

Илья Кукулин

Фрагментация жизни: проза Павла Улитина и смена парадигмы автобиографического письма 1950-1970-х годов

Fragmentation of Life: Pavel Ulitin's Prose and Change of Paradigm of Autobiographical Writing in the 1950s-70s.

This paper is focused on the works of the lesser known Russian avant-guard writer Pavel Ulitin (1918-1986) – perhaps the most radical author of Russian prose of the second half of the 20th century. Ulitin's hand-made books could be described as collages of photographs, records of Moscow intellectuals' conversations, autobiographical reflections, and prose poetry; moreover, he included passages in English, German, and French in his texts and used different pseudonyms. His 'style of hidden plot' can be found in the experiments of German Dadaism and 'cut-up technique' elaborated by William S. Burroughs and Bryon Gysin in the late 50s in Paris. However, Ulitin invented his aesthetic method several years before Burroughs and Gysin, and strived to represent the experience of the Gulag and the failure of utopian projects of the 20th century. He considered any consistent historical and biographical narrative as a form of oblivion of unique personal existence. Thus he seems to be one of the early postmodernists in the European literatures and a predecessor of the experiments of autobiographical writing.

1. Постановка проблемы

Павел Улитин (1918-1986) – вероятно, наиболее радикальный экспериментатор в русской прозе XX века. Его произведения – 'пропущенное звено' в эволюции русской литературы, связывающее монтажные эксперименты в прозе 1920-х годов – в диапазоне от Артема Веселого до Джона Дос Пассоса – с неподцензурным искусством 1970-х, в первую очередь – с концептуализмом. Многие в его работах предвосхищают даже не позд-

несоветскую, а постсоветскую инновационную литературу, от Станислава Львовского до Дениса Осокина. Однако его творчество до сих пор не введено в научный оборот и в университетский curriculum. Произведениям Улитина посвящен ряд критических статей (Львовский 2002; Львовский 2004 и др.), есть несколько ярких мемуарных эссе о нем самом, но академических исследований почти нет¹.

¹ Кажется, можно назвать только два исключения: Zinik 2008; Зиник 2012.

Улитин не предназначал свои произведения для советской цензуры. Несколько текстов он передал на Запад, но напечатаны при его жизни были всего две небольшие работы: видимо, издателей эмигрантских журналов отпугивала 'непонятность' прозы Улитина. Его произведения изредка печатались в 1990-е годы в периодике. Отдельные издания появились только в 2000-е.

В этой статье я попытаюсь показать, как Улитин сделал переосмысленные методы авангардистского монтажа и коллажа средством *деконструкции истории как гегемониального, властного нарратива*. Эта деконструкция стала для него основой нового автобиографического письма.

Прежде, чем перейти к анализу текстов, изложу краткие биографические сведения². Это необходимо потому, что, как я уже говорил, фигура Улитина изучена крайне мало.

² Основные факты были изложены в нескольких статьях З. Зиника и М. Айзенберга со слов П. Улитина (но в ряде случаев они поддаются проверке по другим источникам). Из литературе об Улитине см., например: Айзенберг 1991. Подробнее об Улитине см. также: Зиник 1993; Зиник 2002; Зиник 2006.

2. Жизнь "неофициального человека"

Павел Улитин родился в станции Мигулинской Области Войска Донского в 1918 году. Его отец был землемером, мать – врачом, она окончила Высшие женские курсы и в 1912 году приехала работать в казачий край, где русских считали некоренным народом, а положение приезжих регулировалось специальным законодательством. Когда Улитину было три года, его отца убили бандиты.

Литературные тексты Улитин начал писать еще в юности. В 1936 году, окончив школу, он поступил в московский Институт философии, литературы и истории (ИФЛИ). В 1938 году соученик Улитина Иван Шатилов уговорил его вступить в организованную им Ленинскую народную партию (ЛНП) – подпольный кружок, поставивший своей целью борьбу за идеалы 'подлинного ленинизма' против сталинской диктатуры. (Улитин, впрочем, писал в автобиографическом эссе *Хабаровский резидент* [1961]³, что стать членом группы он особенно не

³ Насколько мне известно, этот текст опубликован только в Интернете: http://rvb.ru/ulitin/khabarovskiy_rezident/ (доступ от 26.12.2014).

стремился и что Шатилов, имевший вождистский склад характера, просто спровоцировал его, намекнув, что отказ будет трусостью.) Участники группы были арестованы, и о раскрытом 'заговоре' – равно как и о разгроме еще нескольких молодежных кружков – 7 июня 1939 года Сталину рапортовал Л.П. Берия, ставший в ноябре 1938 года наркомом внутренних дел вместо арестованного Н.И. Ежова (Берия 2006).

Одним из членов группы, не названным в этом рапорте, был лучший друг Улитина и знаменитый впоследствии поэт Павел Коган. Выжившие члены ЛНП Иван Шатилов и Павел Улитин безоговорочно считали его провокатором и секретным сотрудником НКВД. Об этой роли Когана, согласно эссе *Хабаровский резидент*, рассказал сокамерникам Григорий Якубович, бывший заместитель начальника управления НКВД по Москве и Московской области, арестованный за несколько месяцев до Улитина и расстрелянный в 1939 году. (При этом Улитин вплоть до 1970-х годов помнил и цитировал неопубликованные стихи Когана, которые его бывший друг ему когда-то читал [Зиник 2006: 41].)

Это знание о Когане впоследствии до некоторой степени стигматизировало Улитина. Коган был кумиром 'шестидесятников', в том числе и диссидентов, таких, как Александр Галич, знавший его с юности. О поэте вспоминали как о мягком, мечтательном человеке. Информацию о провокаторской деятельности Когана даже в неофициальных интеллигентских кругах Москвы категорически отторгали.

При этом ни Улитин, ни те, кто ему не верил, по-видимому, старались не думать о том, что некоторые молодые люди, публично (или тайно) разоблачавшие 'врагов народа' в конце 1930-х, делали это не из моральной низости, а по идейным соображениям – хотя их жертвам от этого легче не становилось. Иногда такие разоблачители со временем становились диссидентами и, бывало, раскаивались в том, что говорили и делали в молодости. Но Коган, ставший на войне командиром разведгруппы, погиб в 1942 году.

Улитин не 'раскололся' на допросах, несмотря на пытки. Полуживого, со сломанной ногой, его бросили связанным в сырую камеру, у него начались гнойный плеврит и сепсис. В 1940 году его 'комиссо-

вали' – выпустили из тюрьмы. Возможно, просто для того, чтобы он умер не в камере. Улитин вернулся на Дон к матери, которая его выходила, однако остался инвалидом, не был призван на фронт⁴ и всю оставшуюся жизнь ходил с палкой, прихрамывая. Писатель был уверен, что не погиб в тюрьме только потому, что в институте много занимался конькобежным спортом и имел до ареста богатырское здоровье.

После окончания войны Улитин переехал в Подмосковье и поступил в экстернат Московского государственного педагогического института иностранных языков (МГПИИЯ). Летом 1951 года, будучи в отчаянии от ощущения того, что никогда не сможет реализоваться в СССР, он попытался пройти в посольство США в Москве, чтобы попросить политического убежища. Он выдавал себя за иностранца и заговорил с охранником из НКВД по-английски, но при этом, по собственному рассказу Улитина, в руках у него была авоська с парой коньков. Улитин был арестован, при-

знан невменяемым и помещен в Ленинградскую тюремную психиатрическую больницу (ЛТПБ), откуда был освобожден в 1954 году. В ЛТПБ его научили профессии переплетчика, что в дальнейшем помогло ему изготавливать самиздатские книги.

При обыске в 1951 году у него были конфискованы рукописи его ранних произведений – один готовый роман и черновики еще двух незавершенных. В 'столыпинском' вагоне, в котором Улитин ехал в ЛТПБ, он познакомился с Александром Асарканом (1930-2004), впоследствии – одним из самых проницательных и известных театральных критиков 1960-х⁵,

⁵ Асаркан был сыном активиста левой еврейской организации. В 1917 г. Наум Асаркан баллотировался в Учредительное собрание от Харьковского избирательного округа. Асаркан-старший был арестован в конце 1930-х и умер в тюрьме. А. Асаркан был арестован за изготовление в 1945 г. рукописной листовки (по другим сведениям, отправку другу письма) с отрицательной оценкой войны СССР с Японией, которая, по мнению юноши, была якобы направлена на удовлетворение только американских, а не советских политических интересов. Освобожден из ЛТПБ в 1956 г., поселился в Москве. В преддверии государственных праздников или визитов иностранных президентов и тому подобных событий Асаркана как подозрительного для властей человека арестовывали и поме-

⁴ По словам Улитина, он оставался на оккупированной территории, где его едва не расстреляли немецкие солдаты, приняв за раненого красноармейца.

а в ЛТПБ – с Юрием Айхенвальдом (1928-1993), который в дальнейшем стал известным поэтом, публицистом, диссидентом и культовым учителем литературы в одной из московских школ. Оба они стали впоследствии близкими друзьями Улитина.

После освобождения Улитин жил в Ростове, затем в Москве. В 1957 г. окончил заочное отделение МГПИИЯ. Работал продавцом в книжном магазине, давал уроки английского языка, переводил современную англоязычную прозу. В периодике было опубликовано минимум два его перевода с английского – по одному рассказу Джеймса Джойса и американского писателя Джеймса Тербера.

В 1950-60-е годы основным местом самореализации для Улитина стало знаменитое в Москве кафе “Артистическое”,

щали в психиатрическую лечебницу – лишь несколько раз ему удавалось избежать этого унижения, отсидываясь у знакомых. В 1980 г. Асаркан эмигрировал в Италию, прожил три года в Риме, но получить возможность постоянного проживания не смог по бюрократическим причинам, после чего переехал в США. Умер в 2004 г. в Чикаго. В 2014 г. был издан документальный фильм Владимира Паперного о его жизни – *В поисках Асаркана* (<http://www.youtube.com/watch?v=plfDiDSkDS0>, доступ от 26.12.2014).

где он, сидя за столиком, произносил длинные безадресные монологи, в которых ‘обкатывал’ свою будущую прозу, или устраивал особого рода перформансы:

Улитина надо было видеть – скажем, в лучшие годы в кафе, а позже у него дома за бутылкой вина: обложенный записными книжками, с закладками на нужных страницах, с листочками, где впечатаны были заранее заготовленные цитаты-шпаргалки, со страничками английских романов и почтовыми открытками, не считая картинок с подписями, вырезанных из иллюстрированных журналов. С бокалом кислого вина в одной руке и с авторучкой в другой (чтобы тут же записать промелькнувшее в разговоре слово, которое станет ключевым для будущего разговора, разговора в будущем о прошлом) он не говорил, а танцевал на пуантах цитат из прошлого, подхватывая сиюминутное высказывание собеседника как литературную цитату из классиков (Зиник 2002).

Так создавались произведения Улитина, имевшие значение как элементы его жизнетворческой работы – или, точнее, такой работы, в которой автобиографическое письмо было неотделимо от театрализации жизни и от устных импровизаций, благодаря которым Улитин осмыслял в кругу собеседников свое прошлое и историю общества, в котором он жил.

В 1950-е годы дважды отсидевший Улитин вел себя, по тогдашним меркам, почти вызывающе – у него был широкий круг общения, он встречался с жившими в Москве иностранцами, по-видимому, получая от них новинки западных литератур. Самым заметным среди этих иностранцев был Эдмунд Стивенс (1911–1992) – журналист, представлявший в Москве различные американские издания с 1934 до конца 1980-х годов⁶. Стивенс жил в отдельном доме с садовником, устраивал пышные приемы, выполнявшие роль своего рода культурного салона. К Улитину и Асаркану Стивенс относился с интересом, Асаркану он предложил

даже прочитать курс лекций для посетителей своего салона⁷.

Однако пристальное внимание на Улитина КГБ обратил чуть позже – и не из-за Стивенса (хотя о контактах Улитина с жившими в Москве иностранцами спецслужбам наверняка было известно), а по другой причине. В 1962 году КГБ провел обыск в Минске у белорусского философа-диссидента Кима Хадеева (1929–2001); тогда Хадеев был арестован, судим и получил второй в своей жизни тюремный срок⁸. Прежде, в начале 1950-х, Хадеев тоже находился в Ленинградской тюремной психбольнице одновременно с Айхенвальдом и Улитиным. У философа нашли составленную им подборку произведений Улитина *Анти-Асаркан* – и в Москву, по-видимому, ушла информация о необходимости провести обыски и у автора, и у ‘главного героя’. О том, что произошло после обыска у Хадеева, Асаркан вспоминал в письме к М.Н. Айзенбергу:

⁶ О Стивенсе см., например: Heckler 2007. За репортажи из Москвы Стивенсу в 1950 году была присуждена Пулитцеровская премия.

⁷ З. Зиник, частное сообщение, август 2013 г.

⁸ Первый раз он был арестован и получил лагерный срок в 1948-м за антисталинские высказывания.

Я был в Ленинграде; в Москве на вокзале меня встретил Яник, сказал, что приходили к У[литину] и лучше бы мне сейчас домой не ехать. Я сказал что наоборот – надо ехать и почиститься, прежде чем они придут. Но они пришли через несколько минут после того как я вошел в квартиру. А брали во время обыска ВСЕ, ЧТО НАПИСАНО ОТ РУКИ ИЛИ НА МАШИНКЕ⁹.

После обысков сохранились только те уликинские рукописи конца 1950-х - начала 1960-х годов, которые были подарены или переданы на сохранение знакомым. Писатель был очень травмирован этим вторжением и потерей многих своих зрелых произведений, о которых вспоминал много лет. Он прожил до 1986 года, и этот последний период его жизни – после обыска – был относительно небогат событиями. Он много писал, по-прежнему следил за новинками литературы на основных европейских языках, проявляя острую литературную интуи-

цию (например, читал не только модных в ту пору Джойса и Хэмингуэя, но и мало кому в СССР известного Джеймса Болдуина¹⁰, и постколониальных писателей Африки), однако в 1970-е он – как и Асаркан – почти перестал посещать “Артистическое”. Умер Улитин в 1986 году, неделю не дожив до шестидесяти восьми лет.

3. Игры с отчуждением: основные черты поэтики П.П. Улитина

Произведения Улитина могут быть описаны как монтаж цитат из книг, буквальных или переиначенных записей чужих разговоров, фрагментов внутреннего монолога без указаний на повод этого “монолога”.

По справедливому замечанию Михаила Айзенберга, произведения Улитина ставят под вопрос привычные представления о литературе. “Слишком нетривиален даже не жанр, а род этих вещей. Отвечая всем формальным признакам лите-

⁹ Цит. по публикации фрагмента письма в статье: Айзенберг 2005.

¹⁰ Из произведений Болдуина в СССР первой была опубликована пьеса *Блюз для мистера Чарли* («Иностранная литература», 1964, I), дальнейшие публикации последовали только в 1970-е (Дж. Болдуин, *Если Бийл-стрит могла бы заговорить*, Прогресс, М., 1976).

ратурного текста, они, похоже, существенно переозначивают это понятие” (Айзенберг 1993: 188).

Опубликованные произведения Улитина не позволяют в полной мере оценить степень ‘гипермонтажности’ его творчества¹¹. Многие его опусы имеют специфически ‘рукодельную’ природу. В авторских манускриптах Улитина, сохранившихся в частных архивах, чередуются тексты, написанные по-русски (большей частью), по-английски и по-немецки; машинописные и вписанные от руки (в том числе с копированием чужих почерков – писатель увлекался графологией); напечатанные с черной и с красной лентой пишущей машинки; фрагменты с разным отступом от левого края (а иногда ‘в столбик’, как стихи); страницы меньшего размера, намеренно вплетенные в манускрипт, и страницы обычного размера; наконец, текст и вклеенные в него фотографии. Такие коллажи любивший смысловые

сдвиги Улитин называл “уклейками”¹².

Судя по всему, графика текста имела для Улитина первостепенное значение. Аутентичная публикация такого рода манускриптов – вероятно, изначально в принципе не предполагавших тиражирования – потребовала бы больших технических усилий и финансовых затрат.

Сюжета в общепринятом смысле в книгах Улитина нет. Сам он придумал термин “стилистика скрытого сюжета”. Приведу фрагмент из уже упоминавшегося текста 1978 года *Ворота Кавказа*, где монтажная структура выражена довольно ясно уже на уровне собственно текста:

Еще раз.

Тогда не надо волноваться. Просто вспомнить текст с красивой датой (7.7.77 был такой), и все. Шекспир как козел отпущения. А у них Чехов. Вали кулем, а после разберем. Как БУДТО БЫ не было театра Таирова. Как будто не существовала великая актриса Алиса Коонен. Чего ж

¹¹ “Единицей текста для Улитина была страница. [...] Страница представляла собой законченное произведение, словесное и визуальное...” (Урицкий 2002).

¹² О монтаже у Улитина см. также: Kukulin 2010: 592.

вы молчите, театральные критики и диссертанты? Увы, никто на это ОТВЕТА ДАТЬ НЕ МОГ¹³. Одни отцы хирургии 20 века, которые помалкивают и действуют. Действуют и помалкивают. Для 55 года это новая мысль. Для Саратова это четвертый закон диалектики¹⁴. Тоже не будет разговора.

Земский врач на холере. Атаман выплачивает двухмесячную зарплату и качает головой. Девчонка! За два месяца в четыре раза больше ЕГО! Это был триумф Женского медицинского института в Российской империи 1912 года. “Я врач!” говорилось с интонациями “я великая княгиня” и подразумева-

¹³ Цитата из *Винни-Пуха* А.А. Милна (чья подпись скопирована в другом месте этого же текста Улитина) в переложении Бориса Заходера: “Вопрос мой прост и краток, – / Промолвил Носорог, – / Что лучше – сорок пятков / Или пятóк соро́к? – / Увы, никто на это / Ответа / Дать не мог!”.

¹⁴ “Четвертый закон диалектики” – то есть нечто небывалое, выходящее за рамки привычной системы представлений. Советские студенты всех специальностей обязаны были зубрить “три закона диалектики”, постулированные в трудах Ф. Энгельса.

лось: и этого я добилась сама!

(Какая мура получается из этого продолжения. 25 минут, не больше. Но сколько я ждал этого мгновенья.)

Странный был голос:

– Я тоже училась в ИФЛИ.

Но имя Сергея Черткова для нее ничего не значит. А я отправил открытку. Там было что-то жалобное насчет “и без помощи трех товарищей”.

Сегодня мы провожаем в последний путь еще одного из трех товарищей по Усачевке. Хороший был гад, приятно вспомнить. ДАТУ НЕ НУЖНО СТАВИТЬ. По телефону было сказано: “А он ни с кем не общается”. И правильно делает.

ЧТО ТОТ СОЛДАТ, ЧТО ЭТОТ

Это было в 65 году. Ладно.

С тех пор не было разговора¹⁵.

В этом относительно небольшом фрагменте соединены от-

¹⁵ Цит. по: <http://www.vavilon.ru/texts/ulitin2.html> (доступ от 26.12.2014).

сылки к событиям, относящимся к четырем периодам – современности повествователя (1977–1978 годы), его относительно давнему ‘оттепельному’ прошлому (“Для 55 года это новая мысль”; “Это было в 65 году”, упоминание пьесы Б. Брехта *Что тот солдат, что этот* и нашумевшего ‘шестидесятнического’ спектакля по ней¹⁶), предвоенному времени (общеежитие ИФЛИ на улице Усачева, упоминание фильма *Три товарища*¹⁷) и к молодости матери Улитина, Ульяны Улитиной (1912 год, женщина-врач приезжает работать в земском учреждении в Область войска Донского).

¹⁶ Пьеса Б. Брехта *Что тот солдат, что этот* (Mann ist Mann, 1926) в переводе Льва Копелева и Давида Самойлова была поставлена Михаилом Туманишвили в Театре Ленинского комсомола в Москве в 1965 году. Постановка имела шумный успех.

¹⁷ *Три товарища* – фильм Семена Тимошенко по сценарию Алексея Каплера и Татьяны Златогоровой, вышедший на экраны СССР в 1935 году, не имел отношения к знаменитому роману Э.М. Ремарка, который вышел в 1936 году, а по-русски – только в 1958-м. Он рассказывал о трех молодых мужчинах, подружившихся во время Гражданской войны и снова встретившихся в середине 1930-х. (Впрочем, Улитин мог прочитать роман Ремарка в 1936–1938 годах в оригинале или узнать о нем тогда же в чьем-нибудь пересказе.)

Вся эта калейдоскопическая временная структура ‘сшивается’ фразами-лейтмотивами – такие дальние переключки, осуществляемые с помощью возвращающихся образов, тоже характерны для принципов монтажа в кинематографе 1920-х: “Тоже не будет разговора” – “С тех пор не было разговора”. В произведениях Улитина одна и та же фраза может возникнуть как реплика одного из участников беседы, потом стать заголовком фрагмента, потом появиться еще несколько раз.

У слова ‘монтаж’ как у эстетического термина, как хорошо известно, есть два смысла: узкий и широкий. В узком смысле монтаж – это метод организации повествования в кинематографе. В широком – совокупность художественных приемов в других видах искусств: произведение или каждый образ раздроблены на фрагменты, резко различающиеся по фактуре или масштабу изображения. Примеры такой гетерогенности – фотоколлажи; нарочито дискретные композиции в поэзии или прозе, свидетельствующие о фрагментарности действия или разорванности индивидуального восприятия; чередование в литературном произведении коротких отрывков с суще-

ственно разной стилистикой; контрастное столкновение в визуальной работе материалов разной фактуры; изображение одновременно происходящих действий, при котором синхронность демонстрируется с помощью чередования коротких фрагментов, репрезентирующих эти действия; резкая и частая смена точек зрения (в понимании Б.А. Успенского [Успенский 1970]) внутри одного текста или визуальной работы.

В произведении искусства, использующем один или несколько из этих композиционных приемов, особую роль приобретают 'монтажные стыки', указывающие не только на гетерогенность, но и на сознательную сконструированность произведения. В литературном произведении такие 'стыки' могут быть оформлены как графические пробелы между короткими фрагментами или скачкообразный, немотивированный перенос действия в другое место или другую эпоху.

Монтаж как принцип изображения – один из важнейших принципов модернистской и, во многих случаях, постмодернистской эстетики. Эстетика Улитина стала одной из первых версий русского постмодернизма.

Улитин пользовался для своего письма автобиографическими методами – фиксацией эпизодов из своего прошлого, чаще всего в виде намеков. Однако он не ставил своей задачей создание цельной или фрагментированной автобиографии. Его проза трансформирует восприятие исторического времени и конвенциональное представление о человеческом 'я'. Механизмы этой трансформации и их работа хорошо различимы в самом откровенном произведении Улитина – *Хабаровский резидент* (1961), текст которого стал известен даже в ближнем кругу писателя только после его смерти. *Хабаровского резидента* имеет смысл обсудить потому, что это сочинение в наибольшей степени похоже на традиционный автобиографический нарратив. Тем заметнее оказываются отличия.

Это эссе (насколько к сочинениям Улитина применимы традиционные жанровые определения) повествует о том, как Улитин в 1958 году встретился со своим бывшим соучеником Иваном Шатиловым – лидером Ленинской народной партии – и обсуждал поведение обоих на допросах, а также вопрос о том, как и почему их выдал Павел Коган. *Хабаровским резидентом* в этом сочи-

нении назван Шатилов, после выхода из лагеря поселившийся в Хабаровске (и, к возмущению Улитина, выступивший в КПСС). Два бывших однокашника не могут найти общего языка: Шатилов, сохранивший свои амбиции лидера (“курносый фюрер”), призывает своего собеседника стать тем Улитиным, которого он знал в 1938 году. Улитин 1958 года изумлен таким предложением.

Финал эссе:

Идеальный герой оказался простаком. Обаятельный злодей был разоблачен как подлец самой идейной марки. Так вот в чем дело. Так вот как это все получилось. А простак опять мне дает советы:

– Подумай!

Подумаю. А то чем мне еще заниматься, как не подумать. Для того и пишется *Хабаровский резидент*¹⁸.

Этот финал открыто демонстрирует – и такая экспликация встречается в творчестве Улитина едва ли не единственный раз – что одна

из важнейших задач его прозы – историческая и нравственная рефлексия. Предметом рефлексии является ‘я’ – но не постоянное, а динамическое, негомогенное, множественное, реализующее разные возможности своего существования. Эта рефлексия неотделима от *трансформации* тех событий, что продумываются: они продолжают меняться каждый раз, когда о них вспоминают. М. Айзенберг отмечает склонность Улитина переигрывать и переосмыслять в своей прозе любую, в том числе и трагическую ситуацию – зачастую с помощью скрытых или явных цитат, помогавших избежать повторения уже известного и сменить ракурс взгляда (Айзенберг 1993: 190). Разнообразию ‘я’ соответствует придуманная Улитиним система гетеронимов. Различные его рукописи и даже отдельные фрагменты рукописей подписаны именами Юл Айтн (вымышленный американский литератор) или Устин Малапагин. Это русское имя было произведено Улитиним от названия его любимого фильма – франко-итальянской картины *У стен Малапаги* (*Le mura di Malapaga*, 1949, реж. Рене Клеман, премия Оскар за лучший иностранный фильм), культового в театрально-

¹⁸ Цит. по публикации в Интернете: http://www.rvb.ru/ulitin/khabarovskiy_rezident/index.htm. (доступ от 26.12.2014).

кинематографических кругах Москвы 1950-х. В 1970-80-е годы псевдонимом Устин Малапагин, совершенно независимо от Улитина, стал пользоваться один из штатных фельетонистов советской газеты «Известия», что еще более запутало дело.

Понятие ‘гетеронима’ ввел в теорию литературы португальский поэт-модернист Фернандо Пессоа (1888–1935). Гетероним – это не просто псевдоним, а вымышленная литературная личность, имеющая собственный стиль, отличный от того, которым пишет его или ее ‘автор’.

Историю гетеронимов в новой европейской литературе прослеживает Мария Росселл (Rossell 2012). Она справедливо указывает, что само это явление старше, чем творчество Пессоа – вероятно, первым автором, который пользовался гетеронимами осознанно, был Серен Кьеркегор. Согласно Росселл, использование гетеронимов подрывает аристотелевскую традицию правдоподобия в литературе: то, что пишется от лица гетеронима, имеет статус ‘апокрифа’ – не в религиозном смысле, а применительно к статусу истинности.

Слово ‘апокриф’ было одним из излюбленных слов Антонио

Мачадо (1875–1939) – испанского поэта, драматурга и мыслителя, также активно пользовавшегося гетеронимами. В *Детективной истории* (1959), написанной под именем Юл Айтн, Улитин часто упоминает Мачадо – скорее всего, под впечатлением от его книги *Избранное*, вышедшей в Москве в 1958 году. В нее включены сочинения, написанные Мачадо от имени “апокрифического философа”, близкого к экзистенциализму, Хуана де Майрены. “Неуверенность, ненадежность, недоверие – вот, пожалуй, наши единственные истины. И приходится держаться за них” – утверждал Майрена (Мачадо 1975: 254)¹⁹. Эта мысль напоминает некоторые фрагменты Улитина.

Систему гетеронимов Улитин придумал, по-видимому, до чтения Мачадо, но мог опознать в испанском поэте эстетического и философского единомышленника. Для Улитина нет никакого противоречия между стремлением установить окончательную истину о прошлом, с документальной точностью воспроизводить события – и ‘апокрифическим’ смещением реалий. Оба типа

¹⁹ Издание 1958 г. во время работы над этой статьей было для меня недоступно.

письма могут совмещаться у него в рамках одного текста, легко сменяя друг друга. Иногда он вместо описания реальных событий включает цитату из литературного произведения. Так, в *Хабаровском резиденте* он пишет, что на вопросы Шатилова отвечал следующим образом:

ш – Ты встречался с женой Павла Когана?

у – У него их было три, и ни с одной я не встречался.

ш – А кто твои друзья сейчас? Я не прошу фамилий, но кто?

у – Поэты, театральные критики, художники, журналисты, актеры. Есть даже один министр.

Последняя реплика Улитина – перифраз реплики певицы Юлии Джули из пьесы Евгения Шварца *Тень*:

Ж е н щ и н а . Какое у вас доброе и славное лицо! Почему вы до сих пор не в нашем кругу, не в кругу настоящих людей?

У ч е н ы й . А что это за круг?

Ж е н щ и н а . О, это артисты, писатели, придворные. Бывает у нас

даже один министр. Мы элегантны, лишены предрассудков и понимаем все (Шварц 1940: 29-30).

Эта цитата самоиронична. Она явно подчеркивает черты комического снобизма в поведении рассказчика.

В жизни Улитин мог рассказывать 'от первого лица' события, которые происходили с его знакомыми, в том числе и во время допросов в НКВД. З. Зиник видит в этом "обобществлении опыта" этический и жизнетворческий смысл:

Все было у самого Улитина: и выбитые зубы, и сломанные ребра. Но он не хотел говорить про это своими словами. Он предпочитал коллективное арестованное 'я' – пародию на допрос, где чужие слова приписываются следователем тебе, а твои слова будут использованы в чужом протоколе допроса (Зиник 2012: 12).

Гетеронимы Улитина – это, как правило, не маркеры переключения стилей и не движущие силы этого переключения: стиль писателя мог резко меняться на протяжении аб-

заца²⁰. Скорее, они были необходимы для артикуляции множественности авторских 'я' и апокрифического статуса их потенциальных воспоминаний. Использование гетеронимов и поэтика гипермонтажа в случае Улитина были элементами единой эстетики. Аналогичную эстетику разрабатывал и ближайший друг Улитина, Александр Асаркан (Zinik 2012). На протяжении многих лет, помимо театрально-критических статей, он создавал открытки – чрезвычайно своеобразные образцы мэйл-арта²¹, в которых склеенные в коллажи фрагменты разных фотографий, реклам, календарей и т.п. сопровождаются текстом, написанным ручками и фломастерами разного цвета. Эти открытки он рассылал друзьям на протя-

²⁰ Впрочем, характерно, что фрагмент *Хабаровского резидента*, озаглавленный *РЕМИНГТОН УВЛЕКАЕТСЯ ФОЛКНЕРОМ*. Фокусы Юл[а] Айтна, написан как своего рода мемуарное стихотворение в прозе, резко отличается по стилистике от окружающего текста – и является, судя по датировке "ю.4.61", самым поздним фрагментом, включенным в эссе.

²¹ Некоторые из этих открыток републикованы в посвященном Асаркану мемориальном разделе на сайте stengazeta.net (<http://stengazeta.net/topic.html?topic=72>, (доступ от 26.12.2014). редактор раздела – Михаил Айзенберг).

жении десятилетий, вплоть до последних лет жизни. По сути, перед нами – возрождение дадаистских открыток-коллажей – с оговоркой о том, что дадаисты экспериментировали подобным образом с изображениями, но не с почерками, а совмещение изображения и рукописного текста у Асаркана довольно существенно изменяет дадаистскую эстетику, делая ее более 'домашней' и в то же время внося в нее более заметную отсылку к личному, биографическому времени. О влиянии общения с Асарканом на стиль Улитина З. Зиник рассказывает в частном письме автору этих строк:

Большая часть текстов Улитина (после возвращения из ЛТПБ в Москву) не была бы создана без театрализации общения в духе Асаркана [...] Его [Асаркана] коллажи – это импровизация и работа на ходу – хотя и растянутая по времени, когда в одну готовящуюся открытку добавлялись визуальные и словесные слои по мере накопления на протяжении нескольких недель. И в этом же духе работал Улитин, импровизируя, наслаивая, со-

поставляя на ходу, и потом разыгрывал свои тексты [...]. Его проза – в этом смысле – это общественная деятельность. И поэтому – политизирована [...]. Проза Улитина, по-моему, не монтаж, а коллаж. Точно такой коллаж, где смыслы сливаются и наслаиваются друг на друга, пересекаясь краями и по подтексту, как в коллажах на открытках Асаркана: у него просвечивает один слой из-под другого – он ‘расщеплял’ даже газетный лист на два слоя (Зиник 2013).

Система гетеронимов у Асаркана тоже была. Некоторые тексты он публиковал под фамилиями Налитухин и Вепринцев, принадлежавших следователям, ведшим его дело (Зиник 2013).

По сути, не только открытки Асаркана, но и проза Улитина могут считаться возрождением в русской литературе дадаистских принципов монтажа. Но творчество этих двух авторов, по-видимому, не обусловлено прямым влиянием дадаизма. Черты сходства между коллажами дада и двумя московскими авангардистами 1950-х – конвергентное явление,

вызванным решением сходных эстетических и политических задач.

Насколько можно судить, для Улитина, а во многом и для Асаркана этой задачей был радикальный подрыв идеи литературы как Большого Нарратива. Наиболее резкую полемику Улитин вел с представлением о литературе, изображающей становление героя, которое органически включено в историю. Иначе говоря, объектом его прямой полемики была сформировавшаяся в XIX веке концепция романа – о кризисе которой прежде написал еще О. Мандельштам в эссе *Конец романа* (1922; Мандельштам 1993а). М.Н. Айзенберг поставил фрагмент этого эссе эпиграфом к своему эссе об Улитине *Знаки припоминания* (аллюзия на название произведения самого Улитина *Знаки претыкания*), тем самым указав на родство эстетических проблем, поставленных двумя писателями.

Из своего и чужого опыта Улитин сделал вывод, что органического включения биографии в историю не может быть, а связи между тем мнимым единством, которое мы воспринимаем как биографию и тем нарративом, который мы привыкли считать истори-

ей, нуждаются в специальной художественной рефлексии. Методом этой рефлексии и стала “стилистика скрытого сюжета”.

Впоследствии дадаистские принципы вновь использовала – и уже с более явной, чем Улитин, оглядкой на оригинальный дадаизм – ленинградская неподцензурная литературная группа *Хеленукты*. Самое обширное сочинение ‘хеленуктической’ прозы – монтажный роман Владимира Эрля *В поисках за утраченным* Хейфом (1965–1970, с аллюзией на русский перевод названия эпопеи М. Пруста *В поисках за утраченным временем*²². Более подробное сопоставление методов Улитина и Эрля и их эстетических идей – дело будущего.

4. Автобиография против ‘большой’ истории

Если не считать редких исключений, в своих сочинениях Улитин не откровенен и не стремится к максимальной открытости, его речь – всегда от чужого лица, точнее, от своего, которое становится чужим уже в момент высказывания. Однако всякий раз высказы-

вание отчуждается от авторского ‘я’ по-разному. Улитин выводит на первый план элемент, который в прежних типах монтажа всегда занимал подчиненное положение – модальность высказывания. Ключевым смыслообразующим фактором становится контраст между фрагментами, в которых повествователи *по-разному относятся к собственным словам*. Высказывание в прозе Улитина – то воспоминание, то рефлексирующий комментарий к только что сказанному, то реплика по поводу (не названных, но угадываемых) новостей политики, или культуры, или спорта, то пародия на торжественную речь или какое-либо перформативное высказывание (“Сегодня мы провожаем в последний путь...”), то лирические фрагменты:

От Гармодия до Аристогитона – только один шаг, не делайте этого шага. От Гармодия и Аристогитона до ближайшего леса – 40 минут на “Ракете”.

Лес. И вода. Лес и вода приснитесь мне еще раз
(Цит. по: Айзенберг 1991)

У Улитина, который в основном пользовался формой не-

²² О поэтике романа Эрля см.: Скидан 2000.

собственно-прямой речи, редко встречаются фразы, которые можно было бы считать выражением его литературного *credo*. Для обсуждаемого здесь вопроса, однако, уместно привести два таких высказывания:

“Милая моя маленькая трепещущая душа, как мало ты значила в мире, который мыслил другими категориями. Я хочу опять уйти в первую комнату. А на глаза постоянно лезет напоминание о второй комнате. Я с вами. Я с вами. Я с вами. Вы, которых никто не помнит, я с вами” (*Собака трижды героя*; Улитин 2002: 103).

“But I want them to be read with my own intonation. Then read them yourself. But I want to hear my own voice. I'm sick and tired to hear somebody else's voices” (*Черновик*; Улитин 2002: 48).

Первая из этих цитат – почти визуальное (точнее, визуализированное) выражение отношения Улитина к истории. В истории для него важнее всего не значительные собы-

тия, которые связываются в последовательный нарратив, а то, о чем “никто не помнит” – значение этих незаметных явлений и восстанавливает “маленькая трепещущая душа”, которая тоже “мало... значит”. Эти микроявления могут существовать только как изолированные фрагменты, в совокупности образующие ансамбль ‘забытых событий’, организуемый с помощью монтажа. Но и повествователь их почти никогда не называет²³, а лишь намекает на их существование, тем самым представляя каждое из них не как легитимную часть ‘большой’ истории, а как элемент травмированной частной памяти. ‘Большие’ нарративы, напротив, Улитин воспринимал как *отчуждающие* человека от собственной истории и нуждающиеся в дешифровке. Эту интерпретацию исторического процесса хорошо понимали и высоко ценили младшие друзья писателя. Зиновий Зиник пишет:

Проза Улитина – это приглашение, бесплат-

²³ Единственное исключение в дошедших до нас произведениях – уже упомянутое эссе *Хабаровский резидент* (1961), в котором Улитин рассказывает об обстоятельствах, предшествующих его аресту.

ный пропуск в [нашу] собственную эпоху, куда нас не пускали не только тюремные решетки цензуры, но и намордники обличительных эпопей. Но пропуская нас в историю эпохи обманными ходами, он запутывал и историю своей собственной жизни (Зиник 2002: 15).

Отношение к незаметным, мало кому памятным событиям, однако, у всех персонажей Улитина (если угодно, у всех 'я', действующих в его прозе) было эмоционально различным, и поэтому ему был необходим 'монтаж модальностей'. Обостренное внимание к модальности, последовательное выстраивание письма как серии пояснений к невидимому "скрытому сюжету" и неуверенность повествователя в том, что его текст может быть "read with his own intonation", имеют одну и ту же причину. Письмо Улитина – это письмо травмы.

5. Разрыв смысла как творческая сила

Письмо травмы стало еще с 1970-х годов предметом внимательного изучения психологов и филологов. Его постоянными признаками считают 'вытеснение' самой травмы, которая не упоминается в тексте (или затрудненность разговора о ней) и непоследовательность в построении биографического нарратива²⁴.

Сегодня понятие 'письмо травмы' применяется все более расширительно. Так часто происходит с научными терминами, которые связаны с быстро растущей областью гуманитарных исследований – ср. судьбу слова 'миф' в науке 1970-х годов, когда широко развернулись работы по мифопоэтике литературы и мифогенном потенциале медиа. Однако произведения Улитина можно считать письмом травмы в достаточно узком смысле слова. Они принадлежат тому типу письма, в котором повествователь, биографически и психологически близкий к автору, восприни-

²⁴ См. об этом работы, объединенные в сборнике *Травма: Пункты* (сост. С. Ушакин и Е. Трубина, Новое литературное обозрение, М, 2009): Рождественская 2009; Давуан, Годийер 2009; Карут 2009.

мает себя как одного из многих 'потерпевших' в результате исторической катастрофы, а литературное творчество – как форму рефлексии этой катастрофы и одновременно метод личностного спасения, потенциально пригодный и для читателя. К этому же типу произведений можно отнести прозу О.Э. Мандельштама и роман Курта Воннегута *Бойня номер пять*²⁵.

Методология исследования травматических нарративов в ее нынешнем виде основана на том, что существует прямое соответствие между 1) рассказами травмированных пациентов – психоаналитику и 2) произведениями о травматических событиях. Эта аналогия кажется не совсем точной. Психоаналитики имеют дело с пациентами, которые чаще всего не могут вспомнить, что с ними произошло, или, в других случаях, не знают, как об этом рассказать, потому что не

имеют для этого языковых средств (Рождественская 2009). И Мандельштам, и Улитин, и Курт Воннегут имели собственные представления о том, что произошло с ними и с окружавшим их обществом, и потенциально обладали достаточным ресурсом уже опробованного ранее литературного инструментария, – однако предпочитали создавать вместо существующих форм выражения – новые. Все три автора, по-видимому, поняли, что использование монтажных принципов в прозе помогает представлять опыт переживания исторической катастрофы – через разрыв в повествовании, рекомбинацию элементов текста, создание гетерогенной пространственно-временной структуры.

В произведениях этих трех авторов точки зрения героя и повествователя, близкого "первичному автору" (М.М. Бахтин), одновременно разделены и слиты, или, точнее, перетекают друг в друга: см. уподобление и расподобление Билли Пилгрима и рассказчика, "автора этих строк", в *Бойне номер пять*; или у Мандельштама в *Египетской марке*:

²⁵ О прозе Мандельштама как о письме травмы см.: Липовецкий 2009. Признание посттравматической природы романа *Бойня номер пять* и его персонажа в американской критике является настолько общим местом, что американские студенты-филологи выбирают соответствующие темы для курсовых работ по творчеству Воннегута. Из 'взрослой' научной литературы см., например: Vees-Gulani 2003.

“Господи! Не сделай меня похожим на Парнока! Дай мне силы отличить себя от него. Ведь и я стоял в той страшной терпеливой очереди, которая подползает к желтому окошечку театральной кассы...” (Мандельштам 1993б: 480).

Проблема для всех этих авторов состояла не в том, что они *не могли вспомнить* событие, произошедшее с ними, и не в том, что они не могли его описать. Они не могли *наделить его значимым смыслом*, который бы открыл это событие будущему, связал бы его с другими, социально интегрируемыми фактами их биографии²⁶. Такую связь каждый из трех писателей мог бы установить, если бы выстроил автобиографию по модели истории жертвы или мученика, но подобный нарратив их по разным причинам категорически не устраивал²⁷. Поэтому они наделили социальной значимостью самую невозможность осмысления произошедшего,

²⁶ О травме как о кризисе смыслонаделения см.: Трубина 2009: 910.

²⁷ См. о Мандельштаме и его отношении к обществу: Гаспаров 2001. О разных концепциях травматического опыта у авторов, прошедших через ГУЛАГ – в том числе и об ‘автоагиографической’ – см.: Михайлик 2009а.

понимая этот феномен как приговор последовательному, жанрово и идеологически определенному историческому нарративу и/или столь же связному описанию человеческих социальных отношений. Пока до обыска 1962 года Улитин позволял себе в прозе большую откровенность, чем после, он говорил о том, что не только произошедшее с ним и с другими репрессированными, но и засекреченность репрессий, табуированность темы и безнаказанность палачей сами по себе являются исторически значимыми:

Для вас, читателей 2158 года, все это будет банальность. Для меня, современника Москвы 1958 года, все это [–] галерея сейфов лубянских архивов: 58 тысяч папок-томов с надписью порусски печатными буквами “Хранить вечно”. Приблизительное представление может дать английская лексикография. Оксфордский Словарь, 16 томов – сочинения всех антисоветчиков на самих себя и на своих знакомых за 40 лет существования. Двухтомный краткий Оксфордский – это, скажем, то, что бу-

дет известно всем 200 лет спустя. *Консайд* – Сокращенный Оксфордский – это то, что в устных рассказах бытует по тюрьмам и лагерям сейчас. *Покит* Карманный Оксфордский носит в себе каждый, кто возвратился оттуда. Все эти виды построены по одному принципу.

(*Детективная история*, фрагмент 1958 года²⁸)

Невозможность смыслонаделения стала у Улитина отправной точкой прозы. Повествователь/повествователи его произведений предстают не как жертвы, а как люди, переигравшие катастрофу, включившие ее в свободную литературную импровизацию как один из конструктивных элементов. Иначе говоря, он превратил переживание исторической травмы в метод понимания современности.

Почти все, из чего состоит проза Улитина – комментарии к неназванным обстоятельствам, реплики одного собеседника в ответ на непроци-

тированные фразы другого, упоминания реальных людей, о которых читателю вряд ли может быть известно и о которых можно догадываться. Дмитрий Кузьмин назвал такие необъясненные реалии “зонами непрозрачного смысла”:

Общая функция зон непрозрачного смысла, отсылающих к приватному пространству автора, – верификация эмоциональной и психологической подлинности текста одновременно с указанием на невозможность для читателя полностью проникнуть во внутренний мир лирического субъекта, поскольку индивидуальный опыт последнего может быть выражен и воспринят, но не может быть прожит другим заново (Кузьмин 2000).

Кузьмин говорил об этом приеме как об открытии русской словесности 1990-2000-х годов, но в действительности “зоны непрозрачного смысла” появляются в литературе намного раньше – по-видимому, в период 1900-1910-х годов. Именно тогда возникает практика обнаружения интимных за-

²⁸ Цит. по: http://www.rvb.ru/ulitin/detectiv/ulitin_detectivnaya_istoriya.htm (доступ от 26.12.2014). *Консайд* – Concise Oxford English Dictionary. *Покит* – Pocket Oxford English Dictionary.

писей, в которых могли принципиально использоваться собственные имена, неизвестные аудитории – фрагментарная проза В.В. Розанова, дневник М.А. Кузмина, который он регулярно читал знакомым. В прозе Улитина этот прием существует в уже совершенно сформированном виде.

Улитинский жест умолчания является одновременно поэтическим и гносеологическим. Гносеологическим – потому, что в основе прозы Улитина, по-видимому, лежит убеждение: главные события, из которых состоит человеческая жизнь, описать с единственной, индивидуальной точки зрения невозможно. Кроме того, важнейшей частью этих событий является пережитое миллионами людей унижение и террор со стороны властей. Говорить о них тоже невозможно – но по другой причине. Историческая катастрофа лишает человека способности оценить происходящее как единое событие. Эту способность современному автору необходимо искусственно восстанавливать – на новых условиях.

Поэтическое значение умолчания состоит в том, что оно позволяет уйти от последовательного сюжета, превратить произведение в монтаж фраз,

связывающих времена и разные психологические состояния субъекта, и тем самым – ‘переиграть’ травму, сделать ее источником эстетического преобразования реальности.

Принципы линейного развертывания биографического нарратива и последовательной и однозначной фиксации событий повседневной жизни вызывали у Улитина эстетическое и этическое несогласие. К выражению и объяснению (насколько применительно к прозе Улитина можно говорить об объяснении) своего несогласия он несколько раз возвращается в произведении *Татарский бог и симфулятор* (1975):

Напишите сами биографию, мир устал от биографий, их так много и все они похожи друг на друга, как четыре капли воды.

[...]

Тут важен дневник или бортовой журнал, как в настоящем детективе, чтобы все выяснить досконально. А что Вы делали в пятницу 23 февраля 1930 года? Он ответил. В высшей степени подозрительно: помнит все даты.

[...]

Радости немецких халтурщиков “Если бы Достоевский вел дневник”. “Если бы Лев Толстой вел дневник”. ЕСЛИ бы! ОН ВЕЛ ДНЕВНИК, но им нужно написать свой – покороче и по-своему. Если бы Карл Маркс вел дневник. Вот нахалы. Если бы Иисус Христос вел дневник²⁹.

Второй процитированный фрагмент наиболее эксплицитно разъясняет этическую

²⁹ Как поясняет Е.П. Шумилова, Улитин здесь иронически намекает на книгу, приобретенную им в московском магазине “Дружба”, где продавались книги “социалистических стран”: Я. Хаммершлаг. *Если бы Бах вел дневник*. Пер. с венг. Кс. Стеблевой. Budapest: Corvina, 1963 (Шумилова 2014). Книга входила в научно-популярную серию по истории музыки “Если бы...”, издававшуюся на русском языке будапештским издательством Corvina в 1960-1970-е годы. Книги этой серии представляли собой относительно подробные биографические хроники известных композиторов. См., например: Я. Ханкиш, *Если бы Лист вел дневник*, пер. с венг. М. Погани, Corvina, Budapest 1962; Л. Шулер, *Если бы Моцарт вел дневник*, пер. с венг. Л. Баллов, Corvina, Budapest, 1965; Л. Эсе, *Если бы Верди вел дневник*, пер. с венг. Л. Айзатулиной-Силард, Corvina, Budapest, 1966; И. Барна, *Если бы Гендель вел дневник*, пер. с венг. Л. Тогобицкого и Н. Аретинской, Corvina, Budapest, 1972, и др.

позицию Улитина. Читатель традиционного типа автобиографии – да и биографии – в глазах Улитина был слишком похож на следователя, ставящего персонажа в положение подследственного. Сам жизнеописательный нарратив, согласно Улитину, был репрессивным и отчуждающим: стандарты биографического жанра делали всех ‘персонажей’ слишком похожими и лишали их собственного голоса. Вернуть себе голос можно было бы только с помощью нарушения ‘законов жанра’, на которое Улитин и пошел.

6. Трансформация послевоенной западной автобиографии: вторжение монтажа

Прозу Улитина продуктивно рассматривать в контексте послевоенной трансформации европейского и американского автобиографического письма. В эволюции автобиографии в 1940-е-1970-е годы все большее значение приобретают художественные средства, необходимые для выражения, изживания и преобразования травматического опыта.

Это развитие состояло из двух этапов. На первом – в 1950-60-х годах – была открыта сама проблематика травмы как

фактора автобиографии, на втором – в середине 1970-х годов – были выработаны оригинальные жанры “травматической автобиографии”.

У этой ‘двухтактной’ эволюции послевоенной европейской автобиографии была своя предыстория. На протяжении XX века то ‘я’, которое говорит о своем прошлом в автобиографии, становилось в прозе все более проблематичным, то есть неравным самому себе в социальном пространстве и во времени (‘я’ публичное и ‘я’ приватное, ‘я’ детское, юношеское и взрослое). В нем обнаруживались психологические ‘зоны’, неподконтрольные сознанию – например, сексуальность или иррациональный страх. Причин у такого ‘расслоения’ было несколько – ими стали открытия в психологии и философии субъекта (необходимо особо отметить психоанализ), усложнение структуры ‘я’ и постановка под вопрос самой возможности целостного ‘я’ в эстетике модернизма (Lejeune 1988)³⁰. Одним из важнейших произведений, повлиявшим на транс-

формации автобиографического письма, стала романная эпопея Марселя Пруста *В поисках за утраченным временем* (1913-1927), в которой хорошо заметно влияние всех названных факторов.

Чувство травмы резко усилилось в европейских литературах после Второй мировой войны, открытия опыта Холокоста и, несколько позже, ГУЛАГа. Мысль о том, что биография травмированного человека отличается от традиционной биографии (в прозе Варлама Шаламова³¹ или в *Бойне номер пять* Курта Воннегута), стало открытием новой проблематики. Писатели показали, что элементы автобиографии, содержащей травматический опыт, невозможно ‘просто’ соединить с описанием исторической эпохи, сколь бы в трагических красках она ни была изображена.

Третий этап трансформации наступил в 1970-е годы. В это время почти одновременно вышли четыре важных произведения, либо ставящих под вопрос жанр автобиографии в его традиционном виде – *Периодическая система* итальянского писателя и социального мыслителя Примо

³⁰ См. также книгу, где прослеживаются нарушения линейного повествования в трех автобиографических произведениях о детстве, написанных в разные периоды, с 1892 по 1976 годы: Lange 2008.

³¹ О трансформации автобиографизма у Шаламова и в целом в ‘лагерной’ литературе см.: Михайлик 2009б.

Леви (1975), *Ролан Барт о Ролане Барте* французского филолога, теоретика культуры и эссеиста Ролана Барта (1975), *W, или Воспоминание детства* французского писателя Жоржа Перека (1975) и *Сын* французского писателя и теоретика литературы Сержа Дубровского (1977) – либо, по крайней мере, нарушающие традиционные принципы автобиографического мимесиса: таков роман *Юность* (1976) немецкого писателя Вольфганга Кеппена. В этом романе есть несколько бесконечно длинных предложений, каждое из которых занимает по несколько страниц. Эти предложения – перечислительные, состоящие из описаний отдельных действий-сцен. Отдаленно такие перечисления напоминают ритмизованные описания из автобиографических сочинений Андрея Белого:

Sie stellen schon etwas vor, meine Mutter sagt es, ich ziehe ergeben meine Mütze, schwenke seiner Majestat Schiff, mache meinen tiefe Diener vor beliebten hageren rötlichen blassen kleinen großen gemütlichen poltern-den immer würdigen immer beleidigten Männern, die helfen die was herge-

ben die was anschreiben können die nichts hergeben und nichts anschreiben wollen, Männer die Vorurteile haben, vernichten, verhundern lassen, meine Mutter fürchtet die Schlangen...

Вот они, в отличие от других, что-то собой представляют, говорит моя мать, я покорно снимаю шапку, размахиваю кораблем Его Величества, глубоко кланяюсь популярным долговязым краснолицым бледным маленьким большим уютным галдящим вечно достойным вечно обиженным мужчинам, которые помогают которые что-то дают которые могут продать в долг которые не хотят ничего давать и не дают кредит, мужчинам, у которых предубеждения, которые уничтожают, дадут умереть с голоду, моя мама боится змей... (Köppen 1976: 25)³²

В *Периодической системе* Леви, химика по образованию и

³² Перевод М. Габовича выполнен специально для этой работы, выражаю М. Габовичу глубокую благодарность.

основной профессии, эпизоды его юности – включавшей длительное пребывание в нацистском концлагере – излагаются не в хронологическом порядке, главы обозначены названиями элементов таблицы Менделеева, и связь описываемых событий с элементом-‘эпонимом’ – всегда ассоциативная. Некоторые главы не автобиографичны, а представляют эссеистические рассказы о химических открытиях и свойствах веществ: так, глава *Углерод* – повествование об одном атоме углерода, который сначала долго странствовал по Земле, а затем оказался в мозге рассказчика. Несколько глав – сказочно-фантастические истории, изложенные от лица вымышленных персонажей.

Книга *Ролан Барт о Ролане Барте* состоит из фрагментов воспоминаний, размышлений повествователя о значении для него отдельных понятий и философских концепций, о его переживании телесности и об ограничениях его мышления³³. Точнее, так может быть описана вторая часть книги, а первая – подборка фотогра-

фий родственников Барта с его краткими мемуарными подписями.

W, или Воспоминание детства – роман, в котором чередуются два типа глав: воспоминания рассказчика (максимально близкого к биографическому Ж. Переку) о его детстве, и история фантастического государства на острове W, для обитателей которого главным содержанием жизни является спорт. Главы о W – антиутопия, пародирующая идеалы олимпийского движения, однако по мере развития сюжета жизнь на придуманном Переком острове все больше начинает напоминать стилизованное описание нацистского концлагеря. Существенно, что родители Перека, оба – этнические евреи, были убиты в концлагерях; самого Перека, который был маленьким мальчиком, они успели переправить к своим родственникам на юг Франции, в неоккупированную зону.

Книги Барта, Перека и Дубровского основаны в большей или меньшей степени на монтажных принципах композиции. Во всех трех автобиографическое повествование разорвано, дискретно и погружено в контекст вымышленных историй, или дискурса нелитературного происхождения:

³³ Об автобиографической поэтике Барта и его выходе за пределы жанра традиционной европейской автобиографии см., например: Shabacher 2008.

философского и психоаналитического (у Барта) или химического (у Леви). В романе Кеппена значима фрагментарность повествования, хотя монтажным повествованием даже в том расширительном смысле, который используется здесь, *Юность* назвать нельзя³⁴.

Эта трансформация автобиографии не была поколенческим явлением: Примо Леви (1919-1987) был на 13 лет младше Кеппена (1906-1996), на 17 лет старше Перека (1936-1982) и на 9 лет старше Сержа Дубровского (р. 1928). Правда, у Кеппена и Перека есть очевидная черта сходства: они изначально были литераторами, склонными к экспериментам. Например, о Кеппене критики говорили, что он в своих произведениях 1940-50-х годов возродил в немецкой литературе монтажные принципы письма, разработанные Альфредом Деблином в 1920-е, а Перека в 1960-е годы входил в радикально-авангардистскую группу “Мастерская потенциальной литературы”, больше

известную по французской аббревиатуре УЛИПО³⁵. Можно было бы предположить, что Кеппен и Перека изменили принципы автобиографического письма просто потому, что применили авангардные методы к написанию автобиографии.

Однако, по-видимому, почти одновременное появление произведений всех этих четырех авторов имело более глубокую историческую причину. Это – произошедшая после мирового культурно-политического кризиса 1968 года дискредитация ‘больших идеологических нарративов’ (социализм, безудержный научно-технический прогресс, традиционные системы партийного представительства, представления о взаимоотношениях полов и о маргинальности сексуальных меньшинств)³⁶. Кризис 1968 года еще больше, чем прежние события, подорвал веру в то, что автобиография может быть осмыслена в последователь-

³⁴ Анализ значения фрагментарности для автобиографической поэтики Кеппена см., например, в диссертации немецкого филолога М. Кюсманна, *В поисках утерянного ‘я’: позднее творчество В. Кеппена*, Kießmann 2000.

³⁵ Подробнее см.: Дубин 2004; Дмитриева 2010.

³⁶ Среди многочисленной литературы на эту тему см., например, материалы, опубликованные в специальном выпуске журнала «Неприкосновенный запас» (2008. № 4 [60]): Кустарев 2008; Мертес 2008; Элбаум 2008; Тартаковская 2008.

ной идеологической перспективе.

Немаловажно, что все четыре обсуждаемых автора были в детстве или подростковом возрасте стигматизированы. Леви, Перек и Дубровский – евреи, их детство или юность пришлось на период фашизма³⁷. Перек – круглый сирота, а Леви чудом выжил в Освенциме. Барт – тоже сирота³⁸, с отрочества тяжело болел, а потом осознал себя как гей, и тоже провел юность в условиях нацистской оккупации. Кеппен был незаконнорожденным, от которого отказался отец. Все эти стигматизирующие обстоятельства, возможно, помогли им выразить опыт исторической травмы с особой эстетической отчетливостью.

Тексты Дубровского задуманы и позиционируются им самим одновременно как литературные произведения и как теоретические реплики в дискуссии о жанре автобиографии, которая развернулась во Франции после выхода все в том же 1975 году (!) теоретиче-

ской книги Филиппа Лежена *Автобиографический пакт* (Lejeune 1975). Анализ этого сложного синтетического контекста осуществлен в статье Маши Левиной-Паркер (Левина-Паркер 2010), и к ее выводам здесь нужно добавить только одно замечание. Мне кажется неслучайным, что автобиография была осознана как теоретическая проблема литературоведения именно в 1970-е годы. При ее обсуждении оказалось необходимым, но и очень затруднительным определить границы жанра, так как именно в 1960-70-е годы они существенно изменились, а Лежен писал свою работу на материале автобиографии традиционного, ‘позитивистского’ типа. Впоследствии под влиянием полемики со стороны Дубровского и других адептов модернистской и постмодернистской прозы он был вынужден уточнить свои позиции.

В США аналогичное – и еще более радикальное, чем у перечисленных выше литераторов – ‘дискретное автобиографическое письмо’ еще в 1950-е годы создал писатель Уильям С. Берроуз (1914-1997). Травма, подтолкнувшая его к литературному творчеству, имела не исторический, а сугубо личный характер.

³⁷ Семья Дубровского спаслась от нацистской депортации потому, что их предупредил знакомый полицейский-француз.

³⁸ Его отец, морской офицер, был убит в сражении в Северном море в 1916 г. – через год после рождения маленького Ролана.

6 сентября 1951 года во время многолюдной домашней вечеринки, Берроуз, к этому моменту уже сильно пьяный, решил, играя в Вильгельма Телля, выстрелить в стакан, поставив его на голову своей любимой жены Джоан Воллмер и, промахнувшись, попал ей в голову. Возможно, пистолет в его руках самопроизвольно разрядился. Точная картина происшедшего в тот вечер не восстановлена до сих пор, но факт состоит в том, что Джоан была доставлена в больницу с пулевым ранением в голову и вскоре скончалась. Берроузу удалось избежать тюремного заключения³⁹, но, по его словам, совесть мучила его всю жизнь.

Я вынужден прийти к ужасному заключению, что никогда бы не стал писателем, если бы не

³⁹ Как – тоже до сих пор неизвестно. Дело происходило в Мексике, куда Берроуз и Джоан с маленьким ребенком бежали, чтобы избежать в США тюрьмы за хранение наркотиков (Берроузу уже было предъявлено обвинение). По словам самого Берроуза, его адвокат подкупил мексиканских экспертов, и результаты баллистической экспертизы были признаны некорректными из-за процессуальных нарушений. Однако большая часть документов уголовного дела не сохранилась, и картина происшедшего до сих пор неясна.

смерть Джоан, и к осознанию того, до какой степени мою прозу мотивировало и оформило это событие. Я живу с постоянным страхом стать одержимым и с постоянной потребностью избежать одержимости, избежать Контроля. Ибо смерть Джоан познакомила меня с захватчиком, с Уродливым Духом, и вывернула меня к пожизненной борьбе, в которой у меня нет и не было иного выбора, как освободиться с помощью письма (to write my way out) (из предисловия 1985 года к раннему роману *Queer*, цит. с изм. по: Берроуз 2004: 286-287).

После гибели Джоан и выхода из депрессии Берроуз несколько лет прожил в Северной Африке, в городе Танжер, который тогда был ‘международной зоной’ – фактически совместной колонией нескольких европейских государств. Там Берроуз много писал, принимал легко доступный в Танжере героин и подружился с художником Брайаном Гайсином, который стремился продолжить эксперименты французских аван-

гардистов 1920-30-х годов и жил на доход с принадлежавшего ему небольшого ресторана.

Спустя некоторое время после того, как Танжер в 1956 году был присоединен к Марокко, Берроуз и Гайсин порознь переехали в Париж. Там, в Париже конца 1950-х, и случились две встречи, определившие развитие монтажных принципов в послевоенной американской литературе.

В отеле Royal Saint Germain Гайсин познакомился со стареющим основателем дадаизма, румынско-французским поэтом Тристаном Тцарой (1896-1963), который незадолго до описываемых событий вышел из Французской коммунистической партии в знак протеста против подавления советскими войсками венгерского восстания 1956 года. Тцара спросил Гайсина, почему американский художник и его единомышленники возвращаются в своих экспериментах к открытиям дадаистов тридцатилетней давности. Гайсин ответил: “Наверное, потому, что мы считаем, что вы не открыли это в достаточной мере”.

Обиженный Тцара возмущенно ответил: “Мы все сделали! Ничего не развито после да-

да... Как бы можно [это было сделать]?”⁴⁰

Вскоре после этого Гайсин на деле показал, что он имел в виду под недостаточностью дадаизма: он переосмыслил метод, предложенный Тцара в его *Манифесте дада о немощной любви и горькой любви* (1920). По воспоминаниям Гайсина, нарезая большие листы плотной бумаги для рисунков, он случайно разрезал на куски газету, подложенную под бумагу, чтобы не повредить стол. После этого он вспомнил свой разговор с Берроузом о том, что в литературе было бы интересно использовать методы художников, взял куски газет и стал составлять из них новый текст, обращая внимание на комбинации заголовков и картинок (Gysin 1982: 51, цит. по: Montfort 2003: 69-70)⁴¹. Так на свет родился метод, названный “cut-up technique” – техника нарезок. Гайсин рассказал о нем Берроузу – их встреча после расставания в Танжере и стала вторым важнейшим событием в этой истории.

⁴⁰Беседу, вероятно, происходившую по-французски, Гайсин пересказал в своем интервью: Zubrug 2004: 190.

⁴¹ Берроуз прямо ссылаясь на Тцару как на предшественника метода, изобретенного Гайсином и им самим: Burroughs 1978.

В те же 1950-е годы дадаистскую технику коллажа пытались возродить и другие авангардные группы – например, французские леттристы, и особенно входивший в круг леттристов поэт, художник и кинорежиссер Джил Уолман (Aquaviva, б.д.) – однако все же “метод нарезок” стал восприниматься в международных литературных кругах как ‘фирменный’ для дуэта Гайсина и Берроуза⁴².

Под “методом нарезок” Берроуз и Гайсин целый спектр разнообразных техник, основанный на перестановке фрагментов своего или чужого текста или коллажировании текста и изображения. Более того, два друга-авангардиста записали и издали несколько пластинок, составляя коллажи из звукозаписей. Эта идея оказала большое влияние на новаторские течения в американской литературе, поп- и рок-музыке⁴³.

Большая часть произведений Берроуза написана на фантастические или на экзотические (преимущественно африканские) сюжеты. Однако

в некоторые его тексты, использующие метод “нарезок”, включены большие автобиографические фрагменты⁴⁴. Например, в знаменитое ‘нелинейное’ сочинение *Голый завтрак* входят главы, повествующие о попытке Берроуза избавиться от наркомании.

В целом метод “cut-up” имел для писателя значение не только новой литературной техники, но и метода особого рода социальной критики. Берроуз считал, что современное общество тотально контролируется властями – и культурная сфера тоже. Созданные в этих условиях репрессивные и отчуждающие социальные конвенции и представления о человеке, по мнению Берроуза, нужно подрывать с помощью монтажных технологий, де- и реконструируя с их помощью все явления культуры. Однако, в отличие от адептов монтажа 1920-х, никакой утопии взамен “общества контроля” Берроуз не предлагал – освобождение от контроля обще-

⁴² Подробнее см.: Lydenberg 1987: 44-55.

⁴³ О литературном влиянии метода “cut-up” см.: Robinson 2011.

⁴⁴ Его позднее автобиографическое сочинение *Мое образование: книга снов* (*My Education: A Book of Dreams*, 1995) – собрание фрагментов, пересказывающих сны писателя, в части этих фрагментов применен “метод нарезок”. См. об этом произведении: Давыдов 2002.

ства и искушений сатаны (*Уродливого Духа*) для него было делом личным, а не общим, но всякий раз обретавшим общезначимый смысл победы над “Контролем”.

Метод работы Берроуза *mutatis mutandis* очень сильно перекликается с методами монтажа и коллажа, которыми пользовался Улитин. Повидимому, он открыл принцип “уклеек”, достаточно близкий “cut-up”, чтобы дать письменное выражение своим устным импровизациям⁴⁵.

Еще одним источником метода Улитина, возможно, стало знакомство с западными иллюстрированными журналами и их сопоставление с такими советскими аналогами, как «Огонек». (Вспомним о влиянии внешнего облика газетной страницы на рождение техники “нарезок”.) Иногда Улитин вклеивал страницы из

журналов в свои манускрипты – например, ‘фронтиспис’ *Детективной истории* сделан из страницы «Огонька». Его собственные рукописные страницы иногда напоминают страницы иллюстрированных журналов, советских и западных.

Неодадаистские монтажные принципы в самых ранних известных нам текстах Улитина (1958-1959 годов) мы находим уже совершенно сложившимися. Юрий Айхенвальд вспоминает, как в ЛТПБ Улитин пересказывал ему свою раннюю сюжетную прозу, вероятно, еще не столь монтажную по своему характеру. Следует предполагать, что метод “уклеек” и в целом принципы “скрытого сюжета” Улитин придумал в первой половине 1950-х годов – во время пребывания в ЛТПБ или вскоре после освобождения. Прозу Берроуза он впоследствии читал и упоминал о нем в своих сочинениях⁴⁶.

Творчество Улитина – органическая часть ‘невидимого’, стихийно сложившегося европейско-американского движения по трансформации автобиографической прозы. Его участниками можно счи-

⁴⁵ В середине 1960-х Владимир Эрль переоткрыл свой принцип коллажа независимо от Улитина (о котором в неофициальном Ленинграде, кажется, вообще не знали). Однако, повидимому, он уже располагал некоторой информацией об экспериментах дадаистов. А. Скидан полагает – и я с ним согласен – что и Эрль изобрел свой стиль во многом под влиянием краха ‘больших’ утопических проектов и авторитета литературы как автономного культурного института (Скидан 2000: 63-64).

⁴⁶ Первым подробно сравнил “метод уклеек” и “cut-up technique” Зиновий Зиник: Зиник 2012.

тать Берроуза, Леви, Барта, Кеппена, Перека, Дубровски и, вероятно, некоторых других авторов. Сравнительный анализ дает основания утверждать, что Улитин был самым эстетически радикальным участником этого движения.

Как и другие упомянутые выше авторы, Улитин использовал метод монтажа для конструирования личной истории после краха 'больших' идеологических нарративов. Однако в несостоятельности этих нарративов Улитин, в отличие от своих европейских и североамериканских коллег, убедился не после событий 1968 года, а после пережитого в 1938-м (до и после ареста) и 1951-м. Дело было не только в самих обстоятельствах арестов и том унижении, которому Улитин подвергся на допросах. В период недолгого пребывания Улитина в "Ленинской народной партии", о котором рассказано в эссе *Хабаровский резидент*, студент ИФЛИ увидел (хотя только в эссе, написанном через двадцать лет, признался себе до конца), что бунтарь-антисталинист Шатилов, "курносый фюрер", по тоталитарности своего мышления мало чем отличался от Ста-

лина, с которым планировал бороться.

Осознание психологического сходства между режимом и его противником (не противниками вообще, а конкретным 'подпольщиком' Шатиловым), вероятно, привело Улитина к постепенному разочарованию в любых прогрессистских иллюзиях, а впоследствии – к тому, что писатель не только отторгал дискурсы официальной советской культуры, но и крайне избирательно относился к диссидентам. Например, он высоко ценил Александра Есенина-Вольпина, но иронически воспринимал тех, кто, как считали Улитин и Асаркан, пытались критиковать советскую систему на ее языке. "Этот отказ говорить с врагом на его языке и приводил к 'театру для себя' – у Асаркана в жизни и в его самодельных коллажах-открытках с хроникой ежедневного быта, а в прозе Улитина – в его стенографическом макароническом стиле 'абстрактной прозы'" (Зинник 2012).

7. Продолжатели и наследники

В русской литературе диалог с модернизмом вновь становит-

ся актуальным в конце 1990-х и в 2000-е годы для писателей-новаторов, – в первую очередь для Ю.В. Давыдова, Д.А. Пригова, Михаила Шишкина и А. Гольдштейна⁴⁷. Но в той рецепции монтажа 1920-х, которая заново возникла в 2000-е, Улитин тоже не стал опосредующей фигурой.

Из сегодняшних писателей к Улитину относятся с наибольшим вниманием Зиновий Зиник и Михаил Айзенберг. А. Асаркан еще в 1960-е познакомил с Улитиным Зиника, который стал самым младшим участником близкого окружения писателя. С середины 1970-х одним из ключевых собеседников Улитина стал Айзенберг.

Судя по их воспоминаниям, они действительно научились у Улитина многому – и в этической сфере (бескомпромиссное отношение к литературе и к любому ее цензурному ограничению), и собственно в литературной (Айзенберг 1991; Зиник 2006; Зиник 2012); эта сторона их общения требует специального исследования. Монтажные принципы Улитина и Асаркана Зиник учел и

в своей прозе (как отчасти и Айзенберг, см. его эссе *Ваня, Витя, Владимир Владимирович* – “Знамя”, 2001, № 8) – правда, в зрелых романах использовал эти принципы в существенно переработанном виде, поэтому на протяжении многих лет ни читатели, ни критика не воспринимали прозу Зиника как развитие традиции, опосредованной связанной с авангардом 1920–50-х годов. Положение стало меняться только в последние годы – и только благодаря тому, что Зиник в своих новых книгах и критических статьях стал “проявлять” истоки своего творчества – см., например, его сборник 2013 г. *Третий Иерусалим* (М.: Новое литературное обозрение).

Такая ситуация “неявной традиции” заметно отличается от преемственности в развитии авангарда в англоязычной словесности. В ней можно говорить о более или менее непрерывном развитии эстетики, идущей от дадаистов, Паунда, Элиота и Дос Пассоса, через переосмысление дадаистских методов и эстетики Дос Пассоса в творчестве Берроуза и Гайсина – к постмодернистским версиям монтажа – в прозе Томаса Пинчона

⁴⁷У Давыдова об этом свидетельствуют повесть *Зоровавель* (1994) и *Бестселлер* (2001), у Гольдштейна – романы *Помни о Фамагусте* (2004) и *Спокойные поля* (2006).

и Джона Барта, песнях Фрэнка Заппы и других сочинениях⁴⁸.

* * *

Эта статья – сокращенный и переработанный вариант главы из книги: Кукулин И. *Машины зашумевшего времени: Как советский монтаж стал методом неофициальной культуры*. Книга в настоящее время готовится к публикации в журнале «Новое литературное обозрение».

В свою очередь, глава подготовлена на основе доклада, который был представлен на конференции «Lo spazio della memoria. I generi autobiografici nella cultura russa e il contesto eugoreo», организованной Университетом Падуи в мае 2013 г. Благодарю за ценные обсуждения Клаудию Кривеллер, Елену Шумилову, Михаила Габовича, Евгения Добренко, Зиновия Зиника, Валерия Кислова и всех участников обсуждения моего доклада в Падуе.

⁴⁸ Книга Эдварда Робинсона *Shift Linguals...* целиком посвящена анализу развития этой традиции.

Библиография

Айзенберг 1991: М. Айзенберг, *Отстоять обедню*, «Московский наблюдатель», 1991, I

(http://www.rvb.ru/ulitin/about/eisenberg_otstoyat_obednyu.html, 29 декабря 2014).

Айзенберг 1993: М. Айзенберг, *Знаки припоминания* (1993) // М. Айзенберг, *Взгляд на свободного художника*, Гендальф, М., 1997, с. 188-196.

Айзенберг 2005: М. Айзенберг, *Открытки Асаркана*, «Знамя», 2005, XI (<http://magazines.russ.ru/znamia/2005/11/aib.html>, 26 декабря 2014).

Берия 2006: Спецсообщение Л.П. Берии И.В. Сталину о ликвидации в школах Москвы и Ленинграда 'антисоветских' групп. // В.Н. Хаустов, В.П. Наумов, Н.С. Плотникова (сост. и ред.), *Лубянка. Сталин и НКВД-НКГБ-ГУКР "Смерш". 1939 - март 1946*,., Международный фонд «Демократия», М., 2006

(<http://www.alexanderyakovlev.org/fond/issues-doc/58670>, 29 декабря 2014).

Берроуз 2004: У. Берроуз. *Джанки. Письма Яхе. Гомосек*, пер. с англ. А. Керви, Д. Борисова, АСТ, М., 2004.

Гаспаров 2001: М.Л. Гаспаров, *Осип Мандельштам: три его поэтики* // М.Л. Гаспаров. *О русской поэзии. Анализы. Интерпретации. Характеристики*, Азбука, СПб, 2001, с. 193-259.

Давуан, Годийер 2009: Ф. Давуан, Ж.-М. Годийер, *История по ту сторону травмы*, пер. с англ. Е. Трубиной // С. Ушакин и Е. Трубина (сост.), *Травма: Пункты*, «Новое литературное обозрение», М., 2009, с. 132-170.

Давыдов 2002: Д. Давыдов. *Ночное искусство (Сон и фрагментарность прозы)*, «Новое литературное обозрение», 2002, LIV, с. 246-250.

Дмитриева 2010: Е.Е. Дмитриева, *Удовольствие от ограничения: загадочный писатель Жорж Перек*, «Новое литературное обозрение», 2010, CVI, с. 219-231.

Дубин 2004: Б. Дубин, *В отсутствие опор: автобиография и письмо Жоржа Перека*, «Новое литературное обозрение», 2004, LXVIII, с. 154-170.

Зиник 1993: З. Зиник, *На пути к "Артистическому"*, «Театр», 1993, VI, с. 123-142.

Зиник 2002: З. Зиник, *Приветствую Ваш неуспех* // П.Улитин, *Разговор о рыбе*, ОГИ, М., 2002, с. 7-21.

Зиник 2006: З. Зиник, *Кочующий четверг* // П.Улитин, *Путешествие без Надежды*, Новое издательство, М., 2006, с. 7-44.

Зиник 2012: З. Зиник, *Беженец из собственной эпохи. О современных попытках комментирования прозы Павла Улитина*, «Волга», 2012, VII-VIII (<http://magazines.russ.ru/volga/2012/7/z19.html>, 29 декабря 2014).

Зиник 2013: З. Зиник, Частное сообщение. Август 2013 г.

Карут 2009: К. Карут, *Травма, время и история*, пер. с англ. Е. Трубиной // С. Ушакин и Е. Трубина (сост.), *Травма: Пункты*, Новое литературное обозрение, Москва, 2009, с. 561-581.

Кузьмин 2000: Д. Кузьмин, *Еще раз – к коллизии “Колкер vs. Гаспаров”*, Сайт *Литературный дневник*, 2000, 21 сентября (<http://www.vavilon.ru/diary/000921.html>, 26 декабря 2014).

Кустарев 2010: А. Кустарев, *Сорок лет спустя*, «Неприкосновенный запас», 2008, IV, 60, с. 31-37.

Левина-Паркер 2010: М. Левина-Паркер, *Введение в самосочинение: autofiction*, «Новое литературное обозрение», 2010, CIII, с. 12-40.

Липовецкий 2009: М. Липовецкий, *“И пустое место для остальных”: травма и поэтика метапрозы в Египетской марке О. Мандельштама* // С. Ушакин и Е. Трубина, (сост.), *Травма: Пункты*, Новое литературное обозрение, М., 2009, с. 749-783.

Львовский 2002: С. Львовский, *Разговор на сквозняке*, Сайт *Литературный дневник*, 2002, 15 апреля: (<http://www.vavilon.ru/diary/020415.html>, 29 декабря 2014).

Львовский 2004: С. Львовский, [Рец. на кн.: П. Улитин, *Макаров чешет затылок*, ОГИ, М., 2003], «Критическая масса», 2004, IV.

Мандельштам 1993а: О. Мандельштам, *Конец романа* // О. Мандельштам, *Собрание сочинений в 4 томах*, Арт-Бизнес-Центр, М., 1993, т. II, с. 270-274.

Мандельштам 1993б: О. Мандельштам, *Египетская марка* // О. Мандельштам, *Собрание сочинений в 4 томах*, Арт-Бизнес-Центр, М., 1993, т. II, с. 465-495.

Мачадо 1975: А. Мачадо, *Хуан де Майрена*, пер. с исп. В. Столбова // Мачадо А. *Избранное*, Художественная литература, М., 1975.

Мертес 2008: М. Мертес, *1968-й как миф*, пер. с нем. Д. Эрнст, «Неприкосновенный запас», 2008, IV, 60, с. 224-235.

Михайлик 2009а: Е. Михайлик, *Не отражается и не отбрасывает тени: 'закрытое' общество и лагерная литература*, «Новое литературное обозрение», 2009, С, с. 356-375.

Михайлик 2009б: Е. Михайлик, *Незамеченная революция* // И. Прохорова, А. Дмитриев, И. Кукулин, М. Майофис (сост. и ред.), *Антропология революции*, Новое литературное обозрение, М., 2009, с. 178-204.

Рождественская 2009: Е. Рождественская, *Словами и телом: травма, нарратив, биография* // С. Ушакин и Е. Трубина (сост.), *Травма: Пункты*, Новое литературное обозрение, М., 2009, с. 108-132.

Скидан 2000: А. Скидан, *Ставшему буквой (2000)* // А. Скидан, *Сопровождение поэзии: Изыскания и эссе*, Борей-Арт, СПб, 2001, с. 57-64.

Тартаковская 2008: И. Тартаковская, *Личное как политическое: вторая волна феминизма как эхо 1968-го*, «Неприкосновенный запас», 2008, IV, 60, с. 267-279.

Трубина 2009: Е. Трубина, *Множественная травма* // С. Ушакин и Е. Трубина (сост.), *Травма: Пункты*, Новое литературное обозрение, М., 2009, с. 901-911.

Улитин 2002: П. Улитин, *Разговор о рыбе*, подг. текста И. Ахметьева, комм. М. Айзенберга, И. Ахметьева, Л. Улитиной, ОГИ, М., 2002.

Урицкий 2002: А. Урицкий, *Чувство полета*, «Дружба народов», 2002, X, с. 215-217.

Успенский 1970: Б.А. Успенский, *Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы (1970)* // Б.А. Успенский. *Поэтика композиции*, Азбука, СПб, 2000, с. 9-280.

Шварц 1940: [Е.Л. Шварц] *Тень. Сказка в 3 действиях* Евг. Шварца. Л., 1940.

Шумилова 2014 – Е.П. Шумилова. Частное сообщение. Июль 2014 г.

Элбаум 2008: М. Элбаум, *'Система' под ударом* (глава из книги: М. Elbaum. *Revolution in the Air: Sixties Radicals Turn to Lenin, Mao and Che*, Verso Press, New York, 2002), Пер. с англ. А. Захарова «Неприкосновенный запас», 2008, IV, 60, с. 199-223.

Acquaviva, б.д.: F. Acquaviva. *Wolman in the Open*. Публикация на сайте Музея современного искусства в Барселоне (Museu d'Art Contemporani de Barcelona):

(http://www.macba.cat/PDFs/acquaviva_eng.pdf, 29 декабря 2014).

Burroughs 1978: W.S. Burroughs, *The Cut-Up Method of Bryon Gysin*, in B. Gysin, W.S. Burroughs, *The Third Mind*, Seaver Books, New York, 1978, pp. 29-33.

Gysin 1982: B. Gysin, *Here To Go: Planet R-101. Interviews with Terry Wilson*, Re/Search Publication, San Francisco, 1982.

Heckler 2007: Ch. Heckler, *An accidental journalist: The adventures of Edmund Stevens, 1934-1945*. University of Missouri Press, 2007.

Köppen 1976: W. Köppen. *Jugend*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1976.

Kukulin 2010: I. Kukulin, *Documentalist Strategies in Contemporary Russian Poetry*, «Russian Review», 2010, LXIX, 4, pp. 585-614.

Kußmann 2000: M. Kußmann. *Auf der Suche nach dem verlorenen Ich. Wolfgang Koeppens Spätwerk*. Eine Dissertation zur Erlangung... eines Dr. phil, Karlsruhe, 2000 (<http://d-nb.info/1008324914/34>, 29 декабря 2014).

Lange 2008: K. Lange, *Selbstfragmente. Autobiografien der Kindheit*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2008.

Lejeune 1975: Ph. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris, 1975.

Lejeune 1988: Ph. Lejeune, *Peut-on innover en autobiographie?*, in Michel Neyraut (dir.), *L'Autobiographie. Actes des VIes Rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence*, 1987, Les Belles Lettres, Paris, 1988.

Lydenberg 1987: R. Lydenberg, *Word Cultures: Radical Theory and Practice in William S. Burroughs's Fiction*, University of Illinois Press, 1987.

Montfort 2003: N. Montfort. *Twisty Little Passages: An Approach to Interactive Fiction*, The MIT Press, Cambridge - London, 2003.

Robinson 2011: E.S. Robinson, *Shift Linguals: Cut-up Narratives from William S. Burroughs to the Present*, Rodopi B.V., Amsterdam - New York, 2011.

Rossell 2012: M. Rossell, *Spanish Heteronyms and Apocryphal Authors. Some portraits and other fictions*, «Pessoa Plural» (интернет-журнал, посвященный творчеству Ф. Пессоа). 2012, II, pp. 115-153

(http://www.brown.edu/Departments/Portuguese_Brazilian_Studies/ejph/pessoaplural/Issue2/PDF/I2Ao4.pdf, 29 декабря 2014).

Schabacher 2008: G. Schabacher. *Topik der Referenz. Theorie der Autobiographie, die Funktion 'Gattung' und Roland Barthes' Über mich selbst*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2008.

Vees-Gulani 2003: S. Vees-Gulani. *Diagnosing Billy Pilgrim: A Psychiatric Approach to Kurt Vonnegut's Slaughterhouse-Five*, «Critique: Studies in Contemporary Fiction» 2003, XLIV, 2, pp. 175-184.

Zinik 2008: Z. Zinik, *Ford Madox Ford: Mentors, Disciples and a Ring of Mail Conspirators*, in A. Gasiorek and D. Moore (ed.), *Ford Madox Ford: Literary Networks and Cultural Transformations*, (International Ford Madox Ford Studies, Vol. 7), Rodopi B.V., Amsterdam-New York, 2008, pp. 217-242.

Zubrugg 2004: N. Zurbrugg (ed.), *Art, Performance, Media: 31 Interviews*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London, 2004.