

ЧТО ЗА ПАМЯТЬ В ЭТОМ ТЕЛЕ? ЕКАТЕРИНА БАКУНИНА И ЕЕ РОМАН «ТЕЛО»

Алина Турыгина

УДК: 82+821.161.1.

Ключевые слова:
русское зарубежье,
воспоминание, незамеченное
поколение, женская проза,
телесность.

Аннотация

Пересоздание техник письма и использование памяти как художественного приема — главные инструменты самоосознания, столь важного для писателей младшего поколения эмигрантов. В романе Екатерины Бакуниной «Тело» героиня ищет свое «я», обращаясь к воспоминаниям, с их помощью последовательно «пересобирая» свою жизнь. Эти воспоминания принадлежат не столько буквальному прошлому героини, сколько отдельному пространству с нелинейным течением времени. Е. Бакунина предпринимает попытку создания «женского» дискурса, в основе которого лежит телесность. Но сама жизнь женщины в эмиграции влечет к утрате индивидуальности. Определило ли это судьбу романа, находящегося на грани забвения? Или он задает проблематику, время которой тогда еще не пришло?

What Kind of Memory is There in That Body? Ekaterina Bakunina and her Novel “The Body”

Alina Turygina

*Keywords:
Russian diaspora, memory,
reminiscence, unnoticed generation,
women's prose, corporeality.*

Abstract

Recreating writing approaches and using memory as an artistic technique are the main tools of self-awareness, which is so important for writers of the younger generation of emigrants. In the novel *The Body* written by Ekaterina Bakunina the heroine searches for *herself* by turning to the memories and using them to consistently reassemble her life. These memories belong not to the heroine's literal past but to a separate space with a non-linear flow of time. E. Bakunina makes an attempt to create a *female* discourse based on corporeality. But the very life of a woman in exile leads to the loss of her individuality. Has it determined the fate of the novel being on the verge of oblivion? Or did it introduce a problem, the time of which had not yet come?

*...оказывается, что память живого существа
прежде всего указывает на силу его действия на вещи
и является ее ментальным выражением*
Анри Бергсон, «Материя и память»

телесность — это жизнь
Татьяна Замировская, «Смерти.net»

Хорхе Луис Борхес называет историю о поиске третьим из четырех возможных в искусстве сюжетов. «В прошлом любое начинание завершилось удачей. Один герой похищал в итоге золотые яблоки, другому в итоге удавалось захватить Грааль. Теперь [в XX веке — А.Т.] поиски обречены на провал» [Борхес. 2002]. История русской литературы за рубежом — тоже история поиска. Поиска идентичности, который в каком-то смысле действительно обречен на провал: вернуться к дореволюционной России, жизни русского писателя, какой она была в XIX веке, невозможно. Эмигранты вынуждены изобретать другие пути.

Настоящая статья посвящена тексту, принадлежащему литературе молодого поколения русской диаспоры и сегодня почти забытому, — роману Екатерины Бакуниной «Тело». Недооцененный как современниками, так и литературоведами более позднего времени, этот роман, с одной стороны, является примером использования памяти как литературного приема, свойственного всей русской эмигрантской литературе первой волны. С другой стороны, как показано в статье, Е. Бакунина создает оригинальную временную организацию романа, которая до сих пор оставалась незамеченной. Кроме того, роман Е. Бакуниной, который принимает участие в обсуждении телесности, женского тела, сексуальности и женского дискурса, противостоящего большому «мужскому» дискурсу, особенно актуален сейчас, во времена, когда каноны постоянно переписываются и пересматриваются.

«Отправляясь на Итаку, молись, чтобы путь был длинным», — так в переводе Геннадия Шмакова звучит первая строка стихотворения «Итака» (1910) новогреческого модерниста Константиноса Кавафиса [Кавафис. 2000]. В истории о возвращении домой Одиссея сам путь (в переложении К. Кавафиса) важнее, чем факт возвращения. Поиск идентичности как процесс оказывается важнее ее обретения — так же и в применении «автоматического письма» имеет значение сам процесс письма, а не его результат. А путь к обретению идентичности — это ли не история возвращения домой — возвращения к себе самому?

Само слово «возвращение» обладает семантикой как пространственной (завершение круга, «(воз)вращать»), так и временной (повторение, преодоление разрыва во времени) [Рыбальченко 2007: 58]. Это задает рамки эмигрантского дискурса. Метафизическое возвращение выражается в реконструкции времени и пространства в художественном произведении. Эмигрантская литература, таким образом, часто повествует о жизни в дореволюционной России или же об эмигрантском быте в сравнении с ней. Подобное движение вперед через движение назад становится распространенным приемом в литературе русского зарубежья, один из главных инструментов которого — воспоминание.

«Русская эмиграция как место памяти»¹

Переосмысление представлений о памяти в XX веке (возможно, под воздействием постоянной угрозы утраты) привело к восприятию ее как средства художественного изображения сознания сначала в европейской модернистской литературе, а потом и в литературе русского зарубежья межвоенных десятилетий (1920–1940). Этот переход от литературы вымысла к литературе факта по-разному осмысляется писателями и философами национальных культур, однако сам результат осмысления представляется уже транснациональным феноменом².

Особое значение память приобрела в эмиграции как последняя возможность сохранить дореволюционную Россию, продолжать традицию, находя опору если не в родной земле, то в памяти, запечатлевшей ее, — такова миссия русской эмиграции по Ивану Бунину [Бунин. 1924]. Возможно, уникальность опыта, с одной стороны, и неизбежное *вспоминание* России, с другой стороны, и привели к распространенности личных повествований от «человеческого документа» до мемуаров в русской эмиграции³.

«О русской эмиграции в Париже между революцией и Второй мировой войной теперь написано много», — отмечает один из иссле-

1. «Русская эмиграция как место памяти» — название научно-исследовательского семинара Виктора Михайловича Димитриева, НИУ ВШЭ СПб, 2021 год.

2. См. феноменологическое осмысление памяти Полем Рикёром, в котором, в частности, воображение и воспоминание представляются как инструменты одного процесса — стремления к верному изображению: [Рикёр 2004].

3. О жанре «человеческого документа» (ключевое для перехода к литературе факта в русском зарубежье) см.: [Яковлева 2012].

дователей первой волны русской эмиграции Марк Раев, сравнивая количество научных работ о русском зарубежье в начале XXI века с последней четвертью XX, когда он сам изучал «русский Париж» [Раев 2002]. К настоящему моменту написано еще больше, однако эти тексты носят скорее обобщающий и историко-культурологический характер (см. [Демидова 2003b], [Каспэ 2005], [Рубинс 2017]). Многим малоизвестным авторам, чаще всего «младоэмигрантам», в таких монографиях посвящены одна-две страницы.

Миф о «незамеченности» младшего поколения русской эмиграции деконструирован не раз: Леонид Ливак анализирует представление об изолированности эмигрантской литературы от европейской и прослеживает влияние французских модернистов на писателей «незамеченного поколения» [Livak 2003]⁴; Ирина Каспэ освещает механизмы формирования поколенческой модели [Каспэ 2005]; Анник Морар переосмысляет риторику младоэмигрантов как вполне сознательный «отрыв от корней» [Morard 2010]; Мария Рубинс характеризует эмигрантскую литературу как транснациональную в контексте «как русского, так и не-русского Монпарнаса» [Рубинс 2017: 17]. Однако среди якобы незамеченных есть и «вдвойне незамеченные» писатели, не признанные современниками и отвергнутые «традиционным литературоведением» [Каспэ 2005: 11]: Владимир Варшавский, Василий Яновский, Юрий Терапиано, Юрий Фельзен, Екатерина Бакунина и другие. К этим писателями термин «незамеченные» применим не только с опорой на современность литераторов, но и в диахронической перспективе. Хотя «незамеченность» их сугубо индивидуальная.

В. Варшавский, В. Яновский и Ю. Терапиано вошли в историю литературы как авторы документальных текстов о быте русского зарубежья — заметок, эссе, мемуаров, воспоминаний. Эти нарративы связаны с памятью напрямую, они нарочито отдаляются от художественной литературы. Их цель — сохранить и передать то, что однажды было настоящим. Тем не менее именно на примере подобных квази-документальных материалов становится заметно, как «память, сведенная к воспоминанию, идет по следам воображения» [Рикёр 2004: 23].

Ни Ю. Фельзен, ни Е. Бакунина не оставили мемуаров. Использование форм личного повествования в их творчестве соответствовало другой тенденции европейского искусства XX века — восприятию ху-

4. Термин «Незамеченное поколение» предложен Владимиром Варшавским в одноименной книге, вышедшей после Второй мировой войны в Нью-Йорке: «не вполне мемуары, не вполне историческая хроника, совсем не исследование, скорее ретроспективный манифест» [Каспэ 2005: 6].

дожественного произведения как способа самопознания (см. [Kandel 2014]). Автоориентированность искусства стала попыткой формирования идентичности в мире, стремящемся к концу для европейского модернизма или уже пережившим подобную катастрофу с точки зрения эмигрантов⁵.

Кризис романа в конце XIX и начале XX веков в литературе русского зарубежья преобразовался еще и в кризис вымысла. «Существует только документ, только факт духовной жизни. Частное письмо, дневник и стенограмма наилучший способ его выражения» [Поплавский, 2009: 47]. «Человеческий документ» в русском зарубежье в первую очередь не жанр, а «литературная программа», направленная на репрезентацию частного опыта, как пишет Б. Поплавский (см. [Яковлева 2012: 6]). Переосмысление фикциональности, дискуссии о ее избыточности привели писателей русской эмиграции к обращению к памяти вместо (или скорее *в понимании*) воображения при создании художественных произведений.

Этому только способствовала особая связь двух граней литературного процесса — «писателей» и «читателей», причем в русском зарубежье большинство могло произвольно заменять один модус отношения с художественными текстами другим. Такие условия дают возможность в некотором смысле возродиться функции «рассказчика» по Вальтеру Беньямину, которая в процессе развития литературы была утрачена [Беньямин 2004]. В. Беньямин выстраивает бинарную оппозицию между современным рассказчиком — романистом, и архаичным — «сказителем». Отношения рассказчика с материалом, человеческой жизнью В. Беньямин репрезентирует как ремесленные. Тогда задача рассказчика-ремесленника — в обработке предоставленного материала. Превосходство же архаичного рассказчика над романистом — единство обстоятельств, уже объединяющих рассказчика и слушателя, а также уверенность «сказителя» в том, как именно слушающие воспримут, проинтерпретируют услышанное, в то время как романист не способен предугадать степень и форму читательского сотворчества.

В русском зарубежье о единстве интерпретации речь также не идет, но единство обстоятельств, условий жизни в эмиграции привносит в читательское восприятие неизбежный элемент чтения романа о самом себе. Так, «читательский интерес к правдивым повествованиям из “реальной жизни” подстегнул развитие всевозможных документальных форм письма» [Рубинс 2017: 27].

5. Об ощущении приближения апокалипсиса в европейском модернизме см., например, [Kermode 2000]. Русская революция как апокалипсис преподносится и в вышеупомянутой речи И. Бунина «Миссия русской эмиграции».

«Тело» Екатерины Бакуниной. Взгляд на расстоянии

Екатерина Васильевна Бакунина (1889, Царское Село — 1976, Китли, Англия) уехала в Париж после Гражданской войны в 1923 году. До эмиграции Е. Бакунина сотрудничала с разными журналами, занималась переводами; в Париже стала секретарем редакции журнала «Числа», главной литературной сцены писателей младшего поколения эмиграции⁶. Там были опубликованы первые стихотворения, рецензии, статьи Е. Бакуниной, а также роман «Тело» (1933).

«Это исповедь русской парижанки, переживающей одиночество в семье, утрату привычного уклада, беспросветность обыденного существования» [Грякалова 2002]. Но кроме того, это попытка осмыслить, осознать и воспроизвести свою жизнь на фоне «ужасов быта» [Каспэ 2005: 133]. Героиня вспоминает свою жизнь, отмечая вехи своей биографии изменениями в собственном теле.

Скука и «девичья любознательность» привели к случайной связи с известным певцом. Героиня забеременела, и певцу пришлось стать ее мужем [Бакунина. 2001: 247]. В эмиграции ее семья — муж и дочь Вера — живет бедно; муж работает, дочь (непонятное матери существо, которое нужно любить; девушка, выросшая скорее парижанкой, чем эмигранткой) ходит в лицей. Сама героиня днями хлопочет по дому, ходит на базар, совершая «унизительные покупки <...> с бюджетом в десять франков» [Цетлин. 1933: 455], готовит обед и смотрит на соседней, вспоминая свое прошлое, только бы оставить побольше работы (шитья) на вечер, чтобы не лечь в постель «одновременно с мужем» [Бакунина. 2001: 260].

Она не хочет иметь детей, но ее тело «создано для воспроизведения жизни» — этот конфликт сознания и тела роман и пытается разрешить [Бакунина. 2001: 269]. После одного аборта героиня теряет много крови, попадает в больницу и встречается с доктором, первым любовником, о котором узнает читатель. Доктор становится ей другом, но тело равнодушно к выбранному скорее разумом, если не случаем, человеку. Рассказчица вспоминает отдых в Крыму и бурный роман с англичанином, на этот раз не такой «душевный» («верная и меткая формула — отдаваться за чью-то душевность» [Фельзен. 1933: 218]), как с доктором. Физическое влечение заполняет отно-

6. Ср.: «Издание соединило в себе высокую эстетику дореволюционных журнальных традиций с новым исканием в русской литературе» [Летаева 2003: 1]. Борис Поплавский пишет: «Такие люди, как Шаршун, Фельзен, Бакунина, суть не обещания, а результаты “серьезного отношения к делу”, и все они благодаря своему индивидуальному искусству нигде не могли начать печататься, кроме “Чисел”, ибо русское ухо настолько не привыкло к уважению к личному опыту, что их вещи внушали просто недоумение “среднему русскому редактору”» [Поплавский. 1934: 209].

шения героев, они познают друг друга практически на ощупь; у них нет иного общего языка: она не знает английский, англичанин проносит только ломаные фразы на французском и немецком.

Снова рынок, изнуряющие хлопоты на кухне, стирка и шитье пробуждают воспоминания о дореволюционной поре, о России, но внутренний монолог обрывается — Вера возвращается из лица. Однако поток сознания уже не остановить, и героиня вдруг понимает, «находит» себя как женщину. Ее прозрению вторит улыбка солнца «над взлохмаченной, побитой, вымокшей и вымытой старой землей» [Бакунина. 2001: 317].

Роман Е. Бакуниной «Тело», написанный в соответствии с модернизированными в 1930-е годы канонами исповеди во французской литературе, «эмигрантскими критиками был воспринят как уникальный “человеческий документ”» [Каспэ 2005: 133], даже несмотря на то, что в самом начале романа писательница акцентировала внимание читателя на художественности, а не автобиографичности произведения: «То, что я пишу от первого лица, вовсе не значит, что я пишу о себе» [Бакунина. 2001: 246].

И все же роман Е. Бакуниной представляется «свидетельством об одиночестве и непонимании», «формой написания собственной истории», что отвечает критериям именно «человеческого документа» [Яковлева 2006: 390]. С точки зрения феминистских и постколониальных исследований это можно назвать противостоянием традиционному, «мужскому» дискурсу национальной словесности с помощью его же средств. «Человеческий документ», провозглашенный Б. Поплавским, становится для Е. Бакуниной формой литературы факта, которая намеренно используется для создания литературы вымысла, хотя сюжет и разворачивается в условиях эмигрантского быта. Последнее можно рассматривать и как приверженность реализму девятнадцатого века, желание писать то, о чем знаешь, а не только следование тенденциям эмигрантской литературы. «Мне кажется, единственный критерий — совестливая правда. (Конечно, не фотографичность, не автобиографичность, а преломление сквозь личность)», — пишет Е. Бакунина в одном из недавно опубликованных писем Николаю Евреину [Маричик-Сиоли 2022: 15].

С другой стороны, Е. Бакунина анализирует темы телесности, сексуальности, материнства в свете «женского взгляда», противопоставляя его «male gaze» и как бы переписывая известный «мужской» роман европейского модернизма. Роман «Тело» был обвинен современниками в избыточном влиянии на него произведений Дэвида Лоуренса, и особенно «Любовника леди Чаттерлей». Д. Лоуренс и его творчество в модернизме осмысливается как поворот искусства

к познанию себя и своей сексуальности [Bell 2001: 182]. Е. Бакунина берет за основу этот опыт применения художественного текста как инструмента самопознания и соединяет его с опытом эмигрантского быта в попытке выразить женский голос в эмигрантской литературе.

В условиях «многоуровневой маргинальности» [Демидова 2003а: 14] писательница связывает «типовую» женскую судьбу с утратой идентичности, индивидуальности [Рубинс 2017: 285]: «Мое “я” потеряно и заменено образом женщины, вылепленной по типовому образцу. В этой женщине я тщетно пытаюсь найти исчезающее, расплывающееся — свое. А нахожу чужое, сходное с другими» [Бакунина. 2001: 245]. Для восстановления субъективного «я» «в прозе Бакуниной намечен двусторонний процесс <...>: с одной стороны, ее героини пытаются обрести контроль над своим телом, а с другой — выразить свой уникальный опыт путем наррации» [Рубинс 2017: 285]. Подобная наррация в романе «Тело» — попытка размотать «клубок воспоминаний» в стремлении создать сложную нарративную структуру, релевантную многоуровневым отношениям женщины с ее телом.

Тело в искусстве рубежа веков и после него

С концом XIX века заканчивается и пуританская эпоха викторианской культуры, однако тема телесности все еще остается табуированной. В литературе одними из первых попыток преодолеть запрет на телесное оказываются именно модернистские романы: работы вышеупомянутого Дэвида Лоуренса или *magnum opus* Джеймса Джойса «Улисс». Как пишет переводчик «Улисса» на русский язык Сергей Хоружий, «стихия телесности, телесной жизни — сквозная и настойчивая тема “Улисса”, одна из специфических его тем» [Хоружий 1994].

Осмысление именно женского тела начинается скорее в изобразительном искусстве. Эрик Кандел, описывая развитие психоанализа, представляет обширный анализ Вены как центра максимального сближения научного и художественного подходов к восприятию реальности [Kandel 2014]. В одно время с Зигмундом Фрейдом венские художники, ярчайшие среди которых — Густав Климт и Эгон Шиле, пытались с помощью искусства познать внутренний мир человека. Однако если Г. Климт в изображении женщин и женской психологии концентрировался на идее «вечной женственности» (см. [Gabelmann 2011]), то Э. Шиле стремился в первую очередь познать женскую сексуальность в различных ее проявлениях. И то, и другое — снова примеры «male gaze», объективации женского тела, тем не менее Э. Кандел подчеркивает важность самой попытки осмысления «женского».

Кроме того, женское тело нарочито эстетизируется в исполнительском искусстве. После реформации танца Айседорой Дункан — снятие строгих рамок, возможность выражать чувства и эмоции, — тело освобождается в танце [Волошин 1988: 394]. Как пишет об этом Максимилиан Волошин, «самое некрасивое тело вспыхивает вдохновением в экстазе танца» [Волошин 1988: 395], но вот то, о чем он умалчивает: эта магия длится, только пока длится танец, только в это время проявляется его магическая способность к преобразению тела и духа. Однако после танца тело возвращается к своему обыденному, отвергаемому состоянию. В таком состоянии находится и тело героини романа Е. Бакуниной, которое она с первых страниц отвергает: «С каким остервенением я сорвала бы эту стареющую кожу, выбросила груди, колышущиеся при ходьбе, вырвала ненавистные, не такие, как хочу, глаза» [Бакунина. 2001: 246].

Е. Бакунина нарочно изображает женское тело антиэстетично, стремясь преодолеть дискурс, в котором женское тело существует, только пока оно красиво. В то же время Е. Бакунина пытается в какой-то степени десексуализировать женское тело, рассказать и «другую часть истории». В картинной галерее Э. Шиле едва ли найдется портрет несексуализированной женщины, хотя на его портретах героини переживают широкий спектр эмоций.

Героине «Тела» неприятен физический контакт с мужем настолько, что отрешение от процесса достигает высшей точки, и тип наррации меняется с повествования от первого лица на рассказ от третьего:

«Если же у меня нет работы и я ложусь в постель одновременно с мужем <...>, то наступает неизбежное <...>. Муж робко пододвигается, кладет голову на плечо жены <...>.

Женщина лежит не двигаясь. <...>

Она терпит. *Она* стерпела» [Бакунина. 2001: 260–261].

Отстранение героини от самой себя акцентируется и лексически: «я» (ядро самоосознания) — «жена» (набор социальных ролей) — «женщина» (одна, но все еще социальная роль) — «она» (биологический пол).

Возвращение к «я» происходит только после того, как муж «виновато отвалился на свой край кровати» [Бакунина. 2001: 260–261], а героиня начинает погружаться в воспоминания и анализировать их.

«Тело»: сложная конфигурация темпоральности

В XX веке «воспоминание полностью превратилось в свою собственную тщательную реконструкцию» [Нора 1999: 29] и в таком виде стало почти неизменным художественным приемом в литературе младоэмигрантов. Пересоздание воспоминаний в «человеческом документе» — это и пересоздание себя, поиск идентичности посредством письма после катастрофы краха и потери.

И. Каспэ «целое поколение незамеченных» называет «территорией непрочитанных смыслов» [Каспэ 2005: 6]. Ключевая функция воспоминаний как приема, создающего нарративную конструкцию, в «Теле» не замечается, не прочитывается даже современниками (только Ю. Фельзен отмечает «диспропорцию между настоящим и прошедшим», но воспринимает это как стилистические пометки начинающего писателя [Фельзен. 1933: 218]). Внимание читателей привлекают «скандальные» сексуальные подробности личной жизни героини и изображение эмигрантского быта наподобие «романа из эмигрантской жизни»⁷. Фокус именно на этих аспектах повествования можно описать как искусственную попытку сделать роман более современным, чем он есть, и позволить интерпретировать его в рамках концепции «человеческого документа».

В интерпретации И. Каспэ биография героини «Тела» «представляет собой последовательную победу неумолимых обстоятельств над нереализованными возможностями. Эти возможности переносятся в область воспоминаний...» [Каспэ 2005: 133], но эти воспоминания не однородны. Осознание себя начинается с осознания тела и всего, что с ним происходило в течение жизни героини.

Обращение к памяти в «телесном» нарративе Е. Бакуниной не означает растворения героини в собственном прошлом. Повествование о теле и о том, что с ним случилось — воспоминания, рассказанные в настоящем времени. Тогда заявление героини о себе как о человеке, живущем «воспоминанием о прошлом и мечтой о будущем, которого не будет», для которого «настоящее не существует» [Бакунина. 2001: 246], представляется парадоксальным — если рассматривать роман в рамках линейной концепции времени.

Е. Бакунина же задает многоуровневую темпоральность (см. [Черепанова 2021]): один уровень составляет реальность героини — неудовлетворительные отношения с мужчинами, материнство, к которому она, кажется, не способна; другой уровень — насыщенные воспоми-

7. «Роман из эмигрантской жизни» — подзаголовок и авторское определение жанра дебютного романа Н. Берберовой «Последние и первые» (1930).

нения. Примечательно, что в конце романа эта многоуровневость почти схлопывается: «Музыка, свобода, нагота, красота — в каком-то *другом плане*, куда я никогда не вознесусь» [Бакунина. 2001: 316]. Но тогда, по мысли Е. Бакуниной, героиня перестанет быть женщиной, превратится в бесполое существо: «я скоро должна буду перейти на положение добровольного кастрата» [Бакунина. 2001: 316].

Тело героини действительно живет в романе только в настоящем моменте, который, тем не менее, не принадлежит плану реальности повествования. Эта возведенная в абсолют телесность, с одной стороны, представляется читателю почти «материализацией», разрывом романтической дистанции между действием и процессом наррации, которая обычно поддерживается в русском языке повествованием в прошедшем времени (возможно, поэтому Г. Адамович назвал постельные сцены в романе Е. Бакуниной «ужасными» [Адамович. 2007: 220]). С другой стороны, возникает «ситуация коммуникативного сбоя»: «литературный текст начинает производить впечатление игры без правил, искренность оказывается невозможно отличить от иронии, а самопародию — от стилистической неловкости» [Каспэ 2005: 133]. Метафоры блеска океана, войны, урагана, огня и другие в эпизодах постельных сцен кажутся и стилистическими неловкостями, и иронией над романтизацией секса в «типичных женских романах», но также иллюстрируют всю нелепость этих метафор, являющихся частью «большого [мужского — А.Т.] национального канона» [Демидова 2003а].

По Е. Бакуниной, «женское» может быть осознано только путем принятия телесных аспектов, сложность и многообразие которых иллюстрируют трудность и даже невыгодность женского существования: «Совершенно ясно, что многое недоступно мне только потому, что я женщина» [Бакунина. 2001: 426].

Трагедия эмигрантского быта

Примечательно, что имя героини — Елена — читатель узнает только после того, как она осознаёт и даже принимает свое тело. Она перестает наблюдать, пристально следить за своим телом, и повествование наполняется чередой воспоминаний в стиле М. Пруста:

«Позеленевший кран и медный стержень у плиты для угля побуждают меня тереть их <...> до такого блеска, что мне... <...> ...вспоминаются медные поручни на яхте, навсегда отошедшей в невозвратное» [Бакунина. 2001: 300–301];

«Железная плита в пять минут раскаливается, как времянка в товарном вагоне. <...> ...вспоминаю перегон в таком вагоне вместе с тифозными, на мешках с крупой и мукой, от которых зависела жизнь Веры» [Бакунина. 2001: 302].

Грязная вода напоминает пену в фонтане, парижский парк — лес в России, размышление о смерти — всех ушедших близких. Но черед ностальгических воспоминаний обрывается воспоминанием «о щелоке, который остался от прошлой стирки в выварке» [Бакунина. 2001: 309]. Поиск идентичности прерывается, разрушается бытом.

Как пишет М. Рубинс, «функция литературы сводится, по ее мнению, к тому, чтобы как-то осознать “смысл рождения” и “насилие смерти”» [Рубинс 2017: 40]. Размотанный клубок воспоминаний обнажает женщину — такую же, как и все остальные: «Я должна жить как все, потому что ничем не отличаюсь от всех» [Бакунина. 2001: 316]. Поиск индивидуальности сменяется покорностью судьбе эмигрантки: «Не надо думать о том, что есть лучшее. Смирение... Терпение...» [Бакунина. 2001: 316]. Сказанные в самом начале романа слова здесь не повторяются, но *напоминаются*: «Я из России, перевернувшейся вверх дном» [Бакунина. 2001: 246]. Эта строка показывает с самого начала — бытие эмигранта представляет собой что-то неизбежно неправильное, «перевернувшееся вверх дном»; но продолжения у этой фразы нет, так же как нет другого выбора, кроме покорности. Эмигрантство, по Е. Бакуниной, само по себе лишает части индивидуальности, смиряет с неизбежным роком, крайняя степень которого — смерть: «что мы погибаем — очевидно» [Бакунина. 2001: 255].

Память, особенно для эмигрантов, задает отдельную, почти литературную реальность, для которой границы, законы, а главное, темпоральность определяет сам писатель. Е. Бакунина **переворачивает идею о возможности найти или пересоздать собственное «я» с помощью воспоминаний, приводя свою героиню не к новому началу жизни, а к добровольному и полному размыванию, стиранию своего «я»** — роман заканчивается «улыбкой солнца» после страшного ливня с грохотом, треском, свистом. Однако радуги в этом пейзаже нет, как нет и продолжения ни жизни, ни истории ни в прошлое, ни в будущее.

Е. Бакунина, в отличие от известных писательниц-эмигранток Нины Берберовой и Ирины Одоевцевой, не опубликовала мемуары, позволившие бы вписать себя в историю и память литературы. Ее романы — скорее попытка создать язык, новый дискурс для «женского», нежели очередной автобиографический «человеческий документ». Тематика романа — телесность и сексуальные практики, традиционно табуированные в русской литературе, — в глазах современников

Бакуниной удовлетворяет скорее идеологический (феминистский), чем художественный запрос. Нарративная техника, сконцентрированная на дискурсивных деталях, осталась незамеченной, а потому для эмигрантов ее произведения оказываются шокирующими, но не актуальными⁸.

Собрание сочинений Е. Бакуниной со стихотворениями, рецензиями, рассказами и статьями так и не вышло, а романы (всего два, чуть больше трехсот страниц в сумме) двадцать лет не переиздавались в России. В научных работах, посвященных писателям-эмигрантам, Е. Бакунина упоминается мельком как пример общих тенденций⁹, или только в сносках и примечаниях¹⁰, а ее романы не найти ни в одной городской библиотеке Санкт-Петербурга. Пропадает ли постепенно литературное наследие Е. Бакуниной и других младоземигрантов? Провалилась ли попытка поиска женской идентичности через хрустальную работу с многоуровневостью, неочевидной сложностью «женского»? Постигла ли судьба героини самого автора или, обращаясь к воспоминаниям, прошлому, Е. Бакунина смотрела в будущее и предопределила проблематику, ставшую теперь актуальной? И возможен ли новый поворот в восприятии литературы памяти, когда, наряду с историей, она все чаще воспринимается как литература вымысла?

8. Дискуссия о современности и актуальности сопровождает писателей русского зарубежья не только на протяжении межвоенных десятилетий, но и в течение всей эмиграции, см., например [Демидова 2003b]. Возможно, романы Е. Бакуниной опередили свое время и актуальными они могут стать именно сейчас, почти век спустя.

9. Ср.: поиск идентичности посредством текста в [Рубинс 2017: 64].

10. Самый частый сюжет упоминания Е. Бакуниной — роман «Тело» как один из поводов к полемике между Г. Адамовичем и В. Ходасевичем о литературном статусе «человеческого документа».

Список источников

1. [Адамович. 2007] — *Адамович Г.В.* Человеческий документ // Адамович Г.В. Собрание сочинений. Литературные заметки: В 5 кн. Кн. 2 («Последние новости»: 1932–1933) / Подг. текста, сост. и примеч. О.А. Коростелева. СПб.: Алетейя, 2007. С. 215–222.
2. [Бакунина. 2001] — *Бакунина Е.В.* Любовь к шестерым. Тело. М.: Гелеос, 2001. С. 246–309.
3. [Борхес. 2002] — *Борхес Х.Л.* Четыре цикла / Пер. с исп. В. Кулагина-Ярцева. URL: [link](#) (дата обращения: 02.01.2022).
4. [Бунин. 1924] — *Бунин И.А.* Миссия русской эмиграции. URL: [link](#) (дата обращения: 16.07.2022).
5. [Кавафис. 2000] — *Кавафис К.* Итака / Пер. Г. Шмакова, ред. И. Бродского // Русская Кавафиана. В трех частях / Сост. С.Б. Ильинской. М.: ОГИ, 2000. С. 264.
6. [Поплавский. 1934] — *Поплавский Б.Ю.* Вокруг «Чисел» // Числа. 1934. № 10. С. 204–209.
7. [Поплавский. 2009] — *Поплавский Б.Ю.* О мистической атмосфере молодой литературы в эмиграции // Поплавский Б. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3: Статьи. Дневники. Письма. М.: Книжница, 2009. С. 45–50.
8. [Фельзен. 1933] — *Фельзен Ю.* Екатерина Бакунина. Тело // Числа. 1933. № 9. С. 217–218.
9. [Цетлин. 1933] — *Цетлин М.О.* Екатерина Бакунина. Тело // Современные записки. 1933. № 53. С. 454–456.

Список литературы

1. [Беньямин 2004] — *Беньямин В.* Рассказчик // Беньямин В. Маски времени. СПб.: Симпозиум, 2004. С. 383–418.
2. [Волошин 1988] — *Волошин М.А.* Лики творчества. Ленинград: Издательство «Наука», 1988. 848 с.
3. [Демидова 2003a] — *Демидова О.Р.* Женская проза и большой канон литературы русского зарубежья // Мы: Женская проза русской эмиграции. СПб., 2003. С. 3–18.
4. [Демидова 2003b] — *Демидова О.Р.* Метаморфозы в изгнании: Литературный быт русского зарубежья / Под ред. К.Н. Петрова. СПб: Издательство «Гиперион», 2003. 294 с.
5. [Каспэ 2005] — *Каспэ И.М.* Искусство отсутствовать: незамеченное поколение русской литературы. М.: НЛО, 2005. 192 с.

6. [Летаева 2003] — *Летаева Н.В.* Молодая эмигрантская литература 1930-х годов: проза на страницах журнала «Числа». Автореферат дис. ... канд. филолог. наук. М.: 2003.
7. [Маричик-Сиоли 2022] — *Маричик-Сиоли Ю.А.* Письма Е.В. Бакуниной к Н.Н. Евреинову (1931–1934). История «маленькой» писательницы // Литературный факт, 2022. № 3 (25). С. 8–24.
8. [Нора 1999] — *Нора П.* Между памятью и историей. Проблематика мест памяти / Пер. с франц. Д. Хапаевой // Франция-память. СПб., 1999. С. 17–50.
9. [Грякалова 2002] — *Грякалова Н.* Бакунина Екатерина Васильевна // Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги. Библиографический словарь: В 3 т. Т. 1. М.: ОЛМА-ПРЕСС Инвест, 2005. С. 156.
10. [Раев 2002] — *Раев М.* Елена Менегальдо. Русские в Париже 1919–1939 // Новый журнал. 2002. № 227. URL: [link](#) (дата обращения: 02.01.2022).
11. [Рикёр 2004] — *Рикёр П.* Память, история, забвение / Пер. с франц. И.И. Блауберг, И.С. Вдовина, О.И. Мачульская, Г.М. Тавризян. М.: Издательство гуманитарной литературы, 2004. 728 с.
12. [Рубинс 2017] — *Рубинс М.О.* Русский Монпарнас: Парижская проза 1920–1930-х годов в контексте транснационального модернизма / Пер. с англ. М. Рубинс, А. Глебовской. М.: Новое литературное обозрение, 2017. 328 с.
13. [Рыбальченко 2007] — *Рыбальченко Т.Л.* Ситуация возвращения в сюжетах русской реалистической прозы 1950–1990-х гг. // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2007. № 1. С. 58–82.
14. [Хоружий 1994] — *Хоружий С.С.* «Улисс» в русском зеркале // Джойс Дж. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3. Улисс: роман (часть III) / Пер. с англ. В. Хинкиса и С. Хоружего. М.: Знак, 1994. С. 363–605. Цит. по эл. публикации. URL: [link](#) (дата обращения: 16.07.2022).
15. [Черепанова 2021] — *Черепанова Е.* Темпоральный поворот: случай Майннга // Логос. 2021. Т. 31. № 6. С. 193–216.
16. [Яковлева 2006] — *Яковлева Н.* «Человеческий документ» (Материал к истории понятия) // История и повествование / Сб. статей под ред. Г. Обатнина, П. Песонена. М.: НЛО, 2006. С. 372–426.
17. [Яковлева 2012] — *Яковлева Н.* «Человеческий документ»: история одного понятия. Хельсинки: Helsinki University Print, 2012. 208 с.
18. [Bell 2001] — *Bell M.* Lawrence and modernism // The Cambridge Companion to D.H. Lawrence / Ed. by A. Fernihough. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. P. 179–196.

- 19.[Gabelmann 2011] – *Gabelmann A.* Gustav Klimt und das ewig Weibliche. Berlin: Hatje Cantz Verlag, 2011. 128 S.
- 20.[Kandel 2014] – *Kandel E.R.* Das Zeitalter der Erkenntnis: die Erforschung des Unbewussten in Kunst, Geist und Gehirn von der Wiener Moderne bis heute. München: Pantheon, 2014. 703 S.
- 21.[Kermode 2000] – *Kermode F.* The Sense on an Ending: Studies in the Theory of Fiction. Oxford: Oxford University Press, 2000. 206 p.
- 22.[Livak 2003] – *Livak L.* How It Was Done in Paris: Russian Émigré Literature and French Modernism. Madison: University of Wisconsin Press, 2003. 316 p.
- 23.[Morard 2010] – *Morard A.* De l'émigré au déraciné: la “jeune génération” des écrivains russes entre identité et esthétique (Paris, 1920–1940). Lausanne: L'Age d'homme, 2010.

Алина Игоревна Турыгина
Национальный исследовательский
университет «Высшая школа
экономики» (Санкт-Петербург),
Школа гуманитарных наук
и искусств, бакалаврская
программа «Филология»
aiturygina@gmail.com

Alina Turygina
HSE University (Saint-Petersburg),
School of Arts and Humanities,
BA Programme in Philology
aiturygina@gmail.com