

Санкт-Петербургский государственный университет

ВАСИЛЬЕВА Екатерина Дмитриевна

Выпускная квалификационная работа

**Автофикшн в романе Э. Лимонова «Дневник неудачника»
(лингвистический аспект)**

Уровень образования: магистратура

Направление 45.04.01 «Филология»

Основная образовательная программа ВМ.5614. «Филологические основы
редактирования и критики»

Профиль «Филологические основы редактирования и критики»

Научный руководитель:
доцент, Кафедра русского языка,
Митрофанова Ирина Анатольевна

Рецензент:
доцент, ФГБОУВО
«Национальный
государственный
университет
физической культуры,
спорта и здоровья
имени П.Ф. Лесгафта,
Санкт-Петербург»,
Бердышева Наталья Юрьевна

Санкт-Петербург
2022

Содержание

Введение	3
1 глава	6
1.1. Феномен автофикшн	6
1.2. С. Дубровский и Ф. Лежен: зарождение автофикшн	15
1.3. С. Дубровский и В. Колонна: полемика об автофикшн	16
1.4. Роль психоанализа в развитии автофикшн	22
1.5. Серийная автобиография	25
1.6. Автофикшн. Современное восприятие явления	28
1.7. Фигура Эдуарда Лимонова в современной русской литературе	31
1.8. «Дневник неудачника, или секретная тетрадь»	33
1.9. Дневник как литературная форма	34
1.10.... Оценка творчества Эдуарда Лимонова	36
Выводы по 1 главе	41
2 глава	43
2.1. Триада «автор-повествователь-протагонист» и функционирование местоимений в романе	43
2.2. Смещение референциального и фикционального регистров, трансгрессия между текстом и реальностью	54
2.3. Попытка дотянуться до бессознательного. Речевые (и языковые) приемы выражения (прямого и косвенного) психологизма	61
2.4. Описание травматического опыта и процесс письма как попытка его преодоления. Диалогизация речи автора-повествователя-героя	66
2.5. Перформативность	70
2.6. Повторы	72
2.7. Жанровая неопределенность, отказ от нарративности	75
Выводы по 2 главе	79
Заключение	81
Источники	83
Литература	83
Приложение	93

Введение

Последние годы отмечены особым интересом читателей и издателей к литературе, обозначенной как автофикшн. До сих пор не вполне ясно, что представляет собой данное явление — метод художественного письма, жанр, стиль или нечто иное. Б. Куприянов справедливо отмечает, что автофикциональная проза настораживает своим стремлением доминировать над литературным полем.¹ Мода на автофикшн захватывает целые издательства (например, Popcorn Books), и возникает вопрос, что является первичным, коммерческий интерес, который руководит издательствами, массово издающими трендовый автофикшн, или единственно возможный способ письма в современном мире победившего диджитала.

В контексте повышенного внимания к данному явлению интересно исследовать, существует ли русский автофикшн и что он собой представляет. А. Аствацатуров называл пионером этого феномена Эдуарда Лимонова. По его мнению, Лимонову первому удалось сформировать русский автофикшн, основанный на канонической французской традиции, развитой С. Дубровским и В. Колонна.

Актуальность работы обусловлена широким распространением феномена автофикшн в пространстве современной прозы и его малоизученностью.

На сегодняшний день можно выделить ряд исследователей, которые занимаются решением общетеоретических проблем, связанных с изучением феномена автофикшн: Л. Е. Муравьева, М. Левина-Паркер, Л. Гилмор, Т. Амирян и др. При описании особенностей автобиографической прозы были использованы работы Л. Я. Гинзбург, Е. М. Болдырева и др. Среди исследователей, занимающихся творчеством Эдуарда Лимонова, мы опирались на работы таких авторов, как Карен Л. Райан, Дэвид Лоу, А. А. Орлова и др.

¹ Почему автофикшн не нужен. Заметки издателя «Горького» Бориса Куприянова. 17 февраля 2022. URL: <https://gorky.media/context/pochemu-avtofikshn-ne-nuzhen/> (дата обращения: 05.03.2022).

Новизна работы состоит в исследовании романа «Дневник неудачника» Эдуарда Лимонова в контексте автофикциональной прозы.

Гипотеза работы заключается в том, что один из первых романов Эдуарда Лимонова «Дневник неудачника» является образцом автофикшна в русской прозе. По этой причине его произведения активно переиздаются российскими издательствами в контексте популярности этого явления (Альпина нон-фикшн — 2021–2022 гг., Индивидуум — 2020 г., Питер — 2019 г., Лимбус-пресс — 2020 г.).

Объект исследования — роман «Дневник неудачника» как автофикшн в лингвистическом аспекте.

Предметом исследования являются лингвистические маркеры автофикшна в данном романе и их функционирование.

Цель работы — изучить феномен автофикшна в романе Эдуарда Лимонова «Дневник неудачника» в лингвистическом аспекте.

Достижение поставленной цели предполагает решение следующих **задач**:

1. изучить теоретическую базу исследования, а именно такие понятия, как «автофикшн», «автобиографическая проза», «серийная автобиография»;
2. исследовать фундаментальные работы о автофикшне и выделить основные представления об этом явлении;
3. описать текущее состояние феномена автофикшна в аспекте современного литературоведения;
4. выделить основные языковые маркеры автофикшна;
5. проанализировать реализацию данных маркеров в тексте романа «Дневник неудачника»;
6. подтвердить или опровергнуть принадлежность данного романа к автофикшну.

Реализации целей и задач подчинен выбор **методики анализа** эмпирического материала: ведущим является общенаучный логико-

индуктивный метод, также используются описательный, биографический и жанрово-стилевой методы.

Эмпирическим материалом работы послужил текст романа Эдуарда Лимонова «Дневник неудачника». Текст приводятся по следующему изданию: Лимонов Э.В. Дневник неудачника, или секретная тетрадь. М.: Альпина нон-фикшн, 2021. 160 с.

Структура работы обусловлена решением исследовательских задач. Первая глава посвящена рассмотрению фундаментальных теоретических работ, устанавливающих принципы автофикшн (Ф. Лежен, С. Дубровский, В. Колонна), изучению современных исследований на тему автофикшн. Также описывается влияние психоаналитической поэтики и теории серийной автобиографии на развитие автофикшн. Глава завершается рассмотрением особенностей поэтики творчества Эдуарда Лимонова. Вторая глава посвящена сопоставлению выделенных в первой главе маркеров автофикционального письма с текстом романа «Дневник неудачника» на уровне языка и стиля. Анализируется функционирование местоимений, имен собственных, инфинитивных конструкций и др. элементов текста.

Структура работы. Данная работа состоит из Введения, двух глав, Заключения, списка литературы и приложения. Список литературы включает 106 наименований.

1 глава

1.1. Феномен автофикшн

Сегодня автофикшн переживает новое рождение. Один из любопытных примеров — эпопея норвежского писателя Карла Уве Кнаусгора «Моя борьба». Дневник, изданный в шести томах, стал бестселлером сперва в Норвегии, а затем и во всей Европе². За последние годы в России было издано немало произведений, которые можно отнести к этому жанру.

В 2014 году издатель и журналист Джонатан Стерджен провозглашает смерть постмодернистского романа, на смену ему приходит тотальный автофикшн: «Сегодня лучшие романы — это автофикшны, которые восстановили “Я” в утраченных правах».³ Джулия Таннер отмечает, что значительная часть наиболее коммерчески и критически успешных литературных романов последнего десятилетия — романов, которые также привлекают академическое внимание, — являются произведениями саморефлексивного письма.⁴

Текущий интерес к автофикшн как со стороны издателей, так и со стороны читателей можно объяснить тем, что в современном мире в глобальном пространстве социальных сетей мы занимаемся постоянной презентацией себя посредством текста. В сетевом взаимодействии человек формирует альтернативную, «лучшую версию себя».

В данном контексте характерным является термин «диджитальная перформативность». Это процесс постоянного придумывания себя с использованием новых технологий.⁵ Перформативность — свойство некоторых языковых выражений, открытое английским философом Джоном Лэнгшоу Остином и разработанное им в работе «Слово как действие». Он

² Владимирский В. Шеститомный лытдыбр. Спорная книга: Карл Уве Кнаусгор «Прощание». 29 июля 2019. URL: <https://gorky.media/context/shestitomnyj-lytdybr/> (дата обращения: 16.12.2021).

³ Sturgeon J. 2014: The Death of the Postmodern Novel and the Rise of Autofiction. December 31, 2014. URL: <https://www.flavorwire.com/496570/2014-the-death-of-the-postmodern-novel-and-the-rise-of-autofiction> (дата обращения: 17.10.2022).

⁴ Tanner J. The legacy of literary reflexivity; or, the benefits of doubt // Textual Practice. 2021. P. 1–19.

⁵ Брейнингер О. Автофикшн, перформанс и психология творчества // Журнал Прочтение. YouTube. 18.12.2021. URL: <https://youtu.be/93ZC-ojtnI> (дата обращения: 12.02.2022).

разделил высказывания на перформативные и констатирующие: констатирующие описывают действительность, перформативные являются действиями сами по себе⁶. Прилагательное «диджитальная» относит нас к понятию диджитализация — перевод всех видов информации (текстовой, аудио- и видео-) в цифровую форму.⁷ Так, диджитальная перформативность — это процесс утверждения себя в Сети посредством текста.

Необходимо также упомянуть о феномене постправды. Постправда — обстоятельства, при которых объективные факты являются менее значимыми при формировании общественного мнения, чем обращения к эмоциям и личным убеждениям.⁸ Это явление представляет собой информационный поток, намеренно конструирующийся в современном обществе при помощи СМИ для создания виртуальной реальности с целью манипуляции мнением общества.⁹ В мире постправды подлинность теряет ценность, правдой становится то, во что верит большинство. Постправда способствует разрушению документальности, таким образом, в литературе все, что не относится к «фикшн», оказывается под ударом.¹⁰ То есть объективная реальность, по сути, перестает существовать, становится важна не правда, а ее интерпретация.

В условиях необходимости постоянного конструирования собственного образа, когда границы истинного и ложного становятся проницаемы, а индивидуалистическое общество заставляет человека непрерывно утверждать себя в мире, автофикшн становится одним из способов искреннего разговора о себе.

⁶ Остин Д. Избранное / Джон Остин; пер. с англ. Л.Б. Макеевой, В.П. Руднева. М.: Идея-Пресс, Дом интеллектуальной книги, 1999. 332 с.

⁷ Словарный запас: дигитализация. 03.02.2015. URL: <https://strelkamag.com/ru/article/vocabulary-digitalisation> (дата обращения: 01.03.2022).

⁸ Post-Truth // Lexico Dictionaries. URL: <https://www.lexico.com/definition/post-truth> (дата обращения: 07.11.2021).

⁹ Ильченко С.Н. Как нас обманывают СМИ. Манипуляция информацией. Предисловие Дмитрий Goblin Пучков. СПб.: Издательский дом «Питер», 2018. 320 с.

¹⁰ Жучкова А. Вебинар «Автофикшн, литература.doc и док-блог». URL: <https://youtu.be/OR1-48f8tFI> (дата обращения: 04.02.2022).

Л.Е. Муравьева описывает автофикшн как экспериментальный автобиографический жанр, который смешивает фактографические и вымышленные события, написанные от первого лица.¹¹ Стимулом текстопорождения в нем становится напряжение между двумя противоположными регистрами — фикциональным и референциальным.

Впервые неологизм “autofiction” упомянул в 1977 году французский писатель Серж Дубровский в предисловии к роману «Сын»¹²: «Автобиография? Нет. Автобиография — привилегия, оставляемая важным деятелям этого мира, сумеркам их жизни и красивому стилю. Перед вами — вымысел абсолютно достоверных событий и фактов; если угодно, автофикшн [autofiction], доверивший язык авантюры авантюре языка, за пределами синтаксиса романа, будь то традиционного или нового. Столкновения, нити слов, аллитерации, ассонансы, диссонансы, письмо до или после литературы, конкретное, как сказали бы о музыке».¹³

Рассмотреть это нестабильное, непрерывно меняющееся явление во всей его полноте крайне сложно, и попытка ухватить суть автофикшн неизбежно приводит к вписыванию его в определенную систему. Употреблять термин «жанр» по отношению к автофикшн проблематично. В пространстве этого явления сходятся несколько жанровых конвенций. Также следует упомянуть, что на сегодняшний день существует множество форм автофикциональных практик, и они представляют собой целый спектр терминов, которые обозначают различные девиантные виды автобиографии (автобиографический вымысел, автосоциобиография, self-narration, эго-литература, autonarration, автомифобиография, автофабуляция и др.) В нашем исследовании все эти термины выступают на равных, хотя мы и учитываем различие в оттенках значений. Унифицировать их, использовать лишь один из терминов представляется неправильным, поскольку тогда мы бы исказили мысль

¹¹ Муравьева Л. Лекция «Французский автофикшн и новые территории вымысла». URL: https://vk.com/video-185089444_456239137 (дата обращения: 17.01.2022).

¹² Doubrovsky S. Fils. Paris: Éditions Galilée, 1977. 469 p.

¹³ Ibid.

различных исследователей этого противоречивого явления, каждый из которых предпочитал называть его по-своему. При этом говорить об этом феномене, как о типе письма, было бы слишком расширительно. В данной работе мы вслед за автором этого неологизма Сержем Дубровским будем подразумевать под автофикшн гибридный жанр.

Термин автофикшн возник как реакция Дубровского на «Автобиографический пакт» Филиппа Лежена. Лежен — профессор университета Paris-Nord и глава «Автобиографической ассоциации», считается выдающимся исследователем науки об автобиографии. В 1975 году Лежен упорядочивает разрозненную область автобиографического творчества и отделяет ее от беллетристической.¹⁴ Он создает так называемые «пакты»: «автобиографический» и «романный». Пакт представляет собой своеобразный договор автора с читателем о референциальности или фикциональности текста. Лежен полагает, что в автобиографическом пакте автор текста — его повествователь и главный герой (автор-повествователь-протагонист идентичны), а описанные события достоверны. В романном пакте реальный автор не идентичен повествователю и протагонисту, события вымышлены. Деление текстов на «референтные» и «фикциональные» у Лежена имеет не описательный, а предписывающий характер.¹⁵ Он считает, что смешение двух пактов недопустимо. Если автор утверждает, что его текст принадлежит автобиографическому пакту, он не имеет права обманывать читателя и отклоняться от истины: «Автобиография — не игра в догадки, более того, это как раз совершенно обратное».¹⁶ Таким образом, автобиографию создает лишь тот автор, который говорит только «чистую правду». Строгость и бескомпромиссность Лежена не оставляет возможности для эксперимента. Его концепция — математическая попытка систематизировать все произведения в системе координат истинного-ложного.

¹⁴ Lejeune P. Le pacte autobiographique. Paris: Seuil, 1975. 357 p.

¹⁵ Левина-Паркер М. Введение в самосочинение: autofiction // НЛО. 2020. № 3. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2010/3/vvedenie-v-samosochinenie-autofiction.html> (дата обращения: 02.12.2021).

¹⁶ Lejeune P. Le pacte autobiographique. P. 25–26.

Следует также обозначить, что мы понимаем под автобиографией в данной работе. Е.М. Болдырева пишет, что автобиография — это «своего рода программа по конструированию единства жизни на протяжении некоторого времени».¹⁷ Со стороны создается впечатление, что ее стержень создается благодаря цепочке событий и причинно-следственных связей между ними, однако главную роль в автобиографическом повествовании играют общие темы, сквозные мотивы и схемы, благодаря которым воссоздается уникальное «жизненное поле», «пейзаж души» или даже «государство души».¹⁸ Ее антропологическая ценность неоспорима, поскольку автобиография — один из способов познания себя при помощи конструирования жизни в ее единстве. Л.Я. Гинзбург в работе «О литературном герое» утверждает, что для понимания сути автобиографии важно обнаружить, как соотносятся между собой документализм и художественный вымысел. По наблюдению ученой, «две модели личности — искусственная и натуральная (документальная) — издавна оспаривают друг у друга внимание писателя и читателя».¹⁹ Е.М. Болдырева добавляет, что любой человек может создать множество автобиографий, каждый раз используя для своей жизни новую «систему координат». Это может быть резюме, описывающее историю человека в роли работника, может быть личный дневник, рассказывающий о его самых сокровенных переживаниях и описывающий его в роли, например, влюбленного, а может быть медицинская карта, описывающая историю его болезней. Во всех этих автобиографиях будет разный аксиологический центр.²⁰ Роберт Макгилл в качестве главного психологического мотива, предопределившего популярность автобиографического жанра, выделяет «биографическое желание» (biographical desire), которое связывает читателя и

¹⁷ Болдырева Е.М. Автобиографизм и автобиография: самоконструирование и семиотизация субъекта // Ярославский педагогический вестник. 2017. № 4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/avtobiografizm-i-avtobiografiya-samokonstruirovanie-i-semiotizatsiya-subekta> (дата обращения: 29.03.2022).

¹⁸ Там же.

¹⁹ Гинзбург Л. О литературном герое. Л.: Советский писатель, Ленинградское отделение, 1979. 220 с. С. 6.

²⁰ Болдырева Е.М. Автобиографизм и автобиография: самоконструирование и семиотизация субъекта.

писателя.²¹ Читатель стремится узнать автора через тексты, автор желает быть познанным. «Биографическое желание — это не просто желание истины, но желание контакта с другим человеческим существом, даже если этот контакт иллюзорен».²² Л.Я. Гинзбург утверждает: «Литература воспоминаний, автобиографий, исповедей и “мыслей” ведет прямой разговор о человеке. Она подобна поэзии открытым и настойчивым присутствием автора. Промежуточным жанрам, ускользавшим от канонов и правил, издавна присуща экспериментальная смелость и широта, непринужденное и интимное отношение к читателю. Острая их диалектика — в сочетании этой свободы выражения с несвободой вымысла, ограниченного действительно бывшим».²³ Исповедальное начало в литературе обладает конструктивным значением в организации повествования различных жанров²⁴ и, в зависимости от сверхзадачи автора, выполняет различные функции, одна из которых, по мнению Ю.П. Полозкова, заключается в том, что исповедальное слово «открывает возможность художественной свободы в литературном творчестве».²⁵ При этом Т. Амирян отмечает, что автобиографическая точность — «иллюзия, так же как иллюзорной кажется некая единственная идентичность».²⁶ Автобиографический пакт в принципе невозможен, поскольку письмо имеет дело с «тенью действительности, и она будет ускользать от нас, оставляя лишь темный отпечаток, как отпечаток фотографического снимка, как образ».²⁷

Таким образом, автобиография — жанр, стремящийся к точности, в котором автор воссоздает историю своей жизни на протяжении

²¹ McGill R. *The Treacherous Imagination: Intimacy, Ethics and Autobiographical Fiction*. Columbus: Ohio State University Press, 2013. 208 p. P. 47.

²² McGill R. *The Treacherous Imagination: Intimacy, Ethics and Autobiographical Fiction*. Columbus: Ohio State University Press, 2013. 208 p. P. 67–68.

²³ Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. Л.: Советский писатель, Ленинградское отделение, 1971. 464 с. С. 315–316.

²⁴ Грихонина Н.В. Состояние современного исследования феномена «исповедь» в литературе. С. 137.

²⁵ Полозков Ю.П. *Исповедь в мире художественного произведения*. Автореф. дис. ... к. филол. н. Киев, 1989. 34 с.

²⁶ Амирян Т. Автофикциональное письмо и «Аустерлиц» В.Г. Зебальда. Фактор доверия // *Сучасні літературознавчі студії. Феномен дому в літературознавчій перспективі*. Вип. 13. Киев: Вид. центр КНЛУ, 2016. С. 18–27.

²⁷ Там же.

определенного времени в определенной роли с целью самопознания и познания себя другим (читателем).

Постмодернизм, пришедший на смену модерну, заставляет читателей, постоянно экспериментируя и играя с их ожиданиями, по-новому взглянуть на проблему репрезентации личности в искусстве. К концу XX века в постмодернизме окончательно теряется автор. М.Л. Гаспаров пишет: «Каждый человек есть лишь связка цитат».²⁸ Даже в автобиографическом жанре его присутствие становится неощутимо, перед нами скрещивание цитат, стилей, жанров, постоянная языковая игра. К тому же не следует забывать, что автобиографическое «Я» — переменная величина, человек непрерывно меняется, и достоверность изложения может ориентироваться лишь на внешнюю фактологичность. В этих обстоятельствах возникает необходимость вновь поверить в человека, осознать его место в мире, утвердить существование.²⁹

Т.Г. Кучина отмечает, что в произведениях последних десятилетий задает тон «тенденция не “зашифрованного”, “тайного” присутствия автора в текстовой реальности, а тяга к намеренной экспликации авторского участия в фикциональном сюжете с передачей герою-рассказчику имени и фамилии писателя».³⁰ В качестве примера она приводит произведения «Москва — Петушки» Вен. Ерофеева, «Это я — Эдичка» и «Подросток Савенко» Э. Лимонова, «Душа патриота, или Различные послания к Ферфичкину» Е. Попова, «Ура!» Шаргунова, «Чужой» и «Вперед и вверх на севших батарейках» Р. Сенчина, «Комар живет, пока поет» В. Попова, «Взлетка» и «Моздок-7» А. Бабченко и рассказы З. Прилепина. Так, фигура автора настойчиво пытается заполнить собой все произведение. С.С. Имхелова пишет, что «Я»-повествование в подобных произведениях часто соотносится с автобиографическим контекстом и «создает в автобиографическом “Я”

²⁸ Гаспаров М.Л. Записи и выписки. М.: Новое литературное обозрение, 2001. 415 с.

²⁹ Ольга Славникова: критик-киллер пишет только о себе [Интервью с О. Славниковой]. URL: <https://literaturno.com/interview/slavnikova/> (дата обращения: 21.02.2022).

³⁰ Кучина Т.Г. Поэтика русской прозы конца XX — начала XXI в.: перволичные повествовательные формы. Автореф. дис. ... д. филол. н. Ярославль, 2008. 42 с.

иллюзию равенства автора, повествователя и героя».³¹ Л.Я. Гинзбург определяла такой тип произведений как автопсихологическую прозу³². Автопсихологизм — непосредственное и опосредованное внесение авторского опыта в произведение: как в проблематику, так и в форму.³³

В современной культуре идеи раздробленного «Я», невозможности достичь тождества субъекта сознания с самим собой, утраты идентичности стали общим местом. Автопсихологическая проза становится одним из способов разрешения этих противоречий, это чистая рефлексия, обращение писателя к себе и своему творчеству с целью осмыслить собственное «Я» как человека и художника. Н.С. Шуринова утверждает, что отношения реального и вымышленного сложны не только для читателя, но и для писателя: «Автор может не иметь представления о том, насколько его “Я” соотносимо с литературной конструкцией. Читатель же в свою очередь “ищет” идеального автора, проекцию, в определенном смысле не зависящую от реального лица».³⁴ М.А. Яловенко пишет, что «извечные философские проблемы самообретения, поиска себя в этом мире, самоидентификации, с одной стороны, и антропоцентристское признание особой способности человека разумного отражать в своем сознании образ окружающего мира, создавая его языковую картину, именуемое “эгоцентризмом речемыслительной деятельности” (Е.Г. Хомякова³⁵) — с другой, обуславливают повышенное внимание психологов, философов, а вслед за ними лингвистов и литературоведов к жанру “автосвидетельств” как к способу выведения на сцену собственной

³¹ Имixelова С.С. Non-fiction или autofiction?: Об одной тенденции в русском рассказе рубежа XX–XXI вв. // Вестник Бурятского государственного университета. Филология. 2020. № 1. С. 34–42.

³² Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. Л.: Советский писатель, Ленинградское отделение, 1971. 464 с. С. 315–316.

³³ Янковская Л.С. Автобиографизм или автопсихологизм? К вопросу авторского присутствия в художественном повествовании // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Филология. Журналистика. 2018. Т. 18. № 1. С. 87–91.

³⁴ Шуринова Н.С. Новые книги об исповедальности // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2017. Т. 2. № 2. С. 245–255.

³⁵ Хомякова Е.Г. Эгоцентризм речемыслительной деятельности: на материале английского языка. Автореф. дис. ... д. филол. н. СПб., 2002. 34 с.

жизни»³⁶. Возникает вопрос, на чем основан этот жанр, что является его сердцевиной, как отличить его от других?

А.А. Аствацатуров говорит об автофикшн как об особой автобиографической литературе, близкой к документальности, которая в прошлом была представлена такими авторами, как Генри Миллер, Джек Керуак и Катрин Милле: «Эти авторы отказались от попыток создать психологический тип и представили персонажное “Я”, подчеркнутое как их собственное... попытались изобрести новый способ говорения от имени своего глубинного “Я”».³⁷ М. Левина-Паркер полагает, что исходный пафос жанра автофикшн — «отказ от жёсткого деления на факты и вымысел, от представления, что в автобиографии должна излагаться правда, вся правда и ничего, кроме правды».³⁸ Это уникальное явление дает возможность свободно сочинять, вольно обращаться с фактическим материалом и смешивать его с вымышленным, а также соединять различные жанры. Для автофикшн интересны не столько материальные факты, сколько реальность мысли, сознания, фантазии и бессознательного. Автор автофикшн скрупулезно и вдумчиво фиксирует свои эмоции, действия и рассуждения, он сознательно сопротивляется законченности и закругленности, избегает канонических жанровых схем, — эти особенности, как полагает Галина Юзефович, «выделяют автофикшн в ряду других типов литературы, располагая его максимально далеко от классической художественной прозы и где-то на перекрестке интимного дневника, мемуаров и эссе»³⁹. Она сравнивает автофикшн с вебкамерой, установленной в голове у автора, которая в режиме

³⁶ Яловенко М.А. Изображая... себя: к вопросу о самопрезентации в эстетике постмодернизма // Герценовские чтения. Иностранные языки: сборник научных трудов / под ред. Т.И. Воронцовой. СПб.: Издательство РГПУ им. А.И. Герцена, 2020. С. 139–142. С. 139.

³⁷ Книжный салон. Автофикшн: как писать о герое, похожем на тебя? // Телеканал Санкт-Петербург LIVE. YouTube. URL: <https://youtu.be/s475L-m-mYs> (дата обращения: 01.12.2021).

³⁸ Левина-Паркер М. Введение в самосочинение: autofiction // НЛО. 2020. № 3. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2010/3/vvedenie-v-samosochinenie-autofiction.html> (дата обращения: 02.12.2021).

³⁹ Юзефович Г. Его книги — вебкамера, установленная в голове у автора. Выходит «Прощание» Карла Уве Кнаусгора, и это классика в жанре автофикшн // Медуза. 09.06.2019. URL: <https://meduza.io/feature/2019/06/09/ego-knigi-vebkamera-ustanovlennaya-v-golove-u-avtora> (дата обращения: 11.02.2022).

реального времени открывает доступ ко всему, что он видит, ощущает и помнит.

1.2. С. Дубровский и Ф. Лежен: зарождение автофикшн

Т.Н. Амирян определяет хронологические рамки эпохи автофикшн в пределах 1980–2000-х. Плавно «трансформируясь из эксклюзивного экспериментального художественного явления в успешно интегрированное в постмодернистский контекст теоретико-критическое понятие, автофикция становится не только способом письма, но также и определенным типом прочтения литературного фонда прошлых эпох».⁴⁰

С уходом постструктуралистов во Франции стала ощущаться необходимость новых концепций, которые могли бы пробудить дискуссию в академическом сообществе. Автофикшн стал для литераторов и филологов глотком свежего воздуха среди наскучивших теоретических построений. Л.Е. Муравьева утверждает, что на протяжении всего XX века французская литература пыталась настойчиво расшатать жанровый канон, а стремление нарушать жанровые границы продолжается до сих пор и подогревается регулярными семинарами, симпозиумами и конференциями.⁴¹

В 2007 году К. Арно предположил, что именно утверждение Филиппа Лежена о том, что невозможно создать произведение, где автор и протагонист были бы идентичны, подталкивает Сержа Дубровского к тому, чтобы отбросить изучение Сартра и Корнеля, и создать текст, который бы опроверг теорию «патриарха автобиографии».⁴² Дубровский стремится преодолеть границы, воздвигнутые Леженом, он предпринимает попытку разрушить эту систему, заполнить пустое пространство, которое возникает на пересечении биографического и вымышленного нарративов. В 1977 году Дубровский уведомляет ученого о своем желании: «заполнить “клетку”, которую вы в

⁴⁰ Амирян Т.Н. Двойная идентичность автофикциональной литературы // Человек: Образ и сущность. Гуманитарные аспекты. 2019. № 3 (38). С. 197–208.

⁴¹ Муравьева Л.Е. Кризис гибридных жанров: Филипп Форест и возвращение «я-романа» во французскую литературу // Вопросы литературы. 2018. № 4. С. 243–263.

⁴² Arnaud C. L'aventure de l'autofiction // Magazine Littéraire. Les écritures du moi. Hors-série. 2007. № 11. P. 23.

процессе анализа оставили пустой».⁴³ Клетка, о которой пишет Дубровский, была символом: «невозможности вымысленности повествования автора о самом себе, короче говоря, невозможности самосочинения (autofiction)».⁴⁴ Ф. Гаспарини полагает, что «Автобиографический пакт» позволил Дубровскому осознать уникальность своего повествовательного метода.⁴⁵

Дубровский уверяет, что его роман «Сын» основан на реальных событиях. Писатель настаивает на точности воспроизведения не только событий и отношений, но даже снов: «Все факты и жесты в повествовании буквально взяты из моей собственной жизни; места и даты маниакально выверены <...> Даже приведенные и проанализированные мной сны — настоящие сны, которые я когда-то записал в блокнот <...> И как писатель, и как критик могу гарантировать истинность референциального регистра».⁴⁶ В 1980-х Ф. Лежен наконец отзывается на попытки Дубровского утвердить новое направление, что как бы легитимирует автофикшн, делает неологизм достойным дискуссии. Позднее в книге «Я тоже» Лежен пытался найти баланс в неопределенности пограничных явлений, которые выбивались из его стройной системы. Он признал несовершенство автобиографического пакта: подлинности описываемых событий и идентичности фигур автора, повествователя и протагониста недостаточно для того, чтобы судить о произведении. Необходимо также учитывать содержание, приемы повествования и стиль.⁴⁷

1.3. С. Дубровский и В. Колонна: полемика об автофикшн

В 1990-х годах дискуссия об автофикшн организуется вокруг двух направлений: сторонников Сержа Дубровского и сторонников Венсана Колонна. До сих пор, какие бы новшества ни предлагали современные работы

⁴³ Autofictions & Cie. Actes du colloque des 20 et 21 novembre 1992 à Nanterre / S. Doubrovsky, J. Lecarme, P. Lejeune (dir.) [№ 6 de la revue RITM]. Paris: Université Paris-X-Nanterre, 1993. P. 6.

⁴⁴ Левина-Паркер М. Введение в самосочинение: autofiction // НЛО. 2020. № 3. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2010/3/vvedenie-v-samosochinenie-autofiction.html> (дата обращения: 02.12.2021).

⁴⁵ Gasparini P. Autofiction. Une Aventure du langage. Paris: Seuil, 2008. 339 p. P. 12.

⁴⁶ Doubrovsky S. Autobiographie / Vérité / Psychanalyse // Doubrovsky S. Autobiographiques: de Corneille à Sartre. Paris: PUF, 1988. P. 61–79. P. 69.

⁴⁷ Lejeune P. Moi aussi. Paris: Seuil, 1986. 346 p.

об этом явлении, их участники так или иначе в базовой части своих представлений об автофикшн примыкают к взглядам одного из двух исследователей. Ф. Гаспарини полагает, что автофикшн создал две школы «Я»: одна (Дубровский) предпочитала верность исторического отношения к себе, другая (Колонна) требовала романтического воссоздания себя.⁴⁸ Последователи каждого из направлений делают акцент на одной из частей термина автофикшн — «авто» или «фикшн». Первые рассматривают автофикшн как романизирование собственной жизни, художественную переработку жизненного материала, вторые — как сочинение собственной жизни, самосочинение.

В 1989 году Венсан Колонна по руководством Жерара Женетта пишет докторскую диссертацию на тему автофикшн.⁴⁹ Выступление молодого исследователя существенно оживляет общественную дискуссию об автофикшн. Концепция Колонна полностью меняет сложившееся в литературно-критических кругах отношение к понятию, сформулированному Дубровским.

Дубровский брал биографию за основу и модернизировал ее, разбавлял документальное элементами художественного. Для Колонны важно именно изобретение себя в литературе, «олитературирование себя», при этом он сохраняет личность автора в роли героя, но не требует от него исповедальности и референциальности: «Автофикшн — литературное произведение, посредством которого писатель изобретает себе персональность и существование, сохраняя свою реальную личность».⁵⁰ Режина Робан отмечает, что данное определение интригует идеей самосочинения автора, но оно слишком широко и не дает ответа на вопрос, в чем состоит специфика автофикшн по отношению к другим приметам «постмодернистского расщепления».⁵¹ Е.М. Болдырева уточняет определение

⁴⁸ Gasparini P. Autofiction vs autobiographie // Tangence. 2011. № 97. P. 11–24.

⁴⁹ Colonna V. L'Autofiction. Essai sur la fictionalisation de soi en littérature. Thèse de doctorat à l'EHESS. Paris, 1989. 368 p. P. 34.

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ Robin R. L'autofiction, le sujet toujours en défaut // Autofictions & Cie. P. 73–86.

Колонна: «Более точно было бы сказать, что автофикция — это автобиография, в которой автобиографический пакт искажен референциальными неточностями, которые касаются и событий реальной жизни автора, и нарративного тождества «автор-повествователь-персонаж», определенного Ф. Леженом в книге “Le pacte autobiographique”⁵²».

Позиции Дубровского и Колонны отличаются друг от друга не только соотношением фикционального и референциального регистров. Для Дубровского автофикшн — сугубо локальное явление, не имеющее серьезной генеалогии, порожденное стремлением современного мышления к расщеплению и самоуглублению. Колонна же рассматривает автофикшн как часть древнейшей традиции, которая связана с потребностью создавать себя с помощью текста. Он значительно расширяет концепцию Дубровского, вводит ее в культурно-исторический контекст. Колонна видит приметы автофикшн в «Дон Кихоте» и «Божественной комедии». В книге «Автофикция и другие литературные мифомании» он встраивает это явление в парадигму различных художественных традиций, Колонна пишет: «Генеалогия этого искусства литературной мифомании, рожденного в Древности и представшего в двусмысленном свете в связи с автофикцией, до сих пор недостаточно изучена».⁵³ Ф. Гаспарини признает за автофикшн ряд предшественников (Пруст, Белый, Джойс, Рильке, Миллер и Селин), но при этом считает его современным явлением: «как форма творческого сопротивления нивелированию личности, происходящему среди какофонии многочисленных публичных дискурсов, *autonarration* открывает внутреннее пространство для ретроспекции, рефлексии, общения и даже молчания».⁵⁴ Хронологические и географические рамки автофикшн были радикально расширены Колонна, что обостряло полемику. Он полагал, что Дубровскому следовало бы «не

⁵² Болдырева Е.М. Дифференциация фактуальных и фикциональных жанров автобиографической литературы конца XX — начала XXI в. // Верхневолжский филологический вестник. 2018. № 4. С. 33–44.

⁵³ Colonna V. Autofiction et autres mythomanies littéraires. Auch: Tristram, 2004. 250 p. P. 21.

⁵⁴ Рубинс М. Русский Монпарнас: Парижская проза 1920—1930-х годов в контексте транснационального модернизма / пер. с английского языка М. Рубинс, А. Глебовской. М.: Новое Литературное Обозрение, 2017. 325 с.

обращать свой неологизм в синоним автобиографического романа, а объяснить его глубокую всеохватность и показать многообразие литературных родственников, которые скрыты в этом слове-матрешке».⁵⁵ Причину популярности этого явления Колонна видит в неизменной потребности человека в самосочинении как форме свободы. Писатель, который становится героем произведения, может прожить другую жизнь и избежать смерти реальной. Для Колонна самосочинение — сила, которая подчиняет себе литературный дискурс, в ней заключена первобытная энергия, которая приручается с помощью различных литературных форм. Он приурочивает возникновение этого явления ко времени, когда ценность индивидуального творчества становится выше коллективного искусства, к моменту введения автором своего имени в произведение. Автофикшн, в представлении Колонна, переживая всевозможные метаморфозы, подобно пунктиру проходит сквозь мировую литературу и достигает высшей степени развития в эпоху постмодерна.

Колонна выделяет следующие разновидности самосочинения:

1. «Фантастическое самосочинение». Тип автофикшн, находящийся на максимальном удалении от автобиографии. Автор является главным героем и ведет повествование о событиях и обстоятельствах, выходящих за грани реального. Биография и характер автора меняются до неузнаваемости. Представители: Апулей, Данте, Нерваль, Кафка, Сандрар, Гессе, Борхес, Лейрис, Гомбрович;
2. «Биографическое самосочинение» — противоположность фантастического. Произведение предельно достоверно. Автор переосмысляет и изобретает свое «Я» на основе реальных событий, перекраивает и фабулизирует собственное прошлое для придания ему динамики романа. Автор стремится к правдоподобию, но временами прибегает к вымыслу для восстановления «субъективной» правды

⁵⁵ Colonna V. Autofiction et autres mythomanies littéraires. P. 200.

- о себе. Представители: Руссо, Шатобриан, Байрон, Диккенс, Андре Жид, Хемингуэй, Генри Миллер, Селин, Анни Эрно, Соллерс, Кристин Анго;
3. «Зеркальное самосочинение» — тип автофикшн, в котором писатель проникает в произведение «зыбким силуэтом», а его авторское присутствие отражается всеми уровнями произведения словно зеркалами. Колонна называет этот тип «самосочинением в миниатюре». Подобный эффект может создаваться демонстративным вхождением автора в собственном функциональном качестве из внешней повествованию действительности в вымышленный мир текста. Представители: Пруст, Рабле, Сервантес, Стерн;
4. «Самосочинение-вторжение» — тип автофикшн, в котором писатель не участвует в романной интриге, а выступает в роли рассказчика и комментатора. Колонна называет такого автора «голосом внешним по отношению к сюжету». Автор — повествователь, а не персонаж. Этому типу свойственны авторские отступления, обращения к читателю, резонерство, комментарии происходящего. Колонна оценивает этот голос как несколько назойливый: «Шутовской у Скаррона, острящий у Филдинга, сентенциозный у Скотта, отвлекающийся у Бальзака, самовлюбленный у Стендаля, иронический у Мериме».

Теоретические построения Колонна становятся угрозой монополии Дубровского на автофикшн. Дубровский отрекается от новых «фикциональных» взглядов на вопрос и занимает противоположную Колонна позицию. До этого времени Дубровский старался поддерживать баланс между автобиографическим и романным пактами, но в ответ на работы Колонна неожиданно примыкает к референциальной стороне. Он утверждает, что в отличие от других «неоавтобиографов» не отказывается от автобиографического пакта Лежена: «Персональность и существование здесь [в моих произведениях] — мои собственные».⁵⁶ Сам Лежен скептически

⁵⁶ Doubrovsky S. Textes en main // Autofiction & Cie. P. 207–217. P. 212.

относился к теории Колонна и критиковал ее за максимализм, он полагал, что исследователь хочет приписать писателям отдаленного прошлого ту литературную практику, о которой они не подозревали.⁵⁷

В защиту Колонна следует отметить, что он не отрицает своеобразия современного воплощения автофикшн, но хочет деликатно проследить исторические корни этого явления. Для него особенность нового постмодернистского этапа автофикции сводится к тому, что литературная практика, которая прежде была доступна ограниченному кругу людей, стала доминирующей, о чем свидетельствует ее востребованность в читательских кругах: «То, что сегодня эта тенденция подхватывается большими и маленькими писателями нарциссического склада или вписывается в беспрецедентную моду эгоцентрических сочинений, вполне объяснимо: эта дискурсивная сила — идеальный инструмент для захватывающего нас субъективного индивидуализма».⁵⁸ Теория Колонна дает возможность воспринимать автофикшн в широком смысле, она позволяет рассматривать самосочинение как часть не только литературного, но и других видов творчества, как форму выражения авторского «Я». Такой взгляд на это явление дает возможность находить и исследовать автофикшн в других видах искусства: кинематографе, живописи, театре и др.

Итак, при формировании автофикшн во Франции образовалось две школы: последователи Сержа Дубровского и последователи Венсана Колонна. Несмотря на привлекательность теории более широкого подхода к автофикции, разработанного Колонна, в данном исследовании мы будем больше опираться на узкий взгляд на данное явление Дубровского. Причина заключается в том, что, как нам представляется, творчество Э. Лимонова находится ближе к референциальному, чем к фикциональному регистру и тесно связано с психоаналитическим феноменом психотравмы, на которых делает акцент Дубровский. Укорененность автофикции в культуре,

⁵⁷ Lejeune P. *Autofictions & Cie. Pièce en cinq actes // Autofictions & Cie.* P. 5–16. P. 8.

⁵⁸ Colonna V. *Autofiction et autres mythomanies littéraires.* P. 63.

рассмотрение ее с культурно-исторических позиций и признание за ней воплощения одной из древнейших литературных традиций, на которых настаивал Колонна, как нам кажется, лучше подходят для анализа давно знакомых произведений, ставших классикой, чтобы найти в них новаторские приемы, которые позволили этим произведениям войти в канон, выделиться среди прочих.

1.4. Роль психоанализа в развитии автофикшна

Заявления Дубровского об истинности всего, что описано в романе «Сын», вызывают серьезные сомнения. М. Левина-Паркер полагает, что Дубровский-постмодернист на самом деле не верит в возможность подлинно репрезентативного текста и предупреждает, что «отображающее, референциальное и невинное записывание» есть «иллюзия».⁵⁹ Дубровский считает, что взгляд в прошлое обречен на белые пятна и искажения, ведь писатель может воспроизвести лишь внешние факты своей жизни, но не может передать работу своего сознания. Между тем Дубровский активно интересуется психоаналитическими концепциями и пытается возвести их в «теоретический принцип обновленного самоописания»⁶⁰. Роман «Сын» и первые статьи, описывающие автофикшн, во многом опираются на психоанализ: «Автофикшн — это олитературивание самого себя посредством самого себя, которое я, как писатель, решил себе преподнести, введя, в прямом смысле слова, опыт психоанализа — не только в тематику, но и в создание текста».⁶¹ Впоследствии Дубровский значительно отойдет от психоанализа, однако психоанализ играет важную роль на первых этапах формирования жанра.

Задача Дубровского не сводилась к реформированию автобиографии, он стремился создать особую психоаналитическую поэтику. Для него автофикшн — своеобразный процесс поиска средств для записи своего бессознательного.

⁵⁹ Левина-Паркер М. Мастер серийного самосочинения Андрей Белый. СПб.: Издательство Пушкинского Дома; Нестор-История, 2018. 485 с.

⁶⁰ Там же.

⁶¹ Doubrovsky S. *Autobiographie / Vérité / Psychanalyse*. P. 77.

Принципиальная неустойчивость, незавершенность жизни, которая проявляется в тексте прежде всего на композиционном, стилистическом и идейно-образном уровнях становится попыткой сближения процесса письма с опытом психоаналитического сеанса. По мнению Е.М. Болдыревой, автофикшн Дубровского — это «приключение языка, запись бессознательного, способствующее подлинной самоидентификации».⁶² Признаки «автотеоретизирования» своего письма, попытки разработать некий универсальный код прослеживаются во всех его произведениях и стали важной частью его автофикционального проекта. Предшественниками Дубровского были сюрреалисты и их «автоматическое письмо», но они, в отличие от него, стремились полностью обнажить авторское бессознательное, воспроизвести его в первоначальном виде. Бессознательное, по Дубровскому, — это лингвистическая цепочка в психике индивида, которая функционирует по особым семиотическим законам. В ней зашифрована истина, которая открывается, когда «дискурс невольно отклоняется от нормы, соскальзывает с логических рельс общепринятого языка на косяязычное бездорожье индивидуального бессознательного»,⁶³ например, во сне или свободных ассоциациях. Психоанализ предполагает, что в обычном речевом потоке уловить отклонения может только другой человек, желательно опытный специалист-психоаналитик, который может интерпретировать «сбои». На пути к расшифровке бессознательного Дубровский сталкивается с проблемой: как человек может познать себя, если самопознавание происходит за счет другого?⁶⁴ Писатель отвечает на данный вопрос так: автор модернизированной автобиографии должен перенять из психоаналитической практики метод актуализации бессознательного. В романе «Сын» он решает данную проблему, вводя в сюжет сеанс психоанализа. Однако Дубровский лукавит,

⁶² Болдырева Е.М. Дифференциация фактуальных и фикциональных жанров автобиографической литературы конца XX — начала XXI в. // Верхневолжский филологический вестник. 2018. № 4. С. 33–44.

⁶³ Левина-Паркер М. Введение в самосочинение: autofiction // НЛО. 2020. № 3. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2010/3/vvedenie-v-samosochinenie-autofiction.html> (дата обращения: 02.12.2021).

⁶⁴ Doubrovsky S. *Autobiographie / Vérité / Psychanalyse*. P. 72.

когда говорит о своем стремлении воссоздать чистый язык бессознательного. Для него важным остается сохранение связности повествования, которая невозможна в состоянии потока. Таким образом, литературная стратегия Дубровского сводится к тому, чтобы имитировать бессознательный дискурс.⁶⁵

Теория психоанализа оказала существенное влияние на формирование феномена автофикшн. В некоторых исследованиях сам процесс автофикционализации сравнивается с психоанализом, этот процесс становится как бы новой формой психоаналитического опыта.⁶⁶ Процесс письма содержит в себе мощную когнитивную установку: я пишу, следовательно, я существую. По мнению Е.Е. Сапоговой, жизненный опыт человека сам по себе — это «черновики» множества историй человека о себе, «испытательный полигон» для различных автобиографических проектов, в которых он утверждает свое «Я», его целостность.⁶⁷ Любая автобиографическая форма, таким образом, служит целям самоосмысления и самопрезентации.

В данном контексте нам кажется важным не только проследить в автофикшн следы психоаналитической поэтики, о которой писал Дубровский, но и рассмотреть сам процесс письма как психотерапевтическую практику. Е.Е. Сапогова пишет, что сочинение «легенд» о себе — это интимный процесс, который способствует познанию и принятию индивидом себя: «В процессе автобиографического творчества снимаются психологические механизмы самозащиты, давая возможность проявиться чувственному опыту автора. Прежние события не просто описываются с точки зрения настоящего, а создаётся попытка вхождения в прошлое и возможность

⁶⁵ Doubrovsky S. L'initiative aux maux: écrire sa psychanalyse // Doubrovsky S. Parcours critique. Paris: Galilée, 1980. P. 165–210. P. 191–192.

⁶⁶ Амирян Т.Н. 2011.04.002. Масшлейн А. Способ психоаналитического поиска: (авто)фикциональные эксперименты в современном психоанализе. Masschelein A. Psychoanalysts finding form: (auto)fictional experiments in contemporary psychoanalysis // Relief (Revue Électronique de littérature français). — Igitur: Utrecht Publishing & Archiving Services, 2010. — Vol. 4, N 1 (2010): littérature et psychanalyse. — P. 123–144. — Mode of access: <http://www.revue-relief.org/index.php/relief/article/view/490/642> // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7, Литературоведение: Реферативный журнал. 2011. № 4. С. 11–17.

⁶⁷ Сапогова Е.Е. Легенды о себе»: к проблеме интерпретации личностных мифологем взрослых в психологическом консультировании // Психологическая служба (Минск). 2003. № 2. С. 88–102.

переживания его снова, что делает образы более глубокими и полными». ⁶⁸ В таком письме на первый план выходит достоверность эмоций, а не фактов. Опора автофикшн — не события внешней жизни, а жизнь внутренняя, с фантазиями, мыслями, иллюзиями и снами, тем, что относится к категории бессознательного, поэтому сам процесс написания подобного текста может рассматриваться как психотерапевтическая практика.

Таким образом, Серж Дубровский при формулировке смысла понятия автофикшн во многом опирался на теорию психоанализа и даже пытался создать собственную психоаналитическую поэтику, основанную на имитации бессознательного в художественном произведении. Сближение автофикшн и психоанализа также заключаются в том, что сам процесс написания автофикционального произведения можно воспринимать как психотерапевтическую практику.

1.5. Серийная автобиография

В психоанализе активно используется понятие «травма» или «психотравма». Этот термин является важным в теории «серийной автобиографии», о которой пойдет речь далее. Уточним его значение: психотравма — «жизненно важное событие для индивида. Оно затрагивает значимые стороны его существования и приводит к глубоким психологическим переживаниям, следствием чего могут быть нарушения адаптации и расстройства, связанные со стрессом». ⁶⁹ Далее мы будем использовать термин «травма» в данном значении.

М. Левина-Паркер, известный исследователь творчества Андрея Белого, рассматривает его произведения с позиций автофикциональности и в своей работе ⁷⁰ особое внимание уделяет теории «серийной автобиографии», ключевым элементом которой является понятие травмы. Эта теория была

⁶⁸ Сапогова Е.Е. Игры с самим собой: Яметафоры в содержании индивидуальных нарративов субъекта // Вторая Всероссийская научно-практическая конференция по экзистенциальной психологии (Звенигород, 2–5 мая 2004 г.). Материалы сообщений / под ред. Д.А. Леонтьева. М.: Смысл, 2004. С. 104–107.

⁶⁹ Петрова Е.А. Феномен психотравмы: теоретический аспект // Вестник Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого. 2013. Т. 2. № 74. С. 89–91.

⁷⁰ Левина-Паркер М. Мастер серийного самосочинения Андрей Белый.

разработана американскими исследователями Ли Гилмор, Сидони Смит и Джулией Ватсон. Они понимали под серийной автобиографией «создание ряда повествований о своей жизни, которые соотносятся друг с другом как равноправные и в то же время полемические версии, ни одна из которых не является главной и окончательной».⁷¹ Исследователи заметили, что некоторые авторы создают целый ряд автобиографических произведений, и попробовали установить связь между этими писателями. Проанализировав их творчество, они отметили, что у серийного творчества различных авторов есть общие черты, которые позволяют выделить их среди других, так, «серийность» как бы порождает новое качество. Такие серийные авторы многократно описывают и переписывают одни и те же «конфликты, отношения, проблемы, вопросы, решения, травмы, ошибки».⁷² Их прошлое противоречиво, а процесс письма становится бесконечным поиском себя. Ли Гилмор пишет о серийности так: «Несколько писателей решили подойти к самопрезентации как к проекту неоконченному, подверженному повторяемости и расширению, к такому проекту, который закончить не представляется возможным».⁷³ Чертами серийной автобиографии, по мнению Гилмор, являются:

1. множественность образов автора и многообразие версий прошлого;
2. гибридность поэтики серийной автобиографии, которая помещает ее на границе реального и вымышленного;
3. отказ от полной идентичности автора и протагониста.

В поэтике серийности объект изображения непрерывно меняется при помощи изменения точек зрения на него. Серийная автобиография наследует идеям У. Эко, который полагал, что «поэтика открытого произведения исключает одномерный, лобовой взгляд, поскольку находится в постоянном пространстве трансформации».⁷⁴ Автор такого произведения постоянно

⁷¹ Women, Autobiography, Theory: A Reader / ed. by S. Smith, J. Watson. Madison : University of Wisconsin Press, 1988. 526 p.

⁷² Gilmore L. The Limits of Autobiography: Trauma and Testimony. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2018. 163 p.

⁷³ Ibid.

⁷⁴ Eco U. L'oeuvre ouverte. Paris: Seuil, 1965. 313 p. P. 20.

нуждается в переписывании собственной жизни, самого себя. По Гилмор, серийная автобиография предполагает постоянное повторение: мыслей, образов и вопросов. Выраженные в форме звука, слова или мотива эти повторы создают интертекст.

Источником серийности теоретики называют травму. По их мнению, травма, которую переживает писатель, определяет obsessive возвращения к ней как к главному жизненному конфликту. Автор снова и снова выражает тяжелое воспоминание на бумаге, чтобы изжить этот эпизод, избавиться от навязчивого возвращения к нему. В ряде текстов, который создает писатель, факт травмы воспроизводится по-разному. Читатель видит, как меняется от произведения к произведению авторское «Я», каждый раз писатель примеривает на себя новую личность, которая, как ему кажется, сможет разрушить травмирующую ситуацию, переломить ее, он как бы исправляет свое прошлое

Мы не берем на себя роль специалистов в сфере психоанализа или любой иной психотерапевтической школы. Однако, обращаясь к творчеству Эдуарда Лимонова, читатель скорее всего заметит, что одним из центральных внутренних конфликтов для лимоновского героя на протяжении многих произведений является уход любимой женщины — первой жены писателя — Елены Щаповой.

Левина-Паркер выделяет следующие свойства серийного самосочинения:

1. смешение референциального и фикционального регистров;
2. невыразимость реальностей сознания средствами литературной фотографии;
3. открытость серии и подвижность перспективы;
4. травма как источник серийности;
5. серийное «Я»;
6. повторение;
7. перформативность.

Теория «серийной автобиографии» во многом близка жанру автофикшн, имеет с ним схожие черты, как, например, неразличимость фикционального и референциального в произведении, психологическая травма героя, письмо, выступающее как бы методом преодоления травмы, повторы, утверждение своего «Я» посредством текста и другие. В связи с этим, как нам кажется, анализируя творчество Эдуарда Лимонова на предмет автофикциональности, имело бы смысл помимо признаков автофикции, попытаться выявить в нем черты серийного сочинения, чтобы рассмотреть, как соотносится рассматриваемое нами произведение с теорией серийности. Однако в рамках данного исследования мы не можем полноценно развернуть анализ на предмет серийности, поскольку рассматриваем лишь одно произведение Эдуарда Лимонова. Между тем теория серийной автобиографии в контексте творчества Лимонова — перспективная тема, заслуживающая дальнейшего изучения.

1.6. Автофикшн. Современное восприятие явления

Репрезентативным примером того, как складывалось представление об автофикшн, какие вопросы и дискуссии сопровождали его появление, может послужить книга «Генезис и автофикшн».⁷⁵ Один из составителей сборника Жан-Луи Жаннель так описывает данное явление: «Автофикшн — теоретическая авантюра, история которой включает три основных фактора: теория, полемика, удовольствие <...> Дебаты, вызванные изобретением этого понятия, отличаются редкой энергией и особенным размахом, потому что вопросы поэтики жанров в данном случае вышли за относительно ограниченные рамки университетских дискуссий и распространились в критические и медийные сферы».⁷⁶ Конечно, спустя годы многие понятия стали размываться, потеряли определенность. Даже основы, заложенные главными теоретиками жанра, изменились: Дубровский признал необязательность психоаналитической поэтики и единства триады автор-

⁷⁵ Genèse et autofiction / ed. by J.-L. Jeannelle, C. Viollet. Louvain-la-Neuve (Belgique): Academia-Bruylant, 2007. 262 p.

⁷⁶ Genèse et autofiction. P. 17.

повествователь-герой, Колонна отказался от необходимости сохранения автором своего имени для «самофикционализации» (сам исследователь подписывал многие свои сочинения именем Диана).

Склонность к неопределенности, расплывчатости границ соответствует текущим глобалистским тенденциям. Литература больше не замкнута на себе, различные ее формы и виды трансформируются и мигрируют в пространстве современной культуры. Она стремится к экспансии: «хочет быть сразу везде и сразу всем: автобиография — романом и теоретическим трактатом, роман — автобиографией и социологическим исследованием, теория — литературой, литература — сводом философских систем, автофикшн — прозой, поэзией и теорией...»⁷⁷ Создается своего рода универсальный жанр, вмещающий в себя литературу, критику, теорию и публицистику. Джонатан Стерджен в статье «Смерть постмодернистского романа и взлет автопрозы» пишет, что взлет автопрозы — это «шорох в сердце романа, который дает нам понять, что литература жива, она все еще формируется — это живая гипотеза».⁷⁸

Особенностью концепции автофикшн, сформулированной французскими литературоведами, является то, что она фокусируется прежде всего на французской литературе (за исключением Колонна), и создается впечатление, что перед нами сугубо локальное явление. Однако данное мнение ошибочно, поскольку теоретическая база, на которой строится теория, во многом универсальна и может применяться для исследования гибридных феноменов не только французской, но и любой другой литературы.

Известный специалист по французской литературе и автофикциональным формам Л.Е. Муравьева выделяет три маркера автофикшн:

⁷⁷ Левина-Паркер М. Введение в самосочинение: autofiction // НЛО. 2020. № 3. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2010/3/vvedenie-v-samosochinenie-autofiction.html> (дата обращения: 02.12.2021).

⁷⁸ Sturgeon J. 2014: The Death of the Postmodern Novel and the Rise of Autofiction. December 31, 2014. URL: <https://www.flavorwire.com/496570/2014-the-death-of-the-postmodern-novel-and-the-rise-of-autofiction> (дата обращения: 17.10.2022).

1. травма; большинство произведений жанра анализирует травматический опыт, он является главным стимулом и источником письма. Таким опытом может быть, например, разрыв любовных отношений, эмиграция, болезнь, утрата и т.п. Это обязательный критерий, который вовлекает письмо в психоаналитическую оптику. При работе с травмой история личности реконструируется, часто можно наблюдать нарушение хронологического порядка изложения. Письмо становится терапевтической практикой;
2. вымысел; в автофикшн присутствует установка не на воображаемое, а на невозможность выразить в письме реальный опыт. Это своеобразная запись самого себя, которая не может быть до конца вымышленной и до конца реальной. Вымысел имеет место в самом жесте письма, в попытке дотянуться до бессознательного;
3. трансгрессия; автофикшн порождает неопределенность относительно жанровой принадлежности текста. Читатель находится в сложной ситуации, он не понимает, как читать этот материал, он должен одновременно доверять и не доверять тексту, который он читает. Автор и текст нестабильны. Автофикция направлена на трансгрессию между текстом и реальностью.

Среди прочих черт жанра Л.Е. Муравьева выделяет: отказ от нарративности (фрагментарность, бессюжетность, произвольность), раскол субъекта и сомнение в принципе «Я»-повествования, интроспекцию вместо обращения к реальным событиям.

Мы предполагаем, что роман «Дневник неудачника» Эдуарда Лимонова принадлежит к жанру автофикшн, поэтому при анализе произведения будем исходить из того, что автофикция определяется следующими признаками:

1. отказ от полной идентичности автора и протагониста;
2. смешение референциального и фикционального регистров, трансгрессия между текстом и реальностью;

3. установка на невозможность выразить в письме реальный опыт, попытка дотянуться до бессознательного;
4. описание травматического опыта в произведении, интроспекция и процесс письма как попытка его преодоления;
5. перформативность;
6. повторяемость;
7. жанровая неопределенность, отказ от нарративности (фрагментарность, бессюжетность, произвольность).

1.7. Фигура Эдуарда Лимонова в современной русской литературе

В истории современной русской литературы, наверное, сложно найти личность, которую окружает столь дурная слава. Эдуард Лимонов восстановил против себя культурно-общественный истеблишмент трех городов мира, в которых обитал. На протяжении жизни он без устали эпатировал общественность нарушением общепризнанных табу, разрушением этических и эстетических канонов. В отличие от других авторов, которые в молодости раздавали «пощечины общественному вкусу», а с годами приобрели последовательную респектабельность, Лимонов остался бунтарем навсегда. Его жизнь можно сравнить с захватывающим аттракционом. Автор биографии Лимонова Э. Каррер писал: «Что бы вы ни думали о его действиях и убеждениях, Лимонов честно жил по правилу “без лицемерия, без смущения, без оправданий”». ⁷⁹ А.А. Орлова пишет, что дать Лимонову беспристрастную характеристику чрезвычайно сложно. Личность автора и его тексты будто провоцируют критика на сугубо эмоциональный отклик: «Авторы статей о Лимонове, порой сами того не замечая, невольно начинают либо развенчивать автора “Эдички”, либо же, наоборот, защищать его от нападков. Это характерно и для работ, авторы которых подчеркнуто стремятся к объективности, — несмотря на очевидные усилия, декларируемая беспристрастность удается редко, получается либо грубый разнос, временами переходящий в брань, либо

⁷⁹ Carrère E. Limonov. Paris: P.O.L, 2011. 495 p.

откровенная приятельская комплиментарность».⁸⁰ В.А. Капцев пишет, что пример Лимонова прежде всего интересен своим несоответствием традиции. Эмигрировав, он создает из себя образ оппонента образу мыслей, который сложился в русской эмиграции. «Русский писатель должен ностальгировать о России, писать, подразумевая потенциального русского читателя, и сохранять чистоту русской письменной речи. Лимонов же успешно развил стратегию по завоеванию “своего” читателя, поскольку его герой — нон-конформист, бунтарь-одиночка, этический маргинал».⁸¹ Лимонов называл себя аутсайдером, «парией русской или советской литературы».⁸²

Эдуард Лимонов (настоящая фамилия — Савенко) — русский писатель, поэт, публицист и политик. Вторую половину 70-х («Дневник неудачника» по воспоминаниям писателя написан в 1977 году) Лимонов провел в Америке. В 1974 году он после отказа стать осведомителем Комитета государственной безопасности СССР эмигрирует из Советского Союза вместе с Еленой Щаповой (она получает израильскую визу). В Америке он окончательно переходит с поэзии на прозу. В 1975 году он начинает работать корректором в нью-йоркской газете «Новое русское слово». Лимонов публикует в эмигрантской прессе статьи с жесткой критикой капитализма, в которых он скептически оценивает буржуазный образ жизни и Америку как таковую. Многие издания охладевают к Лимонову и отказываются публиковать его эссе. В ответ на это Лимонов приковывает себя наручниками к зданию “New York Times”, требуя публикации своих статей. В 1976 году, после ухода Елены Щаповой, он пишет самое известное впоследствии произведение — роман «Это я — Эдичка», который был переведен на множество языков и издан общим тиражом 4 миллиона экземпляров. Он рассказывает об Эдичке — русском эмигранте в Нью-Йорке, который тяжело переживает уход жены. Прежде чем опубликовать этот скандальный роман, Лимонову отказывают

⁸⁰ Орлова А.А. Проза и публицистика Эдуарда Лимонова. Дис. ... к. филол. н. СПб., 2004. 168 с.

⁸¹ Капцев В.А. Эдуард Лимонов как писатель-медиамиф // Журналістыка-2020: стан, праблемы і перспектывы: матэрыялы 22-й Міжнар. навук.-практ. канф., Мінск, 12–13 лістап. 2020 г. / В.М. Самусевіч (гал. рэд.). Мінск: БДУ, 2020. С. 537–540.

⁸² Глэд Дж. Беседы в изгнании: Русское литературное зарубежье. М.: Книжная палата, 1991. 318 с. С. 279.

35 издательств, поэтому он охотно берется за любую работу: пробует себя в роли портного, губернатора, мажордома, каменщика, маляра и т.д. Лимонов признается, что считает себя хорошим мастером: «Я ставлю стены ровные и прочные, я крашу их красиво и быстро, гвозди у меня сами в дерево идут, двери у меня вскорости на петлях повисают» («Дневник неудачника», 1982 г., с. 107).

Один из самых трогательных портретов Лимонова создала О. Матич в книге «Записки русской американки».⁸³ Матич относится к нему как к «человеку-событию», она фокусируется на многогранности его творчества, удивительной способности менять роли и при этом оставаться собой. М.В. Безрукавая называет Лимонова автором, героем и первым зрителем проекта, который предусматривает трансляцию своих мыслей и поступков в информационное пространство, где «удивление, протест, восторг — далеко не полный набор эмоций, которым отличаются реципиенты».⁸⁴ В интервью журналу «Элементы» сам Лимонов говорит о себе так: «Я автор многих книг. Но еще в большей степени я автор своей собственной биографии».⁸⁵

1.8. «Дневник неудачника, или секретная тетрадь»

Автобиографический роман «Дневник неудачника» — четвертый роман Эдуарда Лимонова, написанный в 1977 году. Впервые опубликован в 1982 году американским издательством Index Publishers в Нью-Йорке. В России роман был опубликован в 1991 году издательством «Глагол» Александра Шаталова тиражом 50 тысяч экземпляров. В 2002 году издательство «Амфора» опубликовало перевод «Дневника неудачника» на английский язык.

Повествование ведется в виде дневниковых записей, в которых главный герой Эдичка, эмигрант из СССР, рассказывает о своей жизни в Америке 1970-

⁸³ Матич О. Записки русской американки: Семейные хроники и случайные встречи. М.: Новое литературное обозрение, 2016. 577 с.

⁸⁴ Безрукавая М.В. Э. Лимонов: концепция литературного проекта // Международная научно-практическая конференция «Теоретические и практические вопросы науки 21 века». Уфа: РИО МЦИИ «Омега Сайнс», 2014. Ч. 2. С. 120–124.

⁸⁵ Я люблю «шампанских гениев»: беседа главного редактора «Элементов» с Эдуардом Лимоновым // Элементы. 2000. № 4. URL: <http://www.arcto.ru/article/447> (дата обращения: 18.01.2022).

х. Герой вспоминает свою бывшую жену, рассказывает о своих беспорядочных связях с женщинами и показывает читателю жизнь социального дна американского общества, к которому принадлежит. При этом герой не перестает мечтать о лучшей жизни и сокрушаться о том, как он далек от нее в дешевом номере отеля. Для Эдички мир делится на два «племени»: «неудачников» и «удачных», самого себя он относит к первым. Герой-бунтарь мечтает о том, что когда-нибудь неудачники устроят мировую революцию и, разрушив благочестивый буржуазный порядок, вернуться к чистому восприятию мира.

Сам Лимонов в интервью Ярославу Могутину в 1992 году подчеркивает, что для того, чтобы понять, что у него хороший эстетический вкус, достаточно прочитать «Дневник неудачника».⁸⁶ Издатель литературного журнала «Эхо» В.Р. Марамзин называет «Дневник неудачника» смелой, неприятной книгой, свидетельством живого таланта: «Подпольный человек был рассказан нам Достоевским. С тех пор прошло время, однако подпольный человек, как никогда, существует. Пропустив недолгое время его активности и следовательно, союза с властью, мы вновь найдем его в его подполье. Он вновь желает наградить всех собой, таким внутренне богатым, имеющим руки “творческой личности”, временно живущей с прислугой (или с генеральшей, все равно) — и обижается, когда его не хотят».⁸⁷

1.9. Дневник как литературная форма

В заглавии автобиографического романа (именно так Лимонов обозначает жанровую принадлежность этого произведения) присутствует слово «дневник». Дневник — форма литературного творчества, известная с древнейших времен, своего рода «диалог с самим собой». Ж.Х. Салханова и А.С. Утебекова пишут, что история дневниковой формы повествования есть «история её изменения в авторском и читательском сознании — от

⁸⁶ Могутин Я. 30 интервью. СПб.: Лимбус Пресс, 2001. 495 с.

⁸⁷ Из подполья звезды видно. [Послесловие к публикации Эдуарда Лимонова «Секретная тетрадь, или Дневник неудачника. Отрывки из книги». Не перепечатывалось] // Эхо. 1978. № 3.

представления о дневнике как о подневных автобиографических записях реальных лиц до понимания дневниковой формы как художественной формы высказывания».⁸⁸ В подневных записях часто можно встретить заметки о прочитанных книгах и просмотренных фильмах, погоде, размышления и обобщения. Нередко автор использует дневник для того, чтобы проследить собственное развитие (духовное, физическое). В литературном дневнике, в отличие от бытового, автор, как правило, концентрируется на том, что, как ему кажется, в будущем может представлять исторический интерес, и тщательно подходит к отбору фактов, которые в совокупности создают художественное единство.

На сегодняшний день до сих пор не разработана универсальная классификация дневников, поскольку дневник, как своего рода вид автопсихологической прозы, не может рассматриваться только в референциальном или фикциональном регистре. Дневник отличается «двойственностью» и жанровой неопределенностью. В зависимости от личности автора и того, как его образ представлен в тексте, выделяют⁸⁹:

1. чисто литературные, целиком вымышленные дневники;
2. дневники писателей либо заранее предназначенные для публикации, либо ведущиеся для себя;
3. дневники обыкновенных людей, представляющие собой просто датированные записи о различных волновавших автора чувствах и событиях.

В данной работе мы не относим роман «Дневник неудачника» к чистому дневниковому жанру, однако согласимся с тем, что он близок ему прежде всего фрагментарной формой изложения и исповедальным пафосом. В приведенной выше классификации это произведение находится между первой

⁸⁸ Салханова Ж.Х., Утебекова А. С. Дневник как литературный жанр // Неофилология. 2020. № 22. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/dnevnik-kak-literaturnyy-zhanr> (дата обращения: 04.04.2022).

⁸⁹ Рабенко Т.Г. Вариативное функционирование речевого жанра (на материале жанра личного дневника) // Сибирский филологический журнал. 2018. № 1. С. 250–260.

и второй категориями — во многом вымышленный дневник писателя, предназначенный для публикации.

1.10. Оценка творчества Эдуарда Лимонова

А.А. Аствацатуров полагает, что основы русского автофикшна были заложены именно Эдуардом Лимоновым: «Он предложил интересную постмиллеровскую, постбатаевскую, постсюрреалистическую прозу, опрокинув гуманистические идеалы русской литературы. Синтезировав язык истерики Селина и более оптимистичного Генри Миллера, все это соединилось в его неординарной личности и породило удачные тексты».⁹⁰ Сам Лимонов, кстати, не включал Генри Миллера в число своих литературных учителей, несмотря на то, что посвятил ему целое эссе «Китаец» в книге «Священные монстры».⁹¹ Лимонов называл среди авторов, которые на него повлияли, прежде всего Юкио Мисиму, Луи-Фердинанда Селина и Жана Жене. Ян Левченко полагает, что русская автопсихологическая проза пошла от Эдуарда Лимонова — «человека, который настаивал на личной свободе и считал свободу главной ценностью жизни».⁹²

Популярность Лимонова в России А.А. Аствацатуров объясняет тем, что он научил современную прозу говорить от имени своего «Я». О.Л. Корнилова пишет, что, для того чтобы добиться этого, недостаточно лишь техники спонтанного письма, любимой сюрреалистами, необходимо расщепить язык, «определить» его, вывести на первозданный уровень.⁹³ В этом Лимонов наследует идеям постструктуралистов, которых занимали процессы расщепления личности, обнаружения в ней неочевидных участков. Раздвоенность фигуры автора, неопределенность жанра, смешение реальности и вымысла подтверждают эту тенденцию.

⁹⁰ Книжный салон. Автофикшн: как писать о герое, похожем на тебя? // Телеканал Санкт-Петербург LIVE. YouTube. URL: <https://youtu.be/s475L-m-mYs> (дата обращения: 01.12.2021).

⁹¹ Монморанси — Лимонов, Лаэртский (1996) // Эдуард Лимонов. YouTube. URL: https://youtu.be/4nsqhl1a_0Co (дата обращения: 30.01.2022).

⁹² Левченко Я. Живи быстро, умри старым. Памяти Эдуарда Лимонова // Colta. URL: <https://colta.ru/articles/literature/23839-zhivi-bystro-umri-starym-pamyati-eduarda-limonova> (дата обращения: 01.04.2022).

⁹³ Корнилова Л. Последний романтик Эдичка // Ковчег. Литературный журнал. 1981. № 5. С. 89–93.

Дэвид Лоу, анализируя романы Лимонова «Это я — Эдичка», «Дневник неудачника и «Подросток Савенко», относит его к представителям нон-фикшн.⁹⁴ А. Рогачевский возражает ему и считает, что этот взгляд основан на двух существенных допущениях. Во-первых, у Лимонова нет существенной разницы между автором и протагонистом. Во-вторых, Лимонов игнорирует границы между жизнью и искусством.⁹⁵ Л.И. Бронская полагает, что приверженность Лимонова «псевдоавтобиографической прозе» — эпатажная техника постмодернистского романа, «читатель которого все время подвергается своеобразной эмоциональной атаке», одним из приемов которой становится употребление обсценной лексики. Эпатаж, по мнению Л.И. Бронской, приедается читателю, его сложно удивить, поэтому «Э. Лимонов так и остался для многих читателей неистовым писателем-эмигрантом, яростно желающим убить свое одиночество», — заключает Л.И. Бронская.⁹⁶ Однако многочисленные переиздания и неугасающий интерес к фигуре Лимонова не только как политического деятеля, но и как революционера русской литературы не подтверждают эту точку зрения.

Говоря об исповедальности прозы Лимонова, Н. Боков спрашивает: до каких пределов может идти автор, чтобы искренность не превратилась в бравоирование падением, в представление отрицательного состояния души как нормы? Отвечая на этот вопрос, Боков замечает, что от состояния «ничего святого» Лимонова все-таки отделяет утрата любимой женщины, его герой мучительно ищет причины произошедшего, что отнюдь не говорит о моральном бесчувствии.⁹⁷ Профессор славистики Калифорнийского университета Беркли, О. Малитч, пишет, что вопреки всем выпадам Эдуарда Лимонова против русской литературы, вопреки тому, что он нарушает все каноны прозы на всех уровнях: моральном, политическом, культурном,

⁹⁴ Lowe D.A. Russian Writing Since 1953: A Critical Survey. New York: Ungar, 1987. 208 p.

⁹⁵ Rogatchevski A. A Biographical and Critical Study of Russian Writer Eduard Limonov. Lewiston, NY: Edwin Mellen Press, 2003. 265 p.

⁹⁶ Бронская Л.И. Эдуард Лимонов как зеркало русского постмодернизма // Русский постмодернизм: Предварительные итоги. Ставрополь, 1998. С. 146–153. С. 151.

⁹⁷ Боков Н. Нарцисс на асфальте Нью-Йорка // Ковчег. Литературный журнал. 1981. № 5. С. 94–95.

литературном и лингвистическом, он остается «моральным» и старомодным в его понятиях о любви, дружбе, человеческих страданиях.⁹⁸ Исповедальность играет важную роль в произведениях Лимонова. Инна Прусакова пишет, что его «надрывная искренность действует на читателя намного сильнее, чем любая выдумка “нейтральной” прозы».⁹⁹ При этом Лимонов разграничивает себя и своего героя, он говорит, что автобиографичность его трудов не цель, а лишь средство для создания чего-то более амбициозного, чем история его собственной жизни: «Конечно, персонаж Эдички это лишь предлог, чтобы рассказать о чем-то еще: об этом мире, о его друзьях и врагах, об этом бурлящем бульоне, называемом человечеством...»¹⁰⁰ На наш взгляд, прекрасно выразился о взаимоотношениях между героем и писателем у Лимонова И. Ефимов: «Гоголю не нужно было превращаться ни в Чичикова, ни в Вия; Достоевскому не нужно было насиловать девочку-подростка и брать в руки топор; Камю не нужно было убивать араба. Но маркиз де Сад должен был быть тем, кем он был, а также <...> Луи Селин [, который] должен был посетить край ночи, чтобы написать свою книгу. То же самое относится и к Лимонову».¹⁰¹ О вопросе соотношения реального и фикционального в текстах Лимонова также пишет А. Крон, который лично знал писателя: «Лимонов подтвердил, что он как бы “редактировал” действительность, то есть для выразительности два разных разговора мог объединить в один, переставлял события местами и т.п.»¹⁰² Об этом также рассуждает В.Р. Марамзин в послесловии к публикации «Дневника неудачника»: «Российский читатель всегда был (и продолжает быть) склонен подозревать в рассказчике автора, всей его персоной. Когда прочтешь “Секретную тетрадь”, начинаешь бояться за Лимонова: уж если редкий читатель не вменяет про себя старушку-

⁹⁸ Matich O. The moral immoralist: Edward Limonov's Èto Ja — Èdicka // The Slavic and East European Journal. 1986. Vol. 30. № 4. P. 526–540.

⁹⁹ Прусакова И. Подросток Савенко перед зеркалом : [О творчестве Э.Лимонова] // Нева. 1995. № 9. С. 199–205.

¹⁰⁰ Мирчев А. 15 интервью. Нью-Йорк: Издательство им. А. Платонова, 1989. 224 с. С. 96.

¹⁰¹ Ефимов И. Из письма // Эхо. 1978. № 4. С. 120–121.

¹⁰² Крон А. Майн кампф Эдуарда Лимонова // Независимый бостонский альманах. 2012. URL: <https://lebed.com/2012/art6090.html> (дата обращения: 17.02.2022).

процентщицу Достоевскому, то что же скажут о лимоновском неудачнике, к тому же сочиненном от первого лица?»¹⁰³

Карен Л. Райан называет правду Лимонова эстетической. «События и персонажи, которых он описывает (или изобретает), чтобы проиллюстрировать свою истину, действительны в той мере, в какой они достигают его эстетической цели».¹⁰⁴ На примере романа «Это я — Эдичка» она также отмечает, что предполагаемый читатель Лимонова не определен, он расплывчат, что в сочетании с изменчивостью повествователя показывает отсутствие корней и отчуждение, которые свойственны опыту изгнания: «Существование Эдички в изгнании — его психологическое, если не физическое существование — опасно, и он отказывает читателю в комфорте разрешения». Герой отделен от американской и русской культур, и язык, который использует Лимонов, в полной мере передает ощущение безродности, неприютности в постоянных попытках утвердиться и найти свое место. Эдичка многомерен, он одновременно существует в нескольких ипостастях: писатель-эмигрант, подсобный рабочий в ресторане, грузчик, покинутый муж, человек, живущий на социальное пособие, что выражается в структуре повествования. Герой и его язык расщеплены и в этом расщеплении совершенно беззащитны.

Проза Лимонова сочетает в себе надрывную искренность, расщепленность автора и языка, разрушение любых границ и способность говорить от имени своего «Я», что делает его уникальным среди других русских писателей. От всех существующих и существовавших творцов, по мнению И. Бродского, которого с Лимоновым связывали непростые отношения, отличало то, что стилистический прием, сколь бы смел он ни был, у Лимонова никогда не самоцель, но «сам как бы дополнительная

¹⁰³ Из подполья звезды видно. [Послесловие к публикации Эдуарда Лимонова «Секретная тетрадь, или Дневник неудачника. Отрывки из книги». Не перепечатывалось] // Эхо. 1978. № 3.

¹⁰⁴ Ryan-Hayes K. Limonov's "It's me, Eddie" and the Autobiographical Mode. The Carl Beck Papers in Russian and East European Studies. 1993. № 1004. 37 p.

иллюстрация высокой степени эмоционального неблагополучия — то есть того материала, который, как правило, и есть единый хлеб поэзии».¹⁰⁵

Он сам, как писатель и человек, — феномен, который заслуживает всестороннего изучения. Реальная жизнь не имеет смысла, она безразлична к людям, их чаяниям и надеждам, для принятия этого факта, осознания собственного одиночества и тотальной бесприютности нужна внутренняя сила, готовность взглянуть страху в лицо. По мнению А.А. Аствацатурова, Лимонов, как литературная фигура — это «симптом невротического страха перед миром, инстанция, налаживающая с действительностью связь».¹⁰⁶ Он называет его удобной защитой от бессмысленной жизни, концепцией, которая придает ей видимость смысла.¹⁰⁷

¹⁰⁵ Лимонов Э. Стихи. С предисловием Иосифа Бродского // Континент. 1978. № 15.

¹⁰⁶ Аствацатуров А. Разборы не без чтения №5. Невротик в маске монстра // Топос. 03.09.2003. URL: <https://www.topos.ru/article/1547> (дата обращения: 10.01.2022).

¹⁰⁷ Там же.

Выводы по 1 главе

Таким образом, мы установили, что на сегодняшний день существует множество автофикциональных письменных практик, которые образуют целый спектр терминов, среди которых зачастую оказывается автофикшн. В данном исследовании мы будем рассматривать автофикшн как гибридный жанр, основываясь на теоретических построениях автора неологизма автофикшн — французского писателя Сержа Дубровского.

Мы изучили развитие феномена с 1977 года по сегодняшний день и выделили ведущие теории — Сержа Дубровского и Венсана Колонна. Для дальнейшего анализа романа Лимонова «Дневник неудачника» нам видится целесообразным примкнуть к одному из этих подходов. Теория, выдвинутая Сержем Дубровским, которая во многом опирается на психоанализ и преобладание референциального регистра в автофикциональном тексте, как нам кажется, больше подходит для изучения нарратива, который создает Эдуард Лимонов в романе «Дневник неудачника».

Также мы рассмотрели место автофикшн в системе автобиографических жанров (уникальная конструкция, сочетающая приметы действительности и вымысла), установили связь автофикшн с психоанализом и определили этот жанр как своеобразную форму психоаналитического опыта, изучили теорию серийной автобиографии, выдвинутую Ли Гилмор, и выделили сходство черт автофикшн и серийной автобиографии, главной из которых является феномен травмы. Вместе с тем мы установили, что роман «Дневник неудачника» возможно рассматривать как автофикциональное произведение, поскольку он близок дневниковому жанру (фрагментарность, исповедальный пафос), но не является автобиографичным (озаглавлен автором как *роман*).

Опираясь на культурно-историческую традицию в исследовании данного жанра (С. Дубровский, В. Колонна, Ж. Женнет, Ф. Гаспарини и др.) и объединив свойства серийной автобиографии (как наиболее близкого автофикшну явления), сформулированные М. Левиной-Паркер, и признаки автофикшн, предложенные ведущей исследовательницей жанра сегодня

Л.Е. Муравьевой, мы сформулировали 7 маркеров автофикшн. С учетом данных признаков будет осуществляться анализ «Дневника неудачника» как автофикшна в следующей главе.

2 глава

2.1. Триада «автор-повествователь-протагонист» и функционирование местоимений в романе

Литературоведческие дискуссии, которые разгораются в связи с появлением новых жанров и направлений, часто посвящены проблеме автора, тому, как меняются субъектно-объектные отношения в новых литературных формах. В литературе автофикшн эта проблема является одной из ключевых. Автор в ней как бы находится между двумя полюсами, документальным и художественным, которые можно сравнить с точками А и В на оси координат, автор, скажем, С, находится в постоянном движении между ними, в каждый момент повествования он может перемещаться ближе к одному из полюсов, но точно установить его местонахождение крайне сложно. Вследствие этого читатель сталкивается с невозможностью разграничить биографического, реального автора, автора-героя и персонажа. При анализе подобных произведений мы не можем абстрагироваться от реальной личности автора, его внелитературного воплощения, мы должны учитывать все три части триады «автор-повествователь-персонаж».

В «Дневнике неудачника» реального автора, повествователя и протагониста объединяет имя — Эдуард Лимонов. Нестабильность категории автора видна уже по постоянно меняющимся формам этого имени: так, в ходе повествования встречается Лимонов, Эдвард, Эдуардо, Эдька, Эдуард Лимонов, Эдинька, Э. Лимонов, Эди Лимонов, Эдичка, Эдинька и Эдюшенька. Разнообразие форм напоминает смену масок. Перед читателем роли, которые реальный автор примеривает на своего героя. Имена отражают то, в каких отношениях герой находится с другими людьми, ставят его на определенное место. Эдуардо — работник кухни, который целый день трудится бок-о-бок с латиноамериканскими мигрантами, Эдвард — любовник «миллионерской экономки», Эдичка — муж прекрасной Елены. Данные имена показывают

многоликость героя, передают вереницу отношений и обстоятельств, в которых он побывал. Они также служат маркером времени, помогают ему перенестись в конкретный момент времени, оживить декорации, которые он возводит, описывая реальные события. Важно также, что автор меняет лишь форму имени, несмотря эти на внешние изменения, перед читателем всегда одна и та же цельная личность, огромное ЭГО, которое связывает страницы романа воедино.

Вероятно, для Лимонова имеет значение этимология имени Эдуард. По одной из версий *Эдуард* — форма имени *Edward*, которое происходит от древнеанглийского *Eadweard* — ‘страж богатства, достатка, счастья’ (*ead* — ‘счастливый, процветающий’, *weard* — ‘страж’).¹⁰⁸ В этом случае семантика имени вступает в диссонанс с заглавием романа — «Дневник неудачника». Так, герой, которому предопределено судьбой быть стражем, хранителем счастья, относит себя к племени «неудачников».

Имена собственные могут коннотировать и создавать дополнительные значения, которые служат «для выражения разного рода экспрессивно-эмоционально-оценочных обертонов и могут придавать высказыванию торжественность, игривость, непринужденность, фамильярность и т. п.»¹⁰⁹, то есть имена могут иметь свою специфическую онимическую семантику. В большинстве языков существует по крайней мере три формы имени: полная (официальная, паспортная), краткая (домашняя) и диминутивно-мелиоративную или аугментативно-пейоративную.¹¹⁰ Выбор писателем варианта имени является одним из средств создания художественного мира произведения¹¹¹ и имеет метафорические основания и часто определяется контекстом, в котором действует герой. Использование имени в художественном произведении всегда мотивировано со стороны значения.

¹⁰⁸ Edward // Online Etymology Dictionary. URL: <https://www.etymonline.com/word/edward> (дата обращения: 18.02.2022).

¹⁰⁹ Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. М.: Советская энциклопедия, 1966. С. 199.

¹¹⁰ Супрун В.И. Имя собственное как эмотивный феномен // Известия ВГПУ. 2019. № 1 (134). С. 199–204.

¹¹¹ Косиченко Е.Ф. Имя собственное в семиотическом пространстве культуры и художественного текста. М.: Московский государственный лингвистический университет, 2017. 292 с.

Например, использование полной формы (Эдуард Лимонов, Э. Лимонов, Эдуард Вениаминович) выражает уважительное отношение к субъекту, возвеличивает его.

Я им краденого вина налил. И отпустил их раньше времени. Сам позже ушел. Командир товарищ Лимонов.

Здесь герой предстает в торжественном, официальном виде. Вероятно, это самоименование, то, как герою хочется видеть себя, какое отношение окружающих он ждет, а не реальное обращение. Полная форма в романе, как правило, отражает именно мечту о уважении, почитании героя со стороны других.

Краткие формы имени и деминутивы (Эд, Эдик, Эдька и др.) часто выступают как средство актуализации воспоминаний о конкретных событиях и людях.

Эди — как называл меня Кадик. Помнишь Кадика — Эдвард? Эдик и Кадик, Кадик и Эдик — водой не разольешь.

Здесь хорошо видно противоречие между формой имени Эдвард, которая отражает текущую реальность и является маркером чужой речи, речи иностранца, который называет героя и прошлым, в котором герой носил уменьшительно-ласкательные формы Эди и Эдик.

Также в произведении активно используются антропонимические дериваты с ласкательными суффиксами, как, например, *-ичка* и *-инька* (Эдичка, Эдинька).

Шумный Эдинька. Тихий Эдинька. Грустный как мальчик сидит в уголке постели. Устал. Спустя два часа разыгрался как дитя. Шалит. Вино пьет и стихи вслух читает.

Или

Ну что вы от провинциального парня-поэта хотите — влюбился Эдичка в Ленку без памяти.

Такие формы используются для создания атмосферы интимности, близости, с их помощью выражается доброе отношение к герою. В данном случае, видно ласково-снисходительное отношение рассказчика к персонажу, он смотрит на него как на маленького ребенка, который безобразничает и шалит, но, несмотря на свое хулиганское поведение, нуждается в защите, душевном тепле и поддержке со стороны взрослого.

Также заслуживает внимание использование форм вроде Эдуардо и Эдвард, которые являются маркерами, моделирующими явно чужую речь.

Два испанца — мойщики посуды — тотчас грязную посуду после меня и мыли. Ни слова по-английски. «Вот, Эдуардо, — будущие твои друзья — солдаты — говори с ними, — сказал я себе. — Лицом к лицу с ними ты стоишь».

Здесь имитируется речь испанцев, которые могли бы обратиться к герою. Интересно, что он лишь воображает это обращение, в действительности они не разговаривают с героем, он погружается в фантазии, в которых выступает в роли солдата, воюющего с испанцами на одной стороне (вероятно, здесь скрывается аллюзия на гражданскую войну в Испании, которая захватила множество писателей, например, Хемингуэя). Форма Эдуардо, симулирующая испанский язык, — это своеобразный крючок, который позволяет перенестись в эту фантазию.

Существенное количество вариантов одного онима резонирует с характерной для автофикциональной прозы ситуации, в которой не определены границы между автором, повествователем и героем, а личность самого героя расколота. Таким образом, субъект речи становится фигурой переменчивой, непостоянной, что помимо прочего воплощается в обилии различных форм имени собственного.

Прежде чем начать разговор о роли лиц в произведении, повторим, что отношения между автором, рассказчиком и героем противоречивы. По этой причине мы не можем утверждать, чьими именно устами произносится та или иная фраза. Вследствие чего в дальнейшем в качестве ключевой фигуры в этой триаде мы будем выделять именно автора, как главного создателя и организатора данного текста.

Итак, помимо меняющейся формы имени героя, в романе обращает на себя внимание обилие личных местоимений. Личные местоимения являются наиболее экспрессивными. Их использование приводит к субъективизации повествования, а также создает у читателя иллюзию причастности и соучастия.¹¹² Местоимения — источник речевой экспрессии в художественном тексте.

Первое лицо

Личные местоимения первого лица могут выступать в качестве средства субъективизации повествования. В некоторых случаях они рассматриваются в качестве стилистического приема, который усиливает субъективизацию. Е.С. Антипина отмечает, что в дневниковых жанрах (которые близки автофикшн) они играют особую роль, поскольку дневник невозможен без авторского «Я».¹¹³ Повествование от первого лица характеризует «рефлексия, самонаблюдение, анализ собственных переживаний, интимизация, которые, в свою очередь, работают на раскрытие внутренних переживаний повествователя-дневниста».¹¹⁴ В дневнике главным является говорящий, человек, формирующий коммуникативный акт таким образом, чтобы занять активную позицию в отношениях с другими участниками коммуникации. Имеет значение лишь оценка этого человека, другие точки зрения не существуют. Степень выраженности присутствия рассказчика варьируется, но

¹¹² Стилистика и литературное редактирование / под ред. проф. В.И. Максимова. М.: Гардарики, 2004. 651 с.

¹¹³ Антипина Е.С. Функции личных местоимений я и мы в дневниковом жанре (на материале художественных дневников И.А. Бунина «Воды многие» и «Окаянные дни») // Известия высших учебных заведений. Серия «Гуманитарные науки». 2012. Т. 3. № 3. С. 196–200.

¹¹⁴ Там же.

«само употребление местоимений и глаголов первого лица представляет собой самоизображение, хотя и редуцированное». ¹¹⁵

Лексический состав «Дневника неудачника» показывает, что местоимение «я» является одним из самых частотных, оно используется в тексте «Дневника неудачника» 580 раз. Местоимение «мы», для сравнения, всего 64 раза. Для произведений, в которых активно используются личные местоимения в первом лице «характерно утверждение подлинности излагаемых фактов: “это было со мною”, “я сам это видел”». ¹¹⁶

Говоря от первого лица, Лимонов будто постоянно утверждает своего героя (которого в тексте сложно отделить от автора), отмечает его присутствие на страницах.

Я люблю безумие. Вся моя жизнь тому примером служит. Я культивирую не логику, а наслаждения. Мои болезненные ощущения доставляют мне удовольствие.

Это повторяющееся «Я» как будто вынуждает читателя поверить в то, что перед нами автор, который говорит от своего имени. Вынесенные в начало предложения, эти местоимения создают определенный ритм, свойственный лирике. Попадая под этот гипнотический эффект постоянного повторения, читатель отождествляет автора и героя, однако часто, несмотря на повествование от первого лица, мы понимаем, что речь идет о вымышленных событиях. Например,

Парикмахер Жюль, коллекционер марок Серж и я как-то само собой подружались и образовали компанию. Сплотила нас страсть к общим полетам на закате дня. Часто в безоблачную погоду вы можете нас увидеть парящими над ближними холмами и озерами...

Второе лицо

¹¹⁵ Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 311 с. С. 66.

¹¹⁶ Атарова К.Н., Лесскис Г.А. Семантика и структура повествования от первого лица в художественной прозе // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1976. Т. 35. № 4. С. 343–356.

Второе лицо встречается в тексте реже, чем первое. Лексический состав романа показывает, что местоимение «ты» встречается в нем 70 раз, местоимение «вы» — 53 раза. Как правило, это обращение автора (рассказчика) к своему герою. Использование местоимений второго лица указывает на диалогичность речи — происходит своеобразная коммуникация между автором и читателем и создаются условия для погружения читателя в вымышленный мир (автор обращается в том числе к читателю). Еще Э. Бенвенист отмечал двойственный характер референции местоимения «ты». Как пишет Е.В. Лозинская, в последние годы в лингвистике утвердилось мнение, что «референциальная функция этого местоимения (второго лица) во многом опирается не на его собственное значение, а на ментальные действия адресата дискурса: слушатель самостоятельно устанавливает связь между этим словом и собой».

Например,

Будет, будет как хочешь, успокойся. А пока поди на кухню — ночью всегда хочется есть — вынь кусок еды, что добрейшая миллионерова экономка привезла — ешь пока, пока... Ты уже кое-чего добился в этой жизни, дело с твоим именем на обложке, конечно, уже стоит в картотеке FBI. Пожми плечами. Что ж! Значит, все идет как надо.

Приметы реального мира (миллионерова экономка, интерес ФБР к Лимонову) говорят о том, что в этом фрагменте речь идет об авторе. Он обращается к своему герою — самому себе — с утешением. Из чего можно сделать вывод, что этот фрагмент — часть внутреннего диалога автора с самим собой.

Приведем другой пример:

Непутевый ты, Эдька, человек, испорченный. И город, где живешь ты, выбрал его, похож на Содом. Сильно смахивает. Гнилой городишко. Оно конечно, вчера в дискотеке было хорошо тебе, весело, но если иными глазами посмотреть, что получается, а?

Автор смотрит на своего героя — на себя, со стороны. Он как бы наблюдает за своими действиями с рациональной позиции, с позиции взрослого, который занят постоянной рефлексией. Он отдаляется и оценивает своего героя, Эдьку, обращаясь к нему напрямую, на «ты». Таким образом, перед читателем мнимая диалогичность, Лимонов обращается не к нему, а к своему герою — самому себе.

Третье лицо

Третье лицо в романе представлено в трех видах.

Во-первых, это часто встречающееся местоимение «они» (129 раз). «Они» в основном богачи, сильные мира сего, те, от кого герой, пытающийся выжить на вэлфэр, бесконечно далек.

*Какие казни и пытки придумываешь богатым и сытым, сталкиваясь с ними на улицах, когда в шубах и клочьях пара выходят **они** из ярко освещенных дверей ресторанов.*

Или

*Почему же **мы** — я им потолок крашу да грязь подбираю, а югослав вещи таскает и упаковывает, а китаец — домашний раб; почему **мы** работаем, а **они** в гнилом своем гнезде сидят, не работают и собак-дармоедов кормят. **Они** что, талантливее нас с югославом?*

«Они» всегда находятся в оппозиции к «нам», это люди, принадлежащие разным мирам. Перейти из одной социальной страты в другую в мире Лимонова невозможно. Бедные ненавидят богатых, богатые — презирают бедных. Этот конфликт является одним из базовых в поэтике Лимонова, литературоведы традиционно обозначают его как конфликт «банды и богемы».

***Высокомерные богачи. Скачут** на лошадях, одетые в специальные красивые костюмы. **Стоят** в вечерних одеждах на фотографиях в журналах, от ушей, шей и пальцев блестят бриллианты — они прекрасно острижены. **Сидят** за белоснежными столами. Защищает **их** армия, полиция и наемные телохранители. А **мы**, голодные, с завистью глядим на них. Погодите же!*

Во-вторых, это многократно встречающаяся «она» (162 раза). «Она» — жена, незнакомка, проститутка, старушка. Повышенный интерес героя к женщинам, всех возрастов, национальностей и социального положения часто встречается на страницах лимоновской прозы. Женщина для Лимонова — это одновременно угроза и утешение, забота и жестокость, противоречивое нечто, к которому стремится человек. Он создает своеобразный, но все же культ женщины, прародительницы и властительницы, которым живет герой. В герое постоянно борются два противоречивых желания подчинить себе эту силу или подчиниться самому. Фабулу «Дневника неудачника» можно охарактеризовать как бесконечный переход от одной женщины к другой, прерываемой рефлексией героя.

Великое Открытие совершил я, когда душил жену. Вернее, когда, недодушив, отпустил. Я посмотрел на нее — до этого наглую и гордую своими успехами самки — количеством и качеством мужских членов, в нее входящих. Я посмотрел... она была... О, это мгновение я никогда не забуду. Ради этого только и стоит жить. Она мычала.

Или

*Я думаю, что ниже класса «Ди» существуют еще «Е», «Эф» и, может быть, «Ай». Да, я думаю, это точно. Так что мои девочки попадают точно посередине. Они средние. Выше класса «А», я верю, существует только одно создание. **Вот за ним я и охочусь.** Но где оно, я не имею понятия.*

Наконец, это местоимение «он» (104). «Он» в «Дневнике неудачника» — это герой, за которым наблюдает автор. Но, в отличие от случаев с использованием второго лица, автор не говорит с героем, он находится от него на другой дистанции. Например,

Была невероятная гроза. Он выключил свет — лег загорелый и голый в постель, забился в самый угол и с удовольствием лежал. Окна были открыты, из Нью-Йорка приносило запах свежей зелени и дождя. Он впервые

почувствовал острое удовольствие от того, что одинок, что отель, где он живет, — дешевый и грязный, что населяют его алкоголики, наркоманы и проститутки, что он не работает и живет на нищенское стыдное пособие по социальному обеспечению, но зато целыми днями гуляет.

Здесь мы видим взгляд на героя со стороны, автор не ведет внутренний монолог с воображаемым собой, он — наблюдатель, который может проникнуть в мысли героя, но не может на них повлиять. Так, Лимонов превращает своего воображаемого собеседника в персонажа, передавая ему свои чувства и ощущения. В контекстах, в которых используется местоимение «он» часто актуализируется писательская маска. При этом субъект речи и «он» находятся в разных пространственно-временных отношениях. Следует отметить, что здесь имеет особое значение дейктическая функция данного местоимения (указание на условия речевого акта, соотнесение того, о чем говорится, с условиями речевого акта и его участниками)¹¹⁷. В старославянском языке «он», «она» относились к разряду указательных местоимений.

Или, например, здесь

*Напротив жил **писатель**. Занавесок у него на пятом этаже не было — **писатель** жил открыто. Почти каждый вечер в одном из окон, а именно там, где помещалась **писательская** кровать, появлялась девушка, одевающаяся или раздевающаяся. Девушки у **писателя** обновлялись каждые несколько дней. Одни из них, одевшись, уходили — на ночь не оставались, другие оставались и не уходили.*

Нетрудно догадаться, что за образом писателя скорее всего скрывается сам Лимонов — на это указывают, во-первых, то, что Лимонов — сам писатель, во-вторых, то, что Лимонов жил на пятом этаже отеля Embassy, в-третьих, он не раз описывал, как, живя в Нью-Йорке, приглашал к себе

¹¹⁷ Лекант П.А., Диброва Е.И., Касаткин Л.Л., Клобуков Е.В. Современный русский язык / под ред. Леканта П.А. 5-е изд. М.: Издательство Юрайт, 2019. 493 с.

девушек. Здесь мы видим не приближенный взгляд, как в предыдущем случае, — писателя, который находится в одной комнате с персонажем, а взгляд еще более отдаленный — взгляд из окна соседнего дома или с улицы. Наблюдатель не может проникнуть в мысли героя, но может оценить его образ жизни, понять, что представляет собой этот человек по внешним, бытовым проявлениям.

В результате складывается картина с постоянной сменой перспективы, почти кинематографический эффект смены кадров. Все лица в произведении группируются вокруг главного героя, они отталкиваются от него, задающего ритм «Я». Это и «они» — враги-богачи, которым противопоставляет себя герой, и меняющаяся «она» — выступающая то блудницей в намеренно сниженных физиологических описаниях, то ангел или невинный ребенок, перед чистотой которого герой ощущает собственное бесчестие. В случае с местоимениями «я», «ты» и «он» мы видим перемену фокусного расстояния во взгляде на героя. Автор то говорит от своего имени, объединяя себя с персонажем, то обращается к герою, делая его частью своего внутреннего монолога, то отдаляется настолько, чтобы понаблюдать за ним как за цельной фигурой, другим человеком. Изменение оптики во взгляде на героя мешает читателю четко определить, кто находится перед ним — автор, повествователь или герой, все они сливаются в одно многогранное целое. Этот прием со сменой кадра по-своему ироничен, может создаться впечатление, что это своего рода постмодернистская игра, в которой Лимонов подбрасывает читателю маски, хохоча и прячась неузнанным за страницами своего романа. Однако можно предположить, что это не попытка обмануть читателя, а скорее те особенности авторского мироощущения, которые не могут быть переданы посредством привычных субъектно-объектных отношений в произведении, где автор, повествователь и герой могут быть четко отделены друг от друга.

2.2. Смещение референциального и фикционального регистров, трансгрессия между текстом и реальностью

Слияние референциального и фикционального регистров — ключевой признак жанра автофикшн. Поскольку «Дневник неудачника» озаглавлен самим автором как автобиографический, но все же роман, мы исходим из пресуппозиции, что перед нами художественное произведение, содержащее переработанные, но все же реальные факты из биографии создателя.

Какие факты совершенно точно позволяют подтвердить референциальность текста?

1. Совпадение имени автора и героя (см. выше): Лимонов, Эдвард, Эдуардо, Эдька, Эдуард Лимонов, Эдинька, Э. Лимонов, Эди Лимонов, Эдичка, Эдинька и Эдюшенька.

Зачем мне все это — Эдуарду Вениаминовичу — сыну Вениамина Ивановича, крещенному по православному обряду, родившемуся в 1943 году.

Отец Лимонова — Вениамин Иванович Савенко. Писатель родился 22 февраля 1943 года.

2. Упоминание реальных предметов, фотографий, документов

Для украшения новой квартиры повесил на стенку среди прочего и старую фотографию, где Елена голая сидит на подносе, а я стою сзади в пиджаке национального героя...

Описываемая фотография существовала, она была сделана в 1974 году в Москве перед отъездом Лимонова и Елены Щаповой в Соединенные Штаты (см. Приложение).

3. Реальные события

Какое было неземное райски-адское время, когда Елена ушла от меня в феврале 1976 года.

В биографии Лимонова Э. Каррер пишет, что Лимонов навсегда запомнил дату расставания с Еленой Щаповой: «Елена ушла 22 февраля 1976-

го, а он очнулся 28-го в номере гостиницы «Винслоу». У его изголовья сидел добрый Леня Косогор».¹¹⁸

А до тех пор комнаты помою, иной раз дверь подкрашу, где шуруп ввинчу, юбку сошью, брюки переделаю — подкармливаюсь.

В американский период Лимонов сменил около 13 профессий: работал каменщиком, портным, поваром, официантом, гувернером, мажордомом, литейщиком и др.

*Уже с год как за мной, я понимаю, пристально следит **FBI**. После статьи, некоторое время назад напечатанной в итальянской газете, они, надо думать, и прочее на мне акцентировались.*

В Нью-Йорке деятельностью Лимонова заинтересовалось ФБР, потому что он активно публиковал статьи против капитализма и буржуазного образа жизни.¹¹⁹

*Мой старый друг позвонил мне и позвал в музей, посмотреть **выставку Арпа**. Но мне было тошно идти в музей, в его порядок и тишину.*

Вероятно, имеется в виду экспозиция художника-дадаиста Жана Арпа в Метрополитен-музее в начале 70-х.

Сейчас в глубинах массивного издательства, многоэтажного, коричневого — «Макмиллан» — какие-то американские мужики и бабы решают судьбу моего романа «Это я — Эдичка».

Макмиллан — одно из старейших книжных издательств в мире. Лимонов приносит туда переведенные на свои деньги первые главы романа «Это я — Эдичка», ему отказывают.

¹¹⁸ Каррер Э. Лимонов. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. 464 с.

¹¹⁹ Хулиган, любовник, революционер. Как жил, кого любил, о чем мечтал Эдуард Лимонов // Правила жизни. URL: <https://esquire.ru/hero/673564-huligan-lyubovnik-revolucioner-kak-zhil-kogo-lyubil-i-o-chem-mechtal-eduard-limonov/> (дата обращения: 14.02.2022).

4. Реальные места и люди

*Машина движется по паркуею. Это штат Нью-Джерси. Я пью прямо из горлышка бутылки дорогое итальянское вино. За рулем — **миллионерова экономка**. Помирились.*

Лимонов в 1974–1980 году работал мажордомом у миллиардера Питера Спрега,¹²⁰ который в романе выступает под именем Стивен Грей. В те годы у писателя был роман с Джули Карпентер (в романе она Дженни Джексон), которая работала экономкой в доме Мирэйга на Sutton Square, 6. в Нью-Йорке.¹²¹

*«Да так, еще один русский!» — сказал большой любитель черешен **Миша Барышников**, когда его спросили, кто это. Мне это определение понравилось. Я и есть еще один русский.*

Живя в Нью-Йорке, Лимонов часто посещал Реми Сондерс, агента Михаила Барышникова в ее квартире на Мэдисон-авеню, где собиралась вся «балетно-музыкальная эмигрантская тусовка».

*И мне достались две белые рубашки и почти новые кожаные перчатки. Большое только все. Крупный мужик был. Я их кому-то отдал. Кажется, художнику **Ворошилову**.*

Художник Игорь Ворошилов — был близким другом Лимонова в конце 1960-х — начале 1970-х.¹²²

Лысая певица** выше биссексуальной миллионеровой экономки и выше неандертальского мальчика, как я зову одно небольшого роста создание, которое всем хорошо... и удивительно **похоже на того милого

¹²⁰ Peter J. Sprague. The Wall Street Transcript. URL: <https://www.twst.com/bio/peter-j-sprague/> (дата обращения: 06.12.2021).

¹²¹ Лимонов Э. Книга мёртвых. СПб.: Лимбус Пресс, 2000. 282 с.

¹²² Лимонов Э. Московская богема // Домашнее чтение. 1992. № 1.

неандертальского мальчика, какового все помнят по рисунку в школьном учебнике.

Лысая певица — Мэрилин Мазюр,¹²³ подруга Лимонова, в 70-е студентка-фотограф из школы visual arts в Нью-Йорке.

*Эди — как называл меня **Кадик**. Помнишь **Кадика** — Эдвард? Эдик и **Кадик**, **Кадик** и Эдик — водой не разольешь. Почтальеншин сын **Кадик** (**Колька**) учился играть на саксофоне.*

Кадик — Николай Ковалев, детский друг Лимонова периода его жизни в Салтовке.

Отделить референциальное и фикциональное в тексте сложно. Например, в этом фрагменте:

*Распахнуть грудь. И — мамочка! **Ленка!** Родители!.. «Стреляйте, гады! — ласковые мои!» На яростной земле с мягкими боками. Блаженное и важное дело смерть. Руку протянет: «Идем, Эдинь-ка!» — взхлеб. И косой дождь вспомнишь на углу Петровки и бульвара. И мамочка! **Ленка!** Родители! **Анна!**... на чужой своей латиноамериканской земле. Грудью.*

Несмотря на упоминание реальных имен (Елена Щапова и Анна Рубинштейн), перед нами явно вымышленный сюжет. Герой представляет свою героическую смерть от рук врагов на чужой экзотической, латиноамериканской земле. На то, что мы имеем дело с вымыслом, указывает инфинитив «распахнуть» — здесь он имеет значение идеального будущего времени, вот «бы» распахнуть. Инфинитивы создают высокое напряжение в тексте, делают высказывание риторическим. Инфинитивные предложения с большим количеством однородных членов в тексте становятся одним из маркеров, по которому читатель может явно определить вымысел в романе. Например,

¹²³ Эдуард Лимонов // GQ. 2005. № 11. URL: <https://ed-limonov.livejournal.com/144005.html> (дата обращения: 17.03.2022).

Хорошо скинуть пальто в лужи, перешагнуть, зайти в дверь, она хлопнет за спиной, купить жареного, выпить спиртного, утереться салфеткой, сойти со стула. Сказать ха-ха-ха! Выйти в дверь, завернуть за угол налево, вынуть нож, спрятать его в правый рукав, нырнуть в подъезд Вашего дома, — ударить ножом швейцара, прыгнуть в лифт и очутиться на девятнадцатом этаже. Поцеловать Вас в глупые губы, раздеть Вас к чертовой матери, выебать Вас, задыхаясь, в неразработанное детское отверстие, в слабую глупую дырочку. Шатнуться обратно к двери и получить в живот горячий кусок металла. И умирать на паркете.

Перед нами явно поэтическое, инфинитивное письмо, имеющее единую монотонную структуру. Это мысленный эксперимент автора, его попытка представить себя в роли «другого», это очередная маска, которую он примеривает на своего героя.

А.К. Жолковский выделял два вида инфинитивных конструкций в инфинитивном письме: абсолютные инфинитивные конструкции (самостоятельные предложения) и зависимые серии однородно соподчиненных или подчиненных друг другу инфинитивов, квазиавтономные благодаря своей протяженности.¹²⁴ В «Дневнике неудачника» большая часть конструкций относится ко второму типу. А.К. Жолковский пишет, что интуитивное письмо обладает устойчивым семантическим ореолом, вытекающим из типовых грамматических и смысловых свойств инфинитива, окристаллизованных поэтическим узусом — оно трактует о некой виртуальной реальности, о мыслимым инобытии субъекта, колеблющегося между лирическим «я» и «Другим».¹²⁵ Конструктивный принцип инфинитивного письма — исчезновение граней между реальным и виртуальным, личным и неопределенно-личным, глагольностью и безглагольностью и др. В связи с этим инфинитивное письмо как «медиация

¹²⁴ Жолковский А.К. Об инфинитивном письме Шершеневича // Жолковский А.К. Избранные статьи о русской поэзии: Инварианты, структуры, стратегии, интертексты. М.: РГГУ, 2005. С. 444–459.

¹²⁵ Там же.

альтернативного жизненного пути»¹²⁶ является подходящим способом для отображения противоречивой реальности в таком гибридном жанре, как автофикшн.

Другим маркером вымысла может служить использование анафоры.

Например,

Мы расстреляли сестер, как полагается, на утренней заре. Трое моих друзей хорватов, и австриец из Шестого Интернационала, и представитель итальянских ультра Кастелли, японец Йошимура, и как чрезвычайный уполномоченный Лиги Уничтожения — я. Мы устроили расстрел в стиле начала двадцатого века. Мы выбрали усатого Божимира, и он зачитал приговор. Горные кусты уже раздирал край солнца, когда эти женщины упали в росистую траву. Мы стояли против них, как на всех классических картинах, — цели мы разделили — на троих приходилась одна сестра.

Анафора здесь усиливает местоимение «мы» — противопоставленные «им» — и передает эффект сменяющихся друг друга событий, создавая определенный ритм. Также следует отметить иностранные имена: Кастелли, Йошимура и Божимир. Перед нами метонимический перенос по национальному признаку (Йошимура — Япония, Кастелли — Италия, Божимир — Сербия), за которым, возможно, скрывается метафора. Персонажи характеризованы (по национальной, политической принадлежности, портретной детали (усатый), но за ними не угадывается явная, однозначная отсылка (историческая, литературная или др.).

Часто скопление различных имен в одном фрагменте становится признаком того, что перед нами вымысел. Лимонов расставляет их подобно действующим лицам в пьесе, у данных героев есть только имена, порой титулы и национальности, но нет характеров, это условные фигуры, литературные маски. Лимонов не пытается оживить их, описать характеры, внешность, он создает лишь контуры этих персонажей.

¹²⁶ Там же.

Например,

И руководитель восстания полулатиноамериканец, полурусский — Виктор, и Рита — женщина с прямыми волосами, и голубоволосый гомосексуалист Кэндал — все пришли утром в мою комнату и стали у дверей, и Виктор угрожает мне дулом автомата за то, что я предал дело мировой революции из-за тоненьких паучьих ручек пятнадцатилетней дочери президента Альберти — Селестины, ради ее розовых платьев и морских улыбок, ради ее маленькой детской пипочки и вечнозащипанных мочек ушей, ради ежей в саду ее папы, ежей и улиток на заборе.

Следует отметить, что в данном фрагменте мы видим исключение из правила. *Селестина* здесь уже не маска, а персонаж. Так, мы видим, что Лимонов допускает разную степень редукции образа. Условная фигура может «вырасти» до героя, который наделен портретом, а лексика с предметной семантикой (*розовые платья, вечнозащипанные мочки ушей*) может «оживить» его.

Реальность и вымысел в романе образуют сложный синтез. Основа в виде фактов реальной жизни смешивается с фантазией, снами, чистым сочинением. Отделить одно от другого можно только проверяя реальные факты, сравнивая их с документами и воспоминаниями современников. В самом тексте существуют определенные маркеры, которые могут быть признаком того, что перед читателем вымышленный текст, как, например, инфинитивные предложения, фигуры синтаксического параллелизма, обилие имен-действующих лиц и др. (Конечно, это далеко не полный список языковых средств выразительности, использованных в тексте, другие мы рассмотрим далее в работе). Увеличение количества тропов и фигур, усложнение текста, изменение его структуры часто становятся маркером переключения референциального регистра на фикциональный.

В данном параграфе мы актуализировали, конечно, не все реальные факты, упомянутые в романе, однако постарались систематизировать их,

чтобы показать, что перед читателем различные приметы реальности, которые можно подтвердить или опровергнуть, обратившись к документам, воспоминаниям других людей и др. Однако можно отметить, что по сравнению с другими произведениями Лимонова (например, работами после 90-х годов), «Дневник неудачника» не отличается интенсивной биографической насыщенностью. Создается впечатление, что автор хотел соблюсти баланс между референциальным и фикциональным регистрами, чтобы текст не воспринимался лишь как автобиографический нарратив.

2.3. Попытка дотянуться до бессознательного. Речевые (и языковые) приемы выражения (прямого и косвенного) психологизма

Автофикшн характеризуется обостренным вниманием к внутреннему миру героя. Освоение и изображение этого мира в художественной литературе происходит при помощи психологизма. Психологизм позволяет передать мироощущение героя с исчерпывающей полнотой. «Дневник неудачника», как подсказывает заглавие и композиция текста, близок жанру дневника, но в действительности лишь имитирует его. С дневниковой формой роман связывает в первую очередь именно глубокий психологизм, поскольку весь текст представляет собой бесконечный анализ героем своих мыслей, поступков, воспоминаний, снов и фантазий.

Герой обращается к самому интимному, к темным сторонам своей личности, он хочет проникнуть в недоступное человеку подсознание, дать бессознательному голос. Это сближает лимоновский роман с концепцией автофикшн, предложенной Сержем Дубровским, который развивал психоаналитическую поэтику в своем творчестве, опираясь в первую очередь на идеи Ж. Лакана. Язык в таком психоаналитическом творчестве становится инструментом, посредством которого субъект может выйти за границы привычного мира, дойти до сути собственного «Я». Сам процесс мышления человека обладает своей специфической логикой, подчас нелинейной. Со стороны данный поток мысли может казаться немотивированным. По этой причине крайне сложно передать процесс мышления на бумаге в его

первозданном виде, это неизбежно приводит к упрощению, упорядочиванию того, что не поддается упорядочиванию. Лимонов в «Дневнике неудачника» пытается выразить невыразимое, описать это обнаженное сознание. Он протестует против традиций русской классики и хочет описывать внутреннюю жизнь человека без выстроенной «диалектики души», для него важно показать героя неприукрашенным, настоящим, со всей его подлостью, низостью и слабостью. Лимонов не лишает героя материально-телесного низа, напротив, в традициях Миллера, Жене и Селина он демонстративно обнажает героя.

Лимонов использует не суммарно-обозначающую, а скорее прямую форму психологического изображения. Он доводит внутренний монолог героя до психологического предела, переводя его в поток сознания. Психологизм в «Дневнике неудачника» выражается в следующих формах:

- Повествование от первого и третьего лица.

Рассказ от первого лица придает тексту исповедальный характер, он создает иллюзию правдоподобной психологической картины, поскольку герой рассказывает сам о себе.

Иногда я плачу от злости. От злости бью кулаком в собственную ладонь, выругиваюсь, и слезы брызжут из глаз.

Использование третьего лица позволяет без ограничения ввести читателя во внутренний мир героя и показать его подробно и глубоко, проникнуть в его мысли как бы со стороны.

Вдруг почему-то вспомнил он двух своих жен. С одною смотрел из окна, молодой, двадцати двух лет был — пышно и томно целуясь.

- Использование специфических средств изображения внутреннего мира, как например, сны и видения

А сегодня мне приснился сон, что в меня влюбилась жена Президента. Картера? Не думаю, что она, — молодая и нравилась мне — блондинка, и я, ее поцеловав и погладив ей руку, договорился о встрече.

имитация писем и документов

Перед некоторыми фрагментами романа стоят инициалы (А.М., К.Р., М.Ш., Е. и др.), или посвящения (М.Н. Изергиной).

дневниковые записи

В семь часов экономка взяла из китайского ресторана маленького Майкла, он на Дракулу не идет, и мы пошли в универсальный магазин Блумингдейл покупать для членов экономкиной семьи подарки.

- Описание подробностей прежде всего внутренней, а не внешней жизни. Вследствие свободного обращения с изображаемым пространством и временем, отсутствие сюжета и четкой хронологии, фрагментарность изложения.

Моя внутренняя жизнь давно уже превратилась во внешнюю и наоборот, так что я не знаю, что внутри — очевидно, этот желтый кусок Первой авеню с одним грустным прохожим, а моя нервность и неистощимые новые и новые болезненные мысли и ощущения о Елене, ее теле, ее и моей судьбе — это снаружи и, может быть, лежит в окне.

- Подробное описание

эмоций

И тогда я понял, что я люблю насилие. И стало мне спокойно-спокойно. И все тревоги мира мягкими ватными облаками улетели в трансцендентальное черное небо.

Гроза неотразимо доказывала, что и в этом состоянии он счастлив. И он лежал, улыбался в темноте и слушал грозу, время от времени поднимаясь и в нее выглядывая.

желаний

Я не могу отказать себе в удовольствии как-нибудь еще поглядеть на человека в таком мычащем состоянии, это особенно приятно по отношению к сексуально близким людям. Очень хочется.

Хочется испытать ощущения Елены после того, как она изменила своему мужу Эдуарду Лимонову и шла домой по Нью-Йорку, и садилось в это время солнце.

ВОСПОМИНАНИЙ

А помню, в Москве комнату снимал. Иду домой как-то, а там свет ночью. Необычно. Простые люди — соседи-рабочие всегда спят в это время. Вошел — стало понятно. «Толик-то наш отмучился!» — бабка-соседка говорит.

И помню августовский покос, и как мы ехали на волах, везя необъятное чудовищное сено, и парни-кобели изощрались в ловкости, забрасывая последние скирды к нам — к Нине и мне наверх.

Отметим, что вербализация эмоций, желаний и воспоминаний у Лимонова не является обязательной. Традиционные способы их выражения (например, физические проявления — *спокойно-спокойно, улыбался*) дополняются косвенными способами, как например, указанием на ситуацию, в которой возникает эмоция — например, желание испытать ощущения Елены после измены. За этой формулировкой может скрываться обида, гнев, уязвленность и др.).

Следует также прокомментировать название романа — «Дневник неудачника». Роман снабжен эпиграфом — определением слова неудачник со ссылкой на Британскую энциклопедию. Однако поиск соответствующей статьи в Британской энциклопедии не увенчался успехом. Вероятно, Лимонов мистифицирует читателя и подкрепляет собственные рассуждения ссылкой на авторитетный источник.

Среди других народов поселяются обычно неудачники. Великое и отважное племя неудачников разбросано по всему миру. В англоязычных странах их обычно называют “лузер” — то есть потерявший.

В ходе повествования постоянно рассуждает об удаче и неудаче, о богатстве и бедности, в постоянной дихотомии он разрывается между желанием принадлежать к тому или иному «племени». Лексическая единица «неудачник» здесь становится самооценкой героя, своеобразным статусом или мерой, к которой он последовательно приближается и от нее же отталкивается в процессе постоянного процесса самоанализа. А.С. Калашникова пишет, что для русского языка ранее характеристика человека с социальной точки зрения была не характерна: «Скорее всего, это можно объяснить влиянием американской культуры, для которой очень важно быть успешным, над неудачниками смеются».¹²⁷ В русской же культуре слово неудачник имело нейтральное или даже положительное значение, поскольку оно характеризовало объективные обстоятельства жизни, независимые от человека, а не его личные качества. Согласно Большому академическому словарю русского языка, неудачник — «неудачливый человек», неудачливый же — «такой, которому не везет, которого в любом деле преследуют неудачи».¹²⁸ Так, неудачник в романе — это не фаталист, который отдается воле судьбе, а человек, постоянно стоящий перед выбором, «кузнец своего счастья», находящийся под гнетом безумного капиталистического города, который требует от него поступка и действия. Слово «неудачник» у Лимонова получает новое, окказионально авторское значение — человек, сдавшийся, отказывающийся от борьбы за собственное благополучие.

¹²⁷ Калашникова А.С. Метафоры-неологизмы в русском и английском языках // Филологические этюды: Сборник научных статей молодых ученых / отв. ред. Е.Е. Захаров. Саратов: Научная книга, 2007. Вып. 10. Ч. III. С. 127–132. URL: https://www.sgu.ru/sites/default/files/textdocsfiles/2015/09/09/fe_10ch.3.pdf (дата обращения: 05.03.2022).

¹²⁸ Большой академический словарь русск. языка. СПб.: Наука, 2009. 651 с. URL: <https://iling.spb.ru/dictionaries/bas3/12.pdf> (дата обращения: 05.03.2022).

2.4. Описание травматического опыта и процесс письма как попытка его преодоления. Диалогизация речи автора-повествователя-героя

Теория «экспрессивных писем» как вспомогательный метод психотерапии была разработана профессором Техасского университета Джеймсом Пеннебейкером в 80-х и сегодня является распространенным инструментом психотерапии при работе с травматическим опытом.¹²⁹ Идея Пеннебейкера состояла в том, что бессознательная динамика мозга ухудшает понимание человеком сути болезненного опыта. В своих исследованиях он показал, что люди обычно стремятся делиться своими переживаниями, это один из способов осмысления опыта прошлого. Если они постоянно сдерживают «несанкционированные» переживания, уровень стресса повышается, что в долгосрочной перспективе приводит к ухудшению физического и психического здоровья. Обычно не выраженными оказываются наиболее значимые травмирующие переживания. Осмысление эмоциональных потрясений на бумаге останавливало «работу сдерживания», людям удавалось «прожить» проблемную историю и убедиться в том, что они могут влиять на свою жизнь. Для авторов автофикциональной прозы, по мнению Муравьевой, травма является своеобразным триггером, который побуждает автора братья за перо, раз за разом возвращаясь к болезненным воспоминаниям, в попытке преодолеть их. Следует упомянуть, что, говоря о травме, которая становится одной из причин создания художественного произведения, мы имеем в виду именно личную, а не коллективную травму (война, репрессии, геноцид и др.), которая активно изучается и осмысливается современными литературоведами.

Травма героя в «Дневнике неудачника» тесно связана с конфликтом романа, который относится к субстанциональному типу, то есть бытие в произведение устойчиво конфликтно, и невозможны никакие реальные практические действия, которые могли бы разрешить этот конфликт.

¹²⁹ Баркер Э. Бумага все стерпит: как экспрессивное письмо делает нас здоровее // Идеономика. 22 января 2019. URL: <https://ideanomics.ru/articles/16985> (дата обращения: 24.02.2022).

Превалирует романтический пафос — одинокий герой, которого оставила любимая, пытается найти точку опоры в безумном мире мегаполиса и мечтает о революции и войне, как об идеале своей жизни. Идеи глубокой разобщенности и отсутствия смысла пронизывают всю структуру романа.

Для лимоновского героя травмой является уход жены Елены. Прототипом Елены является Елена Шапова (Елена Сергеевна Шапова де Карли) — бывшая жена Эдуарда Лимонова. Их отношения длились с 1971 по 1976 год. Это был бурный роман, который сама Шапова описала в автобиографической книге (своеобразном ответе на роман «Это я — Эдичка») «Это я — Елена. Интервью с самой собой».¹³⁰ Э. Каррер полагал, что причина, по которой их отношения распались, была в несовпадении их жизненных целей: Елена думала о том, как с переездом в Америку целью ее жизни становятся поиски своего места в этом мире, Лимонов — о том, как стереть этот мир с лица земли.¹³¹ Это расставание тяжело ранило писателя. Самый известный роман писателя «Это я — Эдичка» целиком посвящен тому, как главный герой переживает уход жены. Для «Дневника неудачника» эта тема также является основной.

Как травма ухода любимой женщины выражается на страницах романа?

1. Герой ведет с Еленой постоянный внутренний диалог, в котором делится своими переживаниями.

Эх Елена, Елена, не избежала и ты общей бабьей судьбы. А жалко, черт побери. Жалко. Жалко. Что-то не так ты сделала. Эдьку Лимонова бросить можно. Чего ж нет. Но что-то не так. Явно что-то не так...

Ну что, Ленка? Теперь, после двух лет, не страшна ты уже мне. Повесил я тебя. Освоил. Победил я тебя, Ленка. Виси теперь здесь как исторический экспонат, да еще Эдьке Лимонову — бывшему мужу

¹³⁰ Де Карли Е. Это я — Елена: интервью с самой собой. М.: Глагол, 2008. 341 с.

¹³¹ Каррер Э. Лимонов. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. 464 с.

послужишь тем, что девочек, проходящих ко мне, поощрять к сексуальной близости будешь.

2. Герой использует сниженную лексику, описывая Елену. Он будто пытается «приговорить» ее, обесценить в собственных глазах, чтобы преодолеть свою тоску по ней.

Виси, Ленка, на стене — помогай хоть так — стерва, блядища

Елена, как самая тощая и ободранная сучка в окрестностях, испускает особо резкий запах

Жена моя последняя — Ленка, была, мне думается, блядь по натуре.

3. Герой постоянно возвращается к образу Елены, детально описывает ее внешность, будто пытаясь ухватить и сохранить в своем сознании ее образ. В портретном описании Лимонов использует простые предложения, фиксирующие детали портрета, а также лексику тематического поля «одежда». Писатель дает негативную этическую оценку ее образу — он презирает ее желание наряжаться, желание привлекать к себе внимание.

Худая, длинная, в штанах, пояс с огромной пряжкой, модные тряпки вниз все висят. Зубастая. Зубы передние переделала, не потому что плохие были, а для фотографирования не годились. Губу верхнюю подрезала. Нос напудрен, шея напряженная. Наглая, но что-то стыдное в глазах.

В ту ночь я увидел там и свою бывшую жену. Стояла в белой шляпе, в окружении свиты из черных парней (один был в блестящем плаще), и курила из черного длинного мундштука.

Елена чуть постарела, ужасающе худа, скелетик, но злодейски красива — крошечные мешочки груди дико непристойны, узкие неправдоподобно плечики, паучьи ручки, шея, лицо — все горело под моими руками.

4. Герой подробно рассказывает о своем сексуальном опыте с другими женщинами. Он не упоминает имена партнерш и практически не описывает их лица, не говорит о характерах. Они выступают в качестве условных фигур, герой говорит лишь об их телах и о том, как он с ними взаимодействует. Он воспринимает их как объект удовлетворения собственных желаний, но не испытывает к ним серьезных чувств. Такие связи для героя — попытка заполнить внутреннюю пустоту, заменить духовную близость физической (единственная женщина, избежавшая этой участи, — миллионерова экономка Дженни, помощница героя, к которой он не испытывает сексуального влечения и называет ангелом).

*Еще одна была 24 часа. Маленькая, в чем душа держится. Тянет в постель — мне смешно. Затащила. А легла — грудка белая, женщина двадцати лет, да какая. Сидели в «Джоннис дэй» — ресторанчик в Вилледже — вино пили. — Люблю, говорит, тебя — свой ты мой — единственный. Вернулись, легли, а до самолета (улетала она) — два часа только. Как зверюшки — не растащить нас, еле расстались. Письмо написал — член мой, пишу, без тебя тоскует, без **п. твоей**. Ответила. И такое бывает.*

5. Героя одолевают мрачные, пессимистичные мысли. Он одинок, и его одиночество усиливает его социальный статус, он — русский эмигрант, который не вписывается в эмигрантские круги, оторванный от родного языка и культуры, вынужден выживать в огромном чужом городе на социальное пособие.

За тоску отельную, за одиночество полное, за собачье дерьмо под дверью, за одинокий телевизор всю ночь, за недоступных благоухающих красавиц, встреченных на улице у дорогих магазинов, за жизнь без улыбок, за все другие прелести с миром рассчитаться хочется сполна.

Я плачу о тебе в Нью-Йорке. В городе атлантических сырых ветров. Где бескрайне цветет зараза. Где люди-рабы прислуживают людям-господам, которые в то же время являются рабами.

Следует упомянуть стремление Лимонова к ритмизации прозы. Он активно использует различные формы синтаксического параллелизма, звукопись, парцелляции и др. средства, организующие текст. Вопрос о ритме в качестве элемента стилового своеобразия в прозе Лимонова достаточно объемён, он выходит за рамки данного исследования и имеет перспективу дальнейшего изучения.

2.5. Перформативность

Лимонов активно использует перформативы и перформативные высказывания. Вслед за автором этого неологизма Д. Остином мы понимаем перформативы как «высказывание, эквивалентное действию, поступку».¹³² Вслед за Владимиром Маяковским, которого Лимонов считал одним из своих литературных учителей, он склонен к декларативности и агитационности. Лимоновский герой не описывает свои действия, он совершает их и побуждает других к этому. Перформативы становятся его способом реакции на действительность, словом он может возвысить и утвердить или, напротив, унижить и упразднить.

Герой «Дневника неудачника» стремится к радикальному переустройству мира, но он слаб и единственное его оружие против этого враждебного мира — слово. Перформатив в тексте — это способ совершить революцию на бумаге и утвердить себя, стать заметным, подтвердить свое существование.

Рассмотрим пример:

*Разбей только стекло. И заскочи в магазин. Возьми все, что ты хочешь. Костюмы, эти прелестные трости, трогательные мягкие шляпы, лаковые ботинки и ласковые шарфы. Лавируя между цветами, задевая плечами листья пальм, **отыщи** вначале легкий, крепкий и изящный чемодан и складывай все вещи туда. В конце концов цинично **нацепи** темные очки,*

¹³² Арутюнова Н.Д. Перформатив // Лингвистический энциклопедический словарь. URL: <http://tapemark.narod.ru/les/372c.html> (дата обращения: 02.04.2022).

*прикрой кудри шляпой и разбитной походкой **вынырни** из витрины. И пусть воем эта гадкая сирена. Очень вероятно, что ты успеешь уйти. Только не суетись.*

Ряд однородных глаголов в форме повелительного наклонения создает динамичный эффект. Действие здесь совершается в момент прочтения. Такой эффект создается за счет однородности глаголов, передающих последовательность действий, при этом глаголы являются руководством действия для героя: «Ты» здесь — номинация самого себя со стороны. Герой не предлагает, не советует, он призывает, требует, выступает как командир. Это желание отдавать приказы соотносится с мечтой героя о войне и великой революции, как о идеале. Или здесь:

***Fuck you!** Кофе, марихуана, гашиш, алкоголь, кокаин, героин — да что угодно, но **вздернуться** криво и дико, как сумасшедший в петле. Или **расслабиться**, как куску мяса, **растечься**, **развалиться**, **загнить**, но не быть нормальным, этим спокойным ковыль-ковыль к смерти.*

В этом фрагменте мы видим цепочку однородных инфинитивов. Строго говоря, инфинитив не является перформативом в традиционном понимании, однако данное высказывание можно отнести к перформативным с точки зрения интенции. Герой провозглашает действие, говоря эти слова, он отказывается от тихой благополучной жизни, он буквально криком выражает свой протест существующему миропорядку. Использование обценной лексики и ряда однородных существительных — перечисление психоактивных веществ — усиливает экспрессивность идущих друг за другом глаголов. Противопоставление нормальности и ненормальности выражается также фонетически: твердое и энергичное *р* (*вздернуться*, *криво*, *расслабиться*, *растечься*, *развалиться*) и мягкое *л* (*ковыль-ковыль*).

Перформативы свойственны прежде всего политическому дискурсу.¹³³ Лимонов окажется в политике десять лет спустя, но его стремление декларировать, обличать, воодушевлять проявилось еще в раннем творчестве. Однако в политике за перформативом стоит реальное действие, дело, которым подкрепляется слово. В «Дневнике неудачника» перформативность иного рода. Она является средством самопрезентации, герой предьявляет миру себя, свой протест, он проклинает мир и отказывается от него. В действительности и герой в романе, и Лимонов в реальной жизни не совершает крупных краж, не пытается людей, не грабит дворцы. За экспрессивным потоком с призывами крушить и ломать скрывается беззащитный, одинокий человек, который, конечно, чертыхаясь и кляня все на свете, все же ходит со своими рукописями по нью-йоркским издательствам и ведет себя достаточно благопристойно. Перформативы в данном романе — крик героя в пустоту, выражающий отчаяние от бесприютности и безвестности.

Купите мне белые одежды! Дайте мне в руки огонь! Обрежьте мне воротник. Отправьте меня на гильотину. Я хочу умереть молодым. Прекратите мою жизнь насильственно, пустите мне кровь, убейте меня, замучайте, изрубите меня на куски! Не может быть Лимонова старого! Сделайте это в ближайшие годы. Лучше в апреле-мае!

2.6. Повторы

В «Дневнике неудачника» повторы являются одним из наиболее часто используемых средств выразительности. Повторы связывают текст романа воедино, создают целостную картину, актуализируют значения слов и превращают прозаический текст в поэтический.

1. Фонетические повторы

Лимонов часто использует аллитерации. Звукопись в его творчестве усиливает мелодичность языка и выделяет смысловые доминанты текста. Здесь, например, чередование согласных, твердого и чеканящего **p** и мягкого

¹³³ Горбачева Е.Н. Стратегическая перформативность в политическом дискурсе // Политическая лингвистика. 2015. № 3. С. 102–106.

успокаивающего *л*, передают противоречие между энергичным и нервным любовным романом и инертной, скучной обыденной жизнью.

Разница — пятнадцать лет, всего четыре встречи, два поцелуя — жалкая арифметика. Телефон — чудовище. Родители — мешающие, она сама — мало заинтересованная. Разными темпами миры у нас двигались. В ее возрасте все сонно и еле-еле. В моем — бешеное кружение. В случае с этой девочкой ничего не известно — и не оборвалось, а так — затерялось где-то в телефонных проводах, запало в какое-то углубление, в канавку, и лежит.

2. Лексические повторы

Повторение привлекает внимание к определенным словам, оно актуализирует их значение. Сами повторяющиеся единицы связывают текст воедино, подчеркивая существенные детали и символы.

Рассмотрим фрагменты первой «главы» романа — «Снег».

Утром шелестение. Снег. Сквозь полуприкрытые веки, без очков, близоруко из одинокой постели в отеле с тревожным вниманием — снег.

Холодно. Бедные мертвецы в земле. Бр-р! С испугом оголив руку. Не дай бог умереть зимой. Снег. Очевидно, на весь день.

Снег уже еле видим. Горизонтально-быстрый, мелкий. Через день у меня рождение.

Снег кончился. Постель моя, аккуратная впрочем, имеет в своем облике какой-то изъян, неполноценность.

Снег здесь является объединяющим звеном для одного рассуждения героя. Его внутренний монолог начинается с того, что он фиксирует погоду за окном — снег. Затем его мыслительная цепочка несколько раз прерывается упоминанием того, как изменилась эта погода. Благодаря этому создается впечатление медлительности, неподвижности героя в текущем моменте, в то время как его мысль перескакивает с одного объекта на другой. Так,

упоминание снега делит главу на части, оно отделяет одно рассуждение от другого. В то же время снег объединяет это рассуждение, этот момент в жизни героя в единое целое. Он создает вокруг себя цепочку ассоциаций-символов, разбросанных по этому фрагменту — белые брюки, белая постель, белая грудь девушки, белый свет в сумрачной комнате.

Лексические повторы позволяют читателю увидеть, как последовательно, одна за другой, нанизываются друг на друга мысли героя. Например, здесь:

Грустно было. Я люблю, когда грустно. Зачем я с ним не остался? (А я не остался.) Да так, знаете, не люблю тихой жизни. С ним меня тихая жизнь ожидала. От хорошего всегда бегу. Конфетку, что ли, скушаю. Купил вчера русских конфеток на Первой авеню в даун-тауне. Для себя бы стараться не стал. Девушка одна — дочь алкоголика и убийцы — появилась, для нее купил, конфеты любит.

Другая их функция — актуализация и интенсификация описываемого явления. Герой кокетничает с читателем, предъявляет свою бедность как предмет гордости. Он показывает свою независимость, силу. Герой лучше общества, в котором живет, он не страдает от бедности, а наслаждается ею. Хотя вполне возможно, единственный читатель, которому он доказывает свою независимость в данном фрагменте, — он сам, грезящий о тарелке куриного бульона. В любом случае, он заостряет внимание на бедности и эстетизме, тем самым связывая их в тексте.

Я всегда был бедным. Я люблю быть бедным — это художественно и артистично — быть бедным — это красиво. А ведь я, знаете, — эстет. В бедности же эстетизма хоть отбавляй. Иногда мне кажется, что я ем голландские натюрморты. Не все, конечно, но те, что победнее, — ем.

3. Синтаксические повторы

Похожие по грамматическому построению конструкции, то есть синтаксический параллелизм (симметрия конструкций) используются в романе для усиления воздействия на читателя, они делают высказывание весомым, значительным. Приведем пример:

Идти некуда. Не ждут родители — их нет. Не ждут друзья — их нет. Не ждет любимый или любимая — таковых нет. Не ждет работа — ее нет — она со мною слилась. Не ждут собутыльники — пить перестал. Горько. Зачем вообще вставать из постели.

Здесь мы видим утверждение героем бессмысленности жизни и одиночества: *идти некуда*, которое раскрывается повторяющимися глаголами с отрицательным значением не ждут — нет, заканчивающееся констатацией текущего эмоционального состояния героя, которое выражается наречием *горько*.

Чаще прочих Лимонов использует именно лексические повторы. Они усиливают эмоциональность текста и создают систему символов, связывающих текст, на которых, как на каркасе, автор строит повествование. Особенно много повторов приходится на первую часть романа, насыщенного разнообразными изобразительными средствами.

2.7. Жанровая неопределенность, отказ от нарративности

Автофикшну чужд сюжет, поскольку важным в произведениях данного жанра является не столько выстроенная последовательность конкретных действий, сколько описание реального духовного опыта, который не поддается структурированию и линейному выражению. Мыслительный процесс героя «Дневника неудачника» не может быть выражен в этой линейной структуре, это путешествие вглубь лимоновского героя, бесконечный самоанализ, которой по причине самой природы мышления не может быть введен в строгие рамки.

Повествование в «Дневнике неудачника» фрагментарно. В романе невозможно выделить фабулу, картина мира предстает перед читателем

раздробленной и неоднозначной. Лимонов отказывается от последовательного развертывания своих идей. Отсутствие целостности неразрывно связано с расколотым на тысячи частей героем и миром, в котором он существует. Бытие хаотично, информация фрагментирована, отсутствуют четкие морально-нравственные ориентиры и опоры. Нет явлений и предметов, истинность которых можно было бы подтвердить, реальность предстает иллюзорной и безумной. Описывать эту действительность возможно лишь фрагментарно, подобно калейдоскопу. В подобных отношениях между автором и реальностью читатель становится единственным организатором и контаминатором. Однако в поисках целостности, которой автор не предполагал изначально, он создает новые смыслы, читает один и тот же текст по-разному, актуализируя в нем, в зависимости от собственного мироощущения, те мысли, которые вписываются в его картину мира. Среди читателей Лимонова немало людей, которые в отзывах на его книги, отмечают лишь шокирующую их обценную лексику, язык насилия и гомоэротизм вкупе с пропагандой психоактивных веществ.

В расколоте мире лимоновский герой пытается найти точки, на которых может удержаться. Этот духовный опыт поиска самого себя, несмотря на заглавие (Дневник) не может быть выражен даже в дневниковой форме.

Когда видишь утварь умершего человека, то понимаешь, как глупо все это заводит. Штуки и штучки, вещи и вещички, журналы и журнальчики — все осталось, и многое вышвырнуто на улицу — пошло в мусор. Самое ценное взяли наследники — а вот эти письма не взяли. Письма с расплывшимися словами. От любимой женщины. И только любопытный грустный парень вроде меня станет у открытого мешка с мусором и эту чужую золу перебирает.

Интересно, что в начале романа концентрация коротких фрагментов и стихотворений существенно выше, чем в конце. Лимонов начинает роман отрывочными эпизодами из жизни героя, перемежая их стихотворениями.

Хочется ворваться в зал Метрополитен-опера во время премьеры нового балета и расстрелять разбриллиантенных зрителей из хорошего новенького армейского пулемета. А что делать — хочется. Но я подавляю, подавляю их — желания. Не очень-то получается.

Для шепота с оркестром

Я целую свою Русскую Революцию

В ее потные мальчишечьи русые кудри

Выбивающиеся из-под матросской бескозырки...

Первые страницы романа наполнены огромным количеством стилистических приемов, упражнений, аллюзий и отсылок. Сочетание прозаических и поэтических текстов приводит к полистилистике, которая дополняется общей неопределенностью между референциальным и фикциональным регистрами. Ближе к концу романа, концентрация средств выразительности падает, предложение и сами фрагменты становятся длиннее. Создается впечатление, что автор сам в процессе письма ищет верный своим чувствам способ повествования, а разница между началом и концом романа передает сам процесс этого поиска.

Миллионерова экономка, которой я уже доверял как самому себе, меня оставила. Так всегда бывает — удар приходит оттуда, откуда его не ждешь. И несмотря на то, что миллионеру экономку я не любил, теперь мне неспокойно, тошно и больно. Ранее я знал, что кто-то меня любит на этой земле (она) и что мне есть куда пойти. Миллионерский домик был мне как клуб, я — одинокий бродяга — нашел в миллионеровой экономке учительницу и собеседника. Она давала мне деньги и еду. Короче говоря, известие о ее измене я принял с горечью. Случилось все это в Калифорнии. Она нашла там

такого же крестьянина, как она сама. Он имеет книжный магазин, а миллионерова экономка всегда питала слабость к культуре, чему свидетельство и я. Когда я, поругавшись с экономкой из-за пустяка, уехал из Калифорнии...

В романе есть неоднократно упоминаемые персонажи (Елена, миллионерова экономка, Лысая певица), места (номер в отеле Эмбасси, садик в миллионеровом саду), детали (нож, который герой всегда держит при себе; брюки, которые он шьет или носит и др.) Все остальные детали и лица сливаются в красочный коллаж. Многообразие лиц, деталей, отдельных сюжетов и тем — следствие попытки писателем дотянуться до бессознательного, передать поток сознания расколотого героя, существующего в расколотом мире. Смешение временных и пространственных пластов, референциального и фикционального регистров, поэзии и прозы, полижанровость и полистилистика — все это создает удивительное неповторимое единство, которое невозможно воплотить в жанре «традиционного» романа.

Выводы по 2 главе

Роман «Дневник неудачника» — сложный синтез реальности и вымысла, неустойчивая дисгармоничная текстовая сущность, за которой в действительности скрывается выверенный план — создать нетривиальный современный роман, в котором все подчинено авторскому замыслу.

Лимонов активно использует имена собственные, которые создают целую сеть значений. Эта тенденция выражается даже в названии романа — «Дневник неудачника», который перекликается с именем главного героя (и автора) Эдуард, происходящего от древнеанглийского Эдвард — «хранитель счастья». Употребление большого количества вариантов одного имени в романе отражает ситуацию, в которой не определены границы между автором, повествователем и героем. Личность лимоновского героя расколота — обилие местоимений, субъективирующих повествование, позволяют выразить его неоднозначные субъектно-объектные отношения, отразить разноликость героя и определить его место в романе.

Роман наполнен фактами, которые позволяют подтвердить автобиографичную основу романа. Упоминание реальных мест, людей, событий можно установить, обратившись к документам. Интересно выявить, в какие моменты референциальный регистр сменяется на фикциональный. Проанализировав роман, мы отметили, что один из маркеров перехода от реальности к вымыслу — использование инфинитивных конструкций с рядом однородных сказуемых. Инфинитивное письмо в романе является «медиацией альтернативного жизненного пути» — подходящим способом выражения противоречивой реальности, свойственным жанру автофикшн.

Обостренное внимание Лимонова к внутреннему миру героя отражается при помощи психологизма. Описание эмоционального состояния героя, его внутренний монолог выражается, как прямыми, так и косвенными методами. Лимонов имитирует дневник и воспроизводит в нем противоречивый и сбивчивый внутренний монолог героя, переживающего травму — уход любимой женщины. Текст романа насыщен перформативами. Лимоновский

герой совершает революцию на бумаге, при этом обращая громкие призывы в повелительном наклонении к самому себе, спрятанному за местоимением «ты». Также Лимонов активно использует повторы, преимущественно лексические. Повторы позволяют актуализировать значения слов, выделить смысловые доминанты текста и интенсифицировать их, с их помощью создается особая символическая система.

Бессюжетность и фрагментарность романа связаны с тем, что в нем описывается духовный опыт, который с трудом поддается выражению и не может быть выражен линейно, а также с калейдоскопичностью мира, в которой существует герой.

Заключение

Исследование жанра автофикшн и его функционирования в современном литературоведении является перспективным направлением, поскольку автофикшн является востребованным жанром как среди писателей, так среди читателей, он уже много лет вызывает дискуссии в литературоведческих и профессиональных кругах. В данной работе мы попытались ухватить сущность данного нестабильного явления, определить его границы, выявить ключевые черты. Благодаря изучению работ первопроходцев автофикшн — французских теоретиков Ф. Лежена, С. Дубровского, В. Колонна, Ф. Гаспарини и др. мы установили, что оно не является столь неопределенным, каким хотят его видеть многие современные литературоведы.

В условиях современного мира, в котором на первый план часто выходит сетевое взаимодействие с доминированием текста и его возросшим значением, а также потребность постоянного утверждения себя посредством письма, феномен автофикшн становится особенно актуальным. Автофикшн — та форма, тот язык, который соответствует текущим тенденциям в литературном творчестве. Феномен постправды, бесконечный поток противоречивой информации, индивидуализм, интерес к психологии в связи с необходимостью уберечь свою психику в условиях резко меняющейся действительности создают потребность в новых терапевтических практиках, среди которых — экспрессивное письмо, близкое автофикшну. Отказ от нарративности, фрагментарность, смешение референциального и фикционального регистров вместе с глубокой рефлексией автора создают уникальный, исповедальный жанр, который созвучен текущему тренду на новую искренность.

Возможно, обозначение автофикшн как жанра, которым можно назвать любое произведение, в котором автор в разной степени близок рассказчику и протагонисту, связано с осторожностью по отношению к этому разрозненному на первый взгляд явлению. Исследование современных работ, которые вобрали в себя теоретические построения последних 50 лет (автофикшн

зародился в 1970-е годы) показали, что были выработаны вполне ясные маркеры, которые позволяют установить принадлежность произведения к жанру автофикшн.

Изучив роман «Дневник неудачника», мы определили, что данный текст сочетает в себе ключевые черты данного жанра. Лимонову удалось преобразовать французскую традицию, тесно связанную с теорией психоанализа, и воссоздать автофикшн на почве русской прозы.

Анализ языкового материала и сопоставление сформулированных в первой главе маркеров автофикциональной прозы с текстом романа «Дневник неудачника» привели к тому, что выдвинутая нами гипотеза о принадлежности данного романа к жанру автофикшн подтвердилась.

Также нам удалось выявить языковые и стилистические черты, которые могут быть отнесены к автофикшн. Среди них: особая роль местоимений и их использование для выстраивания сложных субъектно-объектных отношений, существенное количество вариантов одного имени для создания многомерного образа автора и использование инфинитивного письма как органичной формы выражения противоречивой реальности в автофикшн.

Лимонов, сам того не зная, формируясь под влиянием передовой европейской литературы, создал этот жанр на русском языке. То, что сегодня воспринимается как новое слово в русской литературе, было создано Лимоновым в Америке 70-х в тесном номере отеля Эмбасси. Именно по этой причине его произведения активно переиздаются, причем первую очередь — его ранняя проза, а не публицистические работы последних лет. К сожалению, раннее творчество Лимонова до сих пор остается малоисследованным, сегодня политический аспект его творчества для многих превалирует над литературным, что часто ведет к предубеждениям и мешает объективному изучению его произведений.

Источники

1. Лимонов Э.В. Дневник неудачника, или секретная тетрадь. М.: Альпина нон-фикшн, 2021. 160 с.

Литература

2. Амирян Т.Н. Автофикциональное письмо и «Аустерлиц» В.Г. Зебальда. Фактор доверия // Сучасні літературознавчі студії. Феномен дому в літературознавчій перспективі. Вип. 13. Київ: Вид. центр КНЛУ, 2016. С. 18–27.

3. Амирян Т.Н. Двойная идентичность автофикциональной литературы // Человек: Образ и сущность. Гуманитарные аспекты. 2019. № 3 (38). С. 197–208.

4. Амирян Т.Н. 2011.04.002. Масшлейн А. Способ психоаналитического поиска: (авто)фикциональные эксперименты в современном психоанализе. Masschelein A. Psychoanalysts finding form: (auto)fictional experiments in contemporary psychoanalysis // Relief (Revue Électronique de littérature français). — Igitur: Utrecht Publishing & Archiving Services, 2010. — Vol. 4, N 1 (2010): littérature et psychanalyse. — P. 123–144. — Mode of access: <http://www.revue-relief.org/index.php/relief/article/view/490/642> // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7, Литературоведение: Реферативный журнал. 2011. № 4. С. 11–17.

5. Антипина Е.С. Функции личных местоимений я и мы в дневниковом жанре (на материале художественных дневников И.А. Бунина «Воды многие» и «Окаянные дни») // Известия высших учебных заведений. Серия «Гуманитарные науки. 2012. Т. 3. № 3. С. 196–200.

6. Аствацатуров А. Разборы не без чтения №5. Невротик в маске монстра // Топос. 03.09.2003. URL: <https://www.topos.ru/article/1547> (дата обращения: 10.01.2022).

7. Атарова К.Н., Лескис Г.А. Семантика и структура повествования от первого лица в художественной прозе // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1976. Т. 35. № 4. С. 343–356.
8. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. М.: Советская энциклопедия, 1966. С. 199.
9. Баркер Э. Бумага все стерпит: как экспрессивное письмо делает нас здоровее // Идеономика. 22 января 2019. URL: <https://ideanomics.ru/articles/16985> (дата обращения: 24.02.2022).
10. Безрукавая М.В. Э. Лимонов: концепция литературного проекта // Международная научно-практическая конференция «Теоретические и практические вопросы науки 21 века». Уфа: РИО МЦИИ «Омега Сайнс», 2014. Ч. 2. С. 120–124.
11. Боков Н. Нарцисс на асфальте Нью-Йорка // Ковчег. Литературный журнал. 1981. № 5. С. 94–95.
12. Болдырева Е.М. Автобиографизм и автобиография: самоконструирование и семиотизация субъекта // Ярославский педагогический вестник. 2017. № 4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/avtobiografizm-i-avtobiografiya-samokonstruirovanie-i-semiotizatsiya-subekta> (дата обращения: 29.03.2022).
13. Болдырева Е.М. Дифференциация фактуальных и фикциональных жанров автобиографической литературы конца XX — начала XXI в. // Верхневолжский филологический вестник. 2018. № 4. С. 33–44.
14. Большой академический словарь русск. языка. СПб.: Наука, 2009. 651 с. URL: <https://iling.spb.ru/dictionaries/bas3/12.pdf> (дата обращения: 05.03.2022).
15. Брейнингер О. Автофикшн, перформанс и психология творчества // Журнал Прочтение. YouTube. 18.12.2021. URL: <https://youtu.be/93ZC-ojtnI> (дата обращения: 12.02.2022).

16. Бронская Л.И. Эдуард Лимонов как зеркало русского постмодернизма // Русский постмодернизм: Предварительные итоги. Ставрополь, 1998. С. 146–153.
17. Владимирский В. Шеститомный лытдыбр. Спорная книга: Карл Уве Кнаусгор «Прощание». 29 июля 2019. URL: <https://gorky.media/context/shestitomnyj-lytdybr/> (дата обращения: 16.12.2021).
18. Гаспаров М.Л. Записи и выписки. М.: Новое литературное обозрение, 2001. 415 с.
19. Гинзбург Л. О литературном герое. Л.: Советский писатель, Ленинградское отделение, 1979. 220 с.
20. Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. Л.: Советский писатель, Ленинградское отделение, 1971. 464 с.
21. Глэд Дж. Беседы в изгнании: Русское литературное зарубежье. М.: Книжная палата, 1991. 318 с.
22. Горбачева Е.Н. Стратегическая перформативность в политическом дискурсе // Политическая лингвистика. 2015. № 3. С. 102–106.
23. Грихонина Н.В. Состояние современного исследования феномена «исповедь» в литературе. Восточнославянская филология: сборник научных работ. Выпуск 3. – Горловка: Издательство ГГПИИЯ, 2003. – 220 с.
24. Де Карли Е. Это я — Елена: интервью с самой собой. М.: Глагол, 2008. 341 с.
25. Ефимов И. Из письма // Эхо. 1978. № 4. С. 120–121.
26. Жолковский А.К. Об инфинитивном письме Шершеневича // Жолковский А.К. Избранные статьи о русской поэзии: Инварианты, структуры, стратегии, интертексты. М.: РГГУ, 2005. С. 444–459.
27. Жучкова А. Вебинар «Автофикшн, литература.doc и док-блог». URL: <https://youtu.be/OR1-48f8tFI> (дата обращения: 04.02.2022).
28. Из подполья звезды видно. [Послесловие к публикации Эдуарда Лимонова «Секретная тетрадь, или Дневник неудачника. Отрывки из книги». Не перепечатывалось] // Эхо. 1978. № 3.

29. Ильченко С.Н. Как нас обманывают СМИ. Манипуляция информацией. Предисловие Дмитрий Goblin Пучков. СПб.: Издательский дом «Питер», 2018. 320 с.
30. Имхелова С.С. Non-fiction или autofiction?: Об одной тенденции в русском рассказе рубежа XX–XXI вв. // Вестник Бурятского государственного университета. Филология. 2020. № 1. С. 34–42.
31. Калашникова А.С. Метафоры-неологизмы в русском и английском языках // Филологические этюды: Сборник научных статей молодых ученых / отв. ред. Е.Е. Захаров. Саратов: Научная книга, 2007. Вып. 10. Ч. III. С. 127–132. URL: https://www.sgu.ru/sites/default/files/textdocsfiles/2015/09/09/fe._10ch.3.pdf (дата обращения: 05.03.2022).
32. Капцев В.А. Эдуард Лимонов как писатель-медиамиф // Журналістыка-2020: стан, праблемы і перспектывы: матэрыялы 22-й Міжнар. навук.-практ. канф., Мінск, 12–13 лістап. 2020 г. / В.М. Самусевіч (гал. рэд.). Мінск: БДУ, 2020. С. 537–540.
33. Каррер Э. Лимонов. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. 464 с.
34. Книжный салон. Автофикшн: как писать о герое, похожем на тебя? // Телеканал Санкт-Петербург LIVE. YouTube. URL: <https://youtu.be/s475L-mYs> (дата обращения: 01.12.2021).
35. Корнилова Л. Последний романтик Эдичка // Ковчег. Литературный журнал. 1981. № 5. С. 89–93.
36. Косиченко Е.Ф. Имя собственное в семиотическом пространстве культуры и художественного текст. М.: Московский государственный лингвистический университет, 2017. 292 с.
37. Крон А. Майн кампф Эдуарда Лимонова // Независимый бостонский альманах. 2012. URL: <https://lebed.com/2012/art6090.html> (дата обращения: 17.02.2022).

38. Кучина Т.Г. Поэтика русской прозы конца XX — начала XXI в.: перволичные повествовательные формы. Автореф. дис. ... д. филол. н. Ярославль, 2008. 42 с.
39. Левина-Паркер М. Введение в самосочинение: autofiction // НЛО. 2020. № 3. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2010/3/vvedenie-v-samosochinenie-autofiction.html> (дата обращения: 02.12.2021).
40. Левина-Паркер М. Мастер серийного самосочинения Андрей Белый. СПб.: Издательство Пушкинского Дома; Нестор-История, 2018. 485 с.
41. Левченко Я. Живи быстро, умри старым. Памяти Эдуарда Лимонова // Colta. URL: <https://colta.ru/articles/literature/23839-zhivi-byistro-umri-starym-ramyati-eduarda-limonova> (дата обращения: 01.04.2022).
42. Лекант П.А., Диброва Е.И., Касаткин Л.Л., Клобуков Е.В. Современный русский язык / под ред. Леканта П.А. 5-е изд. М.: Издательство Юрайт, 2019. 493 с.
43. Лимонов Э. Книга мёртвых. СПб.: Лимбус Пресс, 2000. 282 с.
44. Лимонов Э. Московская богема // Домашнее чтение. 1992. № 1.
45. Лимонов Э. Стихи. С предисловием Иосифа Бродского // Континент. 1978. № 15.
46. Матич О. Записки русской американки: Семейные хроники и случайные встречи. М.: Новое литературное обозрение, 2016. 577 с.
47. Мирчев А. 15 интервью. Нью-Йорк: Издательство им. А. Платонова, 1989. 224 с.
48. Могутин Я. 30 интервью. СПб.: Лимбус Пресс, 2001. 495 с.
49. Монморанси — Лимонов, Лаэртский (1996) // Эдуард Лимонов. YouTube. URL: https://youtu.be/4nsqla_0Co (дата обращения: 30.01.2022).
50. Муравьева Л.Е. Кризис гибридных жанров: Филипп Форест и возвращение «я-романа» во французскую литературу // Вопросы литературы. 2018. № 4. С. 243–263.

51. Муравьева Л. Лекция «Французский автофикшн и новые территории вымысла». URL: https://vk.com/video-185089444_456239137 (дата обращения: 17.01.2022).
52. Ольга Славникова: критик-киллер пишет только о себе [Интервью с О. Славниковой]. URL: <https://literaturno.com/interview/slavnikova/> (дата обращения: 21.02.2022).
53. Орлова А.А. Проза и публицистика Эдуарда Лимонова. Дис. ... к. филол. н. СПб., 2004. 168 с.
54. Остин Д. Избранное / Джон Остин ; пер. с англ. Л.Б. Макеевой, В.П. Руднева. М.: Идея-Пресс, Дом интеллектуальной книги, 1999. 332 с.
55. Арутюнова Н.Д. Перформатив // Лингвистический энциклопедический словарь. URL: <http://tapemark.narod.ru/les/372c.html> (дата обращения: 02.04.2022).
56. Петрова Е.А. Феномен психотравмы: теоретический аспект // Вестник Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого. 2013. Т. 2. № 74. С. 89–91.
57. Полозков Ю.П. Исповедь в мире художественного произведения. Автореф. дис. ... к. филол. н. Киев, 1989. 34 с.
58. Почему автофикшн не нужен. Заметки издателя «Горького» Бориса Куприянова. 17 февраля 2022. <https://gorky.media/context/pochemu-avtofikshn-ne-nuzhen/> (дата обращения: 05.03.2022).
59. Пруссакова И. Подросток Савенко перед зеркалом : [О творчестве Э.Лимонова] // Нева. 1995. № 9. С. 199–205.
60. Рабенко Т.Г. Вариативное функционирование речевого жанра (на материале жанра личного дневника) // Сибирский филологический журнал. 2018. № 1. С. 250–260.
61. Рубинс М. Русский Монпарнас: Парижская проза 1920—1930-х годов в контексте транснационального модернизма / пер. с английского языка М. Рубинс, А. Глебовской. М.: Новое Литературное Обозрение, 2017. 325 с.

62. Салханова Ж.Х., Утебекова А. С. Дневник как литературный жанр // Неофилология. 2020. № 22. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/dnevnik-kak-literaturnyy-zhanr> (дата обращения: 04.04.2022).
63. Сапогова Е.Е. Игры с самим собой: Яметафоры в содержании индивидуальных нарративов субъекта // Вторая Всероссийская научно-практическая конференция по экзистенциальной психологии (Звенигород, 2–5 мая 2004 г.). Материалы сообщений / под ред. Д.А. Леонтьева. М.: Смысл, 2004. С. 104–107.
64. Сапогова Е.Е. Легенды о себе»: к проблеме интерпретации личностных мифологем взрослых в психологическом консультировании // Психологическая служба (Минск). 2003. № 2. С. 88–102.
65. Словарный запас: дигитализация // Strelka Mag. 03.02.2015. URL: <https://strelkamag.com/ru/article/vocabulary-digitalisation> (дата обращения: 01.03.2022).
66. Стилистика и литературное редактирование / под ред. проф. В.И. Максимова. М.: Гардарики, 2004. 651 с.
67. Супрун В.И. Имя собственное как эмотивный феномен // Известия ВГПУ. 2019. № 1 (134). С. 199–204.
68. Хомякова Е.Г. Эгоцентризм речемышлительной деятельности: на материале английского языка. Автореф. дис. ... д. филол. н. СПб., 2002. 34 с.
69. Хулиган, любовник, революционер. Как жил, кого любил, о чем мечтал Эдуард Лимонов // Правила жизни. URL: <https://esquire.ru/hero/673564-huligan-lyubovnik-revolucioner-kak-zhil-kogo-lyubil-i-o-chem-mechtal-eduard-limonov/> (дата обращения: 14.02.2022).
70. Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 311 с.
71. Шуринова Н.С. Новые книги об исповедальности // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2017. Т. 2. № 2. С. 245–255.

72. Эдуард Лимонов // GQ. 2005. № 11. URL: <https://ed-limonov.livejournal.com/144005.html> (дата обращения: 17.03.2022).
73. Юзефович Г. Его книги — вебкамера, установленная в голове у автора. Выходит «Прощание» Карла Уве Кнаусгора, и это классика в жанре автофикшн // Медуза. 09.06.2019. URL: <https://meduza.io/feature/2019/06/09/ego-knigi-vebkamera-ustanovlennaya-v-golove-u-avtora> (дата обращения: 11.02.2022).
74. Яловенко М.А. Изображая... себя: к вопросу о самопрезентации в эстетике постмодернизма // Герценовские чтения. Иностранные языки: сборник научных трудов / под ред. Т.И. Воронцовой. СПб.: Издательство РГПУ им. А.И. Герцена, 2020. С. 139–142.
75. Я люблю «шампанских гениев»: беседа главного редактора «Элементов» с Эдуардом Лимоновым // Элементы. 2000. № 4. URL: <http://www.arcto.ru/article/447> (дата обращения: 18.01.2022).
76. Янковская Л.С. Автобиографизм или автопсихологизм? К вопросу авторского присутствия в художественном повествовании // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Филология. Журналистика. 2018. Т. 18. № 1. С. 87–91.
77. Arnaud C. L'aventure de l'autofiction // Magazine Littéraire. Les écritures du moi. Hors-série. 2007. № 11.
78. Autofictions & Cie. Actes du colloque des 20 et 21 novembre 1992 à Nanterre / S. Doubrovsky, J. Lecarme, P. Lejeune (dir.) [№ 6 de la revue RITM]. Paris: Université Paris-X-Nanterre, 1993.
79. Carrère E. Limonov. Paris: P.O.L, 2011. 495 p.
80. Colonna V. Autofiction et autres mythomanies littéraires. Auch: Tristram, 2004. 250 p.
81. Colonna V. L'Autofiction. Essai sur la fictionalisation de soi en littérature. Thèse de doctorat à l'EHESS. Paris, 1989. 368 p.
82. Doubrovsky S. Autobiographie / Vérité / Psychanalyse // Doubrovsky S. Autobiographiques: de Corneille à Sartre. Paris: PUF, 1988. P. 61–79.

83. Doubrovsky S. Fils. Paris: Éditions Galilée, 1977. 469 p.
84. Doubrovsky S. L'initiative aux maux: écrire sa psychanalyse // Doubrovsky S. Parcours critique. Paris: Galilée, 1980. P. 165–210.
85. Doubrovsky S. Textes en main // Autofictions & Cie. Actes du colloque des 20 et 21 novembre 1992 à Nanterre / S. Doubrovsky, J. Lecarme, P. Lejeune (dir.) [N° 6 de la revue RITM]. Paris: Université Paris-X-Nanterre, 1993. P. 207–217.
86. Eco U. L'oeuvre ouverte. Paris: Seuil, 1965. 313 p.
87. Edward // Online Etymology Dictionary. URL: <https://www.etymonline.com/word/edward> (дата обращения: 18.02.2022).
88. Gasparini P. Autofiction. Une Aventure du langage. Paris: Seuil, 2008. 339 p.
89. Gasparini P. Autofiction vs autobiographie // Tangence. 2011. № 97. P. 11–24.
90. Genèse et autofiction / ed. by J.-L. Jeannelle, C. Viollet. Louvain-la-Neuve (Belgique): Academia-Bruylant, 2007. 262 p.
91. Gilmore L. The Limits of Autobiography: Trauma and Testimony. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2018. 163 p.
92. Lejeune P. Autofictions & Cie. Pièce en cinq actes // Autofictions & Cie. Actes du colloque des 20 et 21 novembre 1992 à Nanterre / S. Doubrovsky, J. Lecarme, P. Lejeune (dir.) [N° 6 de la revue RITM]. Paris: Université Paris-X-Nanterre, 1993. P. 5–16.
93. Lejeune P. Le pacte autobiographique. Paris: Seuil, 1975. 357 p.
94. Lejeune P. Moi aussi. Paris: Seuil, 1986. 346 p.
95. Lowe D.A. Russian Writing Since 1953: A Critical Survey. New York: Ungar, 1987. 208 p.
96. Matich O. The moral immoralist: Edward Limonov's Èto Ja — Èdička // The Slavic and East European Journal. 1986. Vol. 30. № 4. P. 526–540.
97. McGill R. The Treacherous Imagination: Intimacy, Ethics and Autobiographical Fiction. Columbus: Ohio State University Press, 2013. 208 p.

98. Peter J. Sprague. The Wall Street Transcript. URL: <https://www.twst.com/bio/peter-j-sprague/> (дата обращения: 06.12.2021).
99. Post-Truth // Lexico Dictionaries. URL: <https://www.lexico.com/definition/post-truth> (дата обращения: 07.11.2021).
100. Robin R. L'autofiction, le sujet toujours en défaut // Autofictions & Cie. Actes du colloque des 20 et 21 novembre 1992 à Nanterre / S. Doubrovsky, J. Lecarme, P. Lejeune (dir.) [№ 6 de la revue RITM]. Paris: Université Paris-X-Nanterre, 1993. P. 73–86.
101. Rogatchevski A. A Biographical and Critical Study of Russian Writer Eduard Limonov. Lewiston, NY: Edwin Mellen Press, 2003. 265 p.
102. Ryan-Hayes K. Limonov's "It's me, Eddie" and the Autobiographical Mode. The Carl Beck Papers in Russian and East European Studies. 1993. № 1004. 37 p.
103. Sturgeon J. 2014: The Death of the Postmodern Novel and the Rise of Autofiction. December 31, 2014. URL: <https://www.flavorwire.com/496570/2014-the-death-of-the-postmodern-novel-and-the-rise-of-autofiction> (дата обращения: 17.10.2022).
104. Tanner J. The legacy of literary reflexivity; or, the benefits of doubt // Textual Practice. 2021. P. 1–19.
105. Women, Autobiography, Theory: A Reader / ed. by S. Smith, J. Watson. Madison : University of Wisconsin Press, 1988. 526 p.

Приложение

1. Эдуард Лимонов и Елена Шапова. Москва, 1974 г.

