

МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РФ  
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего  
образования  
«КРАСНОЯРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ  
им. В.П. АСТАФЬЕВА»  
(КГПУ им. В.П. Астафьева)

Филологический факультет  
Кафедра мировой литературы и методики ее преподавания

**Куликова Екатерина Валерьевна**

МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ

**СИНТЕЗ FICTION И NON-FICTION В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ  
ПРОЗЕ 2010-Х ГОДОВ (МАТЕРИАЛЫ К ЭЛЕКТИВНОМУ  
КУРСУ ПО ЛИТЕРАТУРЕ В СТАРШЕЙ ШКОЛЕ)**

Направление подготовки: 44.04.01. Педагогическое образование

Магистерская программа: Поэтика и история мировой литературы

**ДОПУСКАЮ К ЗАЩИТЕ:**

И.о. заведующего кафедрой  
к.ф.н., доцент Закаблукова Т.Н.

12.06.2020 \_\_\_\_\_  
(дата, подпись)

Руководитель магистерской программы  
д.ф.н., профессор Ковтун Н.В.

12.06.2020 \_\_\_\_\_  
(дата, подпись)

Научный руководитель  
к.ф.н., доцент Горбенко А.Ю.

12.06.2020 \_\_\_\_\_  
(дата, подпись)

Обучающийся Куликова Е.В.

12.06.2020 \_\_\_\_\_  
(дата, подпись)

Красноярск 2020

## ПЛАН-ГРАФИК РАБОТЫ НАД МАГИСТЕРСКОЙ ДИССЕРТАЦИЕЙ

Дата защиты: 22.06.2020

Тема: синтез fiction и non-fiction в отечественной прозе 2010-х годов  
(материалы к элективному курсу по литературе в старшей школе).

№	Этапы выполнения	Сроки выполнения	Форма отчетности	Отметка и подпись научного руководителя
1.	Утверждение темы диссертации	20.09.2018	тема	Выполнено
2.	Сбор материала по теоретической части	10.10.2018 – 10.02.2019	конспект	Выполнено
3.	Написание 1 главы	15.02.2019 – 10.07.2019	Рабочий текст 1 главы	Выполнено
4.	Обсуждение 1 главы	22.07.2019	Чистовой текст 1 главы	Выполнено
5.	Практическое исследование	25.07.2019 – 20.12.2019	Научные статьи	Выполнено
6.	Написание 2 и 3 главы	04.01.2019 – 02.03.2020	Рабочий текст 2 главы	Выполнено
7.	Написание методического приложения	05.03.2020 – 20.03.2020	Разработка урока	Выполнено
8.	Обсуждение 2, 3 главы и методического приложения	28.03.2020	Чистовой текст 2 главы	Выполнено
9.	Предзащита работы	28.05.2020		Выполнено
10.	Оформление чистового варианта работы	29.05.2020 – 10.06.2020	Чистовой текст ВКР	Выполнено
11.	Оформление автореферата	11.06.2020-14.06.2020	Текст автореферата	Выполнено

**ЗАКЛЮЧЕНИЕ:** Индивидуальный план НИРС выполнен

Подпись декана факультета \_\_\_\_\_

Подпись научного руководителя магистранта \_\_\_\_\_

Подпись заведующего выпускающей кафедры \_\_\_\_\_

Подпись магистранта \_\_\_\_\_

## РЕФЕРАТ

Магистерская диссертация на тему «синтез fiction и non-fiction в отечественной прозе 2010-х годов (материалы к элективному курсу по литературе в старшей школе)» содержит 101 страницу текстового документа, 2 приложения (методические разработки уроков для 10 класса) и 82 использованных источника в списке литературы.

Объектом магистерского исследования является отечественная проза 2010-х годов (тексты А. Моторова, Л. Юзефовича, М. Степановой). Синтез fiction и non-fiction исследован нами на примере произведений трех авторов, каждый из которых продемонстрировал свой способ работы с прошлым.

Цель исследования – изучить способы сочетания элементов fiction и non-fiction; выявить художественные и семантические эффекты, создаваемые этим синтезом.

В исследовании раскрыта актуальность заявленной проблемы, проанализированы теоретические аспекты разграничения типов литературы fiction и non-fiction, определена теоретическая база для исследования произведений синтетического характера, выявлена специфика репрезентации событий прошлого в каждом из рассматриваемых текстов.

По результатам исследования были выявлены признаки принадлежности текста к фикциональному и нефикциональному дискурсу, изучены нарративы о памяти, представленные в рассматриваемых текстах; рассмотрены способы разграничения «фактов» и «вымысла» и потенциал их смешения в рамках одного текста.

Материалы настоящего диссертационного исследования прошли апробацию на международных и всероссийских конференциях, научных форумах с международным участием:

- Международная научно-практическая конференция молодых исследователей «Язык, дискурс, (интер)культура в коммуникативном пространстве человека», Сибирский

Федеральный Университет, Красноярск, 2019. Получен диплом 3 степени.

- Международный научно-практический форум студентов, аспирантов и молодых ученых «Молодежь и наука XXI века». Красноярск, КГПУ им В.П. Астафьева, 20.04.2019.
- Научно-методическая конференция с международным участием «Современная филология: состояние, проблемы, перспективы» в рамках VII международного научно-образовательного форума «Человек, семья и общество: история и перспективы развития». 26.11.2019г. Получен диплом 3 степени.
- Межрегиональная научно-практическая конференция «XX Красноярские краевые Рождественские образовательные чтения «Великая Победа: наследие и наследники». 15-17 января 2020 года.

По результатам исследований опубликована 1 статья, и 1 готовится к публикации.

- Синтез fiction и non-fiction в современной русской литературе: жанровая структура диалогии А. Моторова. [Электронный ресурс] / – Электрон. дан. /Siberia\_Lingua.Институт филологии и языковой коммуникации ФГАОУ ВПО «Сибирский федеральный университет». – Красноярск, 2019. Вып. 1. С. 193-202.
- Синтез fiction и non-fiction в современной отечественной прозе (на материале документального романа Л. Юзефовича «Зимняя дорога»).

#### **ABSTRACT**

The Master`s dissertation «Synthesis of fiction and non-fiction in Russian prose of the 2010s (materials for the elective course in literature in high school)» consist of 101 pages, 2 appendices (methodological development of lessons for grade 10) and 82 sources used in the list of references.

The object of the master's research is the Russian prose of the 2010s (texts by A. Motorov, L. Yuzefovich, M. Stepanova). We have studied the synthesis of fiction and non-fiction using the texts of three authors, each of whom demonstrated their own way of working with the past.

The purpose of the research is to study ways of combining elements of fiction and non-fiction; to identify art and semantic effects created by this synthesis.

The research revealed the relevance of the problem, analyzes the theoretical aspects of distinguishing the types of literature fiction and non-fiction, defines the theoretical basis for the study of works of a synthetic nature, and reveals the specifics of the representation of past events in each of the texts under consideration.

In the results of the research are revealed signs of belonging to fictional and non-fictional discourse, studied the narratives of memory presented in the texts, considered ways to distinguish between "facts" and "fiction" and the potential for mixing them within a single text.

The materials of this dissertation research have been tested at International and all Russian conferences, scientific forums with international participation:

- International scientific and practical conference of young researchers «Language, discourse, (inter)culture in the human communicative space», Siberian Federal University, Krasnoyarsk, 2019; received a diploma of 3 degrees.
- International scientific and practical forum of students, graduate students and young scientists «Youth and science of the XXI century», Krasnoyarsk, KSPU named after V.P. Astafieva, 04/20/2019
- Scientific-methodical conference with international participation «Modern philology: status, problems, prospects» as part of the VII international scientific and educational forum «Man, family and society: history and development prospects». 11/26/2019; received a diploma of 3 degrees.

- Interregional scientific-practical conference « XX Krasnoyarsk regional Christmas educational readings Great Victory: heritage and heirs». January 15- 17, 2020.

Based on the research, 1 article was published, and 1 is preparing for publication.

- Synthesis of fiction and non-fiction in modern Russian literature: the genre structure of A. Motorov's diology. [Electronic resource] / - Electron. Dan. /Siberia\_Lingua. Institute of Philology and Language Communication, Siberian Federal University. - Krasnoyarsk, 2019. 1, p. 193-202.
- Synthesis of fiction and non-fiction in modern Russian prose (based on the material of L. Yuzefovich's documentary novel "The Winter Road").

## Оглавление

<b>Введение</b> .....	9
<b>Глава 1. Эго-документальная литература в XX–XXI веках: между fiction и non-fiction</b> .....	16
1.1. Формирование дискурса non-fiction.....	16
1.2. Подходы к жанровой идентификации non-fiction.....	21
1.3. Интерференции fiction и non-fiction в современном российском литературном процессе.....	28
<b>Глава 2. Диалог между вымыслом и реальностью: соотношение исторической и личной правды в «Юные годы медбрата Паровозова» и «Преступление доктора Паровозова»</b> .....	37
2.1. Самопрезентация А. Моторова в публичном поле.....	37
2.2. Автобиографичность прозы А. Моторова.....	41
2.3. Организация элементов художественного вымысла в диалогии.....	47
2.4. Система нарраторов в диалогии.....	50
<b>Глава 3. Синтетический характер произведений в рамках типологии fiction и non-fiction (Л. Юзефович, М. Степанова)</b> .....	57
3.1. Историографическая основа документального романа Л. Юзефовича «Зимняя дорога».....	57
3.2. Признаки фикционального текста в «Зимней дороге».....	58
3.3. Художественное осмысление памяти о Гражданской войне в «Зимней дороге».....	65
3.4. Способы авторского подхода к воссозданию истории семьи в «романсе» «Памяти памяти» М. Степановой.....	67
3.5. Невозможность преодоления фикционального дискурса в романсе «Памяти памяти» М. Степановой.....	71
3.6. Семейные архивы М. Степановой как инструмент изучения категории памяти.....	76
<b>Заключение</b> .....	81

<b>Список использованной литературы</b> .....	85
Приложение № 1. Урок. Понятия «fiction» и «non-fiction» (на материале фрагмента текста дилогии А. Моторова).....	95
Приложение № 2. Урок. Художественное осмысление памяти о Гражданской войне в документальном романе «Зимняя дорога» Л. Юзефовича.....	99

## Введение

Литературный мир, как и любая другая социокультурная система, имеет свойство меняться. Так, долгое время произведения non-fiction не воспринимали в качестве полноценного литературного направления и маркировали «невымышленную» прозу скорее как второсортную. Литературный критик и прозаик П. Басинский объясняет это тем, что традиционно литературными называют тексты, созданные в результате раскрытия творческого потенциала и воображения писателя. В этом смысле создатели non-fiction, избегающие вымысла, не создают ничего нового, а лишь фиксируют имеющиеся факты, что ставит под сомнение принадлежность прозы non-fiction к художественной литературе. Вместе с тем, приметной чертой литературного процесса в России второй половины 1990-х и первой половины 2000-х годов стало обращение к non-fiction. На сегодняшний день произведения этого жанра занимают лидирующие позиции в рейтингах продаж [Басинский 2015]. С 1999 г. в Москве в Центральном доме художника ежегодно проходит ярмарка интеллектуальной литературы «Non-fiction». Если в начале 2000-х она представляла интерес почти исключительно для профильных специалистов, то в настоящее время это одно из крупнейших книжных событий страны [см.: Галкина 2017].

Развитие прозы non-fiction обусловлено как внешними, так и внутренними факторами. Внешние факторы развития – это культурно-социальные изменения действительности, результат взаимодействия документальной литературы с другими формами общественного сознания [Сивакова 2014: 140]. Некоторые исследователи говорят о литературе non-fiction как об индикаторе социальных изменений в обществе [Иванова 2007, Мачеева 2015]. Внутренними, имманентными факторами развития non-fiction выступают, прежде всего, изменения в механизмах внутреннего литературного процесса страны [Сивакова 2014: 140]. Поле литературы в 1990–2010-е годы демократизируется. В условиях повсеместного доступа ко

всей мировой литературе заметной особенностью последних десятилетий стала фрагментация читательской публики. Но вместе с тем прослеживается и отход от литературоцентризма [см. об этом: Кризис литературоцентризма 2014]. Трансформируется связь между читателем и литературой, влияние литературы на общественную жизнь сокращается. Закономерно поэтому появление «модели сосуществования множества литератур внутри русской литературы, “мультилитературы”», что предполагает, в частности, обращение писателей к ранее не популярным жанрам [Иванова 2007].

Опыт создания литературы на стыке вымысла и реальности был уже в литературе XIX века. В 1856 г. А.И. Герцен пишет книгу «Былое и думы». Книга отличается от произведений, написанных Герценом ранее: в ней сконцентрировано соединено все то, что было накоплено автором за всю писательскую карьеру. Основанное на жизненном материале произведение явно выходит за рамки автобиографии. Содержание не ограничивается рассказом о семейных событиях, оно многослойно, что с одной стороны затрудняет восприятие книги, с другой же – разносторонне и глубоко показывает исторический фон и философскую подоплеку разворачивающихся перед читателем событий [Елизаветина 1984: 5].

Изначально замысел Герцена относительно «Былого и дум» был сугубо личным: раскрыть правду об отношениях его жены Натальи Александровны и немецкого поэта Георга Гервега, объяснить смятение чувств, охватившее его семью. После смерти Натальи Александровны в 1952 г. Герцен желал обелить имя супруги и вскрыть обнаруженную им подлую сущность бывшего друга [Елизаветина 1984: 15].

Позже Герцен решает, что в основе замысла его произведения должна быть идея революционной борьбы. Полагая сделать акцент на описании «положения русского революционера», он мыслил начать книгу с отъезда за границу. За годы работы над «Былым и думами» замысел произведения расширялся. Так происходит, когда одно воспоминание ведет за собой целую

цепочку записей, когда написание подлинно-личного, исповедального текста требует углубления в жизнь революционной Европы, а революция показана через самораскрытие личности одного из ее деятелей. После нескольких месяцев работы над книгой Герцен осознал внежанровость нового произведения, несоответствие его написанным им в прошлом книгам: «...начал я странный труд. Не знаю, слажу ли с ним, думаю, что да. Впрочем, труд этот может на всем остановиться, как наша жизнь, везде будет довольно и везде можно его продолжать» [Елизаветина, 1984: 20]. Книга представляет собой и срез жизни отдельного человека, показанный путем обнажения внутреннего мира писателя-героя, и исторические хроники, предоставленные автором, чья судьба была включена в широкий исторический поток. Герцен смог тонко переплести судьбу индивидуальную и судьбу человечества в рамках одного текста. Герцен собрал в единое целое элементы различных мемуарно-автобиографических жанров [Елизаветина, 1984: 19, 20, 21].

Еще одним примером смешения элементов fiction и non-fiction может служить книга Ф.М. Достоевского «Записки из Мертвого дома». Найти ключ к раскрытию жанровой специфики произведения часто помогает его заглавие. Название книги – это сложный многофункциональный элемент текста, зачастую являющийся его смысловой квинтэссенцией. Достоевский тщательно подходил к выбору названия для своих произведений. Уже в заглавии «Записок из мертвого дома» он указывает на жанр, в рамках которого будет держаться текст. Записки – это жанр, в котором от первого лица автор рассказывает о случившихся с ним событиях, выражает свое отношение к ним [Скуридина, Хрупин 2017: 47].

«Записки из Мертвого дома» обладают признаками мемуарного жанра. Материалом для репрезентации в книге является личный опыт пребывания Достоевского в сибирской ссылке с 1850-го по 1854-й год. В 1849 году Достоевского осудили на четыре года каторги как участника кружка М.В. Петрашевского, в котором обсуждали и пропагандировали революционные

идеи. Известно, что в Омском остроге Достоевский записывал в тетрадь (позже названную исследователями «сибирской») истории, часть которых позже и вошла в «Записки из мертвого дома». В тетради писатель фиксировал острожный фольклор, представленный в различных жанрах (песни, поговорки, анекдоты и т.д.) [Чуйков 2014: 393].

Хотя книга и основана на документе, ее повествовательная модель абсолютно не соответствует документальному жанру. Повествователь во введении презентует рукопись своего знакомого, поселенца Александра Петровича Горянчикова, пробывшего на каторге десять лет, на момент обнаружения рукописи уже умершего. Сам прием предисловия, как и передача собственных воспоминаний устами вымышленного персонажа, является признаком фикционального текста.

Повествование в основном ведется от лица каторжника Горянчикова, который является автобиографической проекцией самого Достоевского. Однако в «Записках» есть сведения, выходящие за пределы знания повествователя. Например, детально описать реалии жизни политического преступника не мог осужденный за убийство жены Горянчиков, но хорошо их знал Достоевский [Креницын 2011].

Сам Горянчиков называет свои записи «Сценами из мертвого дома». Используя такую терминологию, автор отходит от заявленной ранее документальности, представляя текст Горянчикова разновидностью драматического жанра [Скуридина, Хрупин 2017: 50].

В процессе наложения приемов художественной литературы на документальные данные мемуары Достоевского трансформировались в художественную прозу.

Ярче всего смешение элементов fiction и non-fiction в отечественной литературе проявилось и сложилось в отчётливую тенденцию за последние три десятилетия. Примером могут служить произведения Светланы Алексиевич, обладательницы Нобелевской премии по литературе. Ее книги

основаны на реальных беседах с людьми, напрямую связанными с тематикой произведения.

С. Бударина отмечает, что в настоящее время практически все крупные российские издательства публикуют non-fiction («Новое литературное обозрение», «Эксмо» и др.). Исследовательница пишет о том, что литература non-fiction выходит на первый план в то время, когда ослабевает интерес к однообразным детективам, любовным романам, когда на книжных полках среди откровенного «суррогата» художественной литературы трудно найти что-то действительно впечатляющее [Бударина 2015]. Иными словами, успех non-fiction может быть обусловлен «усталостью» читателя от «формульной литературы» (Д. Кавелти).

М. Липовецкий говорит о кризисе романного жанра, произошедшем в начале 2000-х. По его мнению, создается впечатление, что и читатели, и писатели забыли, что роман должен если не предугадывать будущее, то оказывать влияние на настоящее. Оказавшись не в силах предложить подходы к настоящему, писатели делают объектом репрезентации собственную ностальгию по советскому прошлому. Сложившаяся ситуация связана с неприятием современности, ощущением, что она недостойна своего «великого» прошлого [Липовецкий 2017].

Исследователь отмечает также неспособность современных писателей создать новый нарратив «за пределами наличного репертуара». Поэтому современные романы (а точнее, то, что за них выдается) тяготеют либо к сериалу, либо к эпосу. По мнению Липовецкого, закономерности развития жанра указывают на то, что роман неожиданно удачно будет реализован в non-fiction [Липовецкий 2017].

А. Рейтблат также говорит о потенциале нефикциональной литературы. Он отмечает, что автобиографический жанр чаще всего привлекает людей с неординарной судьбой [Рейтблат 2004: 188].

**Гипотеза:** любое произведение, являющееся «литературным фактом», не представимо без присутствия элементов вымысла, даже если оно опирается на невымышленные, произошедшие в действительности события и имеет реально существующих/существовавших прототипов.

**Целью** работы является выявление способов сочетания элементов fiction и non-fiction, художественных и семантических эффектов, создаваемых этим синтезом.

Данная цель предполагает следующие **задачи**:

1. определить теоретические рамки понятий «fiction» и «non-fiction»;
2. проанализировать специфику репрезентации автобиографического материала в книгах А. Моторова;
3. описать специфические характеристики нарраторов диалогии А. Моторова;
4. исследовать историографическую основу документального романа Л.Юзефовича «Зимняя дорога»;
5. обозначить признаки фикционального текста в «Зимней дороге»;
6. выявить способы сочетания fiction и non-fiction в «романсе» М. Степановой «Памяти памяти».

**Актуальность** выбранной темы заключается в том, что все больший интерес читателей и ученых к литературе non-fiction требует детального исследования ее структуры и механизмов создания. При всем внимании к современной «невымышленной» литературе, процесс синтеза fiction и non-fiction в современной отечественной словесности изучен недостаточно, что обуславливает **научную новизну и теоретическую значимость** темы данной работы.

**Материал** работы составляет диалогия «Юные годы медбрата Паровозова» и «Преступление доктора Паровозова» А. Моторова, документальный роман Л. Юзефовича «Зимняя дорога», «Памяти памяти» М. Степановой, корпус их эго-документов и интервью.

**Объектом исследования** является проза А. Моторова, Л. Юзефовича, М. Степановой.

**Предмет исследования** – механизмы, обуславливающие синтез fiction и non-fiction в выбранных для анализа текстах.

В ходе исследования применялись следующие **методы**: социология литературы, нарратология, биографический метод, формальный метод, структурно-описательный и историко-типологический методы.

**Теоретико-методологический фундамент работы** составляют исследования по мемуарной литературе Л.Я. Гинзбург и А.Г. Тартаковского; работы, посвященные (авто)документальной литературе и литературе non-fiction в целом Б.В. Дубина, И.Л. Савкиной, И.М. Каспэ, М.Н. Липовецкого и др.; труды по нарратологии В. Шмида и В.И. Тюпы.

**Практическая значимость** исследования заключается в выявлении факта взаимодействия и раскрытии механизмов взаимопроникновения двух популярных направлений современной отечественной прозы (fiction и non-fiction). Результаты проведенного исследования могут быть использованы в научно-педагогической работе при чтении курсов по современной русской литературе.

**Структура работы.** Данная научно-исследовательская работа состоит из введения, трех глав, заключения, списка использованной литературы, насчитывающего 82 наименования, и приложения.

## Глава 1. Эго-документальная литература в XX–XXI веках: между fiction и non-fiction

### 1.1. Формирование дискурса non-fiction

Исследователям и читателям присуще условно разделять литературу на два вида – художественную и нехудожественную. Оба направления сосуществуют в литературном мире, неизбежно соприкасаясь, однако нехудожественный текст работает как документ, делает установку на правдивость (а не правдоподобность), тем самым изначально утверждая, что в смысле фикации, обмана, литературой он не является [Тесля 2012].

Ю.Н. Тынянов отмечал, что текст не подчиняется изначальному творческому намерению автора, поскольку он находится под влиянием специфических литературных механизмов. Любая авторская установка в творческом процессе может самоустраниться, что будет способствовать закреплению случайных результатов. В качестве примера Тынянов приводит «Горе от ума» Грибоедова, которое изначально задумывалось, как нечто «высокое», а не политическая памфлетная комедия, получившаяся в итоге. Так и Пушкин с удивлением заметил, что в «Евгении Онегине» нет сатиры, хотя изначально автор планировал создать обличительную «сатирическую поэму» [Тынянов 1977: 278, 279].

Так, несмотря на нелитературную установку, документальная проза сближается с художественной. А.В. Анохина отмечает, что критики уже в XIX в. поднимали вопрос о «пограничных» жанрах художественной и документальной литературы [Анохина 2013: 189]. Предвестниками произведений non-fiction являлись путевые заметки (А.Н. Радищев, И.А. Гончаров) и автобиографическая проза (А.П. Чехов) [Казакова 2016: 8].

В 1965 г. был впервые употреблен термин non-fiction. В этом году вышел роман американского журналиста, драматурга и романиста Трумена Капоте «In Cold Blood» («Хладнокровное убийство»). Автор указал жанр

произведения, – non-fiction novel (от англ. non – «не» + fiction – «фикция», «иммитация» + novel – «роман») [Казакова 2016: 7].

Преступление, описываемое в романе Трумена Капоте, действительно невымышленное: в ноябре 1959 г. неизвестными был убит богатый фермер мистер Клаттер и три члена его семьи. Увидев в —New York Times|| статью об этом происшествии, Капоте отправился в город Холкомб, где произошло убийство. Он не смог заручиться поддержкой главного следователя, поэтому вел собственное расследование, материалы которого и легли в основу романа [Динович 2017].

Казакова указывает, что Капоте назвали родоначальником жанра романа-репортажа, в котором отражены черты документально-художественной прозы [Казакова 2016: 7]. Капоте являлся представителем «нового журнализма». Основоположник направления Т. Вульф выделил следующие его признаки: журналист должен лично наблюдать события; точно передавать диалоги, создавая эффект достоверности; подавать события так, будто видел все своими глазами. Признаки «нового журнализма», очевидно, воплотились в non-fiction, несмотря на то, что последний публицистикой в чистом виде не является:

Я пытался создать журналистское повествование, но представить факты с помощью приемов художественной литературы, чтобы невымышленная история звучала как роман», – говорил Капоте [Динович 2017].

Динович приводит слова литератора Джона Ноуэла: «[В] Америке есть только два писателя, которых узнают на улице, – Эрнест Хемингуэй и Трумен Капоте» [Динович 2017]. «Хладнокровное убийство» мгновенно стало бестселлером, читателей подкупила взвешенность авторской позиции, полифоничность романа, его выверенный стиль. К этим достоинствам прибавлялось и то, что психология насилия, его социальный аспект раскрывались в реальной, а не абстрактной ситуации [Казакова 2016: 7]. Популярность книги, разумеется, повлекла за собой интерес к литературе non-fiction.

К non-fiction относят литературные произведения, в которых представлена полностью реальная история, воспроизведенная через призму авторского мировосприятия [Железная 2014]. Вымысел в нефикциональных текстах не допускается. Капоте неоднократно говорил, что роман «Хладнокровное убийство» «безупречно фактографичен». Однако, это не так. В некоторых моментах писатель допустил искажение реальности. Динович отметила некоторые несоответствия между романом и реальностью, а именно, два существенных и множество мелких изменений (например, изменены имена трех героев романа, кличка собаки, стоимость лошади, количество следователей и пр.) [Динович 2017].

В XX в. документальные повести, беллетризованные биографии и прочие гибридные жанры с периферии литературного процесса выдвигаются в центр. Одним из самых популярных жанров документально-художественной литературы становится автобиография. И. Савкина отмечает, что и российские, и западные ученые ориентированы на анализ специфической литературности эго-документальных жанров. Тем не менее, акцентирование неодинаково в связи с различием текстов-эталонов автобиографического жанра [Савкина 2007: 32, 33].

Среди европейской эго-литературы были популярны дневники, автобиографические записки, эго-романы. Их появление знаменовало поворот к модерной эпохе. Консерваторы сочли такие произведения аморальными и низкопробными. Однако число защитников такой литературы на Западе только увеличивалось [Дубин 2010: 197].

Б.В. Дубин говорит о «неавтобиографичности» советского человека. У повествователя нет навыка выделения личности из социального мира, поэтому субъективность невольно вытесняется из повествования. Исключительно личного в советской культуре быть не могло [Дубин 2010: 201]. Моральная оценка прошлого запрещалась. Попытки отстоять частное провалились, и литературное поприще не могло служить средством

саморефлексии. Автобиография не была свободна, поэтому возможность ее эстетической ценности практически исключалась [Дубин 2010: 208].

И.Л. Савкина выделяет следующие причины, повлиявшие на отечественный автобиографический дискурс:

1. Особенности русского автобиографического текста определяются спецификой национального характера. В русской традиции неприличным считается «якать». Такие древнерусские черты культуры, как анонимность, коллективность сознания, опосредованная саморепрезентация оказали влияние на формирование автобиографического жанра в России. Савкина заключает: для того чтобы избежать неприятия, подозрения читателей (неосознанное, в большинстве случаев), автору необходимо трансформировать языковые структуры (вместо «я хочу» мне «хочется», «мое имя такое-то» заменяется на конструкцию «меня зовут так-то» и т.п.) [Савкина 2007: 32, 33].

2. Советские исследователи не принимали термин «автобиография» по причине его специфического сущностного определения. У советского человека автобиография приравнивалась не к исповеди, не к интимному повествованию, выводящему читателя на откровенный «разговор», а к деловому документу, подтверждающему идеологическую полноценность автора, его «стандартность» по отношению к советскому обществу. Парадоксальность термина в XX в. заключалась в том, что автобиография была «деперсонализированным текстом» [там же: 33]<sup>1</sup>.

3. В русской литературе XIX–XX веков исповедальная проза, не реализованная в собственно автобиографическом жанре, воплотилась в романе или повести, основанной на автобиографическом материале. Такой является проза С. Аксакова, Л. Толстого и др. Получилось так, что русская художественная литература вобрала в себя признаки, которые западные

---

<sup>1</sup> Б. Дубин указывает на тотальное недоверие народа к институтам, за которым стоит недоверие к окружающим. Такое положение дел вызывает и недоверие к себе [Дубин 2010: 199].

ученые уже определили основополагающими компонентами настоящей автобиографии [там же: 34].

Политическая составляющая постепенно исчезала в отечественных мемуарах. В XXI веке память вновь становится частным делом. При создании биографии (или автобиографии) каждый волен сам выбирать способ работы с памятью, что обуславливает практически неограниченные жанровые возможности таких текстов. Появляются произведения, представляющие собой серьезные исследования категории частной памяти. Например, «Блокадные нарративы», «Живые картины» Полины Барсковой, «Памяти памяти» Марии Степановой [Полка 152].

Опираясь на вышеперечисленные исследования, можно заметить, что фактуальная литература нуждалась в более точной терминологии, а главное в исследовании лучших ее образцов. Исследователи не установили единый термин для обозначения «пограничных» жанров, по-прежнему используя как синонимы понятия «документализм», «документальное», «документально-художественная проза» [Анохина 2013: 190].

Н.В. Сулова называет серьезной проблемой литературоведения неточность общепринятых терминологических понятий. При определенных обстоятельствах незначительная погрешность в описании термина может повлечь за собой искажение его содержания. Такая ситуация возникла при использовании термина «реалистический» для обозначения понятий, которые по существу к собственно реалистическому искусству не относятся. Сулова считает неприемлемым приравнивать элементы жизнеподобия к реализму. Изучив «сферы влияния» non-fiction и документальной литературы, Сулова пришла к выводу: в современной отечественной литературе все реже встречается документальная проза в чистом виде, этот термин все чаще требует оговорок и дополнительных оттенков значения, поэтому для определения художественно-документальной литературы корректнее использовать термин «non-fiction» [Сулова 2015: 130].

П. Басинский считает, что в русском языке не существует эквивалента термину «non-fiction». Несмотря на то, что «невывмышленная» литература существовала уже несколько веков, в 1965 г. произошло рождение именно нового жанра. Басинский рассуждает о non-fiction, как об абсолютно самостоятельном явлении, и считает неправильным использование термина документальная проза. Аргументируя свою позицию, он указывает, что non-fiction не всегда делается из документов. Даже основа «Хладнокровного убийства» Капоте – не документы, а опросы очевидцев. Басинский настаивает на том, чтобы российские литературоведы и писатели приняли термин non-fiction и работали с ним, так как именно в non-fiction литературе способны воплотиться лучшие образцы документально-художественной прозы [Басинский 2015].

Fiction и non-fiction – два типа дискурса, различающиеся по типу знания и способу реконструирования реальности. Non-fiction обозначает дискурс, построенный на достоверном знании, однако отчасти использующий приемы конструирования «вымышленной» реальности.

## **1.2. Подходы к жанровой идентификации non-fiction**

В отличие от собственно художественной литературы, произведения non-fiction создаются на основе реального исторического материала. Центральный ориентир литературы non-fiction – факт; второстепенный, по отношению к факту, но все же неотъемлемый элемент этого дискурса – художественные приемы изображения. Произведение можно отнести к литературе non-fiction только в том случае, если факт выступает как «организатор художественного целого произведения» [Мачеева 2015].

По мнению Л.Я. Гинзбург, все пограничные жанры стремятся к вершине литературного творчества – роману. Н. Иванова не поддерживает такую точку зрения Гинзбург, так как уверена, что по уровню художественного

воплощения non-fiction может конкурировать с романом: «Non-fiction – это самая настоящая изящная (и даже порой изощренная) словесность, но без вымысла» [Иванова 2005].

Во многих статьях и исследованиях non-fiction представлен как очень объемный ряд книг, включающий в себя все, что не является fiction [Казакова 2016: 9]. Например, С. Бударина пишет, что к литературе non-fiction относятся: учебники, словари, энциклопедии, монографии, биографии; мемуары и другие формы [Бударина 2015]. Н. Иванова полемизирует с таким пониманием non-fiction, полагая, что термин должен существовать только в пределах интеллектуально-художественного дискурса: «Я отношу non-fiction к изящной словесности – а не просто к книгам как таковым, среди которых могут быть и пособия по математике, и советы ветеринара» [Иванова 2005].

П. Басинский солидарен с Ивановой в том, что нон-фикшн – это именно художественная литература. Однако, он допускает оговорку, что в широком смысле читатели могут считать литературой non-fiction нехудожественную прозу, кулинарные книги или словари, например [Басинский 2015].

Б. Дубин указывает на надличную сущность жанра, ведь именно жанр является трафаретом для повествующего, предметом исследования для критика, определяет выбор того или иного произведения читателем т.д. В данных ситуациях автор, по сути, второстепенен. С автодокументальным жанром все иначе. Как его можно назвать надличным, если авторское «я» здесь является одновременно и предметом рассказа и его способом. Дубин настаивает на невозможности преодоления этого противоречия [Дубин 2010: 146].

Научный интерес к автобиографическим жанрам возник в Европе в 1950–1960-х годах. Важнейшей проблемой стало разграничение документальных и художественных жанров, определение границ автобиографии и ее особенностей [Савкина 2007: 24].

Можно выделить два подхода к определению и классификации эго-документальной литературы:

1. Прикладной подход подразумевает изучение эго-документальной литературы в ее связи с историческим самосознанием нарратора. Автобиография рассматривается исключительно как источник информации. Классификацией и изучением автобиографической прозы при таком подходе занимаются историки, архивисты, биографы, библиографы и т.д. [Савкина 2007: 25].

2. Другой подход не ограничивается установлением достоверности или недостоверности описываемых автором событий. Ученые определяют автобиографию в первую очередь не как документ, а как форму литературы, единое художественное целое. Создание автобиографии обусловлено не историческим самосознанием, а осознанием собственной индивидуальности. Воспоминания отражают личностное начало [Савкина 2007: 26].

Документальная литература интересна обществу, так как само понятие документа окружено ореолом достоверности. Это фантом традиционной документалистики, существовавшей исключительно для выявления и обнаружения достоверной информации. Эго-документалистика запускает другой процесс: право события на вариативность восприятия восстанавливается, событие рассматриваются как факт личной, а не народной истории [Сивакова 2014: 140].

Понятие документа чаще всего исследуют для того, чтобы обозначить границы литературности. Теория литературы обычно включает разговор о документе в контекст изучения вымысла или жанровой проблематики. Поэтому она всегда вторична для литературоведения [Каспэ 2013]. Ж.Женетт рассматривал проблему документа с двух позиций. С одной стороны он признавал, что лучший способ превращения языка в произведение искусства, – вымысел. С другой стороны, считал необоснованным автоматическое

признание ряда текстов и даже жанров, в основе создания которых лежит документ, внелитературными [Женетт 1998].

Женетт приходит к выводу о том, что повествование может быть чисто фактуальным или фикциональным только «в пробирке специалистов по поэтике». При этом потребность в выявлении различий между этими режимами часто нужна для признания условности, несостоятельности этих самых различий. Литература документальная в этом смысле нужна для исследования художественного вымысла [Женетт 1998, Каспэ 2013].

Как было отмечено ранее, документ рассматривается и в связи с жанровой проблематикой. Тынянов определял документалистику как долитературный элемент, который, впрочем, впоследствии путем длительного «олитературивания» может стать «литературным фактом». Однако воспринимается документ все же как самое низшее, нулевое, звено жанровой эволюции [Тынянов 1977: 257].

Согласно еще одному исследовательскому подходу (менее распространенному) документ оказывает внушительное влияние на литературу: прививает специфический инструментарий, определяет фрагментарность, монтажность повествовательной модели и т.д. Однако, документ и при таком подходе является внелитературным материалом, так как выступает не в роли объекта изучения, а является инструментом анализа литературных текстов [Каспэ 2013].

В 1876 г. Эдмон Гонкур в предисловии к книге «Несколько созданий нашего времени» употребляет термин «человеческий документ». П. Палиевский определил человеческий документ, как некие личные записанные наблюдения, случайно ставшие достоянием общественности. И.Каспэ видит радикальное сближение fiction и non-fiction в устройстве «человеческого документа», или «наивного письма». Она отмечает, что в 2000-х гг. за такой литературой закрепляется «функция объективного «зеркала реальности» [Каспэ 2013].

«Наивное письмо» – один из «пограничных жанров» документальной и художественной литературы, который трудно идентифицировать. История жанра началась в 1970-х гг., когда пенсионерка Евгения Киселева (1916–1990) написала в тетради историю своей жизни от первого лица. Литературно обработанные редактором Е. Ольшанской фрагменты рукописи были опубликованы в 1991 г. уже после смерти Киселевой. Критика высоко оценила рукопись, безусловно уже ставшую литературным фактом. Необычность рукописи заключалась в невозможности выработать единую тактику ее прочтения: ее определяли в архив, в связи с отсутствием литературных свойств, превращали в социологический очерк, переписывали и меняли местами фрагменты и т.д. [Сандомирская 2012]. Схожая ситуация была в 1998 г., когда на премию «Русский Букер» была номинирована автобиографическая проза «Не много ли для одной?: история «простой жизни». Текст полностью основывался на воспоминаниях и дневниковых записях пенсионерки Александры Чистяковой. В Красноярском журнале «День и ночь» он вышел под рубрикой «Проза», в шапке было указано «Письмо из Кемерово», «Быль» – гласил подзаголовок, и после всего вышеперечисленного – «Записал Владимир Ширяев». Неудивительно, что жюри конкурса было в растерянности, ведь жанр повествования было невозможно определить. Даже с авторством все запутанно: кого считать автором этой прозы? Составителя документа или журналиста, придавшего документу художественную структуру? Без Чистяковой не было бы текста, без Ширяева он не вышел бы за пределы литературного быта. Возможно, эта неопределенность и помешала тексту стать лауреатом [Каспэ 2013].

Б. Дубин отмечает, что у автобиографического жанра гораздо больше противников, чем сторонников. Негативную позицию занимал Марк Твен, полагавший, что ни один писатель никогда не захочет написать о себе всю правду, а уж тем более, донести ее до читателя. Он называл автобиографию неудачной попыткой самовыражения, считая, что писатель может познать

себя только через подлинное искусство, т.е. через fiction литературу. Противники автобиографии указывали на примитивность ее формы, полагая, что естественность и простота не могли родить искусства [Дубин 2010: 143].

Весомые заслуги в области изучения автобиографии принадлежат французскому исследователю Ф. Лежену. Он является ярким защитником автобиографии, на протяжении многих лет изучавшем развитие автобиографического жанра [Дубин 2010: 143].

Презрение к автобиографии в той или иной форме выражают все, кто почитает подлинное искусство. Лежен настаивает на том, что автобиография является сложной литературной формой, постоянно балансирующей на границах литературы. Ученый отмечает, что жанр «питается» спорами о месте автобиографического жанра, о степени его литературности. Бесспорное включение автобиографии в иерархию литературных жанров будет означать начало конца ее существования.

Ф. Лежен отмечает, что нападки на автобиографию со временем прекращаются: автобиография включается в школьный узуз, оказывается под пристальным вниманием исследователей, номинируется на премии. В Европе заговорили об автобиографизации литературного пространства. Улучшение отношения к автобиографической прозе Лежен связывает с изменениями, которым подверглась такая литература. Промежуточные жанры, находящиеся на стыке автобиографии и фикциональной литературы могли претендовать и претендовали на статус искусства [Лежен 2000].

В 1970-х годах литературное сообщество уже не определяет автодокументалистику как неоспоримо достоверный факт; приходит понимание, что описанные в тексте события проходят через призму восприятия автора, а значит, априори являются лишь одной из возможных их интерпретаций [Савкина 2007: 35]. Установка на подлинность далеко не всегда обеспечивает фактическую точность. У разных биографов, мемуаристов абсолютно идентичны только точные данные (даты, имена,

известные реплики), за их пределами же обязательно проявляется личная оценка и точка зрения. Даже в автобиографии сложно оставаться до конца правдивым. Писатель не может ощутить переживания и побуждения всех участников события, поэтому часто поддается соблазну восполнить эти пробелы своими предположениями [Гинзбург 2016: 12].

Б. Дубин поясняет разработанную Ф. Леженом теорию о существовании «автобиографического соглашения» между повествователем и условным или конкретным адресатом. Исследователь считает, что в результате такого «соглашения» адресат получает сведения о личности повествователя и о его творческом намерении касательно будущей книги. Дубин говорит об автобиографии как о сложной форме, для создания которой от индивида требуется некоторая зрелость суждений и «эстетическая ответственность». Автобиография появилась в истории так поздно именно в силу своей сложности (а никак не примитивности или бесхитростности, как полагают некоторые ученые).

По мнению Дубина, парадоксальность автобиографии заключается в невозможности точного самоописания. Во-первых, репрезентация собственной личности требует предельного самопонимания, знания тончайших механизмов своей психики. Как бы сильно автор ни стремился к искренности, он не в силах разгадать самые скрытые мотивы своей деятельности. Во-вторых, ощущение не всегда можно облечь в слова. «Наше знание самих себя <...> уникально именно в том, в чем оно непередаваемо...», – поясняет исследователь. Вышеперечисленное делает невозможным отождествление литературного «я» повествователя с конкретной исторической личностью и с саморепрезентативным образом автора [Дубин 2010: 144].

Важный аспект создания эго-литературы – способность человека к перевоплощению, к придумыванию другого образа для себя. Появляется возможность «мысленно смотреть на себя условными глазами другого».

Авторское «я» подталкивает читателя к мысленному отождествлению с героем-рассказчиком [Дубин 2010: 144, 145]. «Жизнь «я» всегда открыта, тогда как повествование без замкнутости (без обозначенного начала и конца) невозможно. Так что местоимение – идеальная метафора взаимности, магический кристалл узнаваний и превращений» [Дубин 2010: 145, 146].

В англоязычной словесности нефикциональные произведения, построенные преимущественно на прямой речи очевидцев, называются *oral history* (устная история). В произведениях этого жанра автор обычно самоустраняется, проявляя себя только в емких комментариях к тексту [Вайль 2012: 214]. Историческая наука долгое время критически относилась к устной традиции, так как при записи полученная из устных источников информация могла быть неверно интерпретирована или умышленно искажена. В Западных странах устная история как метод исследования возродилась к середине XX века, тогда как в отечественной науке о ней заговорили только в начале 1990-х годов [Степанова 2012: 392-393]. Яркий пример успешных отечественных нефикциональных текстов в жанре *oral history* – книги Светланы Алексиевич. Подобные произведения задевают массовое сознание, поскольку в них живые свидетельства опираются на философию, заложенную в повествовании. Простая передача свидетельств и цитирование первоисточников такого эффекта не имеет. Не уступающий беллетристике *non-fiction* представляет собой поток подлинных высказываний, мастерски, с чувством меры, отобранных и встроженных в композицию цельного произведения. Например, в «Цинковых мальчиках» Алексиевич посредством скрупулёзного отбора свидетельств об Афганской войне, интерпретации «чужих» слов, сформировался уникальный образ завоевателя [Вайль 2012: 217].

### **1.3. Интерференции *fiction* и *non-fiction* в современном российском литературном процессе**

Современная культура допускает смешение форм практически в любой сфере искусства. Литературная сфера не стала исключением: отсутствие

единого канона позволило явлению жанрового смешения активно включиться в процесс жанрообразования [Гвоздев 2011: 241].

По мнению М. Липовецкого, поворот к non-fiction стал важным событием российской словесности рубежа XX-XXI веков. Среди писателей этого жанра исследователь выделяет колумниста Л. Рубинштейна, создателя квазиавтобиографической прозы Д. А. Пригова, художников В. Пивоварова и И. Кабакова и др. Липовецкий сомневается в «чистоте» жанра non-fiction, исследует доказательства подлинности представленного опыта «реальности». Липовецкий обозначает non-fiction как «ускользающий жанр». Он говорит о размывании границы между мемуарами и романистикой [Липовецкий 2008: 572, 577].

Иванова отрицает необходимость определять набор критериев, по которым текст можно отнести к fiction или non-fiction. Расхождения в определении жанра того или иного текста «решается не жанровым чутьем, а мирозерцанием. Атеисты воспринимают Библию как сказку, фикцию, fiction, верующие – как Священное Писание, non-fiction, отсюда проистекает и все дальнейшее расхождение между ними» [Иванова 2005].

Каспэ указывает на многообразие типов взаимодействия литературности и документальности. Чаще всего литературные произведения используют документ как «рабочий материал». Авторы отдавали предпочтение фикциональной литературе, считали только ее достойной находиться на вершине жанровой иерархии. В других случаях писатели, стремясь добавить значимости литературному тексту, или усилить доверительный тон, имитируют документ. Так образовалось псевдодокументальное направление. Модус прочтения текста формируется независимо от авторского намерения, так что литературный текст даже сам может стать документом в глазах читателей. Следовательно, взаимодействие с документом может отражать как авторскую стратегию, так и быть приписанным тексту критикой или читателями [Каспэ 2013].

В XX в. был запущен процесс обесценивания документа, так как люди привыкли к тому, что любой документ может оказаться подделкой. Хохлова отмечает, что документальность имеет большой потенциал манипуляции [Хохлова 2013: 298].

Гинзбург указывает на то, что теория литературы неизбежно соприкасается с историческим материалом не только в процессе изучения истории литературы, но и при исследовании структуры литературного произведения в динамике. Анализ смыслового уровня литературного произведения требует от исследователя понимания функции знаков вложенных автором в созданный текст. Для такого понимания нужно обязательно учитывать историческое качество, т.к. элементы структуры произведения подвержены функциональной изменчивости. Например, некоторые хорошо знакомые современному читателю слова в прошлом означали не совсем то, что они означают сейчас [Гинзбург 2016: 7,8].

Сивакова говорит о влиянии фактора времени на документальную литературу. Память человека не всемогуща, одни события мы помним очень подробно, другие навсегда стертые из нашей памяти, а собственное переживание третьих мы вообще зачастую подменяем полуфиктивными воспоминаниями, навязанными, широко распространяемыми, доступными мифами. Если автор сам не может определить, как и в какие эпизоды произведения проник вымысел, то для читателя «стык» между фактом и авторской фантазией останется невидимым [Сивакова 2014: 140].

Можно говорить о том, что книги fiction и non-fiction в некотором роде разделили современный литературный мир на две части. Границу между этими категориями часто стараются установить книжные магазины, библиотеки, литературные премии. В основе подобного разделения лежит степень достоверности изложенных событий. Проза non-fiction предполагает установку на правдивое изображение реальности. Заложенный в самом существе жанра элемент «недостоверности», неизбежно порожаемый точкой

зрения автора, не отменяет установки на подлинность как смыслообразующий принцип произведения. В fiction-литературе воображение автора ничем не ограничивается. Отправляясь от обширных пластов человеческого опыта, писатель создает «вторую действительность». В мышлении историков символика действительности тоже присутствует, но события и их детали заранее не предусмотрены, поскольку реальны. Описывая подлинные события, автор движется от факта к значению, от единичного – к обобщающей мысли. В fiction же автор прокладывает дорогу от идеи к воплощающему ее конкретному знаку [Гинзбург 2016: 7,8].

История литературы XX века показывает, что граница между прозой и поэзией проницаема и они могут сосуществовать в произведении. Еще в постсоветский период появлялись выдающиеся прозаические произведения, обладающие отчетливыми поэтическими качествами (например, тексты Л. Рубинштейна, А. Драгомощенко, Д. Данилова). Сближение прозы и поэзии можно объяснить стремлением авторов сделать акцент не на форме, а на многогранном раскрытии содержания и смыслов текста [Полка 151]. За произведениями fiction и non-fiction закреплены различные способы письма. Поэзия в нефикциональных текстах не используется, поскольку в ней в первую очередь заложен художественно-эстетический потенциал. Однако, есть случаи удачного вкрапления поэзии в тексты, основу которых составляют достоверные биографические данные. Примером могут служить произведения Элизабет Осбринк шведской писательницы и журналистки, лауреата литературных премий за лучший non-fiction. В одном из интервью Осбринк рассуждает о потенциале сочетания элементов non-fiction и поэзии. Она считает, что поэзия связывает и раскрывает текст ярче, чем журналистские комментарии. Она признается, что не может определить жанр своих произведений. «Кажется, в Германии это называют документальной новеллой, в Польше – литературным репортажем. Существует очень много

способов дать этому определение», – говорит Осбринк о книгах non-fiction, допускающих вкрапление поэтических элементов [Осбринк 2019].

Раздробленность «я», проблема самоидентификации личности, поставленная в ряд центральных философами XX века, стала также предметом обсуждения на рубеже веков. В литературе степень сближения «реального» и «воображаемого» «я» показана в перволичной форме повествования. В литературе рубежа XX–XXI веков такие повествовательные формы многолики. Можно выделить ряд произведений в европейском литературоведении обозначаемых термином autofiction [Кучина 2009: 3,4].

Исследованием синтеза элементов fiction и non-fiction занимаются теоретики autofiction (С. Дубровский, Ф. Гаспарини, Ж. Женетт, Ф. Лежен). Неологизм autofiction был образован Сержем Дубровским в 1977 году в Париже. «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] <...>», – так Дубровский указал на новаторскую природу своего романа «Сын» а аннотации. Новаторство выражалось в соединении явлений противоположной направленности в канве одного текста: референциальности и фикции, документа и художественного образа. Автобиографические книги Дубровского можно назвать попыткой анализа собственной биографии с помощью художественного письма [Левина-Паркер 2010].

Из числа книг последних десятилетий к autofiction можно отнести поэму «Москва – Петушки» Вен. Ерофеева, романы «Подросток Савенко» и «Это я – Эдичка» Э. Лимонова, повести С. Довлатова, Р. Сенчина и др. «Альбом для марок» А. Сергеева и «Белое на черном» Р. Гальего стали лауреатами Букеровской премии как романы [Кучина 2009:4].

На рубеже XX–XI веков autofiction становится предметом дискуссий во французских литературно-критических кругах. Позднее Дубровский, активно

участвовавший в дискуссиях, пересмотрел первоначальное определение. Он предложил вместо термина autofiction использовать понятие «постмодернистская автобиография». Он выделил ряд ее признаков. К основным из них можно отнести наличие подзаголовка «роман», стремление автора быть искренним в повествовании, использование преимущественно настоящего времени и омонимичность автора, протагониста и нарратора [Рубинс 2017].

Филипп Гаспарини, исследовавший эволюцию autofiction, предложил использовать термин «автонарратив» (autonarration), который, по его мнению, включает в себя autofiction и лежит в основе всякого автобиографического повествования. Создатель автонарратива, используя возможности фикционального романного жанра, усложняет повествование о себе, начинает рассматривать себя как литературного персонажа. При этом персонаж является двойником автора, независимо от того совпадают их имена или нет. По мнению Гаспарини автонарратив является формой протеста писателей против нивелирования личности [Рубинс 2017].

Ж. Лакан, изучая значение вымышленного в эго-текстах, пришел к мысли о том, что «“Я” с самого начала должно мыслиться в линии вымысла» и «Письмо о себе – это неизбежно изобретение себя». Память подсказывает писателю только канву, а для создания на ее основе связного текста о прошедших событиях нужно задействовать воображение [Сиари, Косова 2019: 75].

Явление autofiction Дубровский помещает не только между автобиографией и беллетристикой, но и рассматривает как совместный проект литературы и теории. Дубровский говорил о значимости своего произведения для теории литературы в связи со знакомством с «Автобиографическим пактом» Филиппа Лежена (1975).

В основе автобиографической теории Лежена лежит принцип четкого разделения мемуарно-автобиографических текстов и беллетристики. Для

ясного понимания границы между этими областями Лежен создал «автобиографический» и «романный» пакты, предписывающие разделять все произведения на «референтные» и «фикциональные», не допуская градаций и смешений между ними.

Согласно автобиографическому пакту автор, повествователь и протагонист идентичны, а описываемые в тексте события состоялись в реальности. Эту проблему исследователь рассматривает не в эстетическом, а, скорее, в этическом ракурсе: если автор указывает на автобиографичность своего текста, то он автоматически заключает автобиографический пакт с читателем, а значит, не имеет морального права искажать факты, вводя читателя в заблуждение. Категоричность концепции Лежена проявляется также в приравнивании автобиографического дискурса к научному и историческому дискурсу.

Согласно романному пакту личность автора не соотносится ни с повествователем, ни с героем вымышленных событий.

Лежен был первым, кто строго регламентировал фикциональное и нефикциональное письмо. Его бескомпромиссная схема стала авторитетной в теории автобиографии. Дубровский вводит в критический дискурс понятие autofiction и становится оппонентом Лежена, поскольку это явление основывается на прямо противоположном принципе – размывании границ между автобиографией и романом [Левина-Паркер 2010].

Несмотря на то, что autofiction не стал широко известен за пределами Франции и не приобрел статус автономного жанра, разговоры об этом явлении, диалогическое противостояние autofiction и пакта Лежена способствовали рефлексии о природе эго-документальных текстов и их места в системе жанров. В поле зрения исследователей возникли экспериментальные тексты, которые долгое время находились на периферии автобиографии [Рубинс 2017].

Интерференция fiction и non-fiction проявляется в жанре theory-fiction. Theory-fiction – это синтез философской прозы и фикации, возникший в результате эволюции философской мысли. В этом жанре представлен новый способ построения теории: авторы берут в основу модель циклона, состоящего из «микророманов, киноэссе, кусков фикашена и научной фантастики, рамочных сюжетов» [Лебедева 2019].

Основателем жанра является иранский философ и писатель Реза Негарестани. Его экспериментальный роман «Циклопедия» – основополагающий образец современного theory-fiction. Он представляет собой «сплав политического самиздата, спекулятивной теологии, оккультного трактата, детективного хоррора и криптоистории Ближнего Востока» [Носорог 2019].

В процессе познания человек сталкивается с потоком предположений, мифов, вымышленных фактов, симулякров истины, другими словами, он испытывает на себе влияние фикционального дискурса. Это обстоятельство объясняет метод работы авторов theory-fiction. Они фикционализируют философскую мысль, стараясь таким способом описать события, однозначное осмысление которых невозможно в силу их глобального характера (экологическую катастрофу, гибридную войну и т.д.).

Например, в «Циклопедии» мысль о том, что вокруг нефтяных трубопроводов разворачивается театр военных действий и логика войны подчиняется направлению их движения, навела полковника Уэста на гениальный план по преобразованию военной тактики по примеру стратегии арабских войск. По его замыслу военные должны научиться быстро перевоплощаться в гражданских и обратно. Логика войны в пустыне такова, что именно такая анонимность, а не классическое военное вторжение, создаст из армии силу, способную перенять логику пустыни и подчинить себе оппонентов. Уэст планирует превратить военные ресурсы Ближнего Востока в разумную сущность, которая поглощает людей и города. Изначально кажется,

что идея впавшего в помешательство полковника Уэста способна воплотиться только в фиктивном мире. Однако, фокус меняется, если учитывать, что в реальной действительности с этой тактикой соотносится расцвет террористических группировок на Ближнем Востоке. Из этого примера становится ясно, что читатель сможет приобщиться к авторскому способу познания истины только с помощью рационализации этого смешения теории и фикции [Лебедеенко 2019].

## **Глава 2. Диалог между вымыслом и реальностью: соотношение исторической и личной правды в «Юные годы медбрата Паровозова» и «Преступление доктора Паровозова».**

### **2.1. Самопрезентация А. Моторова в публичном поле**

Хорошо известно, что многие отечественные писатели-классики имели профессию, не связанную с литературой. К таким писателям относились, например, врачи, совмещающие творчество с лечебной практикой (А.П. Чехов, М.А. Булгаков и др.). Алексей Моторов встраивается в эту важную типологическую линию отечественной культуры. Он тоже в юности и молодости принадлежал к профессиональному медицинскому сообществу. Алексей Моторов родился 14 июля 1963 в Москве в семье химиков, выпускников МГУ им. М.В. Ломоносова. По окончании школы, Моторов поступил в медицинский колледж, несколько лет проработал медбратом в реанимационном отделении Городской больницы № 7 в Москве [Моторов 2014]. После окончания Первого медицинского института им. Сеченова Алексей Моторов стал врачом урологического отделения московской Городской больницы № 1. Медицинский опыт Моторова стал материалом для репрезентации в двух рассматриваемых книгах. В 1996 г. он ушел из медицины, стал работником фармацевтической компании.

Моторов говорит, что начал задумываться о написании мемуаров только к концу 2000-х годов [Моторов 2012]. «Юные годы медбрата Паровозова» были опубликованы издательством CORPUS в 2012 г, «Преступление доктора Паровозова» – через два года в 2014 г.

М. Липовецкий отмечает, что выработались единые критерии для оценки прозы fiction и non-fiction. Поэтому теперь никого не удивляет включение «литературы факта» в лонг- и шорт- листы премии «НОС» [Липовецкий 2017]. Так, в 2012 г. дебютная книга Алексея Моторова «Юные годы медбрата Паровозова» получила приз зрительских симпатий литературной премии «НОС».

Премии присуждаются в результате выхода произведения за границы интересов и ценностей одной из групп в системе литературы. Литературные премии – социальный институт, формирующий литературную иерархию, и во многом определяющий круг чтения современников. Важно отметить, что на современный российский литературный процесс премии традиционно оказывают слабое влияние. Б. Дубин отмечает, что «[с]ейчас эта роль регулятора литературного поведения, связи писательского «вызова» и читательского «отклика» вакантна». Отчасти размечает литературный поток книжная торговля [Дубин 2010: 224].

В книжном магазине «Москва» первую часть диалогии признали книгой месяца почти сразу после ее выхода [Моторов 2017].

В 2017 г. литературный критик Галина Юзефович сделала подборку не самых известных веселых книг XXI в. для интернет-издания «Meduza». В этот список она включила «Юные годы медбрата Паровозова».

Книга Алексея Моторова проходит по разряду трагикомических медицинских баек – и в этом качестве определенно не имеет себе равных, уж во всяком случае в русской словесности [Юзефович 2017].

Став профессиональным писателем, Моторов выстраивает последовательную систему самопрезентации в публичном поле. Так, в профиле социальной сети «Facebook» содержится информация исключительно о Моторове как бывшем враче и ничего не сказано о Моторове-писателе. С этой же позиции художника не как демиурга поэтического мира, а как скромного регистратора происходивших в прошлом частных историй Алексей Моторов описывает и процесс создания своих книг. В одном из многочисленных интервью Моторов признается, что не считает писательство важнейшим делом своей жизни, аттестуя себя «пишущим врачом». Он говорит, что никогда не считал себя талантливым, и не решился бы опубликовать книгу, если бы об этом не попросили оценившие рукопись знакомые.

Но я никогда не писал. Мне разве что удавался жанр устного разговора – попросту болтовня, но мне казалось, что перевести эту болтовню на бумагу у меня не хватит способностей [Моторов 2017b].

Публикация книг Моторова породила ряд рецензий, в том числе и курьезных. Несмотря на то, что практикующим врачом Алексей Моторов уже давно не является, после публикации его книг участились звонки с просьбами о личной медицинской консультации [Моторов 2017b]. Познакомившись с диалогией читатели понимают, что Паровозов, он же Моторов, как говорится, врач от бога, и расторопный, и ответственный, и способный чудо совершить, как в случае со спасением Анатолия Мерзавкина, например [Моторов 2012: 354]. Так что, просьбы о частной консультации вполне объяснимы.

Моторов заявляет, что успехом своей диалогии он во многом обязан помощи своих бывших коллег, друзей, старых товарищей по пионерским лагерям, которые в ходе личных бесед, телефонных разговоров и интернет-переписки помогли автору восстановить события прошлого.

Такая стратегия закономерна для литературы non-fiction, поскольку её создатели, как правило, входят в литературный процесс достаточно поздно. При этом Алексей Моторов оставляет в социальных сетях невербальные знаки, свидетельствующие о присутствии иного способа самоопределения.

Принадлежность к полю литературы Моторов имплицитно, недекларативно подчёркивает фотографиями, размещёнными в уже упомянутом профиле Facebook'a. Здесь личные семейные снимки перемешаны с фотографиями с различных литературных чтений, выставок, презентаций и т.д. Кроме того, здесь есть и более конкретные указания на писательскую деятельность Моторова – это фотографии его книг. Так, например, на одном из таких снимков «Преступление доктора Паровозова» стоит на одной полке с книгами классиков отечественной литературы и культовых фигур современности – М.И. Цветаевой – с одной стороны, с другой же – Л. Улицкой и В. Пелевина. На другом фото книга Моторова

лежит в одной стопке с мемуарами гораздо менее известных авторов: И. Голомшток, М. Рольникайте, Д. Каминской.

В интервью «Реальному времени» Алексей Моторов рассуждает на литературные и окололитературные темы. В этой беседе он предстает уже скорее в роли писателя, нежели врача. Моторов отмечает, что даже профессиональному писателю стоит иметь дополнительную специальность, которая обеспечит его материально. Обучение в литературном институте Моторов не считает делом первой важности. Он говорит, что создать хороший текст может только «литературно эрудированный» человек.

Высокая общая культура – залог хорошего текста. Читаешь письма людей XIX века и не перестаешь удивляться красоте и легкости языка! [Моторов 2017b].

Алексей Моторов советует всем начинающим писателям заниматься самообразованием, больше читать, так как сильный в гуманитарных науках автор может свободно оперировать словом, обращаться к фактам и к книгам других авторов. В этой беседе Моторов позиционирует себя именно таким «литературно эрудированным» автором, или, по крайней мере, стремящегося им быть. Моторов делится своим читательским опытом, литературными предпочтениями, из которых становится понятно, что он хорошо ознакомлен с ключевыми текстами мировой литературы.

Моторов делится некоторыми своими замечаниями касательно русской классической литературы. Он оставляет и критические отзывы. Например, персонажей Достоевского называет «фальшивыми схемами», совершенно нечеловеческого происхождения, а самого писателя ксенофобом. Моторов так же оценивает произведения современных авторов: отмечает качественные, на его взгляд, тексты; выделяет те, которые, по его мнению, незаслуженно популярны; говорит о книгах, которые интересуют подростков и т.д. Из вышперечисленного следует, что у Алексея Моторова внушительный читательский опыт и, что с современным литературным процессом он хорошо ознакомлен [Моторов 2017b].

Нарратор рассуждает о литературе гораздо меньше, чем конкретный автор, т.е. сам Алексей Моторов. Тем не менее, медбрат Паровозов знаком с творчеством В. Набокова, Л. Толстого, Т. Толстой, С. Соколова, С. Кинга, упоминает о поставленных в московских театрах пьесах Чехова и т.п. В диалогии иногда литература выступает предметом разговора.

А вот Женя Лапутин <...> обладал вкусом, причем весьма изысканным. Для него литературой настоящей являлась музыка слов, эквилибристика построения фраз, глубина метафор. А сюжет представлялся делом вторичным и часто даже не нужны.

Литература настоящая, по его мнению, должна быть полностью свободна от политики <...>.

Я в данном вопросе с ним часто не соглашался [Моторов 2012: 284].

## **2.2. Автобиографичность прозы А. Моторова**

Моторов отмечает, что большинство его героев не персонажи, а реальные люди. Поэтому, на создателя прозы non-fiction возлагается большая ответственность. Он не имеет права исказить события, даже если очень хочется (выдуманное ведь зачастую гораздо интереснее и красочнее реального).

Алексей Моторов утверждает, что диалогия о Паровозове в высокой степени автобиографична, и ему самому трудно определить пропорции реального и выдуманного в диалогии. «Иногда кажется, что все наврал», – отмечает Моторов. Он объясняет это тем, что мог смотреть на события только со своей точки зрения, не имея возможности отстраненного взгляда. Моторов признается, что во время написания диалогии был соблазн подкорректировать некоторые моменты своей биографии, сгладить острые углы [Моторов 2014b].

Степень автобиографичности книг Моторова может быть определена с помощью сопоставления фабульных событий с их описаниями, представленным в автодокументальных текстах автора (или других людей). На восприятие диалогии Алексея Моторова как автобиографии работает, прежде всего, то обстоятельство, что имя протагониста и нарратора обеих книг совпадает с именем автора – Алексей, а его прозвище «Паровозов» однозначно отсылает к фамилии автора «Моторов». Кроме того, в диалогии с

документальной точностью указаны годы работы Моторова сначала в 1-й, а затем в 7-й Московских городских больницах. В книгах большое внимание уделено описанию семейной жизни рано женившегося Паровозова. Сам же Моторов в интервью ничего не говорит о своей семье. В Фейсбуке, социальной сети, предполагающей презентацию личной жизни, он пишет посты о своей семье, выкладывает фотографии жены Елены, сына Романа и внучки Сони. В одном из постов литератор говорит о своей ранней женитьбе и о том, что со своей будущей женой познакомился в пятилетнем возрасте в песочнице. В диалогии Моторов наделяет Паровозова этими же биографическими обстоятельствами, оставляя жене и сыну протагониста имена членов собственной семьи.

Ещё одно принципиально важное средство подчёркивания автором автобиографизма диалогии было реализовано в последнем издании, на 4 обложке которого помещена фотография молодого Моторова из его личного архива.

В диалогии автор обозначает некоторые факты о своем детстве. Нарратор рассказывает, что провел дошкольное детство с двоюродной сестрой Асей на подмосковной фамильной даче под присмотром бабушки Людмилы. Она научила внуков читать и писать, познакомила их с библией, с русской литературой, дала азы игры на гитаре. Позже, герой с родителями поселились в бабушкиной квартире на Фрунзенской набережной в старинном доме, в котором тогда проживала столичная интеллигенция. В интервью Моторов подтверждает написанное в диалогии.

В замкнутом пространстве избы, особенно зимой, когда дом заносило снегом, бабушке никто не мешал передавать внукам всё то, что она так любила.

Мы и читать научились к трём годам, а к шести – играть на гитаре. Бабушка играла на гитаре, решила научиться, когда ей уже было за пятьдесят. Поэтому мы с сестрой в музыкальную школу поступили на год раньше, чем в обычную [Моторов 2017b].

Характерная для прозы non-fiction черта – вывод нарратива о персонажах за пределы произведения. В интервью Алексей Моторов продолжает рассказ

о своей жизни, дополняет уже известную читателям картину. Так, в беседе с писателем становится известно, что сестра Анастасия (Ася в книге) стала профессиональным музыкантом и, например, что бабушка автора свой научный и творческий потенциал направляла не только на образование внуков. Она написала сборник рассказов, «[п]убликовалась в журналах "Огонёк", "Семья и школа", в "Учительской газете". Переводила литературу с чешского языка, вела активную переписку с Пришвиным, с потомками Льва Толстого» [Моторов 2017b].

Мотивы создания эго-литературы многообразны. Одни автобиографии написаны с целью самооправдания, публичного заявления, иногда обвинения в чей-то адрес; замысел других рождается из желания автора познать себя, систематизировать свой личный социальный или профессиональный опыт [Гартаковский 1999: 36]. Нельзя сказать, что повествование Моторова замкнуто на личностно-семейной сфере. Очевидно желание автора рассказать читателям об особенностях эпохи.

В интервью Алексей Моторов рассказал о своем неоднозначном отношении к советскому союзу. Безусловно, он с теплотой вспоминает о своем детстве, о юности, о коллегах. Однако, Моторов признается, что симпатии к советской власти никогда не испытывал. Он определяет ее не иначе как «многолетняя кровавая вакханалия». Такую же позицию по отношению к советской власти занимает протагонист.

– Ты Сталина не трогай! – с угрозой произнес тот [Омоновец]. – Сталин нашу страну создал! За нее миллионы погибли.

Да забери ты его себе! – Я потушил окурок и поднялся. – Такую страну создал – дунули, плюнули, и ее в три дня не стало. И тогда одни валенки на пятерых, все по коммуналкам, и сейчас. Здоровый лось, «сникерс» дочке купить не в состоянии. За это стоило миллионы губить? [Моторов 2014а: 416].

Одна из центральных тем диалогии – времяпрепровождение советских детей в пионерских лагерях. Нарратор подробно рассказывает о том, как получил путевку в лагерь «Дружба» от Первого Медицинского института, о том, как, благодаря умению играть на гитаре, быстро стал там знаменитостью

и, самое главное, о том, как в среде настоящих и будущих медицинских работников, гордящихся своей профессией, зародилась его мечта стать врачом. В интервью Моторов рассказывает, что самые яркие и счастливые воспоминания о детстве связаны именно с лагерем «Дружба», и утверждает, что именно это место определило юношеское желание стать врачом.

Случайно попав в пионерский лагерь "Дружба" от Первого Медицинского института, я стал соло-гитаристом местного ансамбля на три летних сезона. И это время, вне всякого сомнения, стало для меня самым счастливым. А так как лагерь имел прямое отношение к медицине, то дальше все помыслы были только об одном – стать врачом. Ну и в своих книгах, а они автобиографические, я подробно всё это описываю [Моторов 2017с].

В интервью Алексей Моторов рассказал, что до сих пор поддерживает связь с вожатыми «Дружбы» Константином Ворониным и Владимиром Чубаровским. С их согласия Моторов оставил в «Преступлении доктора

Паровозова» реальные фамилии, хотя многие другие поменял [Моторов 2014b].

Ряд героев книг Моторова имеет прототипов, существование которых в реальной жизни поддаётся верификации. Например, Мэлс Хабибович – начальник лагеря «Дружба», участник многих забавных и трагичных ситуаций, описанных в «Преступлении доктора Паровозова». В интервью Моторов о нем не упоминает. В интернет-энциклопедии есть информация о Турьянове Мэлсе Хабибовиче, инфекционисте, докторе медицинских наук, профессоре, заслуженном враче Российской Федерации. Он умер в 2004 г., за несколько лет до того, как Моторов начал писать свою первую книгу. О том, что это именно тот самый Мэлс Хабибович, свидетельствует пометка, что Турьянов преподавал в Первом московском медицинском институте с 1970-х годов и то, что был мастер спорта СССР по гребле на байдарках и каноэ (Моторов отмечает это в книге).

В «Юных годах медбрата Паровозова» Моторов рассказывает о спортсмене-конькобежце, о начинающем писателе и, по совместительству,

талантливым пластическим хирурге Евгении Лапутине, вскоре сменившем городскую больницу на Институт красоты.

Евгений Лапутин – не вымышленное лицо. Его биографию можно узнать из многих источников. Е. Блинова (корреспондент интернет-издания «Независимая») пишет, что Лапутин был талантливым нейрохирургом, сотрудником Института красоты, телеведущим, писателем и мастером спорта по бегу на коньках [Блинова 2005].

Моторов рассказывает о трагической гибели бывшего приятеля.

Женя Лапутин умер там, где начинал свою работу хирургом. На операционном столе института Склифосовского.

Роликовые коньки привели его в мою жизнь, они же оборвали его собственную [Моторов 2012: 363].

Погиб Лапутин именно так, как Моторов рассказал в книге. «Нападение на Евгения Лапутина произошло у подъезда его дома на Остоженке. В начале десятого он припарковал машину – новый джип Infinity – рядом с домом, где недавно приобрел квартиру, <...>. Два молодых человека, один из которых был в красной куртке, подъехали к нему на роликах и несколько раз ударили ножом. Через несколько часов после покушения хирург умер на операционном столе в НИИ им. Склифосовского», – отмечено в интернет-газете 2005 года [Блинова 2005].

Автор также говорит о писательской деятельности Евгения Лапутина, отмечая, что тот обладал талантом подбирать красивые слова, мастерски прорисовывать фразы.

А мне почему-то всегда хотелось, чтобы он [Лапутин] написал о нашей больнице. О врачах, медсестрах, больных, обо всех тех событиях, забавных и трагических. Тут такой кладезь сюжетов, на сто лет хватит. Умел бы я, как он, обязательно писал бы только об этом [Моторов 2012: 361].

Здесь Алексей Моторов в очередной раз подчеркивает, что врачу московской больницы не приходится выдумывать интересные сюжеты, судьба сама их преподносит, готовые.

В «Преступлении доктора Паровозова» Моторов писал о трудностях, с которыми столкнулись жители столицы в 1990-е годы. Когда герой был студентом медуниверситета, ему пришлось покинуть больницу, в которой он трудился десять лет, и искать работу, которая может прокормить семью. Повествование о новых профессиях, освоенных автором в это трудное время, развернуто в главе «Кладбищенский негр» и «Столичный соглядатай».

С восьми утра я ассистировал на поликлиническом приеме в лорполиклинике Первого Меда. Залезал в глотку шпателем, светил зеркальцем, делал записи в карте. Потом к полудню, срывая на ходу халат, бежал к метро. Через час с копейками <...> заливал цементом опалубку на могиле Щербинского кладбища. А в семь вечера <...> стоял у своего белого рояля и впаривал иностранцам свежий номер «Столичного соглядатая» [Моторов 2014а: 383].

В интервью Моторов повторяет все то, о чем написал в книге. Не совпадает только название театрального журнала, в редакции которого он работал. В интервью Моторов сказал, что трудился в «Московском наблюдателе», а в книге пишет о «Столичном соглядатае» [Моторов 2012].

И получалось так, что утром я работал врачом, принимал пациентов в поликлинике Первого меда. В час дня я уже бежал, срывая халат, на Щербинское кладбище, переодевался в брезентовую робу и начинал заливать цементом ямы, устанавливая какие-то памятники. А в пять вечера я ехал домой, переодевался в костюм и торговал театральными журналами в Большом театре. Это было в начале 1990-х, и для того времени вполне типично [Моторов 2014с].

В интервью Моторов упомянул о поездке в Сухуми, описанной в главе «Уроки Абхазии». Он сказал, что не изменял имя своего бывшего пациента Сетрака, в доме которого гостил на юге, и имена людей, с которыми познакомился на отдыхе, поскольку был уверен, что его книги в Абхазии читать не будут. Однако, соседка Сетрака прочитала «Юные годы медбрата Паровозова», поняла кем и ком написано в книге. Она сообщила об этом матери Сетрака, а та в свою очередь позвонила в Москву [Моторов 2014b]. По всей видимости, автор довольно подробно воссоздал события того лета.

Частная жизнь создателя автобиографии становится достоянием общественности. В интервью Алексей Моторов признается, что и его открытость, откровенность с читателями не безлимитна.

Все ждут третью [книгу], но я пока в растерянности – эксплуатировать свою биографию несколько надоело. Много всяких случаев было в жизни, можно еще на книжку набрать или даже на две, но самому хочется чего-то другого [Моторов 2017b].

Моторов действительно впустил читателя в свое личное пространство. Он описывает свои привычки, детали быта, памятные даты, историю своего рода и т.п. Описывая свою жизнь, Моторов погружался в минувшие переживания, эмоции, часто крайне негативные, которые сопровождали те или иные события. Например, в книге «Юные годы медбрата Паровозова» описаны переживания Моторова из-за того что врачом не стал и скорее всего уже не станет. В 23 года он по-прежнему был в рядах младшего медперсонала. Рассказывать о попытке самоубийства, которая хоть и произошла под влиянием ошибочно назначенного лекарства, тоже было непросто [Моторов 2012: 319, 320]. Или, например, воспоминание о красивой и жизнерадостной девятнадцатилетней пациентке, которая умерла из-за глупой врачебной ошибки (перепутали группу крови). Моторов отмечает, что описывать такие события было очень трудно, приходится заново переживать те минуты [Моторов 2014]. Нужно быть предельно откровенным, описать все так, чтобы читатели не обвинили автора в спекуляции на чужом горе.

В интервью Моторов отмечает, как трудно было писать об Александре Журавлевой, наглотавшей горсть таблеток из-за неудачного поступления в медицинский.

Я когда писал, вспоминал – могу сказать – это были сильные переживания. Эта глава давалась мне очень тяжело. Описывать ведь гораздо тяжелее, чем участвовать [Моторов 2014a].

Моторов подтверждает, что Александра Журавлева реальный персонаж, и что после ее выздоровления некоторое время поддерживал общение с ней

Очевидно, что делиться сокровенным сложнее в моральном плане, чем писать о вымышленных персонажах. В интервью Моторов упоминает о ряде неопубликованных рассказов и анонсирует интересные материалы для новых

книг [Моторов 2014с]. Возможно, писатель обдумывает, что из написанного можно обнародовать, а что оставить исключительно для домашнего архива.

### **2.3. Организация элементов художественного вымысла в дилогии А. Моторова**

Если в собственно автобиографическом тексте искусство отодвигается на второй план, то для публикации дилогии Алексея Моторова, редакторы сочли необходимым выделить литературных качеств текста. Моторов отмечает, что около 20% текста было изменено [Моторов 2017b].

Нельзя сказать, что дилогия Моторова лишена элементов художественного вымысла. Рамочные компоненты, или «паратексты» дилогии являются признаками фикционального текста. Заголовки, посвящения, предисловия, послесловия и т.п., – метакоммуникативные элементы, указывающие на вымысел [Шмид 2003: 19].

Алексей Моторов в интервью 2018 г. отмечает, что процесс выбора названия для его первой книги оказался неожиданно проблематичным. Изначально он озаглавил рукопись «Нить Ариадны». Это излишне пафосное название, Моторов сменил на сугубо медицинскую «Ретроградную амнезию», тоже, как оказалось, неподходящую. Заголовок «Юные годы медбрата Паровозова», предложенный редактором, Моторов сразу назвал очень удачным.

В интервью (и в первой книге) Алексей Моторов поясняет, что доктором Паровозовым впервые его назвала неадекватная пациентка. По причине сходства с фамилией прозвище сразу закрепилось за ним.

Интересно, что в заголовки обеих книг Моторова вынесена не реальная фамилия писателя, а прозвище, ведь в обоих книгах героя чаще все-таки называют Моторовым, а не Паровозовым. Возможно, с помощью этого писатель хотел показать наличие дистанции, «зазора» между героем автобиографического романа и «конкретным автором» (говоря языком нарратологии), т.е. им самим. Из последнего интервью Моторова становится

понятно, что он затрудняется определить моменты, когда писал исключительно «с себя», а когда вводил вымышленного героя.

[Д]аже я со временем перестал различать, где я, а где он, этот вечно юный медбрат Паровозов [Моторов 2018].

Эпиграфы обеих книг дилогии – цитаты из художественной литературы. Эпиграф «Преступления доктора Паровозова» – цитата из романа В. Гюго «Девяносто третий год»:

У истории своя правда, у легенд – своя.

Возможно, автор хочет скорректировать изначальную читательскую установку. Несмотря на свое желание фиксировать только реальные события, Моторов дает понять, что правда и вымысел тесно переплетены. Это отражено и в названии некоторых глав: «Легенда Большой Пироговки», «История про Толю Мерзавкина, общую тетрадку и стиральный порошок «Новость»», «Как Коля Долбитиков стал пионером-легендой».

Посвящения в дилогии носят личный характер, не связанный с литературным творчеством. Книги посвящены людям, значимым для личности писателя: посвящение первой книги – «Моей жене Лене», второй – «Моей внучке Соне». Местоимение «мой» задает доверительную, дружескую тональность.

Дилогия разделена на главы. Названия некоторых глав отсылают к литературному вымыслу или к киноискусству: «Первая ночь Шахерезады», «Санта-Барбара», «Кавказская пленница», «Сказка про Колобка» и т.п.

Еще один сигнал фикционального текста – серийность, или контекстуальность. Автобиография Моторова представлена как дилогия, повествующая о Паровозове.

В фактуальной прозе считается недопустимым показывать внутренние процессы в сознании героев. В дилогии есть моменты, в которых автор покидает свое «я», «арендует» чужой внутренний мир, оперирует его процессами.

И лишь когда начала доньшком давить таблетки в порошок, в голове пронеслось: «Как же глупо!» [Моторов 2014а: 138].

Она сыпала горстями в рот порошок и запивала из бутылки, не обращая внимания на слезы, которые текли ручьем. Нельзя же просто заснуть, превратить все в комедию. Но когда вдруг почувствовала, что уходит в эту холодную стальную пустоту, последней мыслью было что зря все это. Не стоило. [Моторов 2014а: 139].

Мифическое существо минотавр становится плодом воображения героя, олицетворением зла. В повествовании он появляется тогда, когда над героем нависает беда и, соответственно, исчезает, когда он избегает неприятностей.

Я не почувствовал, как стоящий сзади Минотавр неслышно отделился от стены и бесшумно пошел за мной. След в след [Моторов 2012: 389].

#### **2.4. Система нарраторов в диалогии**

Объем нарраторского присутствия в ходе повествования сильно варьируется. В «Юных годах медбрата Паровозова» нарратор часто становится всеведующим. Например, в лирическом отступлении «Про то, как маленький Сар построил коммунизм в одной отдельно взятой стране» нарратор не являлся участником описываемых событий, как и конкретный автор, Алексей Моторов. В тексте не указано, для чего введено повествование о революции в Камбодже. Не указаны источники, из которых Моторову стала известна эта информация. Возможно, автор в очередной раз хотел акцентировать внимание на абсурдности и жестокости советской идеологии. В интервью Моторов говорит, что написал о событиях в Камбодже в образовательных целях и не планировал оставлять лирическое отступление в конечном варианте книги. Но редакторы решили оставить этот не автобиографический, а скорее исторический очерк.

Все как-то вдруг забыли, что в мировой истории есть пример истового апологета марксизма-ленинизма. И на планете уже был однажды построен вожделенный коммунизм. Причем сделали это не какие-то яркие ораторы-теоретики <...> , а вполне заурядный, тихий, скромный, маленький человек. Звали его Салот Сар [Моторов 2012: 405].

Нарраторская компетентность достигает своего максимума (олимпийский нарратор:

Человек предполагает, а бог располагает. Несколько мощнейших взрывов в толще солнечной магмы изменили положение гигантских субгалактических электромагнитных полей. Спутники Сатурна ускорили вращение по своим орбитам, на Венеру обрушился метеоритный дождь, а метаново-аммиачный океан на Уране разразился внеочередным штормом. На планете Земля в то субботнее утро большая ржавая гайка, скрепляющая муфту водопроводной магистрали, проходящей по второму этажу Московской городской больницы номер семь, вдруг треснула и разломилась. Из разомкнувшихся частей огромной трубы забил фонтан. Спустя мгновение остальные гайки, не справившись с дополнительной нагрузкой, последовали заразителю примеру и коварно соскочили с болтов, с которыми многие годы состояли в интимных отношениях. Из трубы диаметром тридцать сантиметров под могучим давлением вырвался столб холодной воды. Первое встреченное им препятствие – стулья в малом конференц-зале – этот поток разметал, как шарики для пинг-понга.

Формалисты показали подвижность границ между литературой и нелитературой. Согласно исследованиям Тынянова, ряд произведений в силу своей жанровой специфики может изменять статус (стать «литературным фактом» или обесценится до «литературного быта») [Тынянов 1977: 257, 258].

Эго-литература представлена как художественными произведениями, так и нехудожественными текстами. Документ-автобиография, мемуары – жанры нехудожественной литературы. Автобиографическая проза использует форму автобиографии и является литературой художественной [Тамарченко 2008: 10].

Дилогию А. Моторова сложно отнести к автобиографии, поскольку ей свойственна более сложная система нарраторов.

В.И. Тюпа отмечает, что нарратор и автор в фактуальной прозе стремятся к единению, но при этом фигура нарратора конечно не сводится к конкретному автору [Тюпа 2016: 45].

Не все повествование ведется от лица альтер-эго автора, медбрата, впоследствии доктора Паровозова. При всей автобиографичности, доказанной путем сравнения фабульных событий дилогии с документальными данными, повествование не ограничивается текстом протагониста. Помимо первичного нарратора, в канву дилогии включена система вторичных нарраторов. В «Преступлении доктора Паровозова» одним из вторичных нарраторов

является пациент Моторова, вплоть до последней главы именуемый в повествовании Леней. Он поэтапно рассказывает Моторову историю своей жизни и более развернуто описывает события, которые привели его в Городскую больницу №7.

Первый раз я еще по малолетке залетел. Мы тогда осенью из детдома свинтили, вчетвером. Решили к морю пробираться, на рыбацкий корабль устроиться, типа юнгами [Моторов 2014: 391].

Еще один вторичный нарратор – бывшая коллега Моторова, сестра Наталья, трудящаяся в медицинской школе при церкви. «[Г]олубоглазая блондинка, веселушка-хохотушка» (такой Моторов ее помнит) повествует о своей мирской жизни и о том, почему поменяла ее на монастырскую.

Нельзя позволять себе равнодушие. Нельзя черстветь. Нельзя ожесточаться. Ведь истинно говорится, Царство Божие внутри нас. А если так, то подобрать на улице котенка, дать ему молока порой стоит всех наших молитв. Прости, Господи! [Моторов 2014: 528].

При исследовании текста сестры Натальи выявляется двойственность нарратора. Возникают трудности с определением конкретной позиции автора касаясь статуса церкви. В последней главе «Преступления доктора Паровозова» протагонист полемизирует с сестрой Натальей на эту тему. Моторов говорит о бесполезности церкви как института. Постоянно контактируя с людьми, Моторов замечает, что милосердия и любви к ближнему, основных постулатов веры, у людей нет:

Да какой народ? Какая церковь? им же что в Христа верить, что за «Спартак» болеть! Посмотрите вокруг! Кто все эти люди? Христиане? [Моторов 2014: 524].

Не удивлюсь, если ваши прихожане в недалеком будущем церкви динамитом взрывать начнут да иконы топором рубить. Тем более так уже случилось. Ничего здесь никогда хорошего не будет <...> [Моторов 2014 : 525].

Сестра Наталья во многом разделяет точку зрения доктора, но при этом значение церковных обрядов не умаляет.

И правду вы говорите, пока из прихожан наших не все прилежные христиане. Но если человек сам пришел в храм для молитвы, значит, рано или поздно пустит он Бога к себе в сердце. И обряды все постигнет, все таинства узнает. Дайте срок. [Моторов 2014: 526].

Доктор отмечает про себя, что за годы работы в больнице с несправедливостью и жестокостью сестра Наталья сталкивалась не реже него самого. «У нее стаж уж побольше моего будет», – отмечает доктор.

Разговор показан в таком эмоциональном освещении, что остается непонятным, какой точки зрения придерживается автор. Возможно, это объясняется тем, что репрезентация состоялась более чем через двадцать лет.

К общим, объединяющим признакам автобиографий можно отнести причины их создания. Автобиографическое повествование рождается из желания автора подытожить свой жизненный путь, утвердить личный опыт в истории бытия. В центре автобиографического повествования находится одна только личность автора. Остальные персонажи расположены в системе произведения в зависимости от степени влияния и включенности их в жизненный путь протагониста [Тартаковский 1999: 36].

Обширные жизнеописания других персонажей, помимо центральной личности автора, для автобиографии не свойственны [Тартаковский 1999: 37].

Книгу «Юные годы медбрата Паровозова» нельзя назвать образцом автобиографического жанра, так как значительная часть описанных событий непосредственно с Паровозовым не связана.

Например, глава «Кавказская пленница» посвящена харизматичной и амбициозной коллеге Моторова Тамаре Царьковой. Автор довольно подробно излагает ее биографию.

Тамара была родом из абхазского городка Гудаута, находящегося на морском побережье севернее Сухуми. <...> ее русская мама работала официанткой в ресторане на озере Рица, а мингрел папа носил фамилию Гватуа [Моторов 2012: 31].

В главе «История про Таню Богданкину, пельмени и архангельского мужика» в центре повествования находится пациент медбрата Паровозова.

<...> Серега из Шенкурска жив, здоров и не синего цвета, а нормального, розового, работает диспетчером на местном деревообрабатывающем комбинате. Женится на молодой веселой девушке, которая должна вот-вот родить. И сам ходит веселый и довольный жизнью [Моторов 2012: 69].

«Юные годы медбрата Паровозова» представляют собой калейдоскоп событий, в разное время случившихся в Городской больнице №7. Большинство персонажей – медперсонал и пациенты – являются героями только какой-либо одной из глав первой книги дилогии. Медбрат Паровозов, альтер-эго А. Моторова, является связующим звеном отдельных историй, из которых и состоит книга. Книга тяготеет к разновидности автобиографического письма, – мемуаристике, – поскольку значимая часть ее содержания не касается автора напрямую.

В книге есть три лирических отступления, содержание которых не связано с деятельностью Паровозова. Герой лирического отступления №1 – Владимир, дядя протагониста, известный ученый-биолог. После краткой биографической справки, в главе описан визит коллег-туркменцев.

Ранним сентябрьским утром семьдесят седьмого года в его квартире раздался звонок. Дядя Вова <...> выбежал в коридор. На лестнице около лифта стояли три восточных человека. <...>. Солидная поклажа лежала у ног. Для полноты картины не хватало только верблюда [Моторов 2012: 139].

В «Юных годах медбрата Паровозова», в большей степени чем во второй части дилогии, присутствуют элементы анекдотического жанра. Например, юмористичен тон повествования в главе «Легенда Большой Пироговки» посвященной Любе Мазутиной, «абсолютно чокнутой» медсестре (по мнению всего коллектива больницы). Люба прославилась сначала в медколледже, а потом в больнице, где работала санитаркой, своими неадекватными поступками, вызывающими у коллег смех и недоумение.

Через месяц выяснилось, что Люба забросала все инстанции от Минздрава до прокуратуры заявлениями, что в родильном доме, где ей удалось поработать санитаркой и откуда ее спешно уволили, акушерки по ночам подмывают новорожденных холодной водой. Была создана комиссия для расследования этой диверсии, но подтверждающих фактов не обнаружили. Оказалось, все проще. Такова была месть за увольнение [Моторов 2012: 171].

Еще более комично повествование о двух слабоумных медсестрах Вале и Тане, в разное время работавших в Городской больнице № 7. Агрессивную и

необучаемую Таню, на беду всему персоналу, невозможно было уволить, так как она числилась молодым специалистом.

Внешне она походила на неандертальца «...». Приземистая, коренастая, с короткими кривыми ногами, с длинными, ниже колен, руками, узким лбом, маленькими злыми глазками и тяжелой челюстью. Другими словами – красавица. И нрав у нее был кроткий, под стать внешности, сама доброта [Моторов 2012: 220].

Русский роман принципиально неправильный. Он притягивает к себе разные жанры, практически поглощает всю жанровую систему. Экспансия романа привела к взаимодействию его с каноном мемуарных текстов. Появились точки соприкосновения мемуаротворчества и психологической прозы [Тамарченко 2008: 118].

При взаимоотношении автора и героя в романе «в качестве крайних тенденций выступают тяготение либо к образу предельно обезличенного персонажа, либо к фигуре авторского «альтер эго» [Тамарченко 2008: 2016].

В «Преступление доктора Паровозова» есть элементы, придающие произведению остросюжетность. Повествование развернуто на фоне важных исторических событий. В начале 90-х годов на улицах Москвы происходят массовые столкновения, различные политические объединения борются за власть.

«Говорят, у Останкина человек сто постреляли, если не больше!» – сообщил похожий на боксера-легковеса Саня Подшивалко. – Ну и жизнь, без бронежилета на улицу не выйдешь!» [Моторов 2014: 14]

В самом названии заключена интрига: слово «преступление» отсылает к детективному жанру. Детективная сюжетная линия книги заключается в следующем: в Городскую больницу № 1, где работает доктор Паровозов, привозят раненого казака, в котором герой узнает своего друга детства Леню. По непонятной для доктора причине у палаты пациента круглосуточно дежурит конвой. Протагонист пытается восстановить события роковой для Лени ночи.

Но каким образом казачка из мелкашки-то подстрелили? Если бы стреляли те, кто вчера штурмовал Белый дом, в нем должна была быть другая пуля. От «макарова», от «стечкина», от «ТТ» на худой конец. Но выстрел ведь точно с

близкого расстояния, тут и «макаров» насквозь прошьет, не говоря о других пистолетах [Моторов 2014: 235].

Когда доктор узнает, что Леня стал свидетелем преступления команды полковника Серегина, он придумывает и воплощает в жизнь план Лениного побега из больницы. Интрига держится до самого конца книги за счет неожиданных поворотов. Например, в последней главе доктор понимает, что обознался, что его пациент вовсе не Леня, и ни в каких пионерлагерях Подмосковья он никогда не бывал.

Хронологическое повествование, свойственное автобиографии, в «Преступлении доктора Паровозова» нарушено. Ретроспективно показаны шесть лет, предшествующие событиям 1991 года.

Такими образом, однозначно определить жанр дилогии А. Моторова представляется невозможным.

### **Глава 3. Синтетический характер произведений в рамках типологии fiction и non-fiction (Л. Юзефович, М. Степанова)**

#### **3.1. Историографическая основа документального романа Л. Юзефовича «Зимняя дорога»**

Возрастающий интерес к литературе non-fiction и, в частности, к «документальному роману» обеспечил закрепление книг такого рода на книжном рынке. На сегодняшний день серии под названием «документальный роман» есть у ряда крупных издательств («Время», «Эксмо»). Часто на обложках таких произведений можно увидеть пометку «документальная проза». Иногда заглавия таких книг сопровождаются авторским определением их жанра – «документальный роман». Примерами могут послужить вышедшие в 2019 г. «Патриоты» Е. Лазарева и «Восстание» Н. Кононова.

Опыты документальных исследований отечественной истории в настоящее время чрезвычайно активно реализуются в произведениях, сочетающих в себе элементы fiction и non-fiction. Мы остановимся на документальном романе «Зимняя дорога» известного прозаика Л.А. Юзефовича, имеющего опыт профессионального историка и школьного учителя истории.

Юзефович запомнился читателю как автор ряда авантюрных и документальных романов о Гражданской войне. В 2001 году он был удостоен премии «Национальный бестселлер» за роман «Князь ветра». В 2003 году его детективный роман «Казароза» вышел в финал конкурса «Русский Букер». Обладателем премии «Большая книга» Юзефович становится в первый раз в 2009 году за роман «Журавли и карлики», во второй – в 2016 за документальный роман «Зимняя дорога». Последний в том же 2016 принес писателю премию «Национальный бестселлер» [Meduza 2016].

Самая известная книга Юзефовича – «Самодержец пустыни» – в предисловии названа «документальным романом». В одном из интервью

писатель говорит, что предпочтительнее называть «Самодержца пустыни» «историческим исследованием» [Абашева 2004].

В 2015 году выходит в свет документальный роман Юзефовича «Зимняя дорога». Подзаголовок книги: «Генерал А.Н. Пепеляев и анархист И.Я. Строд в Якутии. 1922–1923 годы». В нем автор описывает малоизвестный эпизод Гражданской войны, произошедший на Дальнем востоке.

Юзефович много лет собирал в архивах материалы о походе Сибирской добровольческой дружины из Владивостока в Якутию под предводительством «белого» генерала А.Н. Пепеляева. Для реконструкции этого похода он изучал материалы следственных дел участников похода, дневники, заметки современников Пепеляева, письма, старые газеты. В библиографии к «Зимней дороге» автор дает ссылки на архивные документы (6 наименований), печатные источники и литературу (46 наименований), а также газеты (4 наименования). Кроме того, в круг материалов вошли фотодокументы, уместные в документальном исследовании: «Зимняя дорога» содержит 65 фотографий разного жанра: портреты участников похода и их семей, фотографии начерченных ими схем военных действий, изображения зданий, упомянутых в книге, а также обнаруженный автором в одном из архивов рисунок Пепеляева. Фотографии сопровождаются текстами с описанием предмета изображения, указанием на место и время, что дополнительно сигнализирует об их принадлежности к нефикциональному дискурсу.

### **3.2. Признаки фикционального текста в «Зимней дороге»**

Несмотря на то, что в книге Юзефовича есть явные признаки историографии (документы, ссылки, библиография, фотографии), ей присущи и элементы поэтики, выводящие текст за пределы прозы non-fiction.

Название романа перекликается с заглавием стихотворения А.С. Пушкина «Зимняя дорога». Мотивы зимы, тоски и долгого пути по бесконечным русским просторам являются главными составляющими их художественного пространства [Сухих 2018: 40,41].

Образ дороги получил множество реализаций: она связана со странствиями, передвижениями, поисками судьбы, счастья, доли, может дополняться идеей неустроенности, жертвенности, в наивысшей точке проявления религиозно-философской идеи символизирует крестный путь [Ходанен 2008: 202]. В описании Юзефовича якутская тайга – это хронотоп потустороннего мира: бескрайняя, окаймленная горами равнина, холод, ветер, бесконечная белая дорога. В одном из отступлений (которые отделены от основного текста только двойным отступом) замечено сходство дорожных странствий пепеляевцев с фольклорными сюжетами:

Все это можно прочесть <...> как вечный сюжет о поиске ключа к бессмертию или к замку спящей царевны. Герой плывет по морю, идет через заколдованный лес, где не жужжат насекомые и не поют птицы, восходит на ледяную гору, отделяющую мир живых от царства мертвых, вязнет в трясине, теряет коня, становится жертвой предательства и, с честью выдержав все испытания, обретает искомое, чтобы с ужасом обнаружить: этот ключ не подходит к нужной двери, и над теми, кому он достанется, тяготее проклятье [Юзефович 2015: 131].

На обложке книги заголовок «Зимняя дорога», в подражание знамени сибирской дружины напечатанный на бело-зеленом квадрате, помещен поверх подлинной фотографии генерала Пепеляева. Таким образом, интерференция элементов fiction и non-fiction проявляется уже в оформлении обложки книги.

В библиографии «Зимней дороги», помимо архивных материалов и публицистики 1920-х годов, есть ссылки на произведения участников описываемых в книге событий. К таким текстам относятся «Аргонавты Белой мечты» (1933) Е.К. Вишневого, «В тайге» (1928) и «В якутской тайге» (1930) И.Я. Строда, «Воспоминания» (1966) К.К. Байкалова. Если дневники Пепеляева и Вишневого были написаны в Якутии одновременно с происходившими событиями, то перечисленные выше книги появились с отсрочкой в пять и более лет, что предполагает иной способ работы с прошлым. Тексты, написанные после подавления восстания, претендовали на формирование не личной, а коллективной памяти. Поэтому сохранение или

забвение того или иного события прошлого должно было соответствовать общим обстоятельствам эпохи. В главе «Стены ада» Юзефович приводит пример явного искажения событий в угоду политическим требованиям:

В книге Строда раненные пепеляевцы умирают с проклятиями тем, кто их сюда заманил, а красноармейцы – с клятвами верности «делу Ленина» и трудовому народу <...> [Юзефович 2015: 235, 236].

Подобные автобиографические произведения оказывали влияние на формирование культурной памяти о Гражданской войне. Поэтому на результат восстановления забытого зачастую влияли личные предпочтения автора, желание «обелить» себя, выставить в лучшем свете собственные поступки, отстаивать политические идеи и т.д.

Память не гарантирует историческую точность текста, она показывает только субъективную, личную истину. Время по-разному отражается на содержании текстов, поскольку память человека предполагает как запоминание, так и забывание. При естественном забывании в процессе старения, учитывая политику памяти относительно того, что следует помнить и забывать, собственное прошлое предстает в фрагментированном тексте. При попытке восстановления событий прошлого неосознанно происходит частичное искажение воспоминаний [Сапожникова 2019]. Даже если подлинность документа доказана, невозможно гарантировать его правдивость. На степень доверия автора документального романа к словам участника событий влияет характеристика автора воспоминаний, их прагматическая установка.

В главе «Сон о Лаврике» дано описание сновидения А. Пепеляева, найденное Юзефовичем на страницах дневника генерала. Автор сомневается в правдивости написанного Пепеляевым:

Кажется, сон не то чтобы целиком выдуман, но записан не вполне простодушно. Слишком уж легко он поддается истолкованию: Лаврик – «родная Сибирь», старик – коммунисты, Пепеляев готовится покончить с собой, если она останется под их властью и погибнет, но в последний момент успевает освободить ее, почти бездыханную, а затем вернуть ей жизнь [Юзефович 2015: 193].

Сон – частый в художественной литературе прием. Он имеет символический смысл, может «предсказывать» развитие сюжета. Юзефович указывает на то, что Пепеляев, желая найти знаки свыше, направляет свой сон по нужному сценарию, дополняя реально приснившееся вымышленными деталями. Автору не представляется возможным определить, действительно ли Пепеляев видел этот сон, думал, что видел, или сон стал результатом осознанного конструирования.

Примером явного искажения документированных событий Юзефович считает приведенное в одной из глав «Обращение к оставшимся за границей офицерам и солдатам русской армии»:

<...> из дальнейшего видно, что сочиняли этот документ не те, кто его подписал. Трудно поверить, что пепеляевцы сами додумались именовать себя людьми из «неподвижного болота мещанской среды дореволюционного безвременья», которые «уцепились за жалкие обломки разметанной революцией старого строя <...>» [Юзефович 2015: 366].

Из этих примеров следует, что Юзефович довольно часто подвергает сомнению достоверность документов, лежащих в основе его книги.

Отличительным признаком фикциональной литературы является возможность изображения внутреннего мира героя. В «чистом» нефикциональном жанре такая возможность исключена: какое бы количество свидетельств ни имел автор о своем герое, безоговорочно распознать его внутренние мотивы и побуждения ему не представится возможным никогда [Шмид 2003: 19]. Для «Зимней дороги» же характерны интроспекции в сознание персонажа. Вот несколько примеров:

Пепеляев надеялся, что те, к кому были обращены эти слова, их помнят [Юзефович 2015: 82];

<...> Гаю захотелось поразить его обликом современной социалистической Москвы в блеске солнечного июльского дня. Это было тщеславное, не без примеси злорадства и все же естественное желание похвалиться перед тем, кто тоже имел шанс ими обладать, но упустил его из-за собственной глупости [Юзефович 2015: 404];

Он, в общем-то, не кривил душой, когда писал об этом во ВЦИК, Калинин, добиваясь смягчения приговора [Юзефович 2015: 404].

В «Зимней дороге» нарратор не растворен в тексте, а открыто организует его своей личностью. Юзефович пишет о поступках реально существовавших героев. Однако ясно, что он часто стремится психологически приблизиться к героям, понять, что же они на самом деле думали и чувствовали, о чем переживали, каковы были мотивы, руководившие ими. В одном из интервью он отметил, что при создании документального романа важно определиться с интонацией повествования, способом расстановки смысловых акцентов. Писатель упомянул, что на долгие годы отложил собранные в конце 1990-х гг. для «Зимней дороги» материалы, так как на тот момент отдавал предпочтение «белым» и хотел избежать неуместной в документальной прозе идеологической маркировки [Юзефович 2017].

Юзефович полагает, что источником свободы для писателя является собственное осмысление событий. История, по его мнению, состоит из массы эпизодов, и чтобы получилось цельное произведение, в них нужно увидеть смысл [Юзефович 2017]. Интересна ставшая для Юзефовича концептуальной основой еще до написания «Зимней дороги» идея духовной близости Пепеляева и Строда. «... в последние годы все собираюсь и никак не могу приступить к документальной книге о Якутском походе генерала Пепеляева. Если я когда-нибудь ее напишу, это будет история двух смертельных врагов, которые встречались на поле боя и тем не менее очень уважали друг друга поверх всех идеологических барьеров», – говорил писатель в другом интервью [Юзефович 2008]. В образе главных героев заложено субъективно-авторское начало: за счет собственного понимания характеров героев писатель усложняет их образы. В интерпретации Юзефовича Строд и Пепеляев – родственные души, разведенные судьбой по разным лагерям.

Юзефович периодически вклинивается в фиктивный мир и за счет собственного понимания событий и характеров создает роман из разрозненных архивных материалов.

Историку положено быть объективным. Его задача – поиск исторической истины, наиболее полное и глубокое ее раскрытие. Это трудная задача, поскольку история включает в себе множество возможностей – быть наукой, поэтикой, мифом. В процессе работы перед ученым часто встают проблемы не только профессионального характера (недостаток фактов, закрытые архивы и т.д.), но и личного. Причиной искажения исторической правды может являться стремление к известности, материальному благополучию, личные предпочтения, давление со стороны государства и т.д. [Семенов 2004].

Неверно утверждать, что Юзефович беспристрастен к историям своих героев. В «Зимней дороге» есть оценочные характеристики, но их наличие зависит скорее от личных качеств персонажа, чем от его политических взглядов.

В первую очередь, в тексте прослеживается уважение незримого рассказчика к Пепеляеву и Строду, которые, если верить архивным источникам, претерпевали лишения в якутской тайге не из карьерных соображений. Кульминационной точкой соприкосновения судеб Строда и Пепеляева является их встреча в суде, на которой оба проявляют друг к другу невероятное в сложившихся обстоятельствах уважение.

О Пепеляеве – ни одного дурного слова [Юзефович 2015: 360].

С его [Строда] регалиями он мог позволить себе многое, и все же соотнести слово «гуманность» с виднейшим контрреволюционным генералом даже на его месте решился бы не всякий [Юзефович 2015: 412].

«Мы, все подсудимые, – получив согласие, сказал он [Пепеляев], – знаем о необычайной доблести отряда гражданина Строда и выражаем ему искреннее восхищение» [Юзефович 2015: 361].

Юзефович с равным сочувствием и состраданием рассказывает и о тех, кто поддержал Пепеляева, и о тех, кто примкнул к красной армии, и о тех, кто метался между двумя этими силами. Он не ставит задачи определить правых и виноватых, Гражданская война показана в «Зимней дороге» как трагедия для всех в нее вовлеченных.

В эпиграфе автор приводит цитату из Эрнста Юнгера, философии которого он, вероятно, придерживается при исследовании военного столкновения Строда и Пепеляева на зимней дороге:

Такова трагическая природа мира – вместе с героем рождается его противник.

Фигура Пепеляева в «Зимней дороге» показана наиболее разнопланово: именно его фотография помещена на обложку книги, ему же принадлежит один из двух эпиграфов, его имя стоит первым в подзаголовке и именно с потомком Пепеляева автор книги вел беседу. Ссылаясь на различные источники, Юзефович просит считать объективной положительную характеристику личности генерала (имеется ввиду отсутствие вредных привычек, аскетизм, неприятия подлости, мести, жестокости в любых обстоятельствах т.д.). Командир сибирской дружины в интерпретации Юзефовича – истинный борец за справедливость, за счастье народа, которому было не суждено воплотить в жизнь свои идеи. Юзефович вслед за одним из харбинских обличителей генерала, имя которого не указано, называет Пепеляева «Печальным героем контрреволюции».

С одной стороны, это можно объяснить интересом автора к столь неординарному человеку, чье прозвище «мужицкий генерал» напоминает оксюморон; с другой – стремлением рассказать о том, кто бесславно окончил свой поход. Строд стал главным персонажем будущего мифа об обороне Сасыл-Сысы, его имя гремело по всей Якутии, был награжден за военные подвиги. Строд представил свою точку зрения на события 1922–1923 гг. в книгах «В Тайге» и «В Якутской тайге». У Пепеляева же такой возможности не было. В одном из отступлений Юзефович отмечает:

[М]ы всегда больше сочувствуем осажденным, чем осаждающим. <...> они [осажденные] уже потерпели поражение, раз им пришлось уйти под защиту крепостных стен, а нам свойственно верить, что правда – на стороне слабейших» [Юзефович 2015: 238].

Трудно однозначно сказать, в какой ипостаси выступает автор: историк он или мастер авантюрного романа. Акцентируя внимание на заявленной в

аннотации книги историографии, читатель вправе ожидать от книги высокой степени достоверности изложенных событий, со ссылками на авторитетные источники и обязательной для историографии отстраненности автора. С другой стороны, обратив внимание в первую очередь на содержащееся в названии слово «роман» и зная о сложившейся писательской карьере Юзефовича, читатель может сделать акцент на увлекательности книги и ее художественном языке.

### **3.3. Художественное осмысление памяти о Гражданской войне в «Зимней дороге»**

«Документальную книгу нельзя закончить никогда, можно только остановиться» – говорит Юзефович [Юзефович 2020]. Этот тезис подтверждается судьбой «Зимней дороги»: книга была впервые напечатана в 2015 г., ее второе, исправленное и дополненное, издание вышло в 2019 г., но сбор материала, связанного с тематикой документального романа, продолжается. В социальной сети Facebook Юзефович продолжает публиковать неизвестные ему ранее фотографии и сведения об участниках Гражданской войны на Дальнем Востоке. В одном из интервью Юзефович говорит, что письма потомков героев «Зимней дороги» приходят к нему в больших количествах из разных стран и городов [Юзефович 2020]. Иными словами, можно сказать, что рамки книги размыкаются, и процесс ее создания продолжается в Интернет-пространстве.

«Зимняя дорога» стала коммерчески успешной в России (тираж 1-го издания – 18 тысяч экземпляров), переведена на французский, польский, сербский языки. Документальный роман Юзефовича (как и многие другие книги этого синтезирующего fiction и non-fiction жанра) устроен так, что его можно дополнять и исправлять годами, поскольку популяризация малоизвестной истории столкновения И. Строда и А. Пепеляева в Якутской тайге способствовала раскрытию дополнительных, ранее неизвестных

сведений об описанных в книге событиях, дала возможность ряду читателейстроить судьбы предков в широкий исторический контекст. Вытесненные из коллективной памяти события реконструируются, обрастают новыми именами и обстоятельствами.

«Зимняя дорога» встраивается в ряд произведений, разрушающих стереотипное суждение о Гражданской войне в бинарной перспективе – как о борьбе «белых» и «красных», монархистов и коммунистов. Основную силу обоих движений составляли крестьяне и рабочие, но одни верили в возможность построения процветающего государства нового типа большевиками, другие – нет. Никому из них доподлинно не было известно чего, помимо смены правящей элиты, стоит ожидать после окончания войны. Так, прославленный советский военачальник И. Строд, одержавший победу над Пепеляевым в Якутии, был казнен советской властью раньше «белого» генерала, уже в августе 1937г (Пепеляева расстреляли в январе 1938 г.). Учитывая этот факт, сложно говорить о «красных», как о победившей стороне.

Текст «Зимней дороги» идеологически нейтрален. Юзефович показывает бессмысленность кровавых сражений между людьми, которые в иных обстоятельствах могли оказаться приверженцами единой идеи. «Дело в том, что травма русского XX века не изжита. Нам нужно объяснить, какой смысл был во всех этих страданиях нашего народа, и пока смысл не будет найден, рана не затянется. Поиски этого смысла – это и есть главная причина того, что писатели обращаются к прошлому» – так Юзефович объясняет свое нежелание писать литературу «чистого вымысла» и сосредоточенность на исторической прозе [Юзефович 2018].

Если полагать, что одной из задач создания книги non-fiction о Гражданской войне было формирование осознанного понимания неприемлемости повторения внутренних конфликтов, то она отчасти была выполнена после широкого распространения романа. В 2018 г. в якутском

селе Амга прошла конференция на тему «Долгий путь к примирению и согласию: уроки Гражданской войны в Якутии», в которой приняли участие потомки Строда и Пепеляева, приехавшие в Якутию из США, Ташкента, Москвы и Вышнего Волочка [SakhaNews 2018].

### **3.4. Способы авторского подхода к воссозданию истории семьи в романсе «Памяти памяти» М. Степановой**

Мария Степанова относится к числу писателей-филологов, тех писателей, кто профессионально занимается изучением различных видов литературного творчества. Она родилась 9 июня 1972 года в Москве. После школы окончила Литературный институт имени А.М. Горького (1995). С 2007 года Степанова является главным редактором Интернет-портала «Colta» (до 2012 года существовал под названием «OpenSpace»).

Литературную карьеру Степановой можно с полным правом считать состоявшейся: она является автором сборников стихов «Песни северных южан» (2001), «О близнецах» (2001), «Физиология и малая история» (2005), «Лирика, голос» (2010), «Киреевский» (2012) и других. Также Степанова выпустила сборники избранных эссе «Один, не один, не я» (2014), «Три статьи по поводу» (2015), «Против нелюбви» (2019). Ее книги переведены на ряд европейских языков. Кроме того, Степанова стала лауреатом многих престижных литературных премий: премия имени Пастернака (2005), имени Андрея Белого (2005), премия Фонда Хуберта Бурды лучшему молодому лирику Восточной Европы (Германия, 2006), премия «Московский счёт» (2006, 2009), премия Legici Pea Mosca (Италия – Россия, 2011), премии Anthologia (2012) и другие [Руспех, Литературная премия «Ясная Поляна»].

В 2017 году вышла первая книга Степановой, написанная в большой прозаической форме, – «Памяти памяти», жанр которой автор определяет как «романс». В 2018 году за эту книгу она получила специальный приз премии

«Ясная Поляна». В 2019 году с этим же текстом Степанова стала лауреатом литературной премии «НОС» [Руспех].

Литературный критик Игорь Гулин указывает на то, что Мария Степанова изобразила «диалог» живых и мертвых в разных формах повествования. Интерес Степановой к вопросу памяти о предках, по наблюдению Гулина, проявлялся еще в ранних поэтических произведениях. Поэтесса рассуждала на тему о месте мертвых в нашем мире (и родных, и незнакомых), а также о тех, кто пострадал в катастрофах XX века (погиб на войне, был репрессирован и т.д.) или просто умер [Гулин 2020].

По словам Степановой, книга «Памяти памяти» родилась из желания написать историю собственной семьи. Однако в центре внимания автора оказались не события прошлых лет и даже не судьбы членов семьи, а сама категория памяти. «[К]нижка о семье получается вовсе не о семье, о чем-то другом. Видимо, об устройстве памяти и о том, чего она от меня хочет» [Степанова 2018: 34].

Книга Степановой «Памяти памяти» автобиографична. На ее автобиографичность указывает то обстоятельство, что биографические данные главной героини и нарратора книги совпадают с данными автора, Марии Степановой. Основные герои «Памяти памяти» – это родственники Степановой: ее родители, тети, бабушки, дедушки, прабабушки и т.д. Она пишет историю нескольких поколений своей семьи, решая задачу их меморизации и предоставления им «голоса», поскольку они сами уже не смогут ничего сказать о себе.

По ряду характеристик «Памяти памяти» можно отнести к нефикциональной прозе: Степанова методично предоставляет читателям достоверные сведения о своей семье, раскрывает документы семейных архивов (письма, дневники, заметки, вырезки из газет).

Книга состоит из трех частей, двадцати трех глав, шести «неглав» и послесловия («Напоследок»). В неглавах представлены письма,

десятилетиями хранившиеся в архивах семьи М. Степановой. Авторы писем – дедушки Степановой Леонид Гуревич и Николай Степанов, бабушка Ольга Фридман, прадед Михаил Фридман и др.

Интересно, что Степанова вставляет в текст книги переписку только тех родственников, которые умерли задолго до написания «Памяти памяти». Известно, что история создается путем отбора отдельных элементов из множества элементов. Исключение из истории одних событий в пользу других всегда руководствуется некоей точкой зрения [Шмид 2003: 68]. Степанова отмечает, как рознится точка зрения на права живых и права мертвых. Например, отец Степановой не дал согласие на то, что его письма войдут в состав очередной неглавы «Памяти памяти», и переписка Михаила Степанова не была опубликована. «Ты понимаешь, мне противно представить, что эти письма кто-нибудь прочтет и подумает, что я такой» – так объясняет отец Степановой свой отказ [Степанова 2018: 300].

По логике автора книги, живые обладают привилегией, которой нет у мертвых: они могут скорректировать свою биографию, дать запрет на разглашение одних фактов, но предоставить писателю другие, более приемлемые, для того чтобы признать их подлинными. Публикация переписки покойников не требовала ничего разрешения.

Другие мои герои по понятным причинам не могли ни воспротивиться, ни возмутиться: они были мертвые.

А у мертвых прав нет никаких; их собственностью и обстоятельствами их судьбы может воспользоваться кто угодно и как угодно. <...> Их никто не защитит, с нас никто не спросит [Степанова 2018: 298].

Степанова изначально пытается рассматривать материалы семейных архивов как «улики», по которым можно возродить события прошлого в своей памяти, отыскать связи между поколениями одной семьи. Однако, по мере воплощения этого замысла, в книге формируется понимание проблем функционирования человеческой памяти.

Наряду с собственными воспоминаниями о членах семьи, Степанова дает подробные описания семейных фотографий:

Картинка деревянного цвета и сама словно замощена деревом, все дощатое, стена дома, забор, сарайчик, какое-то крылечко лепится сбоку, кот близко, но куры еще сохраняют достоинство, девочка в новом гимназическом платье <...> [Степанова 2018: 38].

Та фотография, где ничего не происходит, кроме лица, но его ох как достаточно. Безразмерная фетовская борода раздваивается на груди, над пуговицами, крылья носа расходятся широко, над ними сдвинуты брови, голова крыта седым пухом <...> [Степанова 2018: 41].

Проблема перепроизводства визуального материала, по мнению Степановой, часто является причиной искажения памяти о человеке. Она считает неверным ограничивать воспоминания фотодокументами: если писать о мертвых, то их жизненный путь нельзя представлять цепочкой изображений в рамках дихотомии «было – стало».

То обстоятельство, что Степанова в тексте произведения рассуждает о цели и методах его написания, о желаемом восприятии, сигнализирует о фикциональности рассматриваемого произведения (подробнее об этом см.: [Шмид 2003: 19]).

В главе второй «О началах» Степанова рассказывает о методах, которыми пользовалась при воссоздании истории своего рода, анализирует причины, побудившие ее к написанию книги и оценивает возможные последствия обнародования истории ее семьи.

Предки Степановой, по ее словам, остались незаметными на фоне масштабных исторических событий: «[М]оя родня мало постаралась, чтобы сделать нашу историю интересной для пересказа» [Степанова 2018: 25]. Закономерное отсутствие интереса широкой аудитории к судьбам ее предков в силу их обыкновенности она сочла несправедливым. Это обстоятельство убедило Степанову в необходимости создать текст, в котором будет реализован интимный разговор «о своих». Она пришла к выводу о том, что «быть увиденным – своего рода неизбежность, и один лишний раз им вряд ли повредит» [Степанова 2018: 26].

Степанова рассуждает об этической стороне проблемы сохранения памяти, подчеркивая, что сомневалась в том, что имеет моральное право

сделать общедоступными семейные архивы, и сравнивая свое желание рассказать о семье с поступком библейского Хама. При изучении некоторых личных вещей своих родственников, Степанова ощущала себя инструментом вмешательства в частную жизнь. Например, в главе «Секс мертвых людей» она отмечает, что нарушила чьи-то личные границы, увидев фотографию, не предназначенную для нее:

Было совершенно ясно, что (в отличии от всего искусства и всей истории, так внятно обращенных ко мне, принимавших меня в расчет) Фотография На Кожаном Диване совершенно меня в виду не имела, и видеть не хотела, и знала со всей отчетливостью, что на моем месте был и должен оставаться кто-то другой, с именем, фамилией и, возможно, усами.

Отсутствие этого другого и делало происходящее таким непристойным [Степанова 2018: 47].

Степанова приходит к выводу о том, что она не может дать однозначную оценку стремлению потомков встроить судьбы родственников в общеисторический пласт культуры. Желание рассказать о своем роде закономерно, и кажется для современников проявлением уважения к умершим членам семьи. Однако невозможно полностью вписать в историю чьи-то судьбы. И, возможно, та часть жизни, которую умершие родственники скрывали от посторонних, и является подлинной. По этой причине в попытках потомков реконструировать судьбы родственников всегда будет фикциональный элемент. Проникновение в чужую жизнь становится лишь проекцией настоящего [Архангельский 2017].

Как подумаешь, странно, что эта задача вспомнить всех была со мною всю жизнь и что я тем не менее до такой степени не готова это сделать, ни тогда, ни сейчас» [Степанова 2018: 29].

### **3.5. Невозможность преодоления фикционального контекста в прозе**

#### **М. Степановой**

М. Степанова еще в юности хотела написать книгу об истории своей семьи. Долгое время она пыталась найти подход к созданию такого произведения, однако каждый раз сталкивалась с различными причинами, почему это невозможно: то материалы, которые изначально представлялись

значимыми при перепроверке теряли ценность, то подсказанные свидетелями, фотографиями и документами воспоминания оказывались вдруг фантомными [Оборин 2018].

Книга начинается попыткой рассказать о родственнице автора, покойной тете Гале. С этой целью Степанова разбирала большой архив документов, обнаруженный в квартире тети: собранные за десятилетия вырезки из газет, фотографии, рисунки, стопки книг, бумаг, открыток и тележурналов. Кроме того, в доме в большом количестве хранились не имеющие практической значимости вещи: остовы телевизоров, запас замороженных продуктов, залежи ношеной женской и мужской одежды, пластмассовые и деревянные игрушки и т.д. «[Д]ом жил, вывалив наружу собственное нутро и не умея втянуть его обратно», – указывает Степанова [Степанова 2018: 11].

Степанова отмечает, что после смерти тети Гали все ее десятилетиями лелеемые ценности подверглись девальвации. «Верхняя, ближняя вырезка была “Какая икона необходима вашему знаку Зодиака”, название газеты и дата публикации были аккуратно надписаны сверху, идеальным почерком, синими чернилами по неживой бумаге», – эта деталь приведена в качестве примера бесполезности «вещественных доказательств существования» тети Гали [Степанова 2018: 11].

Единственным письменным наследием тети Гали оказались тома ежедневников. Степанова указывает на двойственный характер этих записей. Они являлись подробным перечнем событий, включавшим точные указания времени вставания и засыпания, начала телепередач, перечисление съеденного за обедом и т.д. Однако оставленные записи имеют безличный характер. Ее записи – это только «каркас», который поддерживал историчность жизни, обеспечивал привязанность к реальности. Приведем пример такой записи:

11 октября 2002

Опять от обратного. Сейчас 1:45. Только что замочила полотенца и ночнушки и др., что надо, кроме темного. Постельное позже. До того унесла все с балкона. За окном + 3 °С, вдруг овощи бы замерзли! Почистила тыкву и пока в короб ломтями,

буду морозить. Очень медленно все! Под капустник на РТР за два часа сделала и чуть еще время ушло. До того чай с молоком [Степанова 2018: 16, 17].

Степанова проводит границу между категориями памяти и истории. По ее мнению, мемуары тети Гали историчны, поскольку точны. Степанова говорит, что стремится не к историчности, а к формированию «справедливой» памяти о тете Гале. Поэтому она рассчитывала, что потребность в рефлексии прожитых лет заставит тетю Галю оставлять откровенные записи в дневниках. Однако она нашла лишь одну запись личного характера: тетя Галя писала о смятении и грусти, которые охватили ее после просмотра семейного альбома с фотографиями. Степанова осторожно предполагает, что эта запись приоткрывает надежно скрытые, не описанные в дневниках, мысли тети Гали, а именно – невысказанные претензии к родственникам, не проявившим к ней должного участия.

Следовательно, несмотря на огромное количество находящихся в распоряжении автора письменных свидетельств, в которых с летописной точностью зафиксированы события каждого прожитого дня тети Гали, она может только догадываться и строить предположения относительно частной жизни героини своей книги. Если вещи и документы не гарантируют успеха в создании образца нефикционального нарратива, то становится неясно, достижима ли эта цель вообще.

Одной из причин утопичности идеи преодоления фикционального дискурса является частая фальсификация воспоминаний. Степанова регулярно подвергает сомнению собственные воспоминания. Интересно, что в число таких воспоминаний вошли и те, которые Степанова до определенного момента не ставила под сомнение. Например, она пишет о том, что на протяжении многих лет вспоминала историю фронтовика, отчима ее подруги, который хотел перед смертью рассказать членам своей семьи о каком-то необычайном событии, приключившемся с ним, но не успел, впал в забытие и вскоре умер. Когда Степанова спустя годы решила поделиться с

этой подругой своими предположениями о нераскрытой тайне, подруга уверяла, что о существовании таковой отчим никогда не говорил. «Уверена ли я, что речь идет именно об их семье, возможно, я что-то не так запомнила» [Степанова 2018: 76].

В одном из интервью Степанова указывает на то, что память является рукотворным объектом; учитывая это обстоятельство, нельзя безоговорочно полагаться на воспоминания [Степанова 2018].

Степанова признается, что была склонна по собственной воле вплетать вымышленные детали в рассказы. Например, однажды, стараясь показаться интересной, она рассказала кому-то историю о том, как ее предок крестился и женился на обедневшей польской дворянке, за что был проклят отцом. В результате этого проклятья они с женой жили в нищете и умерли в молодом возрасте от чахотки. Степанова вспомнила, что эта смерть от чахотки совершенно точно стала результатом ее воображения. Кроме того, она узнала, что в семейном альбоме есть фотографии отверженного сына в окружении внуков; восстановить же события этой истории не представляется возможным.

Так в моей истории и останется ненадежная польская дворянка причиной твердой и безусловной семейной беды. Потому что проклятие было; и нищета была, и прапрадед мой так больше и не увидел своего первенца, а потом все они умерли, так и есть [Степанова 2018: 32].

Таким образом, ложные воспоминания сплетаются с теми, которые поддаются верификации, и навсегда остаются инородными элементами в тексте, претендующем на достоверность.

Возникновение «ложных» воспоминаний может быть связано с феноменом ностальгии. С греческого это понятие означает буквально «тоску по дому» (происходит от двух греческих корней – *nostos* и *algia*). Согласно Светлане Бойм, ностальгия – это утопия, которая обращена не в будущее, а в прошлое. Стремление к поиску реального или метафорического дома обусловлено желанием преодолеть течение времени [Бойм 2013]. Так,

героиня «Памяти памяти» узнала старый адрес прадеда в справочнике «Весь Саратов» за 1998 год и отправилась в город, чтобы посмотреть на его дом. Однако, вопреки изначальному замыслу, она концентрируется не на воспоминаниях о прадеде, а на возникших при осмотре двора собственных ощущениях:

Во дворе я долго возила руками по сырому саратовскому кирпичу. Там было все как надо и даже больше того. Никогда не виданный, никем мне не описанный двор моего прадеда безошибочно узнавался как тот самый, различий не было никаких: и низкий палисадничек с кустом золотых шаров, и кривые стены, их дерево и кирпич <...>, были свои, сразу стали мне родственники. Тут, говорили они, тебе сюда. <...> до такой степени я вспомнила под этими окнами все, с таким чувством высокой, природной точности я догадывалась о том, как тут у нас было устроено, как жили здесь и зачем уезжали. Двор меня, попросту говоря, обнял». <...> Что-нибудь неделю спустя мне позвонил саратовский знакомый и, смущаясь, сказал, что перепутал адрес. <...>.

И это примерно все, что я знаю о памяти [Степанова 2018: 35,36].

Таким образом, Степанова признается, что в самонадеянной попытке приблизиться к истории своего рода, стереть временные рамки, допустила пространственно-временную условность, чем сразу затруднила процесс воссоздания семейной истории и поставила под сомнение его «документальный» потенциал. В результате Степанова приходит к выводу, что в контексте функционирования человеческой памяти знания и воспоминания иллюзорны.

Степанова говорит о фиктивном «соприсутствии», которое свойственно ощущать современнику при знакомстве с событиями прошлого. Вещи и явления прошлого могут менять свойства при помещении их из частной истории в публичное пространство. В современности они часто имеют большую ценность, но выполняют совсем другую функцию. Например, тела-экспонаты медицинского музея «Йозефинум» не выполняют первоначальную функцию (обучение медицине):

Человек разумный сервирован в этих залах как блюдо: с открытой брюшной полостью, на которой как в ресторане, выложены блестящие хорошенькие органы <...> [Степанова 2018: 68].

«Прошлое дичает, зарастает беспмятством как лесом», – говорит Степанова о превращении реального в фиктивное при попытке меморизации истории [Степанова 2018: 68].

Учитывая вышеперечисленное, кажется неверным безоговорочно относить «Памяти памяти» к нефикциональному дискурсу, поскольку в ней есть и метакоммуникативные признаки фикциональности, – паратексты (заглавие, названия глав, эпиграфы). Кроме того, книга имеет подзаголовок – «романс». Романс в привычном смысле – небольшое лирическое произведение с характерной напевной интонацией, мелодичностью; стихотворный текст, предназначенный для сольного пения с аккомпанементом [Белокуров 2005]. Литературный романс (термин Л.С. Саркисян) – одна из разновидностей романса как общекультурного феномена, в строении которой лирическая составляющая преобладает над эпической. Бинарная оппозиция прошедшего и настоящего в романсе имеет сюжетообразующую роль: событийность проявляется в рассказе о событиях, происходивших в реальной или ментальной жизни лирического героя. [Никкарева 2011: 33].

По мнению Евгении Вежлян, романс, в отличие от романа, кажется неоформленным, «доформенным» текстом, построенным как «половинка диалога», что отражается в «Памяти памяти», в которой ставится под сомнение возможность устойчивой литературной формы, которая требуется для реконструкции воспоминаний [Вежлян 2018].

### **3.6. Семейные архивы М. Степановой как инструмент изучения категории памяти**

В «Памяти памяти» в центре интереса Марии Степановой оказывается феномен человеческой памяти. Степанова не отступает и от своей первоначальной задачи – описать историю своего рода. Можно сказать, что исследование памяти и исследование семейной истории происходят в тексте

параллельно. Для того чтобы описать историю своей семьи, автору необходимо было разобраться в том, как устроена память. Исследование категории памяти, в свою очередь, дает дополнительную мотивацию для создания книги о семье [Оборин 2018].

Повествователь в тексте «Памяти памяти» не пытается самоустраниться или дистанцироваться от представленных свидетельств. Архивные материалы являются не столько объектом исследования, сколько инструментом формирования собственного способа разговора о прошлом. На это указывает заголовок книги, согласно которому она посвящена не членам семьи, а самой способности сохранять и воспроизводить события прошлого.

«Памяти памяти» представляет собой фундаментальное исследование категории частной памяти, опирающееся на авторитетные научные труды. Плотность смысловых пластов книги приближает её к жанру культурологического исследования. В «Памяти памяти» рассказы о родственниках перемежаются с теоретическими наблюдениями Степановой о различных сферах науки и культуры. Например, после упоминания о том, что дед Степановой Леонид Гуревич был одесситом, следует несколько страниц рассказа об Одессе, о довоенном и послевоенном этапе жизни одесситов. Другой пример: после описания одной из фотографий семейного архива Степанова, ссылаясь на эссе о фотографии немецкого теоретика культуры Зигфрида Кракауэра, размышляет о механике фотографии, о возможностях документальной камеры и т.д. Далее в повествовании искусству фотографии полностью посвящена глава «селфи и последствия».

В «Памяти памяти» Степанова ссылается на тексты тех, кто, как и она, исследовал и оценивал возможности категории памяти параллельно с воссозданием частных историй. Один из таких текстов – «Аустерлиц» немецкого литератора Винфрида Зебальда. Описанный в книге Зебальда перечень конфискованных у арестованных пражских евреев вещей вызывает у Степановой ряд размышлений об устройстве памяти. Она отмечает, что те

немногие вещи, которые сохранились после исторических катастроф XX века, являются очень ненадежной основой восстановления событий. Однако, они становятся таковой в силу отсутствия других материальных свидетельств:

Упражнения по приближению-пониманию прошлого напоминают детские тексты, где надо рассказать историю, исходя из предложенной картинки. Или того пуще, дорисовать фигуру, полагаясь на три-четыре точки: глаз хвост, лапу. Волей-неволей тебя тут видней, чем тех, кто был здесь до того, как я появилось на свет [Степанова 2018: 150].

Другими источниками, которые изучала Степанова, стали статья М.И. Цветаевой «Мой ответ Осипу Мандельштаму» и «Шум времени» О.Э. Мандельштама. Цветаева и Мандельштам были заочными оппонентами в споре о памяти. Парадоксальность «Шума времени» Мандельштама заключается в том, что он вспоминал прошлое для того, чтобы в процессе максимально отстраниться от него: «[А]втор собирается картографировать место, куда не хочет возвращаться» [Степанова 2018: 169]. Цветаева, придерживающаяся позиции о бережном сохранении прошлого, отметила в «Шуме времени» глумление над историей, над теми, кого нет в живых.

Анализируя свой интерес к прошлому семьи, Степанова обращается к понятию «постпамять» (введенное в обиход Марианной Хирш). Она отмечает, что человеку, испытывающему потребность написать о мертвых, свойственно предпочитать семейную историю собственной, а события прошлого – современности. «Старине положено быть родной» [Степанова 2018: 75]. Под влиянием постпамяти прошлое неизбежно укрупняется, и потребность в меморизации начинает казаться высшей формой посмертной справедливости. Постпамять оказывает влияние на настоящее, поскольку является питательной средой для взаимодействия прошлого и настоящего. Это обстоятельство свидетельствует о том, что постпамять неисторична.

[П]остпамять шире своего прямого функционала – она не просто указывает на бывшее, но меняет настоящее: делает присутствие прошлого ключом к повседневности [Степанова 2018: 72].

Мария Степанова ведет разговор о категории памяти и за рамками книги. Книга стала результатом, материальным доказательством проведенного исследования. В различных интервью она поясняет многое из того, о чем написала в «Памяти памяти». Например, в книге она говорит о культе памяти, о том, что его принято воспринимать «как обломок золотого века, свидетельство о том, что раньше было лучше». В этом смысле культ памяти, по ее мнению, сопоставим с культом детства: временная отдаленность формирует безосновательное предположение об их невинности, что неизбежно способствует их искажению.

Степанова высказывает мнение о том, что возведение памяти в культ только усложняет процесс ее сохранения. Совокупность сохраненных фотографий, записей, устных историй и т.п. не обеспечивает прошедшему бессмертие, но, приумножаясь, заслоняет настоящее. В одержимости памятью Степанова видит отстроченную катастрофу:

[Э]то чем-то немножко напоминает экологическую ситуацию – горы мусора, тонны пластиковых пакетов, которые невозможно ни уничтожить, ни спрятать, ни зарыть, ни забыть [Степанова 2018].

Возвращаясь к книге «Памяти памяти», отметим, что в главе «Проблема выбора» Степанова говорит о том, что на документы, свидетельствующие о событиях прошлого, необоснованно возлагают слишком много функций. Подтверждение этому она обнаружила, изучая материалы Херсонского областного архива с целью поиска информации о своем прапрадеде, носившем фамилию Гуревич. Степанова нашла единственное упоминание о том Гуревиче, который мог являться ее прапрадедом: в отчете местной врачебно-санитарной комиссии в числе провинившихся в несоблюдении гигиенических мер жителей Потемкинской улицы был упомянут некий безымянный Гуревич.

Ничего более конкретного и любопытного обнаружить в этом архиве автору не удалось. Читая письма, доносы, отчеты и другие документы, в которых упоминалась фамилия ее родственника, Степанова отметила, что

однофамильцы Гуревича являются более интересными объектами для рассказа, чем ее непримечательные родственники. Так, в «Памяти памяти» вошел текст доноса на начальника одесской тюрьмы Гуревича, однофамильца прапрадеда автора. Несмотря на то, что Степанова сама скопировала и опубликовала сведения о чужих предках, о которых с большой вероятностью не напишет никто кроме нее по причине незначительности их судеб, она не считает, что своим выбором обеспечила кому-либо долгую память. Она объясняет это тем, что подобные архивные бумаги находятся целиком в настоящем и отображают лишь процесс своего создания.

Нет, может быть, больше лжи, чем ощущение, что от тебя зависит чей-то продленный день, возможность побарахтаться еще на поверхности, еще разок появиться на свет прежде, чем обвалится полная и окончательная тьма [Степанова 2018: 112].

На обложке «Памяти памяти» помещено изображение изувеченной (с отсутствующей ногой и рукой) фарфоровой фигурки мальчика. По мнению Степановой, те причины, по которым в антикварном магазине, выбирая фарфорового мальчика, она искала наименее изувеченного, сравнимы с ее работой с памятью. Она полагает, что желание получить целую вещь, приятную с эстетической точки зрения, сопоставимо с желанием «сгладить» неприятные воспоминания, не брать в расчет фрагментарность и неполноту сохранившихся свидетельств. Степанова говорит, что фарфоровый мальчик, спустя некоторое время разбитый без шанса на восстановление, стал аллегорией ее взаимоотношений с памятью, доминантой которых является невозможность сохранить воспоминания и, тем более, невозможность построить цельное повествование на основе разрозненных материалов. Поэтому можно сделать вывод о том, что провести исследование функционирования человеческой памяти Марии Степановой удалось в большей степени, чем реализовать многолетний замысел по созданию истории рода.

## Заключение

В ходе исследования были изучены способы сочетания элементов fiction и non-fiction и рассмотрены художественные эффекты, создаваемые этим синтезом.

Мы определили теоретические рамки понятий «fiction» и «non-fiction». Ведущим способом отражения действительности в литературе fiction является вымысел. К литературе non-fiction принято относить художественно-публицистические произведения, в которых через призму эстетического восприятия автора излагается полностью реальная история [Железная 2012].

Изучив стратегию самопрезентации А. Моторова, мы определили, что он имплицитно показывает свою принадлежность к полю литературы. Например, на одном из снимков, размещённом в Фейсбуке, «Преступление доктора Паровозова» стоит на полке рядом с книгами Цветаевой, Улицкой и Пелевина, невербально сигнализируя о наличии у автора литературных амбиций.

Мы изучили автобиографическую основу дилогии А. Моторова. Было доказано, что ряд персонажей и событий дилогии поддаются верификации. Мы определили, что точность времени и места, историческая и фактуальная составляющая были соблюдены. Так же, нами была отмечена характерная для прозы non-fiction черта – вывод нарратива о персонажах за пределы произведения.

В ходе исследования мы выяснили, что дилогия Моторова не лишена элементов художественного вымысла. Мы изучили заголовки, посвящения и предисловия, – метакоммуникативные элементы, указывающие на вымысел.

Мы пришли к выводу, что дилогию А. Моторова нельзя отнести к автобиографии, поскольку она имеет более сложную систему нарраторов. Не все повествование ведется от лица alter ego автора – медбрата Паровозова, впоследствии ставшего доктором.

Fiction и non-fiction сосуществуют в книгах Алексея Моторова, неизбежно и без видимого «шва» соприкасаясь. Синтез этих литературных направлений создает трудности в определении жанра книг о юном медбрате, впоследствии ставшем врачом, однако в этом соединении и жанровой неочевидности во многом состоит литературный успех дилогии.

Документальный роман Л. Юзефовича «Зимняя дорога» также занимает промежуточное положение в рамках типологии fiction и non-fiction. Мы выяснили, что признание того или иного нарратива в качестве «истинного» отчасти определяется уровнем доверия к автору. Квалификация Юзефовича с его опытом профессионального историка с большой долей вероятности сигнализирует о его компетентности в вопросе, о котором он пишет. Кроме того, в ряде интервью он неоднократно подчеркивал свое желание придерживаться исторической точности.

В книгу Юзефовича помещены фотографии, карты местности, выбранной для наступления, ссылки на документы, книги, газеты, материалы архива и т.д., которые подтверждают высокую степень достоверности «Зимней дороги».

О принадлежности текста к фикциональному дискурсу свидетельствуют повсеместное проникновение повествователя в сознание героев. Кроме того, Юзефович предоставляет примеры явного искажения документальных событий в угоду личной заинтересованности.

Недостоверными, по мнению Юзефовича, могут являться и сведения, приведенные в дневниках и книгах участников похода. Так, например, он сомневается, что Пепеляев в личном дневнике описал увиденный им сон верно, без искажений в угоду собственных взглядов.

Повествователь «Зимней дороги» не растворяется в тексте, а открыто организует его и периодически вклинивается в фиктивный мир. Опираясь на документальную основу, Юзефович предлагает все же собственную интерпретацию событий и образов главных героев. «Зимняя дорога»

относится к числу произведений, в которых гражданская война представлена как трагедия для каждого в нее вовлеченного, независимо от того, чьей власти – «красных» или «белых» – он желает. Юзефович считает, что пока травма русского XX века не будет изжита, писатели будут обращаться к прошлому, к исторической прозе.

Соединение элементов fiction и non-fiction повышает вероятность литературного успеха документального романа. Происходит продуктивное взаимопроникновение: реальные факты вплетаются в уже существующие литературные схемы, а документ беллетризуется под воздействием авторского воображения, оперирующего универсальным фондом литературных сюжетов.

Исследование Марии Степановой изначально развивалось в двух рассматриваемых типах дискурса. Параллельно с исследованием семейных и казенных архивов Степанова занималась изучением категории памяти.

Она выработывала собственное понимание о функционировании памяти, о том, как деформируются воспоминания под воздействием времени или собственного сознания. Степанова сформулировала и прописала в «Памяти памяти» причины, по которым она не смогла стать книгой об истории семьи. Степанова отмечает, что в процессе изучения семейной истории, она часто додумывала или придумывала те моменты жизни родственников, сведений о которых у нее не имелось. В «Памяти памяти» Степанова повсеместно приводит примеры случайного и умышленного искажения фактов.

Кроме того, Степанову волнует этический вопрос обнародования воспоминаний о родственниках. Она предполагает, что раз они сами при жизни не писали исповедальные тексты, не просили помнить и передавать потомкам обстоятельства их жизни, то, скорее всего, не хотели бы, чтобы их частная жизнь была выставлена на обозрение после их смерти.

Также, нами было обнаружено, что нарратив о памяти выходит за пределы произведения. В беседах продолжает разговор о культуре памяти, о

причинах его возникновения и возможных последствиях стремления сохранить «все».

Ирина Шевеленко указывает на то, что «Памяти памяти» разворачивается в логике Bildungsroman'a, «становится повествованием о воспитании мысли и чувства рассказчицы» [Шевеленко 2017]. Книга «Памяти памяти» повествует в большей мере о самой Степановой, об опыте ее культурологических исследований, чем об истории ее родственников.

В дискурсы fiction и non-fiction включено множество произведений, имеющих смешанный характер. События, описанные в таких произведениях, имеют отчасти реальную, отчасти вымышленную основу. Это обстоятельство породило попытки разграничения «фактов» и «вымысла» в рамках одного текста. Нами было проведено исследование способов сочетания элементов fiction и non-fiction на материале книг трех авторов, каждый из которых продемонстрировал свой способ работы с прошлым.

## Список использованной литературы

1. Абашева 2004 – Абашева М. Тайны Леонида Юзефовича // Новый мир. 2004. №5. [Электронный ресурс]. Режим доступа: [https://magazines.gorky.media/novyi\\_mi/2004/5/tajny-leonida-yuzefovicha.html](https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2004/5/tajny-leonida-yuzefovicha.html) (дата обращения: 27.09.2019).
2. Анохина 2013 – Анохина А.В. Проблема документализма в современном литературоведении // Знание. Понимание. Умение. 2013. № 4. С. 189–191.
3. Архангельский 2017 – Архангельский А. «Я эту книгу писала всю жизнь». Поэт Мария Степанова – об отличиях истории и памяти. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.kommersant.ru/doc/3473303> (дата обращения: 04.06.2020).
4. Басинский 2015 – Басинский П. Сочинять без вымысла // Российская газета. 12.07.2015. № 6722 (151). [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://rg.ru/2015/07/13/basinskii.html> (дата обращения: 10.02.2018).
5. Белокуров 2005 – Белокуров А.А. Словарь литературоведческих терминов // Культура письменной речи. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://gramma.ru/LIT/?id=3.0&page=2&wrд=%D0%CE%CC%C0%CD%D1&bukv=%D0> (дата обращения: 10.06.2020).
6. Блинова 2005 – Блинова Е. Перед смертью хирург увидел чужое лицо // Интернет-газета «Независимая». 22.09.2005. [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://www.ng.ru/events/2005-09-22/6\\_hirurg.html](http://www.ng.ru/events/2005-09-22/6_hirurg.html) (дата обращения: 10.05.2018).
7. Бойм 2013 – Бойм С. Будущее ностальгии. [Электронный ресурс]. <https://clck.ru/NsEV5> (дата обращения: 22.05.2020).
8. Бударина 2015 – Бударина С. Современный нон-фикшн, что это: одноразовое чтение или серьезная литература? // FB.ru. 25 Марта 2015.

[Электронный ресурс]. Режим доступа:

<http://fb.ru/article/175857/sovremennyiy-non-fikshn-cto-eto-odnorazovoe-ctivoili-sereznaya-literatura> (дата обращения: 10.02.2018).

9. Вайль 2012 – Вайль П. Правда – женского рода // Вайль П. Свобода-точка отсчета. О жизни, искусстве и о себе. М: Астрель: Corpus, 2012. С. 214–218.

10. Вежлян 2018 – Вежлян Е. Поэма без героя? Прошлое на стыке веков: «Памяти памяти» Марии Степановой. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://gefter.ru/archive/24137> (дата обращения: 03.06.2020).

11. Гинзбург 2016 – Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. О литературном герое. СПб.: Азбука, Азбука-Атикус, 2016. 706 с.

12. Гвоздев 2011 – Гвоздев А.Б. Искусство факта. Понятие «Креатив-нон-фикшн» // Балтийский филологический курьер. 2011. Вып. 8. С. 241–249.

13. Гулин 2020 – Гулин И. Мария Степанова «Старый мир. Починка жизни» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.kommersant.ru/doc/4227793> (дата обращения: 25.05.2020).

14. Динович 2017 – Динович А. Хладнокровное убийство: от факта к тексту // Эстезис. Март 2017. № 3 (12). [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://aesthesis.ru/magazine/march17/capotefact> (дата обращения: 10.03.2018).

15. Дубин 2010 – Дубин Б.В. Классика, после и рядом: социологические очерки о литературе и культуре. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 344 с.

16. Елизаветина 1984 – Елизаветина Г. «Былое и думы» А.И. Герцена. М.: Художественная литература, 1984. 160 с.

17. Женетт 1998 – Женетт Ж. Вымысел и слог: fictio et diction. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://niv.ru/doc/zhenett-raboty-popoetike/vymysel-i-slog.htm> (дата обращения: 14.04.2018).

18. Железная 2012 – Железная Н. Что такое «нон-фикшн»? // ЛитКритика: белорусский литературный портал. 4 октября 2012. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.litkritika.by/categories/literatura/raznoe/2161.html> (дата обращения: 9.02.2018).
19. Жицкий 2014 – Жицкий С. Алексей Моторов. Преступление доктора Паровозова // Corpus. 11 июня 2014. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.corpus.ru/press/motorov-aleksey-prestuplenie-doktora-parovozovasnob.htm> (дата обращения: 10.02.2018).
20. Зотов 2014 – Зотов И. Правда как чудо // Corpus. 17 марта 2014. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.corpus.ru/press/motorovaleksey-prestuplenie-doktora-parovozova-kultprosvet.htm> (дата обращения: 11.02.2018).
21. Иванова 2005 – Иванова Н. По ту сторону вымысла // Знамя. 2005. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/znamia/2005/11/iv1.html> (дата обращения: 11.02.2018).
22. Казакова 2016 – Казакова Г. М. Нон-фикшн в современной русской культуре // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2016. № 3 (47). С. 7–11.
23. Кавелти 1996. – Кавелти Дж. Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение. 1996. № 22. С. 33–64.
24. Каспэ 2013 – Каспэ И. Вместо доверия: «работа с документами» в русской литературе 2000-х // Статус документа: Окончательная бумажка или отчужденное свидетельство? / Сборник статей; под ред. И.М. Каспэ. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 267–297.
25. Кризис литературоцентризма 2014 – Кризис литературоцентризма. утрата идентичности vs. новые возможности: монография / отв. ред. Н.В. Ковтун. М.: Флинта: Наука, 2014. 576 с.
26. Криницын 2011 – Криницын А.Б. Каторжная демократия // НЛЮ. 2011. №3 (109). [Электронный ресурс]. Режим доступа:

- <https://magazines.gorky.media/nlo/2011/3/katorzhnaya-demokratiya.html> (дата обращения: 24.09.2019).
27. Лебеденко 2019 – Лебеденко С. Что такое theory fiction и чем он отличается от философского романа? [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://is.gd/INJYDO> (дата обращения: 18.05.2020).
28. Лежен 2000 – Лежен Ф. В защиту автобиографии // Иностранная литература. 2000. №4. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/inostran/2000/4/lezhen.html> (дата обращения: 03.03.2018).
29. Липовецкий 2008 – Липовецкий М. Паралогии. Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2008. 848 с.
30. Липовецкий, Кобрин 2017 – Липовецкий М., Кобрин К. Страх настоящего. Русская литература сегодня // Colta. 12.07.2017. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.colta.ru/articles/literature/15386> (дата обращения: 03.05.2018).
31. Литературная премия «Ясная Поляна». Лауреаты. Мария Степанова. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.yppremia.ru/laureaty/stepanova/> (дата обращения: 18.05.2020).
32. Мачеева 2015 – Мачеева А.Е. К вопросу о духовной прозе как литературе нон-фикшн // Электронный научно-образовательный журнал ВГСПУ «Грани познания». № 3 (37). Апрель 2015. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://grani.vspu.ru/files/publics/1428656355.pdf> (дата обращения: 11.02.2018).
33. Между прозой и поэзией // Полка. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://cutt.ly/iyNjXre> (дата обращения: 01.05.2020).
34. Мильчин 2010 – Мильчин К. В чем правда? Почему в России растет интерес к реальной жизни // Русский репортер. 1 декабря 2010. № 47.

- [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.rusrep.ru/article/2010/12/01/non-fiction/> (дата обращения: 9.02.2018).
35. Моторов 2012 – Моторов А. Паровозов – это я [Беседа с А. Моторовым]. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.prokhorovfund.ru/fund/news/1479/> (дата обращения 07.05.2018).
36. Моторов 2012 – Моторов А. Юные годы медбрата Паровозова. М.: Астрель: Corpus, 2012. 512 с.
37. Моторов 2014а – Моторов А. Преступление доктора Паровозова. М.: АСТ: Corpus, 2014. 544с.
38. Моторов 2014b – Моторов А. Алексей Моторов в «Библио-Глобусе» [Интервью]. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=fkFdIujpUYo> (дата обращения: 9.02.2018).
39. Моторов 2014с – Моторов А. Люди очень редко понимают приближение смертного часа // Corpus. 19 мая 2014. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://cutt.ly/oyNjK7n> (дата обращения: 11.02.2018).
40. Моторов 2017а – Моторов А. Писатель Алексей Моторов – о ностальгии по советскому прошлому, квасном патриотизме и о том, почему из страны до сих пор уезжают лучшие люди // Corpus. 28 ноября 2017. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.corpus.ru/press/aleksejmotorov-intervju-realnoevremya.htm> (дата обращения: 11.02.2018).
41. Моторов 2017b – Моторов А. Сейчас сложно быть просто писателем // Corpus. 19 ноября 2017. [Беседа с А. Моторовым]. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.corpus.ru/press/aleksej-motorov-junye-godymedbrata-parovozova-realnoevremya.htm> (дата обращения: 11.02.2018).
42. Моторов 2017с – Моторов А. Каждый должен прожить свою жизнь //

- Corpus. 14 ноября 2017. [Беседа с А. Моторовым]. [Электронный ресурс].  
Режим доступа: <https://www.corpus.ru/press/aleksej-motorov-junye-godymedbrata-parovozova-ohtapress.htm> (дата обращения: 10.02.2018).
43. Моторов 2018 – Моторов А. Паровозов или Что в имени тебе моем? // Corpus. 11 апреля 2018. [Беседа с А. Моторовым]. [Электронный ресурс].  
Режим доступа: <https://www.corpus.ru/blog/parovozov-ili-chto-imeni-tebemoem.htm> (дата обращения: 02.05.2018).
44. Никкарева 2011 – Никкарева Е.В. Жанр романа в творчестве А.С. Пушкина // Пушкинские чтения. 2011. С. 29–38.
45. Носорог 2019. Реза Негарестани. Циклопедия. [Электронный ресурс].  
Режим доступа: <https://syg.ma/@sygma/rieza-nieghariestani-tsiklonopediia> (дата обращения: 20.05.2020).
46. Оборин 2018 – Оборин Л. Хождение за памятью. [Электронный ресурс].  
Режим доступа: <https://snob.ru/entry/167472/> (дата обращения: 25.05.2020).
47. Осбринк 2019 – Осбринк Э. «Я хотела попробовать объединить нон-фикшн с поэзией» // Ad Marginem. 31 июля 2019. [Электронный ресурс].  
Режим доступа: [https://admarginem.ru/2019/07/31/elisabet\\_osbrink\\_interview/](https://admarginem.ru/2019/07/31/elisabet_osbrink_interview/) (дата обращения: 30.04.2020).
48. Рейтблат 2014 – Рейтблат А.И. Биографируемый и его биограф (к постановке проблемы) // Рейтблат А.И. Писать поперек: статьи по биографике, социологии и истории литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 179–188.
49. Рубинс 2017 – Рубинс М. Русский Монпарнас. Парижская проза 1920–1930 годов в контексте транснационального модернизма. – М.: НЛЮ. 2017. – 328 с.
50. Руспех 2019 – Степанова Мария Михайловна. [Электронный ресурс].  
Режим доступа: <https://cutt.ly/0yNtZjH> (дата обращения: 18.05.2020).

51. Савельева 2018 – Савельева Е.А. Между литературой и журналистикой: нон-фикшн в зарубежном и отечественном литературоведении // Вестник Череповецкого государственного университета. 2018. № 2. С. 85–91.
52. Савкина 2007 – Савкина И. Разговоры с зеркалом и зазеркальем. Автодокументальные женские тексты в русской литературе первой половины XIX века. М.: Новое литературное обозрение, 2007. 438 с.
53. Сандомирская 2012 – Сандомирская И. «Наивное письмо» пятнадцать лет спустя, или На смерть соавтора // Неприкосновенный запас. 2012. № 2 (82). [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nz/2012/2/s14.html> (дата обращения: 10.02.2018).
54. Сапожникова 2019 – Сапожникова Ю.Л. Есть ли правда в жизнеописаниях и если да, то в чем она? // Новое литературное обозрение. 2019. № 156 (2). [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://clck.ru/NsMnd> (дата обращения: 27.09.2019).
55. Семенов 2004 – Семенов Ю. История (историология) как строгая наука // Скепсис. 2004. [Электронный ресурс]. Режим доступа: [https://sceptis.net/library/id\\_155.html](https://sceptis.net/library/id_155.html) (дата обращения: 25. 09. 2019).
56. Сиари 2019 – Сиари Ж., Косова Ю.А. «Мир не в фокусе» Жана Руо: между романом и «автобиографическим вымыслом» // Вестник РУДН. 2019. Т. 24. № 1. С. 73 – 83.
57. Сивакова 2014 – Сивакова Н.А. Специфика эволюции документальной литературы в XX в. // Веснік Мазырскага дзяржаўнага педагагічнага ўніверсітэта імя І. П. Шамякіна. 2014. С. 139–143.
58. Скуридина 2017 – Скуридина С.А., Хрупин А.В. «Записки из мертвого дома» Ф.М. Достоевского: о специфике названия // Научный вестник Воронежского государственного архитектурно-строительного университета. 2017. № 2 (25). С. 47–51.

59. Степанова 2012 – Степанова В.С. Генезис понятия «устная история» // Вестник Красноярского государственного педагогического университета им. В.П. Астафьева С. 392–395.
60. Степанова 2018 – Степанова М.М. Памяти Памяти: Романс /3-е изд., испр. М.: Новое издательство, 2018. 408 с.
61. Степанова, Гордеева, Улицкая 2018 – Степанова М., Гордеева Е., Улицкая Л. Памяти памяти. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://open-lib.ru/dialogues/stepanovaulitskaya> (дата обращения: 03.06.2020).
62. Сулова 2015 – Сулова Н.В. Нон-фикшн и собственно документальная проза в литературном процессе России 2000-х – первой половины 2010-х годов // Известия Гомельского государственного университета имени Ф. Скорины. 2015. № 1 (88). С. 130–134.
63. Сухих 2018 – Сухих О.С. Пушкинские мотивы в романе Л. Юзефовича «Зимняя дорога». Культура и текст. 2018 (32). №1. С. 39–51.
64. Тмарченко 2008 – Тмарченко Н.Д. Поэтика: словарь актуальных тем и понятий. [гл. науч. ред. Н.Д. Тмарченко]. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. 358 с.
65. Тартаковский 1999 – Тартаковский А. Мемуаристика как феномен культуры // Вопросы литературы 1999. № 1. 35-54 с.
66. Тесля 2012 – Тесля А.А. Документальная проза: проблема и история жанров // Электронное научное издание «Ученые заметки ТОГУ». 2012. [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://pnu.edu.ru/media/ejournal/articles/2012/TGU\\_3\\_02.pdf](http://pnu.edu.ru/media/ejournal/articles/2012/TGU_3_02.pdf) (дата обращения: 10.02.2018).
67. Тынянов 1977 – Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 576 с.
68. Тюпа 2016 – Тюпа В.И. Введение в сравнительную нарратологию: научно-учебное пособие для самостоятельной исследовательской работы. – М.: Intrada, 2016. 145 с.

69. Ходанен 2008 – Ходанен Л.А, Озерова А. В. Мотив дороги в лирике А. С. Пушкина 1820–1830-х годов // Вестник КемГУ. 2008. № 2. С. 202–205.
70. Хохлова 2013 – Хохлова Е.В. Мокьюментари: синтез документального и художественного // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2013. № 6 (2). С. 296–300.
71. Чугунова 2009 – Чугунова Н.Ю. Приемы межтекстовых связей в прозе нон-фикшн // Ученые записки Забайкальского Государственного университета. 2009. № 3. С. 271–274.
72. Чуйков 2014 – Чуйков П.Л. Из истории каторжных замыслов Достоевского (по страницам «сибирской тетради») // Преподаватель XXI век. 2014. С. 392–399.
73. Шевеленко 2017 – Шевеленко И. «Памяти памяти»: Романс воспитания. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://seance.ru/articles/memory-memory-review/> (дата обращения: 05.06.2020).
74. Шмид 2003 – Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.
75. Юзефович 2008 – Юзефович Л.А. Леонид Юзефович: «Я – рассказчик историй». [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.litkarta.ru/dossier/ya-rasskazchik/> (дата обращения: 18. 04. 2020).
76. Юзефович 2015 – Юзефович Л.А. Зимняя дорога. Генерал А.Н. Пепеляев и анархист И.Я. Строд в Якутии. М.: АСТ, 2015. 432 с.
77. Юзефович 2017 – Юзефович Г. Семь смешных книг, которые вы не читали или забыли (и бонус) // Meduza. 1 апреля 2017. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://cutt.ly/hyNjJZI> (дата обращения: 04.05.2018).
78. Юзефович 2017 – Юзефович Л.А. Поединок в снежном аду. Независимая газета. [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://www.ng.ru/zavisimaya/2017-12-19/10\\_7139\\_usefovich.html](http://www.ng.ru/zavisimaya/2017-12-19/10_7139_usefovich.html) (дата обращения: 17. 04. 2020).

79. Юзефович 2018 – Юзефович Л.А. Литературно-творческий вечер в рамках проекта «Рассказы про меня». 2018. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://godliteratury.ru/public-post/leonid-yuzefovich-ya-ne-pishu-istorichesk> (дата обращения: 01. 02. 2020).
80. Юзефович 2020 – Юзефович Л.А. ФБ-микроблог. 2020. (<https://www.facebook.com/100005373013684/posts/1310516539137434/> (дата обращения: 04.02.2020))
81. Meduza 2016 – Леонид Юзефович получил премию «Большая книга». [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://meduza.io/news/2016/12/06/leonid-yuzefovich-poluchil-premiyu-bolshaya-kniga> (дата обращения: 25. 09. 2019).
82. SakhaNews 2018 – Информационно-аналитический портал SakhaNews. Потомки красного командира Строда и генерала Пепеляева встретятся в Амге. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.1sn.ru/215405.html> (дата обращения: 06. 02. 2020).

**Материалы к элективному курсу по литературе в 10 классе**

**Тема:** Понятия «fiction» и «non-fiction» (на материале фрагмента текста диалогии А. Моторова)

**Тип урока:** комбинированный

**Цели:**

1. образовательная: знакомство учащихся с понятиями «fiction» и «non-fiction».
  2. развивающая: создать условия для получения учащимися навыков поисково-исследовательской деятельности (как индивидуальной, так и групповой).
  3. воспитательная: способствовать развитию любознательности.
- Оборудование и средства обучения: медиапроектор, фрагменты текста произведений, презентация.

**Ход урока**

**Организационный момент.** Приветствие.

**Вступительный этап.**

Слово учителя.

– При чтении книг и просмотре фильмов мы часто встречаем пометку «основано на реальных событиях». Что это означает? Какие примеры вы можете вспомнить?

На слайде:

Документальность – воспроизведение подлинных обстоятельств окружающей действительности.

Художественность – образное воссоздание реальности.

**Задание.** Распределите следующие признаки в таблице согласно предложенным вариантам: публицистичность, материальные свидетельства описанных событий, образность, конкретно-типизированное изображение

мира, фотографическое видение мира, условность изображения, интертекстуальность.

Признаки документальной литературы	Признаки художественной литературы

– Как называется жанр произведения, в котором автор дает описание своей жизни?

– Как вы думаете, при определенных условиях жизнеописание может стать художественной литературой?

– На слайде эпитафия книги Алексея Моторова «Преступление доктора Паровозова» – цитата из романа Виктора Гюго «Девяносто третий год»:

У истории своя правда, у легенд – своя.

– Как вы понимаете это высказывание Гюго?

– Предположите, почему именно эта цитата стала эпитафией книги Алексея Моторова?

– Запишите в тетради тему, которую вы видите на слайде:

«Понятия «fiction» и «non-fiction»

### **Объяснение нового материала.**

#### Слово учителя.

Повествование в произведении может быть вымышленным или не вымышленным. Fiction и non-fiction – два типа дискурса, различающиеся по способу построения повествования. Fiction в переводе с английского означает «фикция, вымысел», – понятие, противоположное слову факт. К литературе fiction по сути относится вся художественная литература, так как в ее основе лежит вымысел.

На слайде: Литература non-fiction вымысла не допускает. Non-fiction – это вид литературного произведения, в котором представлена полностью

реальная история, воспроизведенная через призму авторского мировосприятия.

– Итак, в чем заключается разница между понятиями «fiction» и «non-fiction»?

Обзор жизни и творчества А. Моторова. Одному ученику было дано опережающее задание: представить на 2-3х слайдах краткую биографическую справку об Алексее Моторове; показать издания дилогии.

### **Закрепление полученных знаний.**

Задание. Прочитайте фрагменты книги «Юные годы медбрата Паровозова». Сопоставьте их с известной нам информацией об авторе.

Ответьте на вопросы:

–Что вы можете сказать о повествователе?

–Какие показатели non-fiction отражены в этом фрагменте? Как они проявляются?

На слайде:

Я – медбрат. Ходячее недоразумение. В больничной иерархии я нахожусь на самой низкой ступени. Пролетев первый раз в институт и поддавшись на уговоры друзей-приятелей, я решил годик перекантоваться в медицинском училище. Но ни через год, ни через два никакого поступления не случилось. И пришлось, согласно диплому, идти работать медбратом в реанимацию Седьмой городской. Очень быстро реанимация стала родным домом, да и кличка моя здешняя – Паровозов – мне почему-то нравилась.

### **Мини-исследование фрагмента одной из глав «Преступления доктора Паровозова».**

Прочитайте главу «Как Коля Долбитиков стал пионером-легендой» (ученикам предоставляется сокращенный вариант главы).

Работа с текстом. Класс делится на две группы.

Задание. Первая группа исследует фактическую (документальную) основу текста. Для этого нужно распределить между собой и прочитать фрагмент из интервью Алексея Моторова. С помощью интервью и других

достоверных источников нужно выявить информацию, которая бы подтверждала реальность персонажей, места действия, событий и т.д.

Вторая группа выявляет признаки фикциональности в тексте. Для этого нужно определить степень вовлеченности повествователя в описываемые события; найти в тексте слова, которые бы подтверждали, что события рассматриваются не только с одной точки зрения.

Десять минут ученики работают в группах, затем зачитывают результаты исследования.

### **Рефлексия.**

Сегодня мы познакомились с терминами «fiction» и «non-fiction».

Сегодня на уроке я понял(а)...

Мне было интересно...

Отвечают 2–3 ученика.

**Домашнее задание** (одно задание на выбор).

А) Подготовьте доклад, в котором будет показана разноплановость литературы non-fiction (нужно раскрыть многообразие жанров литературы non-fiction).

Б) Составьте список книг в жанре non-fiction, которые вы читали или хотели бы прочитать. Напишите краткую рецензию на каждую книгу (3–5 предложений).

## **Материалы к элективному курсу по литературе в 10 классе**

**Тема:** Художественное осмысление памяти о Гражданской войне в документальном романе «Зимняя дорога» Л. Юзефовича.

**Тип урока:** урок-семинар.

### **Цели:**

1. образовательная: проследить, как в «Зимней дороге» отражена тема Гражданской войны.
2. развивающая: создать условия для получения учащимися навыков индивидуальной поисково-исследовательской деятельности.
3. воспитательная: способствовать формированию нравственных качеств (патриотизм, историческая память, гуманизм и т.д.).

Оборудование и средства обучения: книга Л. Юзефовича «Зимняя дорога», презентация.

### **Ход урока**

**Организационный момент.** Приветствие.

**Вступительный этап.**

Слово учителя.

Леонид Юзефович – профессиональный историк и известный прозаик, с уже сложившейся писательской карьерой. Он стал лауреатом ежегодной литературной премии «Большая книга» и историко-литературной премии «Клио» с документальным романом «Зимняя дорога». Книга посвящена эпизоду гражданской войны, которая обычно следует за революцией.

К данному уроку ученикам было задано прочитать текст «Зимней дороги», ознакомиться с краткой биографией автора.

Вопросы на понимание текста «Зимней дороги»:

- О каком эпизоде Гражданской войны написано в книге?
- Кто, по вашему мнению, является главным героем «Зимней дороги»?

– Герои «Зимней дороги» являются реальными историческими лицами, или они были придуманы писателем?

– На территории каких регионов нашей страны происходили описываемые события?

#### Анализ сюжета зимней дороги.

Задание. Определить экспозицию, завязку, развитие действия и кульминацию, развязку и эпилог «Зимней дороги».

#### Выявление историографической основы книги.

– Какие признаки текста сигнализируют о том, что он основан на реальных событиях?

– Как вы думаете, то обстоятельство, что Юзефович является учителем истории влияет на восприятие книги?

– Повествователь «Зимней дороги» стремится быть последовательным и правдивым? Он заинтересован в том, чтобы предоставлять достоверные сведения?

#### **Беседа по теме урока.**

– Какие художественные детали подчёркивают античеловеческую сущность Гражданской войны?

– Повествователь «Зимней дороги» определяет победителей и побежденных в рассматриваемом военном столкновении?

– Откройте главу «Стены ада». Как вы думаете, почему глава так называется? Какому отряду повествователь выражает сочувствие? Почему?

Задание (по вариантам). Опишите главных героев книги – Ивана Строда и Анатолия Пепеляева. Параметры: внешность, характер, моральные ценности, цель похода и т.п.

Три-пять минут ученики самостоятельно работают, после чего вопрос выносится на общее обсуждение.

– В чем по вашему мнению проявляется патриотизм Пепеляева? Строда?

– Какую оценку дает повествователь действиям участников похода?

– Откройте главу «Суд. Вторая встреча». Найдите и зачитайте цитаты Пепеляева (или пепеляевцев) и Строда, в которых отражено их отношение друг к другу. Какие личные качества проявил каждый командир на этом суде?

– Могли бы Строд и Пепеляев в других обстоятельствах быть единомышленниками? Почему?

– Итак, мы обнаружили, что в образе главных героев заложено субъективно-авторское начало. Единение «красных» и «белых» мы видим именно через призму восприятия повествователя. О чем это свидетельствует? К какому типу дискурса отсылает?

На слайде:

«Господи, всех, всех погибших, убитых в дни смуты, прости, упокой в вечном царствии Твоем, ибо не ведали, что творили, люди».

Перед вами цитата из дневника Анатолия Пепеляева.

– Как вы можете интерпретировать эту цитату?

Слово учителя.

Мы выяснили, что Леонид Юзефович с равным сочувствием и состраданием рассказывает и о тех, кто примкнул к отряду Пепеляева, и о тех, кто поддерживал советскую власть. Также мы заметили, что среди населения Якутии и среди бойцов обеих сторон были те, кто придерживался нейтральной позиции. Юзефович не ставил перед собой задачи определить правых и виноватых, Гражданская война показана в «Зимней дороге» как бессмысленное кровопролитие во имя идеологии, нежизнеспособных идей или чьих – то корыстных интересов.

**Рефлексия.**

– Какие чувства и мысли вызвало у вас произведение о Гражданской войне?

**Домашнее задание.**

Написать эссе на одну из предложенных тем: а) Гражданская война в прозе XXI века; б) Документальная основа «Зимней дороги» Л. Юзефовича.