

## «Мемуарный роман» Е. В. Гришковца в аспекте поэтики «автофикшн»

*Людмила Игоревна Бронская<sup>1</sup>, Ирина Николаевна Иванова<sup>2</sup>*

<sup>1</sup> Северо-Кавказский федеральный университет (д. 1, корп. 20, ул. Пушкина, 355009 Ставрополь, Российская Федерация)  
доктор филологических наук, профессор  
 0000-0003-1188-6567. E-mail: libron[at]yandex.ru

<sup>2</sup> Северо-Кавказский федеральный университет (д. 1, корп. 20, ул. Пушкина, 355009 Ставрополь, Российская Федерация)  
доктор филологических наук, профессор  
 0000-0002-6423-3829. E-mail: ivanovairinna[at]mail.ru

© КалмНЦ РАН, 2024

© Бронская Л. И., Иванова И. Н., 2024

**Аннотация.** *Цель* статьи — выявление особенностей поэтики и жанрового своеобразия мемуарного романа Е. В. Гришковца «Театр отчаяния. Отчаянный театр». *Результаты* исследования. Синтетическая и даже оксюморонная природа жанра (мемуары предполагают действительную реальность описанного, «так было», роман — художественный вымысел) ставит особые эстетические задачи и вновь проблематизирует взаимоотношения автор – герой – читатель. Мемуарный роман Е. В. Гришковца является примером популярного в современной западноевропейской и русской литературе жанра «автофикшн», характерными чертами которого становятся прежде всего особый статус пишущего субъекта, специфический тип дискурса, вербализация личного опыта, прежде всего травматического, и синтез действительно произошедшего с художественным вымыслом — при установке на предельную искренность. Версия Е. В. Гришковца осложняется также авторской писательской рефлексией, поскольку это текст о становлении личности писателя – режиссера – актера, создавшего уникальный тип авторского театра, парадоксальным образом исключаящий все «слишком личное», кроме тех событий, которые послужили основой, материалом для художественной прозы и театральных спектаклей Е. В. Гришковца. Роман рассматривается в контексте новейшей отечественной прозы

и современных дискуссий о жанрах автобиографии и автофикшн.

**Ключевые слова:** автобиография, автофикшн, мемуарный роман, Е. В. Гришковец, новейшая отечественная проза

**Для цитирования:** Бронская Л. И., Иванова И. Н. «Мемуарный роман» Е. В. Гришковца в аспекте поэтики «автофикшн» // Бюллетень Калмыцкого научного центра РАН. 2024. № 3. С. 121–135. DOI: 10.22162/2587-6503-2024-3-31-121-135

## “Memoir Novel” by E. Grishkovetz in Terms of Poetics of “Autofiction”

*Lyudmila I. Bronskaya*<sup>1</sup>, *Irina N. Ivanova*<sup>2</sup>

<sup>1</sup>North-Caucasus Federal University (1, bldg. 20, Pushkin St., 355009 Stavropol, Russian Federation)

Dr. Sc. (Philology), Professor

 0000-0003-1188-6567 E-mail: libron[at]yandex.ru

<sup>2</sup>North-Caucasus Federal University (1, bldg. 20, Pushkin St., 355009 Stavropol, Russian Federation)

Dr. Sc. (Philology), Professor

 0000-0002-6423-3829. E-mail: ivanovairinna[at]mail.ru

© KalmSC RAS, 2024

© Bronskaya L. I., Ivanova I. N., 2024

**Abstract.** *The purpose* of the article is to define poetics and genre peculiarities of the memoir novel “Theater of Despair. Desperate Theater” by E. V. Grishkovetz. *Results.* The synthetic and even oxymoronic nature of the genre (memoirs assume the reality of what is described, “it did happen”, while novel is a work of fiction) poses specific aesthetic tasks and problematizes the author – hero – reader relationship again. Grishkovetz’s memoir novel is an example of “autofiction” genre, which is popular in the contemporary Western European and Russian literature. Its characteristic features are, first of all, the special status of the writing subject, a specific type of discourse, the verbalization of personal experience, mostly traumatic one, and the synthesis of what really happened with artistic fiction — with emphasis on extreme sincerity. Grishkovetz’s version is also complicated by author’s reflection as a writer, because this is a text about personal becoming of a writer, a stage director and an actor who created a unique kind of author’s theatre which paradoxically

excludes everything “too personal” except for the events that provided background and material for Grishkovetz’s fictional prose and theatrical performances. The novel is regarded in the context of contemporary Russian literature and the recent discussions on genres of autobiography and autofiction.

**Keywords:** autobiography, autofiction, memoir novel, E. V. Grishkovetz, contemporary Russian literature

**For citation:** Bronskaya L. I., Ivanova I. N. “Memoir Novel” by E. Grishkovetz in Terms of Poetics of “Autofiction”. *Bulletin of the Kalmyk Scientific Center of the RAS*. 2024; 3: 121–135. (In Russ.). DOI: 10.22162/2587-6503-2024-3-31-121-135

## 1. Введение

Творчество Евгения Валерьевича Гришковца, и прежде всего его уникальный авторский театр и драматургия личного высказывания, с трудом поддающаяся литературоведческому определению, не может не привлекать внимания исследователей. Почти все, что делает этот автор, либо «мимо жанра», либо создает фактически новый жанр синтетической природы. Это утверждение можно с полным основанием отнести и к мемуарному роману «Театр отчаяния. Отчаянный театр» (2018 г.), который, на наш взгляд, представляет собой вариант автобиографического текста, называемого сейчас «автофикшн» (автофикшен, автофиксация). Интересно, что современные отечественные литературоведы и критики, пишущие об автофикшн, не упоминают этот текст (как правило, в качестве примеров жанра приводят «эгороманы» С. Дубровски и К. У. Кнауслора, «Под стеклянными колпаком» С. Плат, из отечественных «автофиксаторов» чаще всего вспоминают О. Ю. Васякину («Рана», «Роза») и А. А. Старобинец как автора «Посмотри на него» и др.). Тем не менее в «Театре...» можно увидеть практически все конститутивные признаки жанра, и в первую очередь «вымысел абсолютно достоверных событий» [Doubrovsky 1977: 10], по классическому определению автора термина, теоретика и практика автофикшн Сержа Дубровски. Роман Е. В. Гришковца, безусловно, демонстрирует и «особую практику вербализации прожитого — и зачастую травматического — опыта» [Муравьева 2023: 64], и «омонимическую связь между автором, персонажем и нарратором» [Амирян 2019: 201]. Однако своеобразие 900-стра-

ничного текста Е. В. Гришковца среди бесчисленных «автофиксаций» утверждается самим автором еще до основного повествования: оксюморонное определение жанра (мемуарный роман) поддерживается также двумя, на первый взгляд, разнонаправленными векторами: это «биографическая история», но ее герой — «не столько человек, как призвание» [Гришковец 2018: 4], установка на предельную искренность и даже интимность оборачивается предельной публичностью, театральностью интимно пережитого.

## 2. Методология исследования

Предметом нашего исследования является поэтика автофикшна в мемуарном романе Е. В. Гришковца. Основной применяемый в работе метод — метод описательной поэтики. Авторы учитывают достижения европейской [Doubrovsky 1977; Lejeune 1975; Лежён 2000; и др.] и современной отечественной [Амирян 2019; Басинский 2022; Бойко 2020; Ермолин 2022; Куприянов 2022; Левина-Паркер 2010; Муравьева 2023; Мызникова 2019; и др.] критической и научной рефлексии по поводу автобиографизма, автофикшна и смежных литературных жанров (типов дискурса), а также работы исследователей романа Е. В. Гришковца [Калашникова и др. 2021; Сироткина 2019; и др.].

При всей дискуссионности термина автофикшна является одной из самых актуальных писательских практик и предметом активного обсуждения как в академической среде, так и в читательской. Известный писатель и критик П. В. Басинский видит в этом жанре непреходящий оттенок скандальности и непристойного для художественной литературы «каминг-аута», утверждая уже в самом заглавии статьи, что победа жанра автофикшна приведет к смерти литературы [Басинский 2022]. Б. А. Куприянова автофикшна «пока ещё не пугает, но настораживает», поскольку приносимое пишущему и читающему «утешение», по его мнению, не единственная и не главная функция литературы [Куприянов 2022]. Медийную стратегию видит в автофикшне Е. А. Ермолин, для которого популярность жанра «обнажает трудности самофиксации личности» [Ермолин 2022: 71] и делает главным в произведении «впечатление от личности автора, воспринятой не в качестве социального агента, но как экзистенциальная данность, как иероглиф

лично происходящего бытия» [Ермолин 2022: 73]. Последнее утверждение, на наш взгляд, прекрасно иллюстрируется романом Е. В. Гришковца. Скорее апологетическую оценку жанру дают А. Бойко и Д. А. Мызникова, призывая всех к опыту подобного письма [Бойко 2020] и защищая создателей автофикшн от типичной критики: у автора здесь «нет задачи передать все точь-в-точь ... гораздо важнее передать эмоции, ощущения...» [Мызникова 2019]. Нельзя не согласиться с Л. Е. Муравьевой, увидевшей в популярности жанра отражение более глубоких процессов, происходящих в современной литературе: «На смену традиционному жанровому членению приходит обобщающее понятие художественной прозы (fiction), пытающейся отразить обновление нарративных практик» [Муравьева 2023: 63]. Одной из таких практик, демонстрирующих проблематизацию дискурса и пишущего субъекта (отнюдь не единственно возможной, конечно), и становится автофикшн. Исследователь делает акцент не на «вымышленности» действительных фактов (как у С. Дубровски), а на вербализации опыта, часто травматического [Муравьева 2023: 64]. Тем самым в автофикшн подчеркивается психоаналитическое, терапевтическое начало (доминирующее, например, в текстах О. Ю. Васякиной и А. А. Старобинец и заметное у Е. В. Гришковца). В любом случае безусловным представляется если и не преобладание жанра в отечественной литературе XXI в. (мы бы вспомнили еще о романе А. В. Рубанова «Сажайте, и вырастет» с героем-автором, прозе М. И. Арбатовой «Мне 46», «Мне 50» и Т. В. Москвиной «Жизнь советской девушки» и др., некоторых текстах З. Прилепина и «новых реалистов» в 2000-х гг.), то, во всяком случае, его «устойчивые позиции одного из лидирующих жанров в современной прозе» [Муравьева 2023: 64].

### **3. Результаты и дискуссия**

#### ***3.1. Поэтика заглавия***

Мемуарный роман Е. В. Гришковца транслирует экзистенциальную сложность авторской задачи уже своим заглавием. «Биографическая история» и ее герой оказываются здесь не самым важным, о чем читателя сразу же предупреждают. Главным персонажем становится театр (слово, дважды повторенное в заглавии),

причем театр «отчаяния» и «отчаянный» (снова повтор). История жизни автора — история отчаяния (одна из важнейших экзистенциальных категорий, связанная с поиском смысла жизни) и «отчаянности» героя, а также история театра. Тем самым создается множественность смыслов, заданных уже лексическим значением этих слов в русском языке. Отчаянный, например, в Словаре русского языка С. И. Ожегова в первом значении — «проникнутый отчаянием; чрезвычайно тяжелый, безвыходный», но во втором и третьем — «безрассудно смелый, очень смелый» и «крайний, очень сильный» [Ожегов 1987: 390]. В Словаре В. И. Даля отчаянье — «порыв безнадежного горя и уныния, упадок духа», но отчаянный — не пребывающий в состоянии отчаяния, а тот, «кому все нипочем, живущий очертя голову, сорви-голова, решительный на все крайности» [Даль 1994: стб. 1987]. Нельзя не заметить, что для авторского субъекта отчаяние — ситуация не тупика, а кризиса, возможности перехода на новый уровень — в творчестве и отношении к миру. Характерно, что наиболее тяжелые, близкие к депрессии состояния, описанием которых изобилует современная проза, Е. В. Гришкoveц изображает крайне лаконично: «Дальше было плохо. Дней десять совсем плохо»; «Я не хотел ничего» [Гришкoveц 2018: 856–857]. «Я чувствовал себя усталым, побитым жизнью, обиженным и утратившим горделивую свою позицию» [Гришкoveц 2018: 791]. Отчаянию и одиночеству в художественном мире романа противопоставляются радость, жизнерадостность, счастье, веселье как экзистенциальные состояния субъекта, непосредственно связанные с поиском и обретением призвания.

Весьма часто встречается определение «отчаянный», но скорее во втором, более близком герою смысле, связанном с силой и свободой личностной реализации и выбора (*отчаянно хотел, отчаянно стремился* и т. п.). Актеров своего театра «Ложа», работающих бесплатно и отдающих театру свое время и силы, герой сравнивает с персонажами фильма Акиры Куросавы «Семь самураев». Им обещали только сражение и смерть, и «они пошли, *отчаянно* и свободно» (курсив наш. — Л. Б., И. И.) [Гришкoveц 2018: 616]. Персонаж Куросавы — одна из многочисленных самоидентификаций автора, профессионального филолога, не мыслящего себя вне глобального культурного контекста.

### 3.2. Герой. Автобиографизм

Как правило, все дискуссии вокруг художественной автобиографии и автофикшн сосредоточены на ключевом вопросе: кто говорит? «Омонимическая связь между автором, персонажем и нарратором» в автофикшн [Амирян 2019: 201] действительно дезориентирует и, возможно, раздражает потенциального читателя, но и создает рецептивную интригу. В той или иной мере автобиографичны многие жанры: исповедь, дневник, письма, автобиографическая проза и даже «обыкновенные» проза и поэзия, в художественно опосредованной форме выражающие не что иное, как личный опыт, чувства, мысли, переживания автора. Горячий защитник актуальности и универсальности жанра автобиографии (в самом широком смысле), французский теоретик Ф. Лежён пишет о заключаемом по умолчанию «автобиографическом пакте» между автором и читателем (автор как бы обязуется не лгать, читатель — верить). Тем не менее для нашей темы представляется важным другое его концептуальное утверждение: «Сколько бы герой ни походил на автора, если он не носит то же имя, это не автобиография» [Lejeune 1975: 25]. Конечно, Николенька Иртеньев — не Левушка Толстой, Сережа Багров — не Сережа Аксаков, но ведь и «Андрей Рубанов» в романах Андрея Рубанова — это не Андрей Рубанов, как бы смешно это ни звучало. В этом смысле роман Е. В. Гришковца уникален — у его героя вообще нет имени. По имени, фамилии, имени и отчеству на всем протяжении 900-страничного текста к нему не обращается никто, ни разу! Стратегия «Я» определяется автором еще до текста: главный герой — театр, а «Я» — лишь поскольку через «меня» и «мной» этот театр существует. Уже в финале, описывая свой триумфальный прорыв со спектаклем «Как я съел собаку», автор обращается к зрителям: «Для меня существует большой вопрос: кто выйдет на сцену? Я или персонаж? Фактически и физически — это буду я. Но для вас — это будет персонаж» [Гришковец 2018: 902]. Биография кемеровского мальчика и студента Евгения Гришковца трансформируется в биографию авторского театра из одного человека, поэтому, например, из текста удалено практически все, что касается раннего детства, любви и отношений с любимой женой, которая «с печальным пониманием отнесется к тому, что в этой книге ей почти совсем не найдется

места, в отличие от места в моей жизни...» [Гришковец 2018: 386]. «Моя» жизнь здесь — жизнь частного лица; жизнь ведущего повествование о призвании «Я» — жизнь в искусстве, в финале именно это «Я» полностью совпадет с театром: «У меня есть свой театр. Мой собственный. Театр, равный одному человеку» [Гришковец 2018: 909].

### ***3.3. Театр. Театральность. Действительность***

В романе Е. В. Гришковца, как уже было сказано выше, ключевой является тема театра. Тем интереснее эволюция авторской концепции театра и театральности. Для юного героя-школьника, живущего книгами и рок-музыкой, «театр был реальным, но ненужным» [Гришковец 2018: 10]. Он ассоциировался либо со скучной школьной программой, либо с фальшью и ложью вообще. Так, слово «спектакль» часто употребляется в негативном смысле, не связанном с театром. Об экзамене по физике говорится: «Какой плохой все это спектакль! Как бездарно все играют... Было ужасно стыдно, противно и тошно. Но не от незнания физики, а от участия в бездарной постановке» [Гришковец 2018: 71]. Служба на флоте, особенно на острове Русский, — «спектакль бесчеловечный и совершенно большой» [Гришковец 2018: 194]. Чтобы выжить, матрос должен был симулировать, «играть долгий, многодневный... спектакль» [Гришковец 2018: 161]. Драматизм, театральщину, дешевые эффекты видит молодой матрос в поведении старшин и офицеров.

В дальнейшем, конечно, меняется и отношение героя к театру, ставшему призванием, и слово «спектакль» уже чаще используется в прямом смысле. Театральщина становится признаком либо творческой бездарности и скуки (например, спектакль «На дне», когда «было видно, как все сделано» [Гришковец 2018: 21]), либо, гораздо позже, авангардистской переусложненности театрального языка, отталкивающей героя, сколь бы технически совершенным ни был этот язык.

Театральность как «театральщина» противопоставляется подлинному Театру. Собственно, книга начинается со знакового для героя события, «которое определило суть, содержание и само течение всей... жизни» [Гришковец 2018: 5]. Это был спектакль «Шляпа волшебника» местной студии пантомимы. Герой переживает нечто

вроде пограничной экзистенциальной ситуации, описанной достаточно скупо: «Со мной что-то произошло»; «можно дышать свободно и легко»; «мне стало хорошо» [Гришковец 2018: 43]. Позже описание ощущений сменяется эстетической рефлексией: «Тогда я еще не знал слова „образ“. Но то, что передо мной именно „образ“, а не „изображение“, я сразу почувствовал» [Гришковец 2018: 45]. Именно тогда театр становится для героя символом подлинности, настоящей действительности. Через пантомиму, театр «Мимоход» («отчаянное и непоправимое расставание» с единомышленником Сергеем, подлинно драматичное), эстетические акции типа «перманентного театра», участие в студенческих постановках, самостоятельном театре «Ложа» герой, наконец, обретает свой театр.

### *3.4. Слово. Молчание*

Параллельно с важнейшей для героя темой театра развивается не менее важная тема обретения Слова и связанная с ней тема немоты, отсутствия слова. Собственно, слово в романе имеет три основные ипостаси: слово бытовое, слово как художественное высказывание в жизни «Я» (спектакль, стихи, проза) и слово, описывающее это в романе (собственно слово-автофикшн). Три из восьми глав имеют непосредственное отношение к этой проблематике: «Вначале слова не было», «Безмолвие» и «Накануне слова» (глава восьмая, последняя, об обретении «своего» слова, называется «Театр»). Не удивительно, что путь героя в искусство начинается с пантомимы, с «физического» этажа личности. В аспекте автофикшн, как правило, уделяющего значительное внимание жизни тела, важно то, что это именно тело артиста, а не, например, спортсмена или героя-любownika. Тело словно отчуждено от сознания (значительно «перевешивающего» в жизни профессионального филолога), открыто героем заново: «Я был обескуражен знанием, что совсем не знаю своего тела. Оно, прежде послушное, оказалось мне неизвестным и совершенно неподатливым» [Гришковец 2018: 43]. Характерно, что герой описывает свою внешность как весьма невзрачную, что, впрочем, ему несколько не мешало (лицо скрывает грим, тело — комбинезон, который «станет... дороже и важнее собственной кожи») [Гришковец 2018: 43]. И лишь когда возникает и осознается необходимость слова, появляется иное от-

ношение к своим природным данным: «Моя неисправимая картавость убеждала в том, что на сцене мне делать нечего. Свой дефект речи я считал профнепригодностью» [Гришковец 2018: 805].

Если в начале повествования героя как раз завораживает идея настоящего театра по Этьену Декру («Голый человек на голой сцене. Безмолвный человек» [Гришковец 2018: 111]), то на протяжении романа все чаще и чаще к нему приходят мысли о силе и могуществе слова. В эпизодах на флоте это изображено почти комически: герой развлекает матросов на вахте историями из мировой литературы, причем подает их как действительные происшествия (приблизительно как персонажи В. Т. Шаламова и А. И. Солженицына «тискают романы», чтобы спасти жизнь, но в менее драматичном регистре). Так, новелла Э. По «Бочонок Амонтильядо» была пересказана как реальный случай в школе Кемеровской области (будущий спектакль «По По»). Тогда же появляется мысль о своем слове, начинает складываться способ театрального высказывания персонажа Е. В. Гришковца: «Если ты что-то знаешь, значит, это с тобой было» [Гришковец 2018: 704]. Первые попытки письма, однако, не дали результатов: «Я тогда не мог понять, что слов у меня еще не было» [Гришковец 2018: 256].

Осознав необходимость рвавшегося изнутри слова, герой расстается с пантомимой: «Сцена давала мне подлинное счастье! Сцена, а не пантомима как таковая. Когда мне откроются иные возможности и интересы, я тут же предам пантомиму без сожаления и раскаяния» [Гришковец 2018: 413]. Стремление к слову привело героя к рефлексии о классическом театре и классическом слове, которое он, при всем уважении к русской литературе, решительно отвергал. Слово его театра должно было быть живым, естественным, сегодняшним, обращающимся к каждому зрителю: «Я ощутил мощь и возможность слова, направленного внутрь человека»; «Мне нестерпимо захотелось моего слова, звучащего со сцены» [Гришковец 2018: 431, 660].

### ***3.5. Читатель. Зритель. Проблема адресата***

Возникает естественный вопрос, кому же адресован этот объемный роман-автофикшн и на кого вообще он рассчитан? Очевидно, что «взаимоотношения» автора и читателя в этом случае будут ины-

ми, чем в случае просто «фикшн» или «автобиографического пакта». У читателя, не знающего других работ автора и не смотревшего его спектаклей, этот текст способен вызвать лишь недоумение: как можно написать такую огромную книгу о себе и для чего ее кому-либо читать? Конечно, в первую очередь читатели этой книги — это либо поклонники Е. В. Гришковца, либо люди, интересующиеся проблемами и тенденциями развития современной литературы и театра. Однако у автора свой «пакт» с читателем и свой тип высказывания, собственно, и принесший ему славу (книга деликатно заканчивается непосредственно перед этим моментом). В самом начале книги герой, описывая потрясение от «Шляпы волшебника», понимает, чем вызвана его эйфория: «Мне доверяют!!! Верят, что то, что интересно им — тем, кто на сцене, интересно и мне» [Гришковец 2018: 46]. Доверие в этот значительный для героя момент связалось с другим базовым экзистенциальным понятием — счастьем. Счастьем по обе стороны рампы. Парадоксальное «хочу так же, но не так», «мне нужно было мое! Все только мое. Еще не существующее» [Гришковец 2018: 51] становится основным вектором поиска.

Одним из лейтмотивов книги является услышанная героем в почти немом моноспектакле фраза гениального парня в Челябинске: «Мама, мам... Сегодня первых двух уроков нету», почему-то на всю жизнь запомнившаяся. «Что он такого сказал?!... Он просто открыл мне простую истину, что прожил точно такую же жизнь, как я... В точности! В другом городе, в другом времени, с другой мамой, но точно такую же...» [Гришковец 2018: 756]. Научившись делать хорошие спектакли с театром «Ложа», его руководитель понимает, что чего-то подобного немало, тем более в столице. Для него (как и для автофикшн) становится неоспоримой ценностью уникальности: «Я понял, что мне необходимо совершенно другого уровня художественное высказывание. Мне захотелось зрителей не развлекать, а потрясать, впечатлять, тревожить» [Гришковец 2018: 763]. Собственно, основной сюжет книги — тот экзистенциальный скачок, который совершает герой, пройдя через серию мучительных испытаний и ошибок и буквально совершив прорыв, «переоткрыв» катарсическую природу театра.

В прощальном выступлении по мотивам своей биографии на сцене «Ложи» герой поражен тем, что зрители смеялись от радости

узнавания, могли присвоить переживания, вспомнить такое же свое и почувствовать, что человек не одинок. Не сказав ничего горького и трагического, герой вызывает слезы и сам рыдает от полноты и остроты переживаний: «Я заплакал отраженными слезами!» [Гришковец 2018: 890]. В принципе «переоткрытие» катарсиса в театре для героя почти синонимично «переоткрытию» его в автофикшн и основано на том же механизме сопричастности и узнавания. Рыдающий герой, кстати, перестает говорить «по-книжному» и переходит на тот отрывистый разговорный синтаксис, с которым читатель уже знаком по его драмам и который производит такое странное впечатление на письме. «Так нельзя... Невозможно так... Это... это же не спектакль... Я не понимаю... Но так... так нельзя... Понимаешь?! И по-другому... И по-другому нельзя» [Гришковец 2018: 886]. Невсегда отказавшись от поэтики «нечеловеческого», не желая изображать деревья или паруса (пусть другие делают это прекрасно), герой произносит в диалоге с блестящим режиссером Камой Гинкасом: «Я хочу делать театр, который сам хочу видеть» [Гришковец 2018: 869] и стремится быть на сцене «просто человеком», что и сработало еще до появления «новой человечности» и «новой искренности».

### ***3.6. Время. Память. Подлинность***

Вернемся к одной из важнейших проблем автофикшн: проблеме подлинности описываемого. Возможность последней ставится под сомнение в силу двух естественных причин. Во-первых, насколько можно доверять восприятию и саморефлексии пишущего субъекта, по определению необъективного в изображении и оценке людей и событий? Во-вторых, если и допустить абсолютную объективность, насколько можно доверять памяти, особенно если описанное произошло много лет назад? Сам автор прекрасно понимает, что «процесс глубоких воспоминаний — дело серьезное» и его можно сравнить с нырянием за жемчугом: вынырнуть резко небезопасно, «велика вероятность возвращения полностью несчастным» [Гришковец 2018: 869]. Можно, конечно, принять на веру заявления автора о прекрасной памяти на значимые события: «Я отчетливо, во всех подробностях помню событие, которое определило суть, содержание и само течение всей моей жизни» [Гришковец 2018: 5]. «Мне теперь непонятно, почему я отчетли-

во запомнил все детали того осеннего вечера... Память сама за меня решила, что важно, а что нет» [Гришковец 2018: 95]. «Не чувствую этих десятилетий. Переживания свежи» [Гришковец 2018: 66]. Однако невозможно поверить, что автор запомнил дословно, например, разнос их выступления теоретиком пантомимы И. Г. Рутбергом, занимающий несколько страниц текста, хотя это приводится как прямая речь [Гришковец 2018: 436–440]. (Вспомним, что А. А. Ахматова считала любую прямую речь в мемуарах откровенной ложью.) То же касается и других многостраничных диалогов, особенно с известными людьми. Но если вновь вспомнить определение автофикшн С. Дубровски («вымысел абсолютно достоверных событий» [Doubrovsky 1977: 10]), проблема снимается. Мы верим, что автор в 17–18 лет и 30 лет спустя, описывая себя 17-летнего, смотрит теми же глазами и дает те же оценки. Мы не удивлены, когда свой реальный диалог с отцом автор описывает, включая в повествование четырехстраничный отрывок из пьесы «Город», где персонаж, названный «Он», говорит с «Отцом». Мы соглашаемся, когда герой заявляет, что хочет опустить рассказ о некоторых травматичных событиях в армии: «Я помню все подробности и детали того, что творилось со мной и что происходило вокруг меня. Но я не могу и не хочу это описывать и снова пережить» [Гришковец 2018: 172]. Достаточно и того, что показано, и, кроме того, есть спектакль «Как я съел собаку». Нас вполне удовлетворяет качество памяти повествователя именно потому, что это не «Евгений Гришковец», а некто безымянный, проживший ту же жизнь, реально переживший те же события с теми же людьми, т. е. как раз герой автофикшн.

#### 4. Выводы

Можно утверждать, что мемуарный роман Евгения Гришковца «Театр отчаяния. Отчаянный театр» обладает всеми конститутивными чертами поэтики жанра автофикшн и вполне может и должен быть описан в контексте автофикшн-эстетики, являясь, с одной стороны, частью созданного Е. В. Гришковцом уникального художественного мира, включающего драматургию, авторские спектакли, прозу и т. д., а с другой, — частью глобального литературного процесса, характеризующегося интересом к «человече-

скому документу», в каком жанре эта человечность ни находила свое художественное выражение.

### Литература

- Амирян 2019 — *Амирян Т. Н.* Двойная идентичность автофикциональной литературы автобиографии // Человек: Образ и сущность. Гуманитарные аспекты. 2019. № 3 (38). С. 197–208.
- Басинский 2022 — *Басинский П. В.* Тотальная победа жанра автофикшн будет означать смерть литературы // Российская газета. 2022. 20 февраля [электронный ресурс] // URL: <https://rg.ru/2022/02/20/basinskij-totalnaia-pobeda-zhanra-avtofikshn-budet-oznachat-smert-literatury.html> (дата обращения: 07.06.2024).
- Бойко 2020 — *Бойко А.* «Пишите о том, что не дает вам спать по ночам». Что такое автофикшн и почему нам всем стоит попробовать себя в этом жанре // Цех. 2020. 15 октября [электронный ресурс] // URL: <https://zeh.media/praktika/pisatel'skoye-masterstvo/1384076-cto-takoye-avtofikhkn-i-pochemu-ego-stoit-poprovovat-pisat-kazhdomu> (дата обращения: 07.06.2024).
- Гришковец 2018 — *Гришковец Е. В.* Театр отчаяния. Отчаянный театр. М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2018. 912 с.
- Даль 1994 — *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 2. И–О. М.: Прогресс, 1994. 912 с.
- Ермолин 2022 — *Ермолин Е. А.* Автофикшн как медийная стратегия // Верхневолжский филологический вестник. 2022. № 2 (29). С. 71–83.
- Калашникова и др. 2021 — *Калашникова А. Л., Налегач Н. В., Синегубова К. В.* Образ alma mater в мемуарном романе Е. Гришковца «Театр отчаяния. Отчаянный театр» // Сибирский филологический журнал. 2021. № 3. С. 125–137.
- Куприянов 2022 — *Куприянов Б. А.* Почему автофикшн не нужен // Горький. 2022. 17 февраля [электронный ресурс] // URL: <https://gorky.media/context/pochemu-avtofikhkn-ne-nuzhen/> (дата обращения: 07.06.2024).
- Левина-Паркер 2010 — *Левина-Паркер М.* Введение в самосочинение: autofiction // Новое литературное обозрение. 2010. № 3 [электронный ресурс] // URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2010/3/vvedenie-v-samosochinenie-autofiction.html> (дата обращения: 07.06.2024).
- Лежён 2000 — *Лежён Ф.* В защиту автобиографии // Иностранная литература. 2000. № 4. С. 110–122.

- Муравьева 2023 — *Муравьева Л. Е.* Критика и вымысел: опыт автофикшна. Серж Дубровский и Реймон Федерман // Вопросы литературы. 2023. № 1. С. 63–83.
- Мызникова 2019 — *Мызникова Д. А.* Вымысел фактов: автофикшн. Приемы и особенности // Икстати. 2019. 31 декабря [электронный ресурс] // URL: <https://spb.hse.ru/ixtati/news/327726305.html> (дата обращения: 07.06.2024).
- Ожегов 1987 — *Ожегов С. И.* Словарь русского языка. М.: Рус. яз., 1987. 750 с.
- Сироткина 2019 — *Сироткина Т. А.* Повседневная жизнь россиян в мемуарном романе Евгения Гришковца «Театр отчаяния. Отчаянный театр» // Славянская культура: истоки, традиции, взаимодействия. XX Кирилло-Методиевские чтения: Мат-лы Междунар. науч.-практ. конф. М.: Гос. ин-т русс. яз. им. А. С. Пушкина, 2019. С. 609–611.
- Doubrovsky 1977 — *Doubrovsky S.* Fils. Paris: Galilée, 1977. 472 p.
- Lejeune 1975 — *Lejeune Ph.* Le pacte autobiographique. Paris: Seuil, 1975. 357 p.