

© 2011 г. **А.А. Тесля**, канд. филос. наук

(Тихоокеанской государственной университет, Хабаровск)

## **ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ ПРОЗА: ПРОБЛЕМА И ИСТОРИЯ ЖАНРОВ\***

Рассматривается вопрос о природе и характере документальной прозы в ее соотношении с прозой художественной. Анализируются основные и наиболее характерные этапы эволюции жанров документальной прозы в связи с проблемой автореференции.

*Ключевые слова:* документальная проза, мемуары, автобиография, записки, дневник, письма.

**A.A. Teslia**

## **NON-FICTION: THE PROBLEM AND THE HISTORY OF GENRES**

The question of the nature and character of non-fiction is in the center of this study in its relation to fiction. Analyze the main and most typical stages of evolution of non-fiction genres in connection with the problem autoreference.

*Keywords:* non-fiction, memoir, autobiography, notes, diary, letters.

По определению, например, швейцарского слависта Ж.-Ф. Жаккара, литература – всегда автореференция: в ней всегда присутствует “дискурс о себе”, наличие которого и делает возможным обозначить грань между литературой и чем-то иным. Однако в подобной формулировке тезис выглядит верным, но малоинформативным: всякий художественный текст задает собственное пространство, которым и через которое он определяется<sup>1</sup>. Вопрос в другом – есть ли что-то, помимо этого: и тот же Жаккар выдвигает другой, куда более сильный (в логическом смысле) тезис: «единственная реальная вещь в произведении искусства – это само произведение искусства» [4, 12]. Мы не будем обсуждать в данном контексте, насколько верен сильный тезис Жаккара – для нас важно иное: какую бы позицию мы не занимали в отношении к данному тезису, он однозначно неприемлем по отношению к «документальной прозе». Первое слово данного термина уже явно отсылает нас за пределы «произведения искусства», предполагая, что текст является «документом», т.е. свидетельствует (или претендует на свидетельство) нечто, помимо него самого.

Собственно, отсюда и вырастает проблематика нашего исследования – в какой степени документальная проза использует механизмы автореференции, а в какой она работает как документ (и притом – в какой степени ее документальность сама обращается в прием). Два плана рассмотрения позволяют, на наш взгляд, достигнуть достаточной объемности видения проблемы (в той мере, в которой это вообще возможно в рамках краткого очерка) – жанровый и исторический, поскольку жанр обретает конкретику только в истории и не является замкнутой данностью, а функционирует в рамках определенной жанровой системы, где соотношение с сопредельными жанрами определяет его и позволяет возникать текстам, существующим на границах жанров (что особенно важно применительно к документальной прозе, не имеющей жесткой жанровой структуры).

---

\* Исследование выполнено в рамках гранта от Совета по грантам Президента Российской Федерации (2011 г.). Тема: «Национальное самосознание в публицистике поздних славянофилов»; № гранта МК-1649.2011.6.

Документальная проза вторична по отношению к «художественной», предполагая (относительную) конституированность последней. Автор документальной прозы сознательно создает текст, претендующий на *нехудожественность* – и находится по отношению к художественной в положении одновременного отталкивания и сближения. Собственно, установка на документальность – изначальный жест разрыва, текст утверждает, что он *не* литература: в смысле вымысла (лжи): и тем самым внешне парадоксальным образом отказывается от правдоподобия – он должен быть правдив, а не правдоподобен, даже если правда невероятна. И здесь вновь прослеживается тесная связка с художественной литературой, где мы встречаем пограничный жанр – роман: свобода романной формируется (как это отчетливо видно в текстах, например, Филдинга и столь далекого от него Руссо) в притязании на отражение реальности (реальности человека), т.е. избавленности от нормативного представления. Романский человек – синонимичен «естественному»: он ведет себя так, «как ему заблагорассудится», а не так, как «должен» поступить персонаж классического жанра, он может попадать в ситуации не необходимые, совершать поступки, необязательные для него – случайность и произвол сопрягаются в романе, чтобы затем (в следующем веке) вновь породить вполне нормативную эстетику «личности» персонажа, сменяющую раннюю эстетику «характера».

Жанры развиваются диалектически – как отмечала Л. Гинзбург, документальная проза создает формы и открывает темы, невозможные на тот момент в художественной прозе, но в дальнейшем освоение этих тем художественной прозой влияет на документальную – в частности, нормируя повествовательный прием, определяя схемы развертывания сюжета (если таковой имеется) [3, 29 – 33]. Когда Болотов сядет писать записки, то готовым жанром для него будут письма – но ориентирован он отнюдь не на реальную эпистолярную практику, свою и современников, но на роман в письмах – приспособившая готовую и довольно широкую форму (от Смоллетта до Руссо) к автобиографическим задачам.

Жанр управляет читательскими ожиданиями: открывая роман, мы знаем, чего возможно ожидать от него и рассчитывает найти подтверждение этим ожиданиям в тексте. Отсюда – отступления и вводные главы у Филдинга<sup>2</sup>, чья «необязательность» куда менее реальна, чем заявленные в них тезисы – ирония скорее скрывает их подлинное значение и буквальное прочтение, снимающее ироническое оттенение Филдинга, позволяет лучше понять их истинный смысл (понимая иронию как способ сказать то, что невозможно или неудобно сказать прямой речью). Конкретный роман – одновременное подтверждение ожиданий, и опровержение их, двойная игра, в свою очередь, имеющая правила несоблюдения правил – и каждый обман ожиданий в свою очередь способен стать элементом новой системы ожиданий.

Жанры документальной прозы: 1) дневник, 2) письмо и до некоторой степени 3) мемуары, воспоминания и автобиография (жанры, границы которых на данный момент стерлись). Мемуары и воспоминания – документальные жанры, в наибольшей степени близкие к художественной литературе, потому и свой разговор мы начнем с них. Собственно говоря, исторически они оказываются в «зоне неразличения» – вместе с теми текстами, которые в последние полторы сотни столетий проходят по ведомству *historical studies*. История, удлинняя себе историю на добрых две тысячи с несколькими столетиями лет в придачу, и сейчас – в теории нарратива, размышлениях об историописании – явственно обращается к собственному происхождению: из сферы текстов, некоей области, чуждой подлинному знанию (тому, что остается самотождественным<sup>3</sup>). Собственно, что такое «История» Фукидида, как не мемуар о Пелопонесской войне? И сколь зыбка граница между «Историей [допустим: герцогства Бургундского]» и «Мемуарами» Филиппа Комнина. Множественное число, столь привычное нам, что смущает

уже, напротив, число единственное, остается знаком множества предметов, которых касается рассказчик в своих записях-записках.

Документальный характер этого жанра определяется только в той мере, в какой оформляются новые требования и к истории: достоверности требуют антиквары – и это требование отсылает не к научным критериям, а к аутентичности, аналогичной требованию подлинника и пренебрежением копией (не говоря уже о преследовании подделки) в искусстве. Как историк, по мысли Карло Гинзбурга, действует по методу абдукции – и подобен не столько ученому, сколько следователю, так и нуждается он в свидетельских показаниях – по возможности достоверных, ценность которых не в том, что они сообщают истину как таковую (поскольку в противном случае нужды в расследовании не было бы), но свое знание – необходимо неполное, частное, однако позволяющее понять то, что находится за пределами поля зрения каждого из свидетелей происшедшего. От мемуариста теперь требуют качеств свидетеля – и в первую очередь верного свидетельствования о самом себе.

Исторически можно видеть, как поздно оформляется жанр автобиографии – тесно переплетенный и зачастую отождествляемый с мемуарами и воспоминаниями. И те, и другие изначально обращены вовне – я вспоминаю о чем-то, считаемым достойным памяти, оставляю записку по той или иной теме<sup>4</sup>. Автобиография обращена вовнутрь – именно единство личности и интерес к ней оправдывают эту форму, субъект оказывается и центральным объектом повествования. «Исповедь» Руссо уже своим названием заявляет о генеалогии жанра: в автобиографии автор претендует на то, чтобы стать истолкователем своей жизни – ее правомерным рассказчиком – и знаковым текстом является «Поэзия и правда», потом отзеркаливающаяся в бесчисленных «романах моей жизни», поскольку единственным способом рассказать о себе (через свою жизнь) оказывается написать роман о себе. Набоков в «Другие берега» доводит до предела подобное ускользание взгляда, дающее возможность видеть, где художественное выступает как более реальное, чем документальное, избавляющее от слепоты и случайности фактического.

Поэзия и правда – не о правде и вымысле, но «правде» и правде, когда фактическая правда отступает перед более существенной. (Если вспомнить пример из русской литературы – «Семейная хроника» С.Т. Аксакова, превалирующая над его «Воспоминаниями»).

Автобиография несет на себе черты странной вторичности – попытка написать свою биографию, подменить биографа собой, раздвоившись на автора и героя повествования, тем самым отдаст первенство внешнему взгляду. В эту игру невозможно выиграть – и такой опытный романист, как Теккерей, решительно отказывается в нее играть, прося родных и друзей не писать о нем и запретить доступ к его бумагам. Историк классической эпохи (каковой для нее является девятнадцатый век), даровано счастливая уверенность в возможности знать и понимать о своем объекте больше и лучше, чем было даровано ему – объективность и отдаленность во времени предполагает знание правильных ответов, непричастность дает возможность видеть «то, что есть» и «так, как оно есть». И принимаясь за автобиографию автор, одновременно оказываясь героем своего повествования, пытается отстраниться – но в отличие от историка он обладает одним преимуществом: знанием о себе самом, доступном самому себе – о несбывшихся мечтах, об иллюзиях, о мыслях – по крайней мере, он зачастую верит, что обладает этим знанием – и тем самым оказывается в позиции романиста.

Автобиография близка к роману XIX века – она возникает из переживания историчности. Собственно, это и позволяет отграничить автобиографию и воспоминания от мемуаров предшествующих эпох. Мемуар – записка о достопамятном, когда необходимо

или желательно запечатлеть отдельное событие. Воспоминания рождаются в иной атмосфере – когда не единичное событие нужно уберечь от забвения, а саму сцену, ситуацию – поскольку изменчивой оказывается уже она, а не события, которые разворачиваются в сущности неподвижной ситуации. Подобную динамику удобно проиллюстрировать на примере романа. Кундера в «Занавесе» отмечает: роман XVIII века рассказывал историю и читатель зачаровано наблюдал за приключениями героев. Отсюда бесчисленные романы-путешествия – герои передвигаются из точки в точку и в это перемещение позволяет ставить их во все новые ситуации. Причем неважно, насколько далеко отправляются герои – это могут персонажи Смоллетта, которых будет мотать по миру, или Том Джонс с Софи у Филдинга, которые так и будут кружить по нескольким английским графствам на протяжении всего одного месяца и более чем на пятиста страницах. Путь оказывается метафорой жизни – мы странники, и, определяя единственным предметом романа «человеческую природу как она есть», Филдинг раскрывает эту природу через путешествие с замедляющимся временем – чем ближе мы узнаем героев, тем меньше имеет значения временна последовательность, действие замедляется настолько, что грозит почти остановиться – превращаясь в панораму (жанр, любимый графиками той эпохи). Теккерей спустя столетие подытожит этот опыт, вынеся в заглавие своего главного романа цитату из «Пути паломника» Беньяна.

Однако роман XIX века отправится в иное путешествие – в поисках «утраченного времени»: теперь важно рассказать не происшествие, а показать. Визуальная метафора становится определяющей – поскольку историчность переживается непосредственно: то, что описывает романист, мимолетно. Салон, в который входит Жюльен Сорель, столь же достоин описания, как и сам Сорель, его нужно успеть ухватить, запечатлеть в малейших деталях, поскольку они мимолетны, они исчезают – и за пределами романа их уже не будет. Отсюда возникает болезненная тяга к детальным описаниям, начиная с хрестоматийных «портретов героя» и заканчивая инвентарными описаниями домов и бульваров у Бальзака. Автобиография претендует на то, чтобы ухватить само время – автор описывает себя в своей историчности: он повествует о том, как он становится собой, во времени – и, собственно, время есть главный герой любой автобиографии. Собственно, классическую автобиографию отграничить от воспоминаний можно только достаточно условной – по тому, кто или что выступает центральным предметом повествования: автор-персонаж или же то, что оказывается в поле его воспоминаний. Мемуарная проза XIX века в любом случае центрирована на авторе – он тот, кто является необходимой точкой схода, воспоминания о чем либо предполагают явно и однозначно прописанную позицию «вспоминающего»<sup>5</sup>, автор гарантирует достоверность повествования и одновременно укрепляет себя во времени<sup>6</sup>.

Сама сцена, фиксируемая автором, оказывается объективной величиной, за которую цепляется автор, развертывая повествование – но та же логика историчности обращается на память: осознание того, что любое повествование есть не только реконструкция, но и перевод в другую форму – даже если отменить проблему автора, ускользающего от самоощущения, заставляет задаться вопросом: а что, собственно, фиксирует автор? Куда более сильным испытанием оказывается открытие множественной субъективности – кто, собственно, пишет: ведь пишущий во времени пишет в ином времени, чем тот, о ком он повествует: тождественность субъекта, лежащая в основе автобиографического повествования, не обязательно распадается – но утрачивает аподиктичность.

Если автобиография – самый законченный и строгий жанр «документальной прозы», то письмо почти лишено строгих рамок. Однако один признак для него все-таки обязателен – кто бы ни был адресатом (их может быть несколько, он может быть не-

определен – как в письме в бутылке, пущенном по морю на удачу, его может не быть вовсе – и тогда корреспондент совпадает с адресатом), и кто бы ни был корреспондентом – всякое письмо есть разговор. Адресат – кем бы (или даже чем бы) он ни был – решающая фигура письма (при необходимости различать фактического (реального) и номинального адресата – как в письмах Петрарки, фактическим адресатом которых выступают «потомки», тогда как номинальный адресат задает тематику письма и служит знаком, позволяющим определить стратегию его прочтения). Интерес письма определяется тем, что будет интересно читающему – и поскольку диапазон письма потенциально максимально широк, это определяет одну из его ролей в истории литературы: стать пространством опробования новых форм.

Сейчас мы живем в ситуации «смерти письма»: сообщения стали слишком быстрыми, чтобы имело смысл заботиться о форме – она оказывается в большинстве ситуаций за границами осмысления, поскольку мы всегда можем скорректировать сообщение: важна информация, а не та форма, в которую она заключена – в случае непонимания естественнее рассчитывать на переспрашивание, чем заботиться о сложностях текста: он не предполагает перечитывания. Прежде письму приходилось преодолевать расстояние, бывшее не метафорическим – письма шли неделями, отправлялись по почтовым дням, встречаясь на почтовых станциях. Письмо, написанное сегодня, попадало в руки адресата через несколько дней в лучшем случае, и ответ на него приходил через недели, если не месяцы. Здесь нет возможности переспросить, нет возможности быстро уточнить, по письмам составляли представление о другом человеке, они были теми текстами, которые формировали и поддерживали образ: зачастую именно по ним в первую очередь люди знали друг о друге. Это порождало специфическое отношение к тексту – с одной стороны, в рядовых случаях, письма оказывались достаточно стандартизированными (на помощь корреспондентам приходили многочисленные «Письмовники», бывшие сами любым чтением провинциальной публики), в немногих же исключительных случаях оказываясь уникальными текстами, чья ценность далеко выходила за пределы чистой информативности.

Непроизвольно создавая условия для нелинейного повествования, письмо сдвигает классический нарратив: без насилия, без усилия, без жеста – непроизвольно, самой случайностью своего существования. Оно не требует законченности – эта история всегда открыта, и персонаж может изменить свой статус в любой момент, письмо допускает много- и мелкотемье, поскольку важность темы определяется рамками диалога между корреспондентом и адресатом.

Лирическое письмо открывает, например, новые границы лирической прозы: примером здесь может служить едва ли не большая часть эпистолярной Пастернака. Здесь не важны события как таковые, а значима только его реакция, его отклик на них: зачастую трудно понять, о чем именно речь, но зато максимально точно воспроизводится интимное переживание автора, его личный отклик на ситуацию – важен не мир, а его преломление в глазах автора, важен, собственно, только сам автор – он единственный устойчивый объект письма, а корреспондент ценен в той мере, в которой способен включиться в этот лирический монолог – не преобразовав его в диалог, но создав ситуацию «поддержания речи», служа площадкой (говоря грубее: внешним поводом), на которой (на фоне которой) может разворачиваться лирическая речь.

Однако интимность письма – черта необязательная и в некотором смысле не очень для него характерная<sup>7</sup>. Старые письма часто читались и перечитывались не только адресатом, но и его родными, друзьями, знакомыми – они предполагают многообразные практики чтения, теперь нам сложно представимые, зачастую оказываясь местом обсуждения ключевых идеологических вопросов и разногласий, споров эстетических и

этических. По ним мы можем увидеть метаморфозы интимного – так, например, общеизвестно, что славянофилы интереснее в своей переписке, чем в публичных выступлениях (причем это относится даже к И.С. Аксакову, у которого граница между личными и публичными высказываниями касалась скорее проблематики – да и то лишь в некоторой степени – чем манеры и содержания разговора), но при этом культура славянофильского кружка практически не оставляет дневников (точнее, они есть – но они-то как раз не особенно интересны – и, что в данном случае важнее – непоказательны; даже замечательный дневник Веры Сергеевны Аксаковой оказывается эпизодическим, он не становится для нее тем родом текста, в пространстве которого она чувствовала бы себя органично). Мысль здесь существует коллективно – в диалоге, который позволяют поддерживать письма и их обсуждение, а не в дневнике: собственно, вброшенность мысли вовне предполагает письмо, тогда как дневник изначально чертит границу, замыкаясь на себя – и давая доступ к себе как исключение, частотность которого не отменяет самого принципа.

Но письмо может раскрываться и в дневник – как в «Дневнике для Стеллы» Свифта. С каких пор люди стали вести дневники? Видимо, не очень давно – во всяком случае, записи Монтеня, ведшиеся им во время поездки по Германии и Италии, мало напоминают то, что мы привыкли называть «дневником». Старые «дневники» – это преимущественно записи, наподобие тех заметок, что делались на полях, вставных листах или форзацах Библий и Псалтырей, как это делал еще Аракчеев, записывая «достопамятные дни», или «поденные записи», в связи с которыми сразу вспоминаются камер-фурьерские журналы или дневники Николая II. Собственно дневник, в том смысле, в каком преимущественно употребляется это слово в нашей литературной культуре, появляется не столько в связи с открытием субъективности – на таком основании мы сталкиваемся с удивительно недневниковыми записями помянутого Монтеня – а с интимностью: важно не *фиксация* видимого, а запечатление *виденного*, интимного переживания, личного образа – для памяти не столько о событии, сколько о моем восприятии его. В дневнике мы храним память не о прошлом, как ньютоновском абсолютном времени, но о моем прошлом – это то место, где мы можем встретить себя или другого, того, чей дневник мы читаем, в его *проживании* жизни. Любопытнее, как быстро – в готовой, знакомой нам по сей день форме, появляется дневник – читая записи Пипса, относящиеся к 1660-м, мы уже находимся в том же пространстве дневника, что и открывая дневники XIX века – звездного времени дневников и мемуаров, чья неспешность и основательность с одновременным открытием историчности покровительствовали тяге к фиксации своей жизни (когда индивидуальность стала широкодоступной – по аналогии с тем, как фотография сделала доступной запечатление своего облика, сменив портретное искусство прошлых трех-четырёх столетий).

Литературность неотделима от дневника – вопрос только в том, какая именно это литература и в какой степени она пронизывает текст дневника: ведь любые записи, вносимые автором, делаются им в перспективе будущего читателя. Им может выступать он сам – и тогда это записки, адресованные себе же в другом времени, в другой ситуации – некий способ обеспечить «память себя», возможность сличить себя с тем «я» (в свою очередь деформированным текстом), каким ты обладал некоторое время назад. Воображаемым читателем могут выступать твои родные и близкие, друзья и знакомые. Нам странно сейчас представить подобный дневник – но в веке XVIII или XIX они были нередки, ведшиеся с целью дать отчет о событиях своей жизни (например, дневники путешествий, выросшие, но не разорвавшие связь со стародавними «поденными записями»), это мог быть и лирический дневник, адресованный близкому человеку – тому, кто рядом с тобой, но ведь трудно зачастую подобрать правильные слова, сказать ему то,

что ты думаешь и сказать желаешь; ситуация, мгновение, близость – все слова оказываются «не теми», и текст дневника оказывается «другим разговором», обходной дорогой. Так, например, свои дневники за минувший день читали друг другу Александр и Наталья Герцены, не будучи в данном случае особенными оригиналами во времена романтизма. Впрочем, подобный романтический вариант зачастую почти незаметно переходит в другой – «дневник для потомков»: начиная от детей, чтобы сохранить для них память о себе, не старый неудачный портрет местного художника и не потускневшую фотографию да несколько случайных воспоминаний – а себя «в жизни», в ее сиюминутном протекании: восприятие, родственное подтолкнувшему Монтеня начать свои «Опыты». Чем бы ни был конкретный дневник, он имеет одну общую черту – сиюминутное в нем обретает несвойственную ему значимость. Точнее, эта значимость является производным – от осмысленности бытия, или, может быть, так сказать корректнее, от существования, пред(под)ставленного под осмысление, предлагающего себя мысли. Приостановка течения времени, возможность нарушить его линейный, направленный ход, вернуться в прошлое, за день, за год, за десятилетие назад – и встретиться вновь с чередой на тот момент ничего особенного не значащих – или уже ничего теперь самих по себе не значащих событий – именно эта сиюминутность и произвольность дневниковых записей делает прошлое значимым. В отличие от мемуаров и многочисленных «историй», дневник еще не знает, чем обернется то или иное событие, он не способен отличить важное от безразличного, достойное увековечивания от обреченного на забвение – и тем самым восстанавливает в правах «мгновение», то время, когда сделана запись: важное на тот момент – единственный критерий, удостоверяющий событие быть записанным и тем самым удостоверяющий его значимость, безразличный к любым проверкам будущего – единственным критерием здесь служит сознание самого автора. Он ошибается, разумеется, и именно эта ошибка наиболее ценна – события в дневнике лишены «правильной перспективы», обретая перспективу своего времени и авторского произвола. Какова цель такого текста? Закрепиться в жизни, удержать память – или оформить ее (избежать искажений – или, напротив, исказить ее правильным образом). Но в любом случае это рассказывание некой истории, причем произвольность рассказа только повышает его ценность – подобно тому, как наши оговорки способны сказать больше о наших мыслях, чем прошедшие цензуры сознания слова.

Ситуация документальной прозы после «классического века» романа определяется кризисом, в котором обнаружил себя стабильный субъект-личность прошлой эпохи. «Философия подозрения» диагностирует и одновременно оформляет в слова новую реальность: я теперь не повествую о том, «что есть», но о том, что есть «для моего пишущего сознания», которое к тому же отлично и от «моего сознания» как такового – поскольку я могу «подглядывать», наблюдать за ним, ловя его на увертках, уклонениях – той странной игре, в которой мое «я», создавая текст, играет с моим же «я». Развилки, подстерегающие меня: 1) сокрытость меня самого от собственного взгляда, 2) «я» в прошлом не есть «я» теперешний, более того, моя память не является собственно прошлым: она *память* о прошлом, следовательно, по самой своей природе уже есть нечто иное, некий способ *запоминания*, трансформации прошлого.

Автобиография вытесняется записками – необязательность последних избавляет их от ловушек памяти: последние больше не препятствие, а сама форма существования памяти. Иначе говоря, теперь интересно не «то, что было на самом деле», а то, «как это помнится» – память становится потенциально самодостаточной, и тем самым – сопоставляя память с иным (со «знанием о прошлом»), мы получаем возможность получить новое знание самих себя или другого. Искажение памяти перестает быть помехой – оно

теперь самостоятельное знание, не искажение, а форма, в которой мы можем удерживать прошлое.

Радикальная историчность означает, что мы не можем вырваться из истории – и, собственно, помимо истории нет ничего, к чему мы могли бы отослать, отсутствует надисторичность – и тем самым, если историчность становится тотальной, она отменяет сама себя в виде развертывания чего-то, имеющего направление, внутреннюю логику, могущую получить объективное истолкование. Единственная логика, нам теперь данная, это логика имманентная – у нас нет «иной логики», могущей быть критерием первой. Но если историчность радикальна, то тогда любая сиюминутная заметка оказывается также погруженной во временность.

Сама художественная литература в этой ситуации (20-х – 30-х годов) оказывается в статусе документальной – теперь она не создание иллюзии, а иллюзия нужна как способ проговорить сиюминутное и историческое, быть «знаком», «свидетельством» времени. Если наивное первое движение – «документальной прозы», вторгающейся в художественную – быстро исчерпывается, то художественная литература претерпевает более глубокое изменение, переставая быть *belle literie*.

Автобиография становится излюбленным жанром политиков и прочих «больших людей» – она одновременно недостаточно и слишком документальна. Слишком – поскольку «олитературирует» реальность, превращая текст о ней в «нормализованный», вводящий единую логику развертывания повествования и тотализирующей смыслы. Недостаточно – поскольку оказывается неспособна воспользоваться возможностями художественного текста, разрушающего иллюзию «единой реальности». Стратегией автобиографии, вырывающейся за собственные пределы, становится литература, способная снять метафору *зеркала*: Набоков в «Других берегах» перестраивает собственную биографию – стремясь передать нечто более существенное, чем фактичность; Лидия Гинзбург, меняющая имя и пол своего персонажа, дает себе возможность остранения, которое одно и позволяет проговорить то, что невозможно при встречи собой лицом к лицу [см.: 2; 5]: подобно тому, как княжна Мэри не могла увидеть то свое лицо, которое было столь симпатичным и милым для знакомых, когда она гляделась в зеркало, так и автор оказывается «слепой точкой» при фиксации на себе: сдвигка взгляда является необходимым условием видения.

Письма и записки избавляют от преднамеренной литературности – они позволяют или во всяком случае дают иллюзию возможности фиксации сиюминутного: записка отражает то мгновение, в которое она написана – она не имеет перспективы, кроме перспективы самого момента своего создания.

Любопытно, что дневник становится уходящей формой, вытесняемой заметками. Дневник предполагает некую стабильность существования – не внешнего, эмпирического, но уверенность в стабильности реальности как таковой, которую фиксирует дневник – «я» схватывает изменчивость, в том числе и изменчивость самого себя, цепляясь за временную шкалу. Все существенное и мимолетное, значимое и пустое образуют некое единство через то, что оказываются в поле моего зрения, происходят со мной – фиксируясь в более или менее регулярных записях. Двадцатый век делает для нас все менее реальным опыт единства и стабильности моего «я» – записка избавляет и от этого произвольного упорядочивания, она единична по своей природе, занимая произвольное место в череде других: эта позиция случайна, может быть изменена в любой момент, помещена в иную ситуацию, прочитана в произвольном порядке – из записок мы можем собрать историю, но эта история по определению оказывается не единственной, постоянно напоминая о произвольности, лежащей в ее основании.



Как мы говорили выше, документальная проза возникла на фоне художественной – и теперь мы можем говорить, что документальная проза как целостный феномен подходит к своему концу, если уже не исчезла, поскольку размылась граница между нею и прозой художественной – документальный текст теперь сохраняет связку с документом, но утратил иллюзию реальности: документ больше не является свидетельством достоверности и реалистичности, его конструктивность открыта для самого автора, сознающего, что всякий текст, им создаваемый, не может оказаться простой фиксацией, а неизбежным оформлением, следовательно, изменением – внесением смыслом, мало контролируемых самим автором, а диктуемых реальностью текста. Он оказывается тем самым текстом, о котором говорит Жакакар – текстом, говорящим о самом себе, и более ни о чем – поскольку все иное, за пределами текста, что мы можем прочесть в нем, находится не в нем, но в наших способах чтения, задании какой-либо, исходящей от нас, системы чтения.

Если избегать пафоса, это означает, что мы утратили наивность чтения – мы понимаем, что «сказать то, что есть», мы можем только косвенным путем и всякое прямое высказывание оказывается уводящим нас от нас самих – и, напротив, мы произвольно говорим о себе в тот момент, когда говорим о чем угодно другом, не желая говорить о себе, убирая себя из поля текста, мы тем сильнее вводим себя в него. У нас нет «царского пути» к достоверности – напротив, то, что мы можем назвать таковой, возникает из недостоверностей, каждая из которых произвольно проговаривает то, что она пытается скрыть: текст говорит только о себе, но мы неизбежно читаем его, как говорящий о чем-то ином, за пределами себя, хотя бы потому что мы, читатели, также находимся за его пределами, в качестве «иного текста», если угодно.

### Примечания

1. Иной вопрос – насколько это корректно применительно к отдельному тексту, или, переводя вопрос в структуралистский план, что будет единицей, с которой оперирует система – и что будет выступать как система: насколько текст может быть понят как самодостаточный, автореференциальная система, если под текстом мы понимаем единичное художественное произведение. По всей видимости, мы должны разграничить при ответе на данный вопрос различные художественные системы: если говорить о классицистской литературе XVII, то отдельное художественное произведение не изолировано, но активно предполагает включенность в более сложную систему (собственно систему – тогда как текст будет только элементом данной системы), причем складывающейся не только (и даже не столько) из других художественных текстов, сколько из внеположенных по отношению к ним элементов (достаточно вспомнить аллегории). Напротив, текст модерна стремится замкнуться на себе («Улисс» и «В поисках утраченного времени» как два варианта подобной стратегии, замыкающей текст жестким образом, декларируя это – и, расширяя исходное значение термина, «обнажая прием», питающий литературу как таковую).

2. Создателя первого полноценного романа (модерна, если необходимо данное уточнение, предполагающее существование данного жанра за пределами нового времени – а не неких аналогий той или иной степени близости): т.е. текста, не отсылающего ни к каким другим в качестве пародийного и одновременно неприкрыто манифестирующего свою «выдуманность»: автор не скрывается за рассказчиком, претендуя на передачу некоторой истории (чья достоверность может быть сомнительна – но в рамках сомнительности рассказа), а прямо заявляет себя творцом истории, управляя персонажами и демонстрируя читателям свое искусство (нечто вроде кукольного тетра со снятой завесой – где мы наслаждаемся, наблюдая мастерство кукловодов, что заставляет нас вновь вернуться к теме «обнажения приема»).

3. И отсюда знаменитое – теперь кажущееся парадоксальным – утверждение Аристотеля, ставившего поэзию выше историю: поскольку поэты говорят об общечеловеческом, и, следовательно, ближе к истинному знанию (отождествляющемуся со знанием о всеобщем, универсальным знанием), чем история, повествующая о фактическом и, следовательно, случайном.

4. То, как мемуары медленно принимали знакомую нам форму, можно видеть на примере «Мемуаров» Ришелье – где автором текста как правило выступает кто-то другой, кому Ришелье заказывает мемуар, намечая более или менее точно требования к тексту: эта коллекция текстов становится «Мемуарами Ришелье» лишь в рамках его портфеля – и в рамках хронологической последовательности да связанности с заглавной фигурой – перекидывая мостик к автобиографии, где пока что еще центральная фигура присутствует лишь как точка схода – сама по себе пустая.

5. Это проявляется в традиционных зачинах: «В это время мне довелось встречаться...», «Когда зимой 1839 я оказался в Петербурге» и т.д.

6. Несколько парадоксальным образом такое укоренение отменяет историчность – поскольку привязка осуществляется через привязку к абсолютному времени, объективным меткам. Отказ от подобной «нормализации» памяти можно видеть, в частности, в мемуарной прозе Сартра («Слова») и де Бовуар («Воспоминания благовоспитанной девицы»). Чуть ранее, в середине 1920-х, Хальбвакс, говоря о социальной памяти, отмечал, как она трансформирует наши воспоминания [см.: 6]: мы вспоминаем наше детство и говорим, например, что помним, как началась война: но в тот момент мы видели только толпу людей, читающих какую-то афишу на тумбе, запомнили озабоченные лица, странную смесь тревоги и торжества – а затем, уже, может быть, годы спустя, осмысли – или они были осмыслены за нас? – как память на о начале войны. Сартр и де Бовуар отказываются от внешней хронологии – хронологические привязки в их мемуарных текстах сознательно субъективны, они стремятся воспроизвести прошлое так, как оно переживалось: но подобная «реалистичность» также является приемом, эффект «подлинности» вырастает на фоне традиционного, хронологически упорядоченного текста, соотношенного с «большой» («общей») историей: но ведь таковая не является данностью – она существует либо как мир политических текстов, либо как последующая история, но мы в своей повседневности не живем не в «эпохи», не в «периоды» – то, что станет знаком этого времени после, редко является таковым для современников, в тот момент, когда это происходит. «Реалистичность» такого рода повествования – через снятие «общезначимости»: автор вспоминает себя в том времени, в каком он был, а не в том образе времени, каким оно предстает сейчас: Низан и Арон, Сартр и Леви-Строс появляются в тексте де Бовуар наравне с кузенами, тетями, подругой по лицу, преподавателями: ведь они тогда не являются еще теми фигурами, которыми мы воспринимаем их – это будущее не присутствует там, как «скрытая природа», которую можно разглядеть – угадывая в детстве гения признаки будущей гениальности, чем любили заниматься старомодно-наивные биографы. Но и подобный взгляд также будет ложным, что понимает мемуарист – он не может отменить своего нынешнего знания – и текст становится двуплановым: герои того времени, как они виделись тогда, и последующий опыт, последующее знание: воспоминания всегда ретроспектива, и единственное, что нам остается, это сделать ретроспективу сознательной.

7. Что касается до практик чтения писем, отметим, что, например, во французских буржуазных семьях по крайней мере до 30-х годов XX века общепринятым было вскрывать всю переписку, приходящую на имя младших членов семьи. То же самое относилось и к домохозяевам и прислуге [см.: 1, ч. 3].

### Список литературы

- [1] Бовуар, С., де. Воспоминания благовоспитанной девицы / Симона де Бовуар; пер. с фр. М. Анненковой, Е. Леоновой. – М.: Согласие, 2004. – 496 с.
- [2] Гинзбург, Л.Я. Проходящие характеры. Проза военных лет. Записки блокадного человека / Лидия Яковлевна Гинзбург; Сост. и коммент. А.Л. Зорин, Э. ван Баскирк. – М.: Новое издательство, 2011. – 600 с.
- [3] Гинзбург, Л.Я. О психологической прозе / Лидия Яковлевна Гинзбург. – Л.: Художественная литература, 1977. – 448 с.
- [4] Жаккар, Ж.-Ф. Литература как таковая. От Набокова к Пушкину: Избранные работы о русской словесности / Жан-Франсуа Жаккар. – М.: Новое литературное обозрение, 2011. – 408 с.

- [5] Тесля, А.А. Человек эпохи [рецензия на: Гинзбург, Л.Я. Проходящие характеры. – М., 2011] / Андрей Александрович Тесля // Мой университет. 2011. № 3. – С. 76 – 79.
- [6] Хальбвакс, М. Коллективная и историческая память / Морис Хальбвакс; пер. с фр. // Электронный ресурс: [<http://magazines.russ.ru/nz/2005/2/ha2.html>]

*mestr81@gmail.com*