

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ЕСТЕТИКИ ТА ПОЕТИКИ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

УДК 82-312.6

DOI: 10.32342/2523-4463-2020-1-19-10

Е.С. АННЕНКОВА,

доктор филологических наук,

*профессор кафедры мировой литературы и теории литературы
Национального педагогического университета имени М.П. Драгоманова
(г. Киев)*

«ОСТАВИТЬ В МИРЕ ПАМЯТЬ О СЕБЕ»: АВТОБИОГРАФИЗМ КАК ТВОРЧЕСКАЯ СТРАТЕГИЯ ГАЛИНЫ КУЗНЕЦОВОЙ

В статье анализируются автобиографический модус творчества Г. Кузнецовой, ведущие принципы художественной репрезентации автобиографического «я» писательницы и система приемов, создающих специфику ее автобиографической **наррации**; рассматриваются доминантные образы ее художественной прозы, которые в результате репродукции и репликации в текстах разной жанровой природы приобретают статус автометаописательных единиц, из которых вырастает автобиографический сюжет и автобиографический субъект прозы Г. Кузнецовой.

Ключевые слова: автобиографизм, автофикциональный роман, автобиографема, автобиографический модус.

Перші три десятиліття ХХ ст. були відзначені бурхливим розвитком мемуарно-автобіографічної прози в російській літературі, що було пов'язане з глибокими змінами у соціально-культурному житті суспільства, системною переоцінкою цінностей, зміною способів пізнання світу і статусу мистецтва, яке стало розумітися як найвище одкровення, що надавало знання про таємниці людського буття. Усі ці процеси корінних трансформацій відобразилися і на стані людської особистості, яка проходила складний шлях знаходження себе через саморефлексію і усвідомлення себе в різнорівневих і множинних зв'язках з Богом, світобудовою і суспільством. Предметом дослідження у статті є автобіографічний модус творчості Г. Кузнецової, провідні принципи художньої репрезентації автобіографічного «Я» письменниці і система прийомів, що створюють специфіку її автобіографічної нарації; розглянуто домінуючі образи її художньої прози, які в результаті репродукції і реплікації у текстах різної жанрової природи набувають статусу автометаописових одиниць, з яких виростає автобіографічний сюжет і автобіографічний суб'єкт прози Г. Кузнецової. Мемуарно-автобіографічний «бум» початку ХХ ст. дає можливість літературознавцям говорити про панавтобіографічний характер творчості багатьох російських письменників, бо тяжіння до автобіографізму стало своєрідним знаком модерної епохи, що стимулював інтерес до суб'єктивної особистості і проблем індивідуальності. Гібридний жанр власне художньої автобіографії був значною частиною творчості багатьох провідних письменників початку ХХ ст., особливо яскраво він проявився в художніх практиках російських письменників-емігрантів, чому сприяла неоднозначна ситуація вимушеної еміграції, відірваність від рідних коренів і складне долучення до нового лінгвокультурного середовища, де гострою була потреба збереження власної ідентичності.

Ключові слова: автобіографізм, автофікціональний роман, автобіографема, автобіографічний модус.

Первые три десятилетия XX в. были отмечены бурным развитием мемуарно-автобиографической прозы в русской литературе, что было связано с глубокими переменами в социально-культурной жизни общества, системной «переоценкой ценностей», изменением способов познания мира и статуса искусства, которое стало пониматься как высшее откровение, дающее знание о тайнах человеческого бытия. Все эти процессы глубинных трансформаций отразились и на состоянии человеческой личности, которая проходила сложный путь самообретения через саморефлексию и осознания себя в разноуровневых и множественных связях с Богом, мирозданием и обществом. Этот сложный путь морально-нравственных исканий нашел реализацию в *literature intime*, **внеканоничность которой разрешала необходимую свободу самовыражения пишущему о себе.** Мемуарно-автобиографический «бум» начала XX в. **дает возможность литературоведам говорить о панавтобиографическом характере творчества многих русских писателей, ибо «тяготение к автобиографизму в разных его проявлениях»** (Д. Максимов) стало своеобразным знаком модерной эпохи, стимулировавшей интерес к субъективной личности и проблемам индивидуальности. Д. Мережковский, например, утверждал, что лучшей его автобиографией являются его произведения, М. Цветаева говорила, что вся ее проза имеет автобиографический характер, и хотя далеко не все писатели были столь категоричны, однако автобиографические черты личности автора, сюжеты и приметы истории его жизни часто проникали даже в те тексты, которые никак не соотносились с автобиографическим жанром. Гибридный жанр собственно художественной автобиографии являлся значительной частью творчества многих ведущих писателей начала XX в., особенно ярко он проявился в художественных практиках русских писателей-эмигрантов, чему способствовала неоднозначная ситуация вынужденной эмиграции, оторванность от родных корней и сложное приобщение к новой лингвокультурной среде, где острой была потребность сохранения собственной идентичности.

Автобиографические произведения русских писателей-эмигрантов в последнее время становились частым объектом пристального изучения, их изучению посвящены работы Б. Аверина [1], Е. Болдыревой [2], Л. Бронской [3], А. Громовой [4], Л. Колобаевой [5], Н. Николиной [6], М. Рубинс [7] и др. Не менее актуальна эта проблема и для зарубежного литературоведения, о чем свидетельствуют работы Р. Ковело [8], Б. Кока Мендес [9], Б. Гужетти и К. Заммит [10], Л. Сабуровой [11], А.С. Белтрана [12] и др. Однако художественная практика писателей является неисчерпаемым источником для исследований, поэтому в рамках данной статьи сосредоточимся на специфике автобиографической природы малой прозы одной достаточно известной и в то же время маргинальной и совсем мало изученной писательницы русского зарубежья Галины Кузнецовой, для которой автобиографизм оказался необходимой и продуктивной творческой стратегией, а автобиографические тексты стали едва ли не единственной возможностью заявить о своем таланте и самоценном существовании.

Самый плодотворный период литературной биографии Галины Кузнецовой связан, конечно же, с ее тесным личным и творческим контактом с И. Буниным, на вилле которого в Грассе она провела сложные и, возможно, самые насыщенные годы личностного и писательского становления. Поиск собственного «я» был трудным и мучительным, усугублялся двусмысленным положением Кузнецовой в семье Бунина, однако глубоким и жизненно важным был тот след, который оставило в ее душе общение с ним. Параллельно с Буниным, напряженно работавшим над романом «Жизнь Арсеньева» и другими произведениями, она упорно и почти без перерыва трудилась над собственными писаниями, достаточно за короткий период времени, приблизительно с 1927 по 1934 гг., создав лучшие и самые известные свои вещи: роман «Пролог», «Грасский дневник», стихотворения для книги «Оливковый сад» и целый ряд рассказов.

Литературные и жизненные уроки и поддержка Бунина были ощутимы, но важны были также и мотивы, побуждавшие Кузнецову столь упорно работать. Как и ее старший наставник, который стремился запечатлеть чекан своей души в этом мире, она была охвачена мыслями о смысле своего существования на земле и тоже мечтала «оставить в

мире память о себе» [3, с. 363]. Однако в отличие от Бунина, который верил в то, что в памяти потомков и в вечности Вселенной он будет жить бесконечно в своем творчестве («Будущим поэтам, для меня безвестным, / Бог оставит тайну – память обо мне...» [13, I, с. 359]), она сомневалась в том, что судьба будет столь же благосклонной к ней: «Ни имена, ни книги, ни преданья, // Ни скудные друзей воспоминанья // Не скажут о земной моей судьбе...» [15, с. 363]. Этот первый значимый для нее стимул творить был прочно связан и с другим, еще более серьезным для нее вопросом о собственном предназначении и самоопределении, как личностном, женском, так и писательском. С одной стороны, литературный труд представлялся ей уникальной возможностью найти себя и обрести свой полноценный голос и свободу в этом сложном взрослом мире и патриархатном каноне уже состоявшихся русских писателей старшего поколения русской эмиграции, которые в основном ее окружали. С другой стороны, понимание «безутешной» своей судьбы и невозможности остаться в памяти людей объяснялось еще и той мучительной «несказанностью» ее жизни, которая тревожила ее постоянно, рождая грустное понимание того, что «наглухо приходится все время закрывать себя на ключ» [15, с. 296] и что возможности словесного выражения глубинных переживаний достаточно ограничены. Думая, что в литературной деятельности она сумеет раскрыть свои внутренние силы, она безошибочно выбрала направление своего творчества, так как оно предreshалось особенным и редкостным лирическим даром писательницы, который она ощущала в себе сама и который был точно подмечен Буниным: «Бог дал вам хороший, редкий по нынешним временам талант. Надо постараться его не прогулять <...> иначе может статься, что душа останется, как облако, которое плывет и тает – слишком лиричной в жизни» [15, с. 37, 77].

Лирическое дарование Г. Кузнецовой и ситуация эмиграции, требовавшая сохранить духовную культуру нации и собственный опыт прошлой, навсегда исчезнувшей жизни, естественным образом предопределили обращение писательницы к субъективным жанрам интимной литературы, в которых авторский элемент мог быть проявлен наиболее выразительно и полно. Так появился ее знаменитый «Грасский дневник», который можно рассматривать как мемуарно-дневниковый эго-текст (М. Михеев) экзистенциального характера, в котором зафиксированы и отрефлексированы повседневные бытовые события жизни писательницы и близких ей людей и значимые этапы ее духовно-нравственной биографии, что, впрочем, и указывает на фиктивность обозначенного в названии жанра; и автобиографический роман «Пролог» и рассказ «Художник», и мемуарный очерк «Друзья», а также множество лирико-психологических рассказов, которые не определяются как автобиографические, однако в них присутствует узнаваемый автобиографический код автора, проявленный в женских образах, в которых отразились, как пронципально заметил А. Леденев, «разные лики автобиографического "я"» [16, с. 72] писательницы, и отраженный в целом комплексе автобиографем, формирующих автобиографический модус письма Кузнецовой. Важно в связи со сложной, «протеистичной», природой автобиографического жанра определиться с терминологическими понятиями, используемыми в статье. Во-первых, уместно отметить, что концепция автофикшн, сформулированная С. Дубровским, представляется продуктивной с теоретической и практической точек зрения, ибо она вносит определенность в размытые обозначения «гибридных» текстов, созданных на границе фактуального и фикционального дискурсов, поэтому жанр романа Г. Кузнецовой «Пролог» целесообразнее определять как автофикциональный (автобиографический) роман, в котором автор пересоздает в тексте свой жизненный опыт, текстуализирует свою жизнь и онтологизирует текст, через созданный образ Другого обретая и осмысливая свое «я», при этом умозрительный читатель (а первым читателем выступает сам пишущий текст своей жизни субъект) дает свое априорное согласие интерпретировать прочитанное как реальность. Во-вторых, следует разграничивать, вслед за М. Медарич, автобиографию как литературный жанр и автобиографизм как «стилистически маркированный прием, представляющий собой эхо жанра автобиографии» и проявляющийся в текстах, которые «сами по себе не являются автобиографиями, не писались и не воспринимались как автобиография» [17, с. 5]. Автобиографизм проистекает из автобиографической

интенции, внутренне присущей творческому сознанию писателя, и проявляется в особенностях мнемонической, «воспоминательной» (Б. Зайцев), деятельности пишущего субъекта и в связанном с нею автобиографическом комплексе, состоящем из авторефлексивных и автометаописательных фрагментов и своеобразного «тезауруса жизни» (М. Эпштейн) автора, представленного различными устойчивыми «автобиографемами» (Е. Болдырева), которые являются знаковыми для творчества писателя и распознаются благодаря своему константному присутствию и в других, постулируемых как написанные в жанре автофикшн произведениях автора.

Повесть Г. Кузнецовой «Художник», впервые напечатанная в 1995 г., отмечена автобиографическими чертами, в ней осмысливается и реинтерпретируется жизненный опыт писательницы, поддаются фикционализации идентичность автора и протагониста. Как признавалась сама Кузнецова, в повести «многое намешано и в людях и обстановке» [15, с. 406], и сквозь это намешанное в ней проступают литературная атмосфера и быт русской эмиграции 1920-х гг., в образах второстепенных персонажей угадываются реальные представители литературной среды (так, в фигуре Мусатова проявляются черты и В. Ходасевича, и Н. Оцупа, в поэте Ланском узнается Г. Адамович, а молодая талантливая зеленоглазая поэтесса Рита Мезенцева сильно напоминает Ирину Одоевцеву), а главная героиня по имени Ирина имеет достаточно сюжетно-событийных и душевно-эмоциональных соприкосновений с фактами биографии самой Кузнецовой. Это и первые публикации стихов в «Студенческом журнале» в Праге и последующие во французских журналах, и работа манекенщицей, и возникающий в повести топос родного Киева с «таинственным мерцанием рубиновой лампы перед древним образом в Лавре» [15, с. 327], и топос жаркого французского юга с виллой, садом, виднеющимися голубыми горами Эстереля и морем, и восприимчивость к тайне и красоте мира, наполнявшими жизнь героини «мгновениями очарования» [15, с. 327] и придававшими ей смысл, и любовь к музыке, которая казалась Ирине принадлежащей «миру волшебных стихий» [15, с. 326], и перепады настроения, и дар ухода «из трезвой жизни» [15, с. 327], умение погружаться в иллюзии и грезы, закрывающие от нее горечь реальности. Все эти детали обнаруживаются в «Грасском дневнике» писательницы, в документальном свидетельстве ее жизни, они рассыпаны в автофикциональном романе «Пролог» и в ее стихах, они присутствуют и в неавтобиографических рассказах, но, повторяясь и накапливаясь, кочуя из текста в текст, они приобретают форму художественной закономерности и складываются в автобиографический жизненный сценарий Кузнецовой, который моделирует ее художественный мир, насыщенный доминантными автобиографемами-концептами (красота, музыка, одиночество, неизреченность), автобиографемами-топосами (Киев, Лавра, сад, юг, море), автобиографемами-эмоциями (печаль, меланхолия, томление, страдание, неудовлетворенность).

Главным в повести является описание отношений молодой и малоопытной поэтессы Ирины с влюбленным в нее взрослым и знаменитым художником Шатиловым, и в этой мучительно-блаженной связи прозрачно прочитывается личная история Кузнецовой и Бунина, что подтверждается и скупыми свидетельствами их современников, и записями в «Грасском дневнике», в котором передан очень личный человеческий и писательский облик Бунина и ее ощущения от общения с ним.

В начатом в Грассе и так никогда и не оконченном «Художнике» Кузнецова попыталась отразить свое, женское видение истории их взаимоотношений с Буниным, о чем она рассказывает от лица своей автогероини Ирины, изображая в образе Шатилова «черты личности Бунина и его литературные вкусы» [15, с. 406] (она отмечает трезвость и натуралистичность картин Шатилова, реалистическую резкость его суждений, что соотносится с бытописательной манерой произведений и классической традиционностью взглядов Бунина на искусство, она красноречиво упоминает о Мопассане, интерес и любовь к которому сопровождали писателя в зрелые годы), а также наиболее важные и запомнившиеся ей бунинские уроки литературного мастерства. Выбранный писательницей жанр позволяет ей предельно обнажить глубоко сокровенные, внутренние мотивы, сблизившие ее и писателя, и обозначить свойственные Бунину обще-

известные его человеческие качества и манеру поведения, приобретенные в ее восприятии тягостный оттенок острой неудовлетворенности их приватной ситуацией и преобразенные всем ею пережитым и перечувствованным. Она отмечает его стареющее надменное лицо, седину в волосах и характерную юношескую легкость его фигуры, его «стремительную страстность», неумолимую решительность и неукротимость его напора по отношению к ней, и силу его «умиления» ею, и его ненасытное, жадное внимание ко всем историям из ее молодой жизни, и пронизательность его советов, касающихся ее занятий литературой, и его «ревнивую силу», вызванную пониманием им того, что «она могла быть без него счастлива...» [15, с. 347]. Удивительно прямолинейными и решительными и в то же время глубоко психологическими выглядят ее заключения о сближении героев: **«По своему складу он был ей чужд, был на много лет старше ее, был, вообще, из совсем другого века, как ей потом часто казалось. Резкая нетерпимость и определенность его взглядов поначалу пугала и почти ошеломляла ее, хотя в то же время это и странно нравилось ей»** [15, с. 335]. Их близость характеризуется писательницей как постоянное борение Ирины с самой собой, как необходимость «переступить через какие-то внутренние преграды между ними» [15, с. 341]. Временами он казался ей даже «враждебным», а общение с ним она называла «поражениями» [15, с. 341] в смысле глубины того следа, который каждый раз оставлял он в ее душе своими беседами и вторжениями в ее внутреннее пространство.

В то же время настойчивые советы Шатилова усердно и постоянно трудиться, желание научить Ирину видеть краски природы, развить в ней визуальную зоркость и любовь к красоте мира, умение наслаждаться ею и восхищаться жизнью вызывали в молодой женщине глубокую радость сопричастности чему-то крупному, яркому, высшему. Поучения Шатилова («Только природа, только красота, это то главное, ради чего люди живут и ради чего стоит жить...» [15, с. 343]) звучат как эхо мыслей Алексея Арсеньева, которыми он делится с Ликой: «Жизнь и должна быть восхищением...» [13, V, с. 224], и показательно созвучны тем наставлениям Бунина, о которых так много писала Кузнецова в «Грасском дневнике» [см. записи: 15, с. 27, 33, 35, 37, 50, 138]. Однако откликнулась автогероиня Кузнецовой лишь на то, к чему была подготовлена ее душа, что было свойственно ей от природы: «смутные картины его жизни» входили «в тот общий мир представлений, который всегда жил в ней» (курсив мой – Е.А.) [15, с. 336]. В то же время его непонимание ее стихов, неприятие им их мистического флера встречали в ней решительный и твердый отпор. Именно такие замечания писательницы, рассыпанные по всему незаконченному тексту этой повести, красноречиво характеризуют ее видение природы творческой близости и разногласий «учителя» и «ученицы», в основе которых лежали изначальная типологическая схожесть и природная разность их художественного дарования и вкуса.

В «Художнике» присутствуют свойственные бунинской прозе ритмы, мелодические рисунки и приемы художественной выразительности. Они проявляются в нарастающей в пределах одной фразы волнительно-лирической интонации и возрастающих нагнетании и детализации нюансов, в константном параллелизме синтаксических конструкций, в утонченной звукописи и светописи (даже столь любимый Буниным лиловый цвет проникает в описания Кузнецовой), что все вместе и создает знакомый эффект музыкальности прозаического текста: «Они уезжали в маленькие городки, разбросанные вдоль побережья, завтракали на деревянных столах деревенских харчевен, пили местное розовое вино, сладко кружившее голову, лежали под могучими пиниями на холмах, дышали сухим запахом лиловой лаванды, растущей прямо на песке под горячим, все более распадавшимся небом» [15, с. 343]. Эти созвучия с бунинской прозой никак не являются буквальными и точно скопированными, но они представляются сознательными и органичными, ощущаются на уровне схожей эстетической атмосферы писаний. А сама ситуация этого тайного, должного быть скрытым от чужого взгляда взаимного наслаждения и упоения красотой природы и неторопливо-ритмичный повествовательный тон описания времяпрепровождения любовников совершенно неожиданным образом проявятся, тоже не буквально, в позднем рассказе Бунина «Кавказ», вошедшим в «Темные аллеи»: «Мы нашли место первобытное, заросшее чинаровыми леса-

ми, цветущими кустарниками, красным деревом, магнолиями, гранатами, среди которых поднимались веерные пальмы, чернели кипарисы... Я просыпался рано и, пока она спала, до чая, который мы пили часов в семь, шел по холмам в лесные чащи. <...> Потом мы уходили на берег, всегда совсем пустой, купались и лежали на солнце до самого завтрака. После завтрака – все жаренная на шкаре рыба, белое вино, орехи и фрукты – в знойном сумраке нашей хижины под черепичной крышей тянулись через сквозные ставни горячие, веселые полосы света» [13, V, с. 258]. Или последняя фраза Кузнецовской повести, с такой художественной выразительностью передающая шквал сокрушительных эмоций, переживаемых обоими героями, и так в глубинах своих похожая на сложные и страстно-нежные отношения Арсеньева с его Ликой или Мити с Катей и напоминающая ритмико-интонационные узоры прозы Бунина: «Но не успевала она прийти в себя, осмыслить причину его ярости, как приходило другое письмо, едва хранившее след только что пронесшейся бури, полное такой нежности, таких страстных слов, такой тоски по ее немедленному присутствию, что она терялась и кидалась отвечать ему...» [15, с. 348].

В рассказе «На вершине холма», напечатанном в 1930-х гг. в «Последних новостях», также исползуется знакомый авторский код, маркированный образом Бунина, о чем писала сама Кузнецова: «...там, разумеется, выведен И. А. Бунин и все слова Старика – его подлинные слова» [15, с. 407]. Образ Бунина создан с помощью характерных для писательницы знаковых деталей, передающих ее личное, интимное восприятие писателя: «у него был твердый и прекрасный, как на старинных медалях, профиль, и вообще наружность человека властного, привыкшего, чтоб ему подчинялись» [15, с. 349]. Она оставляет героя безымянным, красноречиво означивая его как «старик», что генерирует целую цепочку смыслов (от возрастной разницы до интеллектуальной и духовной зрелости героя, что всегда восхищало и одновременно тяготило саму писательницу в отношениях с Буниным), как и Шатилова, она делает «старика» художником, акцентируя таким образом творческую составляющую его личности, наделяет его страстью к путешествиям («я видел две трети мира и писал о них» [15, с. 349]) и сохраняет любимый Буниным круг тем для размышлений и бесед (искусство, вечность, древность, природа, жизнь и смерть, писательская судьба), которые «старший» обсуждал с «молодым», человеком с «нервным» лицом, в образе которого угадывается писатель Л. Зуров, живший так же, как и Кузнецова, с семьей Буниных на вилле «Бельведер», где часто спорили и обсуждали вопросы, занимавшие писателя. Показателен финал этого рассказа: старик с молодым заходят в старинную капеллу и останавливаются перед скульптурой Пресвятой Девы с Младенцем, которую рассматривают с благоговейным трепетом. Этот образ Мадонны «в золотой короне», смотрящей «наивно-удивленным взглядом» куда-то вдаль и напоминающей простолюднику «из какого-нибудь рабочего итальянского предместья» [15, с. 354], перекликается с поэтическим образом флорентийской Мадонны, который запечатлела Кузнецова в строчках стихотворения «В косынке легкой, голову склонив, // Она глядит покорными очами // Куда-то вниз» [15, с. 375]. И остается только угадывать, где и когда, при каких обстоятельствах и почему такое сильное впечатление произвел на писательницу образ Мадонны, ставший еще одним автобиографическим знаком ее художественного мира.

Рассказы, собранные Г. Кузнецовой в книгу «Утро», вышедшую в 1930 г., за редким исключением («Последняя повесть» и «Дом на горе» могут расцениваться как автобиографические) не определяются как автофикциональные, они не создавались как автобиографические и в принципе не должны были бы и восприниматься как таковые. Ведь написанные в эмиграции и для эмигрантов, для людей, принадлежащих одной культуре и переживших общие для всех трагические события кровавого переворота в России 1917 г., они рассказывали о хорошо всем понятных и близких вещах: о гражданской войне, о крушении белогвардейской армии и последовавшем за этим массовом исходе из родной страны («В пути», «Кунак», «Бахчисарай»), о тяготах эмигрантской жизни на чужбине («Синий горы», «Золотой рог», «Осень»). В них воссоздается сопровождавшая все эти драматические этапы типичной судьбы русских изгнанников атмосфера страха и мучений эвакуации, потерь и смертей гражданской войны,

бесприютности и отчаяния в эмиграции, в них фиксируются все знаковые для русских эмигрантов заграничные города, перевалочные Одесса, Севастополь и Константинополь, страны рассеяния эмигрантов, Болгария, Чехия, Франция. В то же время в них эксплицирована трансформация жизненного опыта писательницы в художественные сюжеты, мотивы и образы, которые в своей совокупности формируют узнаваемый по автофикциональной и автодокументальной прозе Кузнецовой автобиографический код писательницы.

Рассказы как бы подхватывают и продолжают историю автогероини Кузнецовой из романа «Пролог», действие которого заканчивается как раз на отъезде Ксении с мужем-офицером из города в связи с перемещением штаба армии: переполненные теплушки вагонов, суматоха, неустроенность и неведение, ощущение чуждости мужу и поезд, несущийся в Полтаву. И вот в рассказе «В пути» читатели оказываются в Полтаве, где героиня Лидия Александровна мечтает попасть в Киев, родной город Кузнецовой, чтобы наконец еще раз увидеться с родными (а в Киеве у писательницы действительно остались мать и сестра, обожаемые дедушка и бабушка), Лидия Александровна и живет в районе старого Печерска (там, где жила в детстве и юности Кузнецова), недалеко от арсенала ютится их «старенький особняк с красными ставнями, железный навес над крыльцом» [14, с. 43] (точно такой описан в «Прологе»), Лидию Александровну сопровождает муж, чужой ей человек, с которым она молча разделяет тяготы военной жизни (муж Кузнецовой тоже был белым офицером, и вместе с ним она покинула Россию и оказалась в Константинополе, потом в Париже, где в скором времени с ним развелась). Вообще, страны и города, упомянутые в рассказах, также формируют автобиографически маркированные топоры творчества Кузнецовой. По географии ее рассказов можно с большой долей вероятности предположить, что своими глазами видела Кузнецова и Бахчисарай, и Севастополь, и Одессу, и, конечно же, Прагу, где она училась в университете и начала свою литературную деятельность, и Константинополь с его кладбищами, описанными в «Золотом Роге» и стихотворении «Турецкое кладбище», и Париж, и многие другие французские города.

Интересно проследить, как работала писательница с автобиографическим материалом на примере эпизода из рассказа «Дом на горе». Ее пребывание в Чехии, в уютном доме пана жидителя отражено в «Грасском дневнике», в записи от 26 декабря 1927 г., т. е. в записи, сделанной в разгар рождественских праздников и накануне Нового года. В записи отражены ее воспоминания о встрече Нового года у пана Гала в Богемии, которая была настолько теплой и душевной, яркой и счастливой, что она уже однажды пробовала претворить ее в рассказ, но «не нашла верного тона» [15, с. 53]. Она вспоминает морозный «последний вечер старого года», запах «красных яблок» и «старый мед в длинных старомодных бокалах с золотыми прожилками» [15, с. 53]. И в рассказе сохраняются почти все самые яркие и запомнившиеся ей детали: Сильвестров вечер, последний день старого года, «высокие старинные рюмки с тонкими золотыми узорами, обступившие бутылку двадцатилетнего меда» [14, с. 148], добрый пан жидитель с его веселыми прибаутками. Но все эти художественные подробности обрастают дополнительными автобиографическими штрихами: пан жидитель дарит автогероине на память книжку на французском языке, потому что «вы по-французски читать любите» [14, с. 149] (сама Кузнецова прекрасно владела французским и много читала на этом языке и переводила), и важно, что в эту радостно-волшебную атмосферу новогодней ночи входит образ смерти, один из частых и мучительных образов в творчестве писательницы.

Молодой и неискушенной Кузнецовой смерть воспринималась как ужасная несправедливость и неправильность, нарушавшая нормальное течение человеческой жизни и ворвавшаяся в жизни людей с революцией, войной и эмиграцией. В «Грасском дневнике» она запишет: «мы насильственно принуждены жить в атмосфере постоянных смертей» [15, с. 233]. В «Прологе» Ксения Ясинская отторгнет преждевременную смерть своей подруги от своего сознания, потому что слишком прекрасной и многообещающей ей представлялась ее молодая, пока еще мало чем омраченная жизнь. В «Доме на горе» смерть снова воспринимается как незаслуженная жестокость, нарушающая уют, тишину,

радостность человеческой жизни: великолепные красные яблоки, выложенные на шкафу в спальне, выходящей окнами на кладбище, и отблески огня, освещающие портрет милой молодой женщины, которая тоже когда-то жила здесь и радовалась, но смерть забрала ее, и «теперь ее прах подо мной, в темном зале, в этой таинственной и страшной урне...» [14, с. 148].

Беззаботное настроение молодоженов из рассказа «Утро» также расстраивает похоронная процессия, случайно оказавшаяся на их пути и направлявшаяся в ту самую церковь, которую они с таким интересом рассматривали: хоронили жену старика, «маленькую, высохшую старушку» [14, с. 32], но снова эта смерть лишь ненадолго затмила их радостное ощущение молодой жизни, хотя в контексте всего сборника «Утро» именно эта смерть предвосхищает мрачные события и атмосферу безнадежности и пронзительной тоски, характерные для всех его рассказов.

В рассказах сборника присутствует и природный комплекс, свойственный творчеству Кузнецовой в целом: это связанные с водной стихией образы реки Днепр и моря, чаще всего насыщенные позитивными коннотациями, ибо Днепр для нее ассоциировался с утраченным раем детства, а от моря исходило «глубокое успокоение, обещание новой, мирной жизни» [14, с. 55], жизни теплой и сладостной, какой она была на южном берегу Франции: «море – чистое, утреннее, нежно голубое, как поле цветущего льна, дышало свежестью <...> Вода, тихо покачивая, несла ее, баюкала, усыпляла...» [15, с. 338]; и образы гор («голубые горы Эстереля» [15, с. 338] и мягкие очертания синих гор юга, также положительно маркированные, так как обещали они «то самое счастье, тайная жажда которого с каждым днем все слаще и настойчивее мучит» [14, с. 62] сердца ее героинь); и образы высокого голубого неба и самых разных деревьев и цветов, которые очень любила сама писательница. Все эти образы природы являются значимыми для художественного сознания Кузнецовой, ибо они всегда говорили о существующей лишь в ее безутешных грезах жизни прекрасной и радостной и всегда были противопоставлены сложной и неуютной реальности, в которой она жила, грустя и не находя для себя покоя и удовлетворения.

Героини рассказов Кузнецовой наделены напоминающим образ самой писательницы эмоционально-психологическим комплексом, складывающимся из постоянных и доминирующих в ее текстах автобиографем-эмоций грусти, тоски, грезы, неудовлетворенности, даже обреченности ее судьбы. В автобиографическом романе «Пролог», как и в рассказе «Художник», через созданный ею образ Другого она старается постичь свою сущность, и тем явственнее проступают в ее героинях сокровенные черты автора, увиденные как бы со стороны и совместившие в себе реальное и выдуманное, выросшее из подсознания писательницы: это одиночество, меланхолия, молчаливость и покорность, лень, эгоистичность, выраженная склонность к творчеству, восприимчивость к красоте и искусству, половые предпочтения. Писательница наделяет героинь другим именем, чтобы сделать для себя возможным процесс фикционализации своей жизни, чтобы через созданный текст обрести свою идентичность. Однако и в образах героинь, в которых отсутствует автобиографическое намерение, также прочитываются, как уже говорилось, разные автобиографические «лики» писательницы, что происходит не только из-за того, что ее героини являются эмигрантками со всем вытекающим из этого событийным комплексом (бегство из России, трудности эвакуации, приспособление к жизни на чужбине), но и вследствие того изображенного ею специфического психотипа личности, которым обладала сама Кузнецова. В молчаливости и безропотности Лидии Александровны («В пути»), в ее одиночестве и бесприютности угадывается психологический портрет молодой писательницы. Таня («Синие горы») и Вера («Золотой Рог») растеряны и не удовлетворены своей жизнью, им страшно и одиноко, хотя они и выходят замуж за людей, их страстно любящих. Эта страстность, пугающая героинь, читателям уже знакома по автобиографической повести «Художник», а неприятие и страх, вызываемые избыточной маскулинностью и связанной с нею мужской властью, описываются в «Грасском дневнике» писательницы в контексте ее размышлений над произведениями Бунина [15, с. 73, 107], что усиливает ощущение автобиографического ореола, которым окружены эти образы.

Вышесказанное далеко не исчерпывает перспектив дальнейшего исследования автобиографического модуса художественных текстов Г. Кузнецовой, творчество которой содержит потенциальные возможности для интерпретации его как автобиографического метатекста, могущего стать еще одной яркой и оригинальной составляющей канона автобиографической литературы русского зарубежья.

Список использованной литературы

1. Аверин Б.В. Дар Мнемозины: Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции / Б.В. Аверин. – СПб.: Амфора, 2003. – 402 с.
2. Болдырева Е.М. Автобиографизм и автобиография: самоконструирование и семиотизация субъекта / Е.М. Болдырева // Ярославский педагогический вестник. – 2017. – № 4. – С. 242–251.
3. Бронская Л.И. Концепция личности в автобиографической прозе русского зарубежья первой половины XX века (И.С. Шмелев, Б.К. Зайцев, М.А. Осоргин) / Л.И. Бронская. – Ставрополь: Изд-во Ставропольского государственного университета, 2001. – 120 с.
4. Громова А.В. Жанр беллетризованной биографии в литературе русского зарубежья (произведения Б.К. Зайцева) / А.В. Громова // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. – 2008. – № 2 (12). – С. 48–58.
5. Колобаева Л.А. Связь времён: Иосиф Бродский и серебряный век русской литературы / Л.А. Колобаева // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. – 2002. – № 6. – С. 20–39.
6. Николина Н.А. Поэтика русской автобиографической прозы / Н.А. Николина. – М.: Флинта; Наука, 2002. – 424 с.
7. Рубинс М.О. Русский Монпарнас. Парижская проза 1920–1930 годов в контексте транснационального модернизма / М.О. Рубинс. – М.: Новое литературное обозрение, 2017. – 328 с.
8. Covelo R. Thomas De Quincey in the Essays of Virginia Woolf: «Prose Poetry» and the Autobiographic Mode / R. Covelo // Journal of Modern Literature. – 2018. – Vol. 41, issue 4. – P. 31–47. DOI: 10.2979/jmodelite.41.4.03.
9. Coca Mendez B. The recurrent testimony of Jorge Semprun's concentrationary experience: To give voice to silence and word / B. Coca Mendez // Quaderns de Filologia-Estudis Literaris. – 2016. – Vol. 21. – P. 39–52. DOI: 10.7203/qdfed.21.9333.
10. Guzzetti B. Men Writing Their Lives: Situating the Authoring Processes of Zinesters / B. Guzzetti, K. Zammit // Journal of Language and Literacy Education. – 2019. – Vol. 15, issue 2. – P. 1–24.
11. Saburova L.E. Music and Painting in the Autobiographical Prose of Eugenio Montale and Antonio Delfini (The Butterfly of Dina Rd, One Story) / L.E. Saburova // Studia Litterarum. – 2019. – Vol. 4, issue 3. – P. 124–135. DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-3-124-135.
12. Beltran A.C. The nowhere of global curriculum / A.C. Beltran // Curriculum Inquiry. – 2018. – Vol. 48, issue 3. – P. 273–292. DOI: 10.1080/03626784.2018.1474712.
13. Бунин И.А. Собрание сочинений: в 6 т. / И.А. Бунин. – М.: Художественная литература, 1987–1988.
14. Кузнецова Г. Пролог / сост., вступ. статья, примеч. О.Р. Демидовой / Г. Кузнецова. – СПб.: Мирь, 2007. – 327 с.
15. Кузнецова Г. Грасский дневник. Рассказы. Оливковый сад / Г. Кузнецова. – М.: Московский рабочий, 1995. – 410 с.
16. Леденев А.В. Стилевая партитура чувств: «бунинские уроки» в прозе Г. Кузнецовой / А.В. Леденев // Русистика: сборник научных трудов / под ред. Л.А. Кудрявцевой. – К.: КНУ им. Т. Шевченко, 2008. – Вып. 8. – С. 68–72.
17. Медарич М. Автобиография / Автобиографизм / М. Медарич // Автоинтерпретация: сборник статей / под ред. А.Б. Муратовой, Л.А. Иезуитовой. – СПб.: СПбГУ, 1998. – С. 5–32.