e diari), nonché a materiali d'archivio inediti, e ricco di citazioni, costituisce al tempo stesso una lettura suggestiva e un eccellente strumento di ricerca.

Roberta De Giorgi

Authors

Alessandro Achilli is completing a PhD in Modern Languages at the State University of Milan. His research deals with intertextuality in the work of the Ukrainian poet Vasyl' Stus particularly regarding Russian and German sources. His interests focus on Ukrainian, Russian, German, and Polish poetry, as well as on comparative literature and literary theory.

Ilaria Aletto holds a degree in Foreign Languages and Cultures, and a master in Intercultural literature and translation from Roma Tre University. She is currently a PhD candidate at the Department of Comparative Literature and Culture of Roma Tre University. Her current research interests include English and Russian literature, cinema, Soviet film studies, the Russian avant-garde and 20th century Russian literary criticism.

Sara Apostoli graduated at the University of Padua in Modern Philology. She is currently a PhD student in Science of Literature and Comparative Literatures at the University of Verona. She is working on her dissertation on Russian contemporary utopia, dystopia and anti-utopia.

Daniele Artoni has a BA in Foreign Languages and Literatures and a MA in Linguistics. He also holds a degree in Music at the Academy of Music of Mantua. He is currently concluding his final year of PhD in Linguistics at the University of Verona. He has tutored BA students in Russian language and literature and taught Russian literature at Fondazione Toniolo in Verona. He has attended several international conferences and was a visiting student at the University of Oxford and at the University Comenius in Bratislava.

Marina Balina is Isaac Funk Professor and Professor of Russian Studies at Illinois Wesleyan University, USA. She is the author, editor and co-editor of numerous volumes, including the most recent *Petrified Utopia: Happiness Soviet Style* (with Evgeny Dobrenko, 2009) *The Cambridge Companion to Twentieth Century Russian Literature* (with Evgeny Dobrenko, 2011) and *To Kill Charskaia: Politics and Aesthetics in Soviet Children's Literature of the 1920s and 1930s* (2013). Her scholarly interests include Russian children's literature and studies on the hybrid nature of life-writing in Soviet and post-Soviet context.

Valentina Bertola is a PhD student in Slavic linguistics at the department of Linguistic and Literary Sciences of the Catholic University, Milan. Under the supervision of Prof. Anna Bonola she is now specializing in the categories of implicitness, in particular concerning how they can be employed in analysing Evgenii Zamiatin's prose in the Twenties.

Claudia Criveller is 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 Bely. An Analysis of Zapiski Chudaka*. Since then, she has studied the autobiographical works of Venedikt Erofeev, Vladimir Nabokov, Evgenii Kharitonov and other Russian writers. Recently she has dedicated herself to the study of the theory of autobiography in the Russian context. She is currently working on a monograph on the forms of self-representation in Andrei Bely, particularly studying the genre of autobiographical novel within Bely's trilogy *Epopeia*.

Enza Dammiano is a PhD candidate in Comparative Literatures at the University of Naples "L'Orientale", where she teaches Russian Literature and is the editorial secretary for the journal «A.I.O.N. Sezione Germanica». Her thesis analyses the process of translation and re-writing of Russian poetry of the 20th century in the German Democratic Republic. She is especially interested in Russian and German poetry and in literary translation. She has taken part in national and international conferences.

Alessandro Farsetti is a PhD candidate in Slavic Studies at the University of Venice. His main fields of interest are XX century avant-garde art, prosody of Russian poetry and travel literature. He is the author of essays on Ivan Aksenov, Vladimir Mayakovsky, Sergei Eisenstein. He translated and edited E.L. Voynich's forgotten novel *The Gadfly* (1897), set in Risorgimento Italy and very popular in USSR (E.L. Voynich, *Il figlio del cardinale*, Castelveccchi, Roma, 2013).

Andrea Franco has a PhD in History of Slavic Countries (University of Udine). He is a member of the Italian Association of Ukrainian Studies (AISU) and of the Commission Internationale d'Études Historiques Slaves. His main interests are the birth of Ukrainian national movement within Tsarist Empire, the historian Kostomarov's thought and XIXth century's Russian philosophy.

Maria Gatti Racah studied Russian language and literature in Venice, Moscow and Paris. She has recently completed a PhD in Languages, Cultures and Societies at Ca' Foscari University of Venice. Her dissertation focused on reflections on the Jewish question in the context of the Russian diaspora in 1920's Europe. Her research interests are mainly the history of Russian Jews, the Russian diaspora and other diasporas.

Andrea Gullotta is a Research Fellow at the Ca' Foscari University of Venice. He taught at the University of Palermo and worked as Research Fellow at the University of Padua. His main research fields are Gulag literature, autobiographical studies and contemporary Russian literature. From January 2015 he will be Lecturer in Russian at the University of Glasgow.

Alexey Kholikov holds a PhD in Russian Literature and works in the Department of Philology at the Moscow State University. Kholikov's research interests include literary theory (especially biography and autobiography) and history of Russian literature (Silver age). He is the author of three monographs and a member of the International Auto/Biography Association (IABA).

Philipp Kohl is a PhD candidate at the Freie University of Berlin. In 2009/2010, he was a visiting student at Moscow State University for the Humanities (RGGU) with a DAAD graduate scholarship. He has translated texts for an anthology on Russian phenomenology of art from the 1920s. As a journalist he has written for newspapers and magazines, as a musician he is involved in various projects.

Tatiana Kuzovkina is Senior Researcher at the Estonian Institute of Humanities of the University of Tallinn. Her main research areas are the heritage of Yuri Lotman, archive studies, studies in bibliography, Russian literature, poetics, Russian history, cultural semiotics, cultural studies, cinema semiotics, intersemiotics. A member of the advisory board of the *Bibliotheca Lotmaniana* book series, Kuzovkina is the author of several publications.

Ilya Kukulin is an associate professor at the Department of Cultural Studies of the National Research University Higher School of Economics (HSE), Moscow, and Senior Researcher at the International Center

for the History and Sociology of World War II and Its Consequences at HSE. He teaches cultural journalism, contemporary Russian literature, and text analysis. He was co-editor of 5 collections dedicated to Russian and comparative cultural history. His field of interests includes the contemporary Russian literature, the Russian poetry of the 20th century, Russian unofficial culture of the Soviet period, and modern Russian political discourses.

Francesca Lazzarin graduated in 2009 at the University of Padua, where she subsequently obtained her PhD in Slavic Studies in March 2013. She has published several articles about Russian poetry of the early XX Century (V. Narbut, M. Zenkevich, N. Gumilev), about the *literaturnyi byt* of the Twenties and about the genre of memoirs. She currently lives in Moscow, where she works as an interpreter and a translator at the Italian Embassy.

Masha Levina-Parker received her PhD in Comparative literature at UCLA with a dissertation entitled *Dissociative Tendencies in Russian and French Symbolism and Post-Symbolism: Diachrony of Poetic Language*. She obtained the title of Docteur en Etudes slaves at the Paris-Sorbonne University with a work on serial autobiography in Andrei Bely's work. Her main areas of expertise are the 'Silver Age', French and Russian Symbolism, Autobiography and Critical Theory.

Emilia Magnanini is Associate Professor of Russian Language and Literature at the Ca' Foscari University of Venice. Her main interests are Russian literature of the nineteenth and twentieth centuries, women's literature, the history of Russian thought and autobiographical women's writings.

Irina Marchesini is a post-doctoral researcher in Russian Studies at Bologna University, Italy. In 2012 she defended her doctoral thesis, which was focused on the concept of character in postmodern self-conscious novels. The study of extreme, experimental narratives, such as Sokolov's, Bitov's and Nabokov's works, are among her primary academic interests. She has published numerous essays on narratology, Vladimir Nabokov, Soviet and Russian culture.

Stefania Mella obtained her PhD in Slavic Studies at the University of Padua in 2014 with a dissertation on the literary genre of feuilleton

(‘fejeton’) in the Czechoslovakian *samizdat* production during the ‘70s and ‘80s.

Valentina Parisi received her PhD from the Milan State University in 2005. She has been a EURIAS fellow at the Institute for Advanced Studies, Central European University, Budapest (2012-2013) and a postdoctoral fellow at the Istituto Italiano di Scienze Umane (SUM) in Florence (2009-2011). She is the author of the volume *Il lettore eccedente. Edizioni periodiche del samizdat sovietico, 1956-1990*, (Bologna, Il Mulino, 2013). Currently she is a EURIAS fellow at Hanse-Wissenschaftskolleg (Germany).

Giulia Peroni completed her PhD at the State University of Milan (Department of Slavic Studies) in 2014 with a dissertation devoted to the Soviet dissident Lev Kopelev. She graduated in German and Russian literature with a thesis on Iurii Liubimov’s theatre production and his idea of Brechtian ‘epic theatre’. Other interests and research activities concern also Gulag literature and Jewish women’s literature of the 20th century.

Marco Puleri is a PhD student in Modern and Comparative Literatures at the University of Florence. His research interests focus on contemporary Russian Literature (Cf. «*Sospendo il giudizio*». *Il ‘ritratto’ dell’ego limonoviano di Emmanuel Carrère*, «Studi Slavistici» 2013, X pp. 219-236) and Ukrainian literary production in Russian (Cf. *Ukraïns’kyi, Rosiis’komovnyi, Rosiis’kyi: Self-identification in Post-Soviet Ukrainian Literature in Russian*, «Ab Imperio» 2014, II pp. 367-397). He is a member of the Italian Association of Ukrainian Studies.

Chiara Rampazzo is a PhD candidate in Slavic studies at the University of Padua. Her fields of interests range from the auto-biographical studies to XX century Russian literature, in particular the first decades of this period (the Silver Age). She is currently working on a dissertation based on the auto-biographical works of Georgii Chulkov, to whom she has also dedicated her MA degree, presenting a thesis titled *Georgii Chulkov and the Mystical Anarchism*. She is particularly devoted to the study of letter writing.

Ilaria Remonato obtained her PhD in Russian literature in 2007 (University of Verona) with a thesis devoted to the work of Venedikt

Erofeev. She has taken part in international conferences and published articles on Russian language and Russian literature. Her current research interests are concentrated on Russian Twentieth century literature (Il'f and Petrov, Rasputin, Dovlatov), stylistics, theory of literary translation and comparative literatures.

Natalia Rodigina is Professor of Russian History at the Novosibirsk State Pedagogical University and Senior Researcher at the Tobol'sk office of the Ural Section of the Russian Academy of Sciences. 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.

Iuliia Rykunina completed her studies at the Russian State University for the Humanities (Moscow). Since 2006 she has been the editor in the biographical dictionary *Russian Writers: 1800 – 1917*. She is currently a PhD student at the E.M. Meletinskii Institute for Advanced Studies in the Humanities. Her main fields of interest are late nineteenth century and early twentieth century Russian literature, and biographical studies.

Tatiana Saburova is Professor of History at Omsk State Pedagogical University. Her monograph *Mythologies of the Russian Intellectual World: Socio-Cultural Representations of the Russian Intelligentsia in the Nineteenth Century* was published in 2005. She was a Visiting Scholar at Tübingen University (2013), Indiana University, USA (Fulbright, 2011) and the University of Freiburg (DAAD, 2010; 2012). Tatiana Saburova is a member of Russian Society for Intellectual History, International Auto/Biography Association. Her current research focuses on the identities and strategies of behavior of the Russian intelligentsia in the Late Imperial Russia, generations and historical memory.

Roberto Sarracco obtained his BA and MA degrees in Russian and German Studies at the Catholic University of the Sacred Heart in Milan, where in 2014 he also concluded his PhD dissertation consisting of the translation into Italian and commentary of Nikolai Kliuev's *Pogorel'shchina* (*The Burned Ruins*). He has also studied and worked in several academic institutions and literary archives. He has been the secretary of the 'Study Center Vasily Grossman'.

Alexandra Smith 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 20th-century Poetry* (2006), as well as numerous articles on Russian literature and culture.

Linda Torresin is a PhD candidate in the Department of Foreign Languages and Literatures at the Ca' Foscari University of Venice. Her research interests focus on Russian Literature of the 20th century, with particular reference to Symbolist writers. She has published articles on Bulgakov, Skaldin, Bely, Tolstoy and Dostoevsky.