Алессандро Фарсетти

“Предупреждаю, что буду пристрастен”: о некоторых литературных стратегиях и культурных аспектах в критико-биографических очерках Ивана Аксенова (1930-е гг.)

“I Warn You, I Will Be Biased”: On Some Literary Strategies and Cultural Aspects in Ivan Aksenov’s Critico-Biographical Writings (1930s).

This paper aims to outline the common aspects of three late biographical writings by the minor avant-garde poet Ivan Aksenov (1884-1935). The texts are about artists, with whom the author was in close contact, i.e. the theatre actress Maria Babanova, the painter Petr Konchalovskii and the director Sergei Eisenstein. Life is reported through fixed patterns, fictionalized events and devices that can be found in Aksenov’s prose, which depicted artists as literary heroes. In his meta-biographical assertions Aksenov stresses the active role of his artistic perception and experience other than looking for ‘objective’ facts, an approach that is polemically opposed to the so-called *dokumental’naia proza* of the official Soviet criticism.
Aksenov’s writings also reflect the existential condition of a Silver Age writer facing the hardships of the 1930s in the Soviet Union. Finally, they contain some echoes of contemporary Western thought (Freud, Bergson), a topic which was prohibited at that time.

Как правило, биограф оказывается в меньшей степени известным, чем те, о ком он пишет. Театровед, киновед, искусствовед И.А. Аксенов (1884-1935), с этой точки зрения, не является исключением. Тем не менее, он был своеобразным представителем Серебряного века, который в 10-е и 20-е гг. активно учавствовал, в том числе своими стихами, в создании русской ‘авангардной традиции’. В настоящей статье мы рассмотрим с разных точек зрения его последние критико-биографические работы, достаточно интересные как сами по себе, так и в связи с литературным бытом 30-х гг. в СССР.

I.

В 30-е гг. Аксенов посвятил три эссе представителям современного искусства: кинорежиссеру С.М. Эйзенштейну, театральной актрисе М.И. Бабановой и художнику П.П.

DOI: 10.25430/2281-6992/v3-281-294
distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0

Кончаловскому[1]. Он был учителем первых двух и хорошо знал последнего. Очерки эти, несмотря на их разницы, представляют значимое формально-структурное сходство[2]. Во-первых, их изложение колеблется между двумя полюсами – биографией и истолкованием творчества, которые в текстах органически слиты, подтверждая тот принцип, по которому жизненный опыт во многом определяет творческий путь человека. В основном – это мотив разрыва с родителями (вечный конфликт 'отцы vs. дети'): он выполняет функцию некой инициации, отдаления от общественных правил поведения, движение к самоопределению, являющемуся важным условием становления человека искусства. Итак, решительно сопротивляясь своим родителям, четырнадцатилетняя Бабанова объявила о своем намерении больше не ходить в церковь и после Революции начала работать в театре (вызвав таким образом негодование родителей): при всех спорах в семье, она уже сама строила свои нормы поведения. Между прочим, Аксенов указывает, что развившийся у нее самоконтроль – "неоценимое свойство для творчества артиста" (Аксенов 2008: I, 365)[3]. Эйзенштейн, по настоянию родителей поступивший в институт гражданских инженеров, начинает ходить на театральные спектакли и после революции решает "доучиваться, но уже не архитектуре, а Театру", и это "не могло не беспокоить его мать" (I, 417). Подобная ситуация отмечается и у Кончаловского: "Ему хотелось быть живописцем. Поэтому выбор сделан был за него отцом. Ясно, что молодой человек оказался на естественно-историческом факультете, как и подобало сыну шестидесятника. Факультета этого он не кончил. Он бросил его на втором курсе и сбежал в Париж учиться живописи [...]" (I, 301)[4].

[1] Заглавия и годы написания: *Сергей Михайлович Эйзенштейн. Портрет художника* (1933-35); *Петр Петрович Кончаловский. Человек и художник* (1933); *Мария Ивановна Бабанова* (ок. 1933). Об их издательской судьбе см. Адаскина 2008: 355-57.

[2] Недаром Аксенов хотел напечатать их под одной обложкой, но проект так и не осуществился (ср. Мар 1937: 5).

[3] Дальше цитаты из этого издания приводятся без указания на автора и на год: римской цифрой обозначается том, арабской – страница.

[4] Помимо рассматриваемых очерков, наиболее яркий пример такого принципа отмечается в очерке Аксенова о Бене Джонсоне: "Бен [так в тексте] Джонсону было от кого уна-

Кроме того, можно также указать на сходство в мотивах детства, связанных со становлением характера артиста: игры, чувство одиночества, успехи в школе. Для Эйзенштейна был важен игрушечный театр. Как пишет Аксенов, если дети обычно довольны этим подарком в его обычном виде, то:

> Инициатива Эйзенштейна состояла в том, что он [...] принялся сам формировать ансамбль для пьес, которые собирался разыгрывать на дареных картонных подмостках. [...] Он забавлялся тем, что поразному расставлял их [актеров] в пределах своего бумажного театра и искал наиболее любопытного расположения фигур. Он *уже мизансценировал* [курсив мой – А.Ф.] (I, 407).
>
> Так, *одиночество семейное* (братьев и сестер не имелось) превратилось в одиночество на людях – разновидность, наиболее неприятную. Мальчику, попавшему в такое положение, приходилось вести работу по *самоопределению* в стойкобезразличной среде. Эта задача не всегда под силу и взрослому. Эйзенштейн решил ее тем, что стал *первым учеником в классе* [...] [курсив мой – А.Ф.] (I, 406).

А о Бабановой написано так:

> *Единственный ребенок* достаточно суровой семьи [...]. Ей приходилось *играть с самой собой*, когда она была маленькая, и, может быть, *это-то и сделало ее артисткой*, приучив давать своим мыслям и чувствам выражение в форме ею самой придуманных жестов и переходов. [...] маленький мозг одинокого ребенка развивался быстрей

следовать ту *непримиримость* во мнениях и ту *непреклонность* в жизненном поведении, которые *отличают всю его биографию*. В отличие от большинства современников *он имеет таковую* и изучение ее поэтому представляет *особый интерес*. По ней мы можем составить себе некоторое представление о том, как возникала и формировалась личность писателя того времени и какова должна была быть жизнь менее заметного литератора, в условиях тогдашнего быта [курсив мой – А. Ф.] (Аксенов 1931: 22). Это положение удивительно близко к идее Ю.М. Лотмана (1997: 805) о людях "без биографии" и "с биографией".

прочего организма. Школьные успехи только усиливали эту диспропорцию [курсив мой – А.Ф.] (I, 360).

II.1.

Приведенные цитаты вряд ли означают действительное совпадение судеб; недаром уже и раньше обращали внимание на несоответствие аксеновского повествования реальным обстоятельствам (ср. Никитин 1996: 53): это скорее является обобщением личных событий, включением их в схему инвариантов о становлении творческой личности. Кроме того, частичная вымышленность и манера изложения фактов создали ощущение, что тексты следуют законам художественной литературы. Достаточно вспомнить пример из эссе об Эйзенштейне: несостоявшийся разговор с матерью у храма Христа Спасителя по поводу отказа от карьеры архитектора. В этом отрывке критики видели "уход от реальности", "театрализованность" (Белобровцева 2012: 212, 215), сближение с воспитательным романом (Булгакова 2012: 179, 185). В. В. Забродин (2005: 207) подчеркнул ее фиктивность, говоря о "ложном мелодраматизме", "патетических преувеличениях", "изобилии беллетристических прикрас". Говоря о формальных элементах, Забродин (там же) правильно заметил: "Законы художественного построения соблюдаются биографом неукоснительно. В изложении этого эпизода торжествует повтор (или симметрия, кому что предпочтительнее)". Действительно, разговор с матерью – вариант последующего разговора Эйзенштейна с Мейерхольдом после изгнания последнего из Пролеткульта: не сложно найти текстуальные совпадения двух описаний:

Разговор был долгий и модулировался по всему квинтовому кругу. […] *Он закончился на ступенях* храма Спасителя […] "Для того, *чтобы сметь работать в искусстве*, Сережа, *надо иметь талант*". Слова прозвучали, были услышаны и не произвели никакого действия. Тогда бедная женщина горько и горячо заплакала. *Слезы ее падали на гранитные ступени* собора, и не знаю, были ли они такие же горючие, как слезы лермонтовского Демона. *Здание снесено, ступени* его лестницы исчезли, и

узнать, *были ли они прожжены насквозь слезами* бесплодного увещания, не представляется *никакой возможности* [курсив мой – А.Ф.] (I, 417-18).

В.Э. Мейерхольд самым решительным образом выступил на защиту своего ученика. Он сделал больше: он предложил 'изгнаннику' свой собственный театр. [...] Несколько часов подряд недавний юбиляр объяснял Эйзенштейну, что *для работы в кино прежде всего не надо обладать тем талантом*, каким наделен Эйзенштейн, что Эйзенштейн является единственным преемником и наследником режиссерского мастерства Мейерхольда, что кроме него в театре никого нет. *Разговор был долгий и модулировался по всему квинтовому кругу. Он закончился на лестнице* театра Мейерхольда. (*Слезы капали из глаз Эйзенштейна на мраморные ступени. Способны ли они были прожечь камень*, не знаю. *Здание это теперь снесено, проверка невозможна* (I, 431-32).

И.З. Белобровцева (2012: 214) тонко распознала функцию такой литературной стратегии в данном случае: "Аксенов (без оглядки на хронологию) решает свою задачу: создать эффект окончательности ухода Эйзенштейна, причем не просто ухода, а как бы двух переходов на следующую ступень". Следует добавить, что этот пример формально подтверждает ориентацию очерков Аксенова на художественную прозу: прием повтора синтагм, который прослеживается во всех трех текстах, берет начало в его 'псевдо-музыкальных' рассказах. Что заключается в экспозиции отдельных тем и их вариации в ходе повествования[5].

II.2.

С другой стороны, более или менее сознательное искаже-

[5] О своем рассказе *Благородный металл* (конец 20-х гг.) Аксенов заявил: "[...] композиция продумана. [...] Берется тема – проводится в одном голосе, потом другая – в другом тоне и соединяется в конце с третьей. Построение рассказа музыкальное [...]" (I, 56). Нами готовится обширный анализ этих экспериментов и в художественной, и в мемуарной прозе Аксенова.

ние реальности можно истолковать как превращение биографии в миф. А.Л. Никитин (1996: 49) распознает в эссе об Эйзенштейне тогдашний процесс "всеобщей мифологизации – партии, общества, государства, истории"; социализм "люди истово 'строили', поверив, в конце концов, что [его] уже достигли" (там же: 50). Однако в этом эссе апологии советских властей не найти. Если вообще стоит говорить о мифологизации, то речь будет идти о романтическом мифе о великом гении искусства; между прочим, в достоверности такого мифа сам Эйзенштейн – который является непосредственным источником текста Аксенова – старался убедить окружающих (ср. Белобровцева 2012: 215). Как нам кажется, это скорее в духе исчезающего Серебряного века (ср. Lazzarin 2012), нежели в духе социализма. Что касается Кончаловского, то социалистические мотивы явно опровергнуты в описании его детства: прямо сказано, что "научные и политические воззрения матери [нигилисткой] до малышей не доходили" (I, 299). Трактовку Никитина мы могли бы приписать лишь очерку о Бабановой; в нем неоднократно подчеркиваются трудолюбие и невероятная трезвость героини:

> Работа всегда была и осталась для нее делом чести и неотъемлемой потребности организма, о славе она не мечтала, о доблести в себе никогда не видела [...] [сердце] работало своей бессонной работой так же, как и его хозяйка, – на совесть (I, 384).
>
> Четвертый год первой пятилетки покончил с этим положением вещей в драме Погодина и в игре Бабановой. *Мой друг* не только дата в области драматургии и исполнительства, это дата в области развития норм нашей новой морали, морали вырастающего из лесов социалистического общества (I, 386-387).
>
> А работа, которую проносит через свою жизнь Бабанова, нам дорога и близка, потому что это в большей или меньшей степени работа, которую мы все или проделываем сами или несчастны от того, что не в силах ее проделать, да и взявшись за нее, может быть, ве-

дем без должного к тому упорства (I, 387-88).

Ее биография кажется действительно построенной по образцу ‘жития коммунистов’ (‘обратная’ агиография: уход от ложной веры в Бога, приход в новый нравственный образ жизни советского общества).

III.

Важным аспектом этих текстов является оправдание автора перед читателем по поводу своего метода изложения; подобные места выполняют, так сказать, ‘мета-биографическую’ функцию. В оппозиции ‘литературность’ vs. ‘точный’ отчет событий автор выбирает первое: “[…] послужной список – не биография” (I, 297); “[…] история возникает только в осмысливании событий” (I, 404). Часто встречаются такие программные высказывания:

> Я только рассказываю, чему сам был свидетель, или передаю, что узнал от свидетелей достоверных” (I: 405).
> Это не исследование и всего менее история архивного изыскателя. Я не справлялся ни с записями домовых книг” (I, 357).
> Если они [знающие точные данные] скажут, что такой-то неточности ради я впал в искажение целого […] я этому не поверю […]; я позволю себе дерзость думать, что, наблюдая свою модель лет десять подряд, из них года три ежедневно, увидав лет девять назад, что мне придется-таки написать, когда нибудь то, что я пишу сейчас, я видел больше других и заметил в ней, вероятно, больше многих, не исключая и ее самой (I, 358).
> Беспристрастия ни в одной работе нет, геометрия Эвклида – пристрастна. […] Предупреждаю, что буду пристрастен (I, 297).

Аксенов предупреждает читателя о субъективности текстов: он не заинтересован в педантичной проверке данных, опирается на непосредственные впечатления и (почти) непосредственный опыт[6].

[6] Подобный подход отмечается и в его статье о пятилетии Театра Мейерхольда (1926): “Аксенов пишет по памяти, порой невольно смещая события, сдвигая их порядок, но твердо

Он часто приводит и собственные анекдоты, которые приближают эти тексты (жанр которых трудно определить) и к мемуарным жанрам (присутствие автобиографических мест). Очевидно, что тексты, созданные на основании такого подхода, не вписывались в традицию так называемой 'документальной прозы' официальной советской критики, основанной на недвусмысленных фактах, на единой объективной истине и на подчинении повествования явному идеологическому намерению (ср. Criveller 2012); сама нужда Аксенова в оправдании может быть истолкована как доказательство необычности текстов в контексте времени; возможно, с точки зрения идеологии лишь портрет Бабановой, как мы увидели, приближается к 'советской' трактовке, хотя здесь необходима одна оговорка.

IV.

Эссе о Бабановой (как и остальные) надо прочитывать и на социальном, и на экзистенциальном уровнях. Аксенов (дворянин и приверженец западного авангарда) восторженно принял Революцию, и с того момента в его критических и художественных произведениях авангардно-формальные категории начали смешиваться с марксистскими. В 20-е гг. Аксенов занимал важные посты в советских литературных ассоциациях (несмотря на то, что в 1922 г. он почему-то вышел из партии, ср. II, 308); наоборот, к началу 30-х гг. Аксенов уже не принимал участие в литературной жизни сталинского СССР: его изысканные стихи уже не печатались[7]; рукопись его сборника рассказов (*Любовь сегодня*) советские издательства отклонили из-за несоответствия принципам наступающего соцреализма (в редакционных отзывах Аксенова обвиняют в психологизме, в изображении отрицательных героев; ср. Фарсетти 2013). Итак, его литературные занятия ограничились переводом драматургов шекспировской эпохи (и вообще шекспироведением). Некоторое время он преподавал математику и физику на рабфаке в провинции и даже написал статью о "перспективе кооперативного хлебопеченья" (1930 г.). Кроме того, Аксенов рабо-

зная, что пережитое Мейерхольдом и ТИМом запечатлевает точно (Фельдман 1994: 104).

[7] В 1929 г. вышли в альманахе *Литературный особняк* последних два стихотворения.

тал над этими критико-биографическими очерками, которые при его жизни не так и не увидели свет – за исключением, как ни странно, статьи о Бабановой: ради ее публикации Аксенову пришлось перейти на дидактическое изложение[8]; в тогда неизданном варианте статьи говорится и о купюрах (ср. I, 389). Аксенов добавляет:

> Портрет Бабановой был задуман мной в ряду других портретов моих современников. Их мною написано три. Но только этот сразу и безоговорочно нашел себе издателя. Этот второй факт говорит сам за себя. Думаю, что повинна в нем, главным образом модель, но кое[-]что принужден отнести за счет исполнения (I, 389-90).

В общем, математика, шекспироведение, биографии могут представляться как выход из советской действительности, убежище в прошлом, в воспоминаниях. Опыт Аксенова, несомненно, близок многим представителям Серебряного века, оставшимся в России после Революции. В начале им была обеспечена относительная творческая свобода. Однако, самостоятельный человек в искусстве 10-х–20-х гг., верующий в прогресс, в экспериментальное искусство, не мог вписаться в идеологический контекст 30-х гг. (ср. Гаевский 2007: 114) и жил прикладными интеллектуальными работами. Аксенов не дожил до Террора и ему ‘удалось’ умереть собственной смертью (в 1935 г.). Конечно, его не обвиняли (не успели обвинить?) в ‘буржуазности’, и в его официальных текстах время от времени встречаются ссылки на марксистские принципы. Но в частных письмах жене чувствуется сожаление о судьбе сосланных друзей (особенно С.П. Боброва и Г.Н. Оболдуева); в этих текстах Аксенов, понятно почему, использует язык намеков: “Если я куда поеду, то только на богомолье, навестить друзей, принявших ангельский чин и ныне спасающих души свои в монастыре” (10 мая 1934 г.; I, 187).

V.

В конце хотели бы затронуть вопрос о генезисе поэтики Аксенова-биографа. Даже при

[8] Что касается эссе о Кончаловском, редкие ссылки на марксистскую социологию оказались недостаточными для его опубликования.

беглом рассмотрении текстов можно найти отзвуки европейской культуры XX в. Например, утверждая влияние травм детства на творчество Эйзенштейна, Аксенов недвусмысленно ссылается на категории психоанализа:

> Психический шок, испытанный в детстве, сделал из ребенка будущего художника, но он же обусловил то обстоятельство, что вся система образного мышления, чуть она приводится в движение, поднимает со дна сознания взрослого мастера весь бессознательный ужас, который она в свое время была призвана преодолеть (I, 475).

Этот факт крайне интересен: с одной стороны, это очередное свидетельство о популярности идей З. Фрейда среди представителей русского модернизма (ср. Эткинд 1994: 9); с другой же, это частично объясняет, почему эссе об Эйзенштейне не могло быть опубликовано в 30-е гг.: ведь участь психоанализа в России связана с судьбой его покровителя Л. Троцкого (ср. там же: 12).

Что касается концепции Аксенова о функционировании памяти, отраженной в этих очерках, в ней можно видеть отклик на сочинения А. Бергсона:

> Я пользовался самым простым и первобытным свойством нашего животного мозга – способность удерживать в себе слышанное и виденное. *Новые впечатления наслаивались на старые* [...]. Возможно, вероятно, неизбежно, должно быть, хоть сам я этого и не вижу, что *частное в моих воспоминаниях подменено уже общим* [...] [курсив мой – А. Ф.] (I, 357-358).

> Память [...] не будет способностью регистрировать воспоминаний или сортировать их по ящикам. Нет ни реестра, ни ящиков; здесь не существует даже, в собственном смысле слова, способности, ибо способность работает с перерывами, когда хочет или когда может, между тем как *накапливание прошлого на прошлое совершается* без перерыва. В действительности прошлое сохраняется само собою, автоматически. Без сомнения, оно следу-

ет за нами *целиком*, каждый момент [...] [курсив мой – А. Ф.] (Бергсон 1914: 4).

Не подлежит сомнению, что Аксенов хорошо знал философию Бергсона: кроме важности этой личности для русской культуры на рубеже веков (см. Fink 1999), нам известно, что Аксенов пользовался его книгой *Смех* (1900 г.) для подготовки одной лекции о драматургии (ср. II, 89). Не исключено, что идеи Бергсона как-то повлияли на поэтику Аксенова. Мы имеем в виду некий отзвук идей раннего Бергсона о дуалистической концепции времени (известная оппозиция: научное, условно измеряемое, 'пространственное' время vs. внутреннее, неизмеряемое, качественно различное время – 'длительность'). Согласно Аксенову:

> Те, кто смотрит на тонкую струйку красноватой пыли, протекающую из одной чашки песочных часов в другую – точное ее подобие, – думают, что они являются подлинными свидетелями хода времени. Они ошибаются: они наблюдают только *равномерное* движение, *условно принятое* для измерения этого свойства пространства. Те, кто наблюдает события, протекающие в пределах ему отпущенного сознательного бытия, полагают, что наблюдают историю. Они ошибаются: история возникает только в осмысливании событий. Они наблюдают время. И *время* это оказывается *далеко не равномерным* ни в своем движении, ни в своем строении [курсив мой – А.Ф.] (I, 404).

Наконец, можно отметить отдаленную параллель размышлений Аксенова с психологией того времени: в 1932 г. вышла важная книга английского психолога Ф. Бартлетта, *Remembering*, в которой приведены результаты обширных исследований в области памяти, восприятия, мышления. Эксперименты Бартлетта доказали, что память креативна, т.е. не воспроизводит воспринятое пассивно; акт воспоминания – всегда новый процесс построения текстов в соответствии с некими умственными схемами, основанными на наших знаниях и ожиданиях. Одна из главных тенденций

при воспоминании – превращение странного в обычное, “частного” в “общее”, как выразился Аксенов. Конечно, в этом случае говорить о влиянии невозможно. Интересен просто тот факт, что в сталинском СССР в творчестве Аксенова отразились подобные идеи о специфике воспоминания, которые бытовали в современной западной философии и которым, в те же годы, экспериментальная психология дала научное объяснение.

Библиография

Адаскина 2008: Н. Адаскина, *Сочинения И.А. Аксенова* // И. Аксенов, *Из творческого наследия в двух томах*, RA, М., 2008, Т. II, с. 338-357.

Аксенов 1931: И. Аксенов, *Бен Джонсон. Жизнь и творчество* // Бен Джонсон, *Драматические произведения*, Academia, М.–Л., 1931, с. 21-107.

Аксенов 2008: И. Аксенов, *Из творческого наследия в двух томах*, RA, М., 2008.

Белобровцева 2012: И. Белобровцева, *Аксенов – Эйзенштейн – Аксенов: как создаются биографии* // Л. Клеберг, А. Семененко (сост.), *Аксенов и окрестности*, Södertörns högskola, Huddinge, 2012, с. 209-219.

Бергсон 1914: А. Бергсон, *Творческая эволюция* (пер.: В. А. Флерова), Русская мысль, М.-Спб., 1914.

Булгакова 2012: О. Булгакова, *Аксенов, Эйзенштейн, или Кто был тенью отца Гамлета* // Л. Клеберг, А. Семененко (сост.), *Аксенов и окрестности*, Södertörns högskola, Huddinge, 2012, с. 173-193.

Гаевский 2007: В. Гаевский, *Книга расставаний*, РГГУ, М., 2007.

Забродин 2005: В. Забродин, *Эйзенштейн: попытка театра*, Эйзенштейн-центр, М., 2005.

Лотман 1997: Ю. Лотман, *Литературная биография в историко-культурном контексте (К типологическому соотношению текста и личности автора)* // *О русской литературе*, Искусство-СПБ, Спб., 1997, с. 804-816.

Мар 1937: С. Мар, *Биография Ивана Александровича Аксенова* // И. Аксенов, *Шекспир*, Художественная литература, М., с. 3-5.

Никитин 1996: А. Никитин, *Московский дебют Сергея Эйзенштейна*, Интерграф Сервис, М., 1996.

Фарсетти 2013: А. Фарсетти, *Новые данные о сборнике рассказов И. А. Аксенова* Любовь сегодня // Л. Новицкас, А. Першкина, П. Успенский, А. Федотов (сост.), *Текстология и историко-литературный процесс. Сборник статей*, Лидер, М., 2013, с. 158-168.

Фельдман 1994: О. Фельдман, *"Не разрешенная нашей цензурой брошюра"*, «Театр», 1994, I, с. 103-108.

Эткинд 1994: А. Эткинд, *Эрос невозможного. Развитие психоанализа в России*, Гнозис – Прогресс-Комплекс, М., 1994.

Bartlett 1932: F. Bartlett, *Remembering*: *a study in experimental and social psychology*, Cambridge University Press, London, 1932.

Criveller 2012: C. Criveller, *Gli studi sui generi auto-biografici e memorialistici in Russia*, «AutobiografiЯ», I, 2012, pp. 21-48.

Fink 1999: H. Fink, *Bergson and Russian Modernism: 1910-1930*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 1999.

Lazzarin 2012: F. Lazzarin, *Фиктивный характер (псевдо)мемуарного текста как эстетическая программа. Еще раз о Петербургских Зимах Георгия Иванова*, «AutobiografiЯ», 2012, I, pp. 101-120.