

Карина Разухина

# Автофикшен как медиум культурной памяти:

РОМАН Э. ЛИМОНОВА «У НАС БЫЛА ВЕЛИКАЯ ЭПОХА»

Karina Razukhina

Autofiction as a Medium of Cultural Memory: E. Limonov's Novel *We Had a Great Epoch*

**Карина Э. Разухина** (Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, аспирантка кафедры общей теории словесности (дискурса и коммуникации)) karina.razuhina1301@mail.ru.

**Karina E. Razukhina** (PhD Student, Department of Communication Studies (Theory of Discourse and Communication), Lomonosov Moscow State University) karina.razuhina1301@mail.ru.

**Ключевые слова:** автофикшен, автофикциональность, культурная память, литература как медиум памяти

**Key words:** autofiction, discourses of memory, cultural memory, literature as a medium of memory

УДК: 82.0+82-1/-9

DOI: 10.53953/08696365\_2024\_186\_2\_112

UDC: 82.0+82-1/-9

DOI: 10.53953/08696365\_2024\_186\_2\_112

В статье поднимается вопрос об изучении автофикциональных текстов как медиумов культурной памяти на примере рассмотрения репрезентации истории в романе Э. Лимонова «У нас была Великая Эпоха». Начиная с работы Я. Ассмана, культурная память понимается как феномен, воссоздающий и сохраняющий символические смыслы истории в коллективной памяти субъектов. Одним из медиумов культурной памяти можно считать литературу, в том числе автофикциональные тексты, исследующие связь индивидуального опыта с коллективным. В романе Лимонова «У нас была Великая Эпоха» индивидуальная память рассказчика, опирающаяся на городской фольклор и интертексты, воссоздает образ истории в памяти поколения 1950-х годов, противопоставляя альтернативную версию доминирующему историческому нарративу.

The article raises the question of studying autofictional texts as mediators of cultural memory on the example of considering the representation of history in E. Limonov's novel *We Had a Great Epoch*. Since the work of J. Assman, cultural memory is understood as a phenomenon capable of preserving symbolic reconstructed meanings of history in the collective memory of subjects. One of the mediums of cultural memory can be considered literature, including autofictional texts that explore the connection between individual experience and collective experience. In Limonov's novel *We Had a Great Epoch*, the narrator's individual memory, based on urban folklore and intertexts, recreates the image of history in the memory of the generation of the 1950s, contrasting an alternative version with the dominant historical narrative.

## «Историческая память» vs. «культурная память»

В заглавии статьи упомянуты два противоречивых и дискуссионных понятия, споры о которых ведутся и сегодня, с той лишь разницей, что для объяснения первого потребуется привлечение контекстов, в которых существует современная литература, а для объяснения второго необходима ссылка на работы исследователей, проблематизирующие методы и способы изучения «культурной памяти» — явления, которое стало активно изучаться в 1980-х годах благодаря книге Я. Ассмана «Культурная память: Письмо, память о прошлом и полити-

ческая идентичность в высоких культурах древности» [Ассман 2004]. Генеалогия понятия, которым оперирует Ассман, подчеркивая коммуникативную силу памяти как «механизма хранения и передачи сообщений о прошлом», восходит, с одной стороны, к Ю. Лотману (см.: [Сафронова 2019: 83–84]), а с другой — к М. Хальбваксу, противопоставившему личную (внутреннюю) память исторической (внешней) [Хальбвакс 2005: 10]. С точки зрения Хальбвакса, индивидуальная память не существует обособленно, она встраивается в коллективную память группы или сообщества, к которым индивид принадлежит, — эта память разыгрывается в социальном пространстве [Ассман 2004: 38]. В логике бинарных оппозиций Хальбвакса «историческая память» шире автобиографической, но в то же время первая «схематична» и сжата до формулы, а история как не-память, по мнению ученого, «похожа на кладбище» [Хальбвакс 2005: 12], так как представляет собой стандартизированную историографию. Для взаимопроникновения личной и исторической памяти необходима коммуникация индивидов и их социализация, в рамках которой находится место как конвенционализму мемориальных практик, так и личным историям.

Так или иначе, для нас важно противопоставление истории как безлично-го нарратива (под нарративом в данном случае понимается не только академическая историография, но и «внешние» проявления истории: имена и даты событий, не означенные индивидом в рамках циркуляции коллективной памяти) и субъекта, согласующего свою личную память с памятью группы. Ассман между тем решает это противоречие с помощью доработки понятия «память», выделив два способа, которыми можно помнить прошлое: культурную память и коммуникативную память. По отношению к этой паре коллективная память является родовым понятием [Сафронова 2019: 91], объединяющим в себе два разных режима темпоральности. Коммуникативная память «охватывает воспоминания, которые связаны с недавним прошлым. Это те воспоминания, которые человек разделяет со своими современниками» [Ассман 2004: 52]. Культурная память — это символические пространства формирования смыслов, где история как набор фактов получает значение, актуальное для определенных сообществ (например, религиозных, институциональных, а также этнических и т.д.), трансформируется в миф, требует заботы со стороны акторов для поддержания ее вневременности. История заново «воссоздается» через воспоминания и изменяется под их влиянием [Там же: 55]. При соединении культурной памяти и истории перед нами встает ряд проблем: как согласуются между собой коммуникативная память и культурная память? Могут ли они взаимодействовать, если учитывать их разные темпоральные измерения (первая может исчезать вместе с ее носителями, тогда как вторая «элитарна» [Сафронова 2019: 92] и сакрализована, но нуждается в постоянной поддержке ее статуса)? Насколько культурная память сообществ противостоит историографическому нарративу, поддерживаемому политически и институционально? Может ли частное свидетельство о прошлом быть репрезентацией культурной памяти некоторого сообщества, принадлежащего определенной эпохе, чье представление о прошлом не было учтено в «большой истории»? Наконец, может ли литературный текст (в данном случае роман Э. Лимонова) считаться таким частным свидетельством?

## Автофикшен как медиум культурной памяти

Одним из первых исследователей, обративших внимание на взаимосвязь автопрозы и «культурной памяти», стал Х. Дикс, выпустивший в 2022 году книгу «Автофикшен и культурная память» [Dix 2022]. Дикс считает, что основанием для сближения исследовательских стратегий в области культурной памяти и теоретизирования вокруг автофикшена может послужить тот факт, что они развивались практически одновременно. Ссылаясь на работу социолога литературы Г. Беккера «Миры искусства» (1982) [Becker 2008], он пишет:

...новые области творческой деятельности требуют как символических фигур, так и институций, чтобы получить признание в качестве таковых. В таком случае можно сказать, что Серж Дубровски был такой фигурой для автопрозы, а Ян Ассманн — для культурной памяти [Dix 2022: 15].

Однако не только этот тезис, определяющий сближение теории литературы с memory studies, является решающим в работе Дикса. Более важным оказывается, что автофикшен способен выступать в качестве свидетельства, находиться на пересечении индивидуального голоса и коллективного опыта, а также может высветить «опыт и конфликты, которые исторически были маргинализированы или игнорировались, и таким образом способствовать формированию новой формы культурной памяти» [Ibid.: 8]. Динамику гибридной стратегии письма, сочетающую в себе факты и вымысел, нужно рассматривать в контексте доставшегося от империализма наследия, спровоцировавшего множество исторических случаев несправедливости, полагает исследователь [Ibid.]. Автофикшен — это такое свидетельство, которое может балансировать между индивидуальным голосом и коллективным опытом, тем самым давая альтернативный взгляд на историю.

Дикс предлагает пользоваться термином А. Нюннинга «фикции памяти» (fictions of memory) [Ibid.: 17], которые появляются в тех художественных произведениях, где процесс запоминания представлен во всей его сложности и недостоверности и где присутствуют рассказчик/рассказчица, оглядывающиеся на определенный опыт в прошлом и пытающиеся придать ему эмоциональный смысл и значение в становящемся нарративе с помощью повествовательной ретроспекции: «Возможно, автофикшен — это термин, относящийся именно к тем фикциям памяти, в которых линейные временные рамки нарушаются перед лицом субъективного опыта времени и воспоминаний» [Ibid.]. Этим, по мнению Дикса, современные автофикциональные тексты отличаются от автобиографий.

В настоящее время исследователями было рассмотрено множество контекстов, в которых могли бы зародиться понятие «автофикшен» и последующая за ним стратегия автоповествования [Ibid.: 6]. Автофикшен, появившись в конце 1970-х годов во Франции в качестве «неологизма», стал не только проектом Дубровски, но и всемирным явлением, войдя терминологически и практически в литературы на различных языках:

Я никогда не мог представить, что автофикция станет важным литературным движением во французской или в мировой литературе... Теперь она обнаруживается в Великобритании, в США, в Испании, в Италии, в Японии, и в Польше [Амирян 2019: 202].

Популярность автофикшена в разных литературных традициях связана как с выдвиганием на первый план женского письма, так и с появлением новых независимых площадок, на которых можно публиковаться самостоятельно, — «каждая из этих разработок способствовала изменению и усложнению того, что мы понимаем под общим термином “жизнеописание” (life writing)» [Dix 2018: 6]. К этому уже описанному ряду можно добавить явление «новейшей искренности» [Поддубнова 2023], внутри которого формируется модель человеческой идентичности, разомкнутой навстречу откровенному прямоговорению и фиксирующей коллективную или частную травму в письме, что в целом характерно для метамодерна и последующего «возвращения аффекта» в литературу [Гиббонс 2020: 150]. Ю. Поддубнова отмечает, что «русскоязычный автофикшен как бы вышагнул из поэзии», внутри которой «проблематизация насилия, смычка с документальным и документирующим письмом, травмоговoreние и гиперчувствительный субъект» являются главными проблемами, о которых стоит говорить, выстраивая индивидуальные практики письма [Поддубнова 2023: 186—187]. О. Васякина, Л. Юсупова, Г. Рымбу, П. Барскова, Р. Осминкин и многие другие авторы обращаются в своих текстах к «личному-коллективному», используя элементы автофикционального повествования.

Культурной и исторической памяти также находится место в современных автофикциональных текстах: осмысление прошлого ложится на плечи не только субъектов, живущих внутри определенного (часто травматичного) исторического периода, но и последующих поколений. Такую коммуникативную память о травме, которая передается «поколениям после» через умолчания, устные истории, поведенческие реакции и оставляет эмоциональный след, М. Хирш назвала «постпамятью» [Хирш 2021: 7]. Нарративы об истории, созданные не современниками, не имеющими личных воспоминаний, но в сознании которых присутствуют фикциональные репрезентации образов прошлого, где воображаемое доминирует над внешней историей, характеризуются одновременной лакунарностью и фактуальностью, построенной на обращении к документам и свидетельствам и невозможности заполнить пробелы коллективного опыта через автобиографическую память. Роман «Памяти памяти» (2017) М. Степановой построен как метатекстуальный «реквием» по невозможности создания «большого нарратива» из обломков коллективной памяти, медиаторами которой выступают дневники, фотографии, устные истории. Акцент делается на самом событии рассказывания как попытке нарративной компиляции «белых пятен», которые авторка не может тотально заполнить фикциями. Аналогичным примером работы с коллективным прошлым через личную память можно назвать роман К. Петровской «Кажется Эстер» (2021), в фокусе «культурной памяти» о 1990-х годах роман О. Васякиной «Степь» (2022), а также книгу Д. Гаричева «Lakinsk project» (2023), в которой автор работает с «коммуникативной памятью» поколения.

А. Эрл описывает литературу как «независимую “символическую форму”» [Эрл 2023: 175] культурной памяти, чьи функции как медиума обосновываются сходствами процессов забвения и запоминания с литературой как деятельностью. Одной из таких общих точек является жанр как форма, сохраняющая в себе конвенции, несущие мемориальную нагрузку и служащие схемами кодирования опыта. Роман воспитания (Bildungsroman) стал, по мнению Эрл, «влиятельной культурной моделью, необходимой для понимания индивидуального взросления» [Там же: 180]. Таким же «жанром памяти» можно считать «духовную автобиографию» [Там же: 179], а также автофикшен, который во многом транс-

формирует бытующие в культуре мифы и образы, разоблачает историю и тем самым возвращает обновленное понимание культуры в коллективную память.

«У нас была Великая Эпоха» (1989) Лимонова является автоповествованием от третьего лица. В романе описывается послевоенное детство главного героя, рассказчик фиксирует лакуны личной памяти, опираясь на опыт коллективной памяти, а также отсутствует хронологически выстроенный сюжет, поскольку тождественные друг другу автор, персонаж и нарратор ощущают невозможность тотальной репрезентации прошлого. Автофикциональность свойственна прозе Лимонова — его нарратив об эпохе может считаться не только симптоматичным проявлением тенденции, но и медиумом культурной памяти.

## «Великая Эпоха» Эдуарда Лимонова и культурная память

Лимонов писал роман «Это я — Эдичка» (1976) одновременно с выходом в свет «Сына» (1977) Дубровски, но тем не менее еще не рассматривался как автор автофикшена, несмотря на то что многие особенности, которые мы обнаруживаем в новейших текстах с автофикциональностью, локализуются также и в сочинениях Лимонова.

С течением времени неологизм Дубровски стал привычным словом, не утратив тем не менее некоторой инновационности, и превратился в паратекстовый концепт, которым пользуются издательская индустрия и литературная критика. В данном случае мы не применяем его ретроспективно к текстам Лимонова, а рассматриваем в них специфическое моделирование автофикциональности [Wagner-Egelhaaf 2022: 24], свойственное конкретному историческому режиму автобиографического письма.

«У нас была Великая Эпоха» является первой и одновременно последней частью автобиографического мифа, выстраивающегося в харьковской трилогии книг, объединенных биографией Лимонова. Изменчивая идентичность автора не предстает перед читателем сразу, она появляется постепенно, по мере чтения его книг, выросших из собственной биографии писателя, в которых он предстает каждый раз разным, при этом объединяющим звеном можно назвать ролевую установку на явление себя миру в качестве писателя. В харьковской трилогии, как отмечает С. Чередниченко, он последовательно разворачивает перед читателем свой противоречивый авторский проект: «...я, Лимонов, — парень из народа, черная кость, но я и избранник, поэт, герой» [Чередниченко 2015: 156].

«Фикциям памяти» в романе Лимонова отдается ведущее место, поскольку уже в предисловии он обнажает замысел по созданию «фольклорного» варианта «Великой Эпохи» (с. 7)<sup>1</sup>, которая охватывает Вторую мировую войну и послевоенные годы (с 1945-го по 1953-й) с целью дать некий альтернативный вариант «культурной памяти» (автор именуется его «народным»). Хотя автор и говорит о своем личном взгляде, который он отстоял у «чужих», его вариант оказывается не менее консервативным, чем взгляд на данный период канонических учебников по истории, ведь он не собирается «ревизионировать прошлое и Великую Эпоху»:

---

1 Здесь и далее ссылки на роман Лимонова (*Лимонов Э. У нас была Великая Эпоха. М.: Альпина нон-фикшн, 2021*) даются в тексте с указанием номера страницы в скобках.

Ей вменяют в вину обилие крови и трупов. Что ж, одни эпохи напоминают трагедии, другие — оперетты. Мои личные пристрастия я отдаю армии Жукова в битве за Берлин, а не «Шербурским зонтикам». Человека «героического» я активно предпочитаю «пищепереваривающему» (с. 8).

Слухи и городской фольклор становятся тем документальным материалом, который, по мнению повествователя, поможет наиболее полно отразить послевоенное детство его героя — маленького Эдуарда, живущего вместе с родителями в доме на Красноармейской улице, штабе НКВД. Нарратор «Эпохи» ощущает себя человеком в истории и свидетелем событий, о которых ему необходимо рассказать с собственной точки зрения, он берет на себя право говорить об эпохе от лица «народа» (буллой на это право служит биография его предков), от некоторого коллективного «мы».

В предисловии рассказчик заблаговременно раскрывает метод работы с историческими фактами и принцип, по которому будет строиться их отбор: конкретизация эпохи в литературном тексте будет проходить под эгидой конструирования индивидуального свидетельства, оптика которого выстроена двойственно: «Поляроидные вспышки просыпающегося сознания лейтенантского сына соседствуют в книге с кадрами зрелого дяди-писателя» (с. 7). Совмещающая неполные воспоминания-вспышки и оцельняющий ретроспективный взгляд на время, в котором проходило его детство, нарратор рассчитывает передать эпоху во всей ее полноте, которая присутствует в «коммуникативной памяти». Именно поэтому «прославленная землячка» Клавдия Шульженко предстает как «бывшая пэтэушница», ведь народ «всегда старался истолковывать Историю по-своему и в свою пользу» (с. 8). Таким образом, рассказчик не только снимает с себя ответственность за достоверное переложение тех или иных документальных подробностей, но и акцентирует внимание на «народном», отчасти фикциональном воплощении истории в тексте.

Нарратором неоднократно подчеркивается уязвимость памяти главного героя, поскольку описываемая им идентичность маленького Эдуарда в качестве целостной субъективности еще не была сформирована в «эпоху»: «Первый пейзаж, удержанный памятью наконец очнувшегося младенца, был суров. Руины Харьковского вокзала были видны из окна комнаты на Красноармейской улице» (с. 47). «Избытком видения» (М. Бахтин) обладает «зрелый дядя-писатель», уже имеющий представления о собственной сформированности, и «другие» (мать и отец), озвучивающие фольклорные предания о родовом древе главного героя, с которыми он себя соотносит из настоящего времени. Лимоновский рассказчик ищет в «других» то общее, что могло бы его связывать со своими родственниками. Эти схожести ему нравится видеть в девиантном поведении «других», поэтому он отбирает только те факты биографии, с которыми хотел бы себя идентифицировать.

Рассказчик выписывает свое детство как необходимый этап на пути к становлению будущей идентичности писателя. Себя он видит как носителя народного сознания («Однако то обстоятельство, что оба его деда родились в крестьянских семьях, ему улыбается» (с. 18)) и отрешивается от репутации жертвы эпохи и представителя интеллигенции, сообщая читателю, таким образом, о своей необычности. Ему нравится, что мать «вытатуировала крупными зелеными буквами имя: РАЯ» (с. 11), а затем облила татуировку соляной кислотой, чтобы избавиться от «зablуждений юности». «Сумасшествие» своего дяди

Бориса Зыбина он описывает как образ жизни философа и мизантропа, а желание бабки Веры стать барыней, высмеиваемое его матерью, — как причуду, свидетельствующую о том, что его родственники стремились к невозможному: «Ему приятно знать, что в жилах его течет кровь взбалмошных, беспокойных людей, по-своему выразивших свои страсти» (с. 12).

Конспективная биография двух родовых ветвей (Зыбиных и Савенко) прерывает между тем рассказ о встрече солдата и девушки в главе «Фонарик», что делает нарратив негетерогенным. Но на лакунах и обрывочности семейного предания настаивает и сам рассказчик: его интересуют «секреты, секретные дяди, темные периоды жизни родителей» (с. 18), которые никак не получается «фонариком» высветить. Аналогичным образом он подчеркивает невозможность создания правдоподобного и документального нарратива о 1950-х годах.

Рассказчик, как уже отмечалось ранее, ощущает себя человеком в истории, но не периферийным персонажем, а центральным историческим героем, во время рождения которого идут самые жестокие бои:

Второго июля 1942 г. пал Севастополь. Немецкий огонь залил Северный Кавказ. И тевтоны вышли к Сталинграду! Плод любви солдата и девушки уже ворочался в девушке. Желал выйти в негостеприимный мир. Если бы мужчины его народа не собрали все имеющееся у них мужество, вышел бы он в мир рабства <...> Его еще не было, а уже произошло столько событий и столько людей уже разнообразно передвинулись по территории страны, чтобы он появился. Столько мужчин и женщин уже любило друг друга, чтобы он существовал (с. 28—29).

Ощущение себя в истории неразрывно связано с ярким эгоцентризмом авторского повествователя. Учитывая контекст предисловия, подобная установка может объясняться желанием рассказчика стать свидетелем и вписать свою личную память в культурную, но с учетом того, что им будут обозначены все лакуны. Нарратор сознательно отказывается от излишней фикционализации (здесь подразумевается, что в его задачу не входит тщательная проработка художественного мира), предоставляя «народному сознанию» говорить через городской фольклор. Метод его письма обозначается как «фотографический», наполненный короткими «вспышками» детского сознания. Создать иллюзию «достоверности» автору помогают медианосители памяти — фотографии, которые он словесно описывает, «культурные продукты» эпохи (песни, кинофильмы, архивная хроника), а также фольклор, реагирующий на историческую реальность.

В главе «Труды и дни» рассказчик «фотографически» изображает одно из первых детских неполных воспоминаний о поездке на стрельбище с сержантом Махитарьяном:

Мешки с песком, лежащие среди них солдаты, мишени в виде фрицев в касках плохо помнятся автору, лишь в желтом, пыльном тумане, как бы во время экскурсии во внутренности мельницы, различаются лица под пилотками, но без деталей, без бровей, ртов и глаз... <...> Преодолев тридцатипятилетнее расстояние в долю секунды, память отнесла его на стрельбище. Он увидел себя — маленького типчика, сидящего на мешке с песком, в выгоревшей солдатской гимнастерке (с. 93).

«Фотография памяти», как он отметит чуть позднее, не получилась, но звук, который издает автомат, становится триггером к запуску личных воспомина-

ний. Подчеркивая «слепые пятна» памяти, повествователь свидетельствует о ненадежности личного воспоминания; но при использовании нарративной конструкции, которую он обычно применяет при описании фотографий, создается необходимый эффект «достоверности» и референциальности, что такое событие действительно могло происходить с ним. Аналогичным статусом обладает «фотография» без звука, «сделанная» главным героем в момент ловли бандитов на чердаке конструктивистского дома, в котором жили семьи офицеров. Главный герой запомнил только «лысину майора Панченко, Агибенина с пистолетом» (с. 78), а материальным обрамлением такого статичного воспоминания стала «зеленая круглая рама окна» (там же).

«Фикциями памяти» об эпохе, в которой прошло детство главного героя, являются фольклорные страшилки, которые «малышня» любила рассказывать друг другу, а именно послевоенное поколение, окружавшее Лимонова. Реалистичность легенд, с одной стороны, могла бы быть поставлена под вопрос в силу превалирования воображения над памятью, но с другой стороны, под каждой рассказываемой историей имелся реальный референт, их вымышленность не уступала полноте действительности. Такой наиболее объясняющей «реальность» страшилкой была история о человеке, который купил на улице Харькова пирожок с мясом (с. 74). История, как замечает нарратор, начиналась неправдоподобно, поскольку мяса в те годы практически не было (глава «Поменьше хлебushка, побольше супчику!»). История о каннибализме («гражданин» нашел в пирожке человеческий ноготь) пугала не только маленького героя, но и взрослых, перерастая, таким образом, свои словесные и фиктивные границы. Как пишут А. Архипова\* и А. Кирзюк, фольклор о каннибалах не представляет собой прямое отражение исторической реальности, но при этом: «В ситуации, когда люди ощущают постоянную угрозу своей жизни (вокруг — голод, война или террор, а человеческая жизнь ничего не стоит) вероятность стать жертвой людоеда представляется им вполне реальной» [Архипова\*, Кирзюк 2019: 254—255]. Рассказывание страшилки в темном помещении, наряду со страшилками про «Черную Руку», помогает рассказчику, с одной стороны, мыслить эпоху мифологически (в пространстве харьковских развалин можно найти не только гранаты, но и «мертвых фрицев», которые способны оживать), с другой — приблизиться к детскому восприятию истории, реальность которой нагружается дополнительными фикциональными смыслами. Таким образом личная, «детская» оптика не только фиксирует историческую реальность, которую можно было бы подкрепить документами, но и наделяет символическим смыслом ощущение «эпохи» главным героем.

Слухи, фольклорные предания и устные поверья предстают как медиумы памяти, способные отражать массовые трагедии, события и реальность в различные исторические периоды.

Эпоха для рассказчика состоит также из интермедийных интертекстов. Одним из важных и наполненным смыслом предметов герою видится трофейный патефон, из которого раздавалась композиция «Синий платочек» в исполнении К. Шульженко, ведь именно женщины-певицы «выражали» конец «Великой Эпохи» лучше, а Шульженко «озвучила русский фронт» столь дорогой автору композицией. Непосредственным участником событий автор не

---

\* Включена Минюстом РФ в реестр иностранных агентов.

был, но через музыку и текст песни он становится сопричастен коллективному опыту войны:

Автор не жил, не привелось, в осыпающихся траншеях, полных воды, не хоронил друзей на опушке осеннего леса. <...> Самая банальная страсть заставляет сжиматься сосуды, и слезы выступают из глаз у автора, хотя он лишь сын выжившего солдата и внук и племянник солдат погибших (с. 99).

Его личное свидетельство не перестраивает глобально читательскую рецепцию в отношении 1950-х годов, но расширяет существующее представление об этом времени с помощью инкрустирования в текст деревенского и городского фольклора, а также интертекстов, которые несут в себе мемориальные смыслы. Фольклор и слухи для Лимонова предстают единственно верной реальностью, которую он сохранил в памяти, будучи тогда совсем еще юным. Народ «Великой Эпохи» населяет в его книге не СССР, а «Союз Советских» — и это тоже единственно верная и возможная реальность для повествующего субъекта. Его личная память встраивается в «коммуникативную память» послевоенного поколения, чье детство проходило на фоне величия коллективного субъекта, победившего в войне 1941—1945 годов, а также поколения, которое неизбежно соотносило себя с коллективным опытом победы. За счет мифологизации истории, апелляции к культурным артефактам послевоенного времени и даже реконструкции моды (глава «Семейные моды») рассказчик предлагает свою версию «культурной памяти», основанную на коллективном сотворчестве его современников, отчасти мифологическую, но альтернативную Большой истории. Так коммуникативная и культурная память интерферируют, совмещая в себе фольклорную репрезентацию истории и автофикциональную стратегию саморепрезентации в прошлом, в рамках которой личное свидетельство входит в культурно-историческую память о 1950-х годах.

## Некоторые выводы

Анализу коллективной и культурной памяти посвящено множество работ, в которых анализируются такие эго-документальные жанры, как автобиография, личные дневники, устные истории и записанные свидетельства. Литература как деятельность долгое время не учитывалась историографией в силу превалирования в ней фикшен-составляющей (от лат. *factio* — сообщение формы; *finjo* — вымышление), подразумевающей, что художественным высказываниям присуща доля вымысла, поэтому они не могут рассматриваться в качестве достоверных источников для реконструкции истории. Методология *memory studies* для исследования культурной памяти через литературные тексты представляется продуктивной особенно в тех случаях, где исследование приобретает ревизионистский вектор в отношении исторических нарративов, исторических травм, а также дискурсов об истории. Не случайно Эрл строит свои теоретические рассуждения вокруг сходства литературы и памяти как деятельностей, где первой свойственна накопительная и медиальная функции: сохранять и сообщать информацию. В этом смысле логичен и тезис Дикса, что автофикшен как разновидность письма может дать альтернативный взгляд на историю и процессы, которые долгое время были маргинализированы в дискурсах классического историографического нарратива, не учитывающего голо-

са обычных людей. Здесь же он пишет об империализме, намекая, что такого рода исследованиям нужно придерживаться деколониального пути.

Автофикшен горизонтален — именно об этом Дикс хочет сообщить своему читателю. Этот гибридный режим письма позволяет не только сдвигать границы литературного канона, игнорировавшего тексты автобиографического характера по той причине, что они не обладают достаточной степенью литературности, но и легитимировать голоса «других», а также сталкивать, сблизать и разрушать жанровые конвенции. Будучи «кентавром» (сплавом вымысла и фактов), автофикшен может считаться одновременно и литературным текстом и автобиографическим свидетельством, соединяющим в себе личные и коллективные воспоминания.

Но, рассматривая автофикшен как источник культурной памяти, не игнорируем ли мы его фикшен-составляющую, оставаясь только в рамках его потенциальной документальности? Дикс не дает ответа на этот вопрос, но предлагает пользоваться термином Нюннинга «фигции памяти», подразумевающим, что автобиографическая память не может со всей полнотой реконструировать пережитые события или коллективное прошлое. Понятие не кажется продуктивным, хоть и соотносится с одной из особенностей автофикшена — лакунарностью, выражаемой через метатекстуальные фрагменты-рассуждения, как в новейших автофикциональных текстах, так и в текстах Лимонова. Все, что сообщает нам этот термин, — это только то, что автофикшену можно доверять, поскольку авторы не прибегают к излишней фикционализации, а намеренно высвечивают неполноту своих нарративов. Однако для того, чтобы продолжать рассматривать автофикшен как медиум культурной памяти, необходимо выработать более четкий теоретический инструментарий, опирающийся не только на *memory studies*, но и на особенности автофикшена как литературного феномена, существующего в медиапространстве.

В центре автофикциональных повествований лежит опыт, переживаемый в памяти субъектов каждый раз заново, когда они решают подвергнуть его огласке. Этот опыт может быть связан как с коммуникативной памятью недавнего прошлого, разделяемой определенной группой индивидов, так и с памятью культурной (порой травматичной), когда они решают рассказать свою версию об этом прошлом. Репрезентация этого опыта в тексте сопровождается ощущением реального, как со стороны тех, кто заново переживает в воспоминаниях прошедшие события, так и со стороны реципиентов, вступающих в контакт с нарративами. В случае «Великой Эпохи» Лимонова это реальное не лишено вымысла за счет внедрения в текст коллективных воспоминаний, сосредоточенных в медиаторах времени (историях, кинофильмах, музыки, фотографиях) — это реальное фикционально и документально одновременно. Можно сказать, что его вариант «Эпохи» является всего лишь интерпретацией, но интерпретацией коллективной, жертвующей фактами во имя вымысла реального. Однако тот неоспоримый факт, что эта история изображается с точки зрения повествователя, знающего свое «я» чуть лучше, чем прошлое, в котором он воспитывался, позволяет рассмотреть его приблизительные намерения: эта эпоха становится фоном, приобретает «комплиментарное» содержание для построения его идентичности. Но при всей своей «индивидуальности» это изображение реальности прошлого может считаться самодостаточным свидетельством, хоть и не перестраивающим полностью наше восприятие, но дополняющим и пересматривающим 1950-е годы.

## Библиография / References

- [Амирян 2019] — *Амирян Т.Н.* Двойная идентичность автофикциональной литературы // *Человек: Образ и сущность. Гуманитарные аспекты.* 2019. № 3 (38). С. 197—208.
- (*Amiryana T.N.* Dvoynaya identichnost' avtofiksional'noy literatury // *Chelovek: Obraz i sushchnost'. Gumanitarnye aspekty.* 2019. No. 3 (38). P. 197—208.)
- [Архипова\*, Кирзюк 2019] — *Архипова А.\**, *Кирзюк А.* Опасные советские вещи: городские легенды и страхи в СССР. М.: Новое литературное обозрение, 2019.
- (*Arkhipova A., Kirzyuk A.* Opasnye sovetskie veshchi: gorodskie legendy i strakhi v SSSR. Moscow, 2019.)
- [Ассман 2004] — *Ассман Я.* Культурная память. Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / Пер. с нем. М.М. Сокольской. М.: Языки славянской культуры, 2004.
- (*Assmann J.* Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. Moscow, 2004. — In Russ.)
- [Гиббонс 2020] — *Гиббонс Э.* Аффект метамодерна // *Метамодернизм. Историчность, аффект и глубина после постмодернизма* / Под ред. Р. Аккер, Э. Гиббонс, Т. Вермулен. М.: Рипол-Классик, 2020. С. 149—155.
- (*Gibbons A.* Metamodern affect // *Metamodernism: Historicity, affect and depth after postmodernism* / Ed. by R. Van den Akker, A. Gibbons, T. Vermeulen. Moscow, 2020. P. 149—155. — In Russ.)
- [Подлубнова 2023] — *Подлубнова Ю.* К маме с небритыми ногами: «новая искренность» в эпоху метамодерна // *Знамя.* 2023. № 3. С. 178—188.
- (*Podlubnova Ju.* K mame s nebritymi nogami: "novaya iskrennost'" v epokhu metamoderna // *Znamya.* 2023. No. 3. P. 178—188.)
- [Сафронова 2019] — *Сафронова Ю.А.* Историческая память: введение: учеб. пособие. СПб.: Изд-во Европ. ун-та в Санкт-Петербурге, 2019.
- (*Safronova Ju.A.* Istoricheskaya pamyat': vvedenie: ucheb. posobie. Saint Petersburg, 2019.)
- [Хальбвакс 2005] — *Хальбвакс М.* Коллективная и историческая память // *Неприкосновенный запас.* 2005. № 2—3 (40—41). С. 8—28.
- (*Halbwachs M.* Collective and historical memory // *Neprikosnovenny zapas.* 2005. No. 2—3 (40—41). P. 8—28. — In Russ.)
- [Хирш 2021] — *Хирш М.* Поколение постпамяти: письмо и визуальная культура после Холокоста / Пер. с англ. Н. Эппле. М.: Новое издательство, 2021.
- (*Hirsch M.* The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust. Moscow, 2021. — In Russ.)
- [Чередниченко 2015] — *Чередниченко С.А.* Заслуженный подросток русской литературы. Эдуард Лимонов // *Вопросы литературы.* 2015. № 6. С. 153—172.
- (*Cherednichenko S.A.* Zasluzhennyyu podrostok russkoy literatury. Eduard Limonov // *Voprosy literatury.* 2015. No. 6. P. 153—172.)
- [Эрл 2023] — *Эрл А.* Литература как медиум культурной памяти / Пер. с нем. А. Заверткиной и М. Шкиля // *Своими словами.* 2023. № 5 (<https://spb.hse.ru/data/2023/06/15/2072233241/svoimi-slovami-5-7-erll.pdf> (дата обращения: 04.12.2023)).
- (*Erl A.* Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses // *Svoimi slovami.* 2023. No. 5 (<https://spb.hse.ru/data/2023/06/15/2072233241/svoimi-slovami-5-7-erll.pdf> (accessed: 04.12.2023)). — In Russ.)
- [Becker 2008] — *Becker H.S.* Art worlds: updated and expanded. Berkeley: University of California Press, 2008.
- [Dix 2018] — *Dix H.* Introduction: Autofiction in English: The Story so Far // *Autofiction in English* / Ed. by H. Dix. London: Palgrave Macmillan, 2018. P. 1—27.
- [Dix 2022] — *Dix H.* Autofiction and Cultural Memory. London: Routledge, 2022.
- [Wagner-Egelhaaf 2022] — *Wagner-Egelhaaf M.* Of Strange Loops and Real Effects: Five Theses on Autofiction/the Autofictional // *The Autofictional: Approaches, Affordances, Forms* / Ed. by A. Effe and H. Lawlor. Springer, 2022. P. 21—41.