

**А.В. Подчиненов, Т.А. Снигирева**

## **АВТОРСКАЯ ВОЛЯ И РЕДАКТОРСКИЙ ПРОИЗВОЛ: К ИСТОРИИ ПУБЛИКАЦИИ РОМАНА ВАСИЛИЯ АКСЕНОВА «ТАИНСТВЕННАЯ СТРАСТЬ»**

*Аннотация.* Рассматривается история публикации последнего произведения Вас. Аксенова «Таинственная страсть», которую сам автор определил как «роман о шестидесятниках». Вписываясь в общую тональность литературы об эпохе «оттепели», автобиографическая проза Аксенова имеет существенные особенности, которые определяются как установка не на фактическую, хронологическую, а эмоционально-психологическую достоверность. Подчеркивается, что основной жанровой практикой писателя становятся усиление романного и ослабление биографического начала, когда правда искусства доминирует над правдой жизни. Детально проанализированы отличия первой, второй публикаций романа и авторской версии 2015 г.

**Ключевые слова:** оттепель, мемуарно-биографический жанр, В. Аксенов, «Таинственная страсть», художественная стратегия писателя, издательская тактика.

«Оттепель» – одна из наиболее ярких страниц в истории советской эпохи. Это мощный социокультурный пласт, уникальный и самодостаточный в своих проявлениях, оказавший бесспорное влияние на последующие сюжеты истории и развитие художественной мысли в России, в том числе и постсоветской. Так, именно в годы «оттепели» мемуарная и близкая к мемуарной литература («Люди. Годы. Жизнь» И. Эренбурга, «Люди и положения» Б. Пастернака, «Трава забвения» и «Святой колодец» В. Катаева и т.д.) сделала попытку прорыва к максимальной полноте «рассказа о времени и о себе», прорыва, возможность и необходимость которого была обусловлена и готовностью авторов «вспоминать», и настроением читателей на достоверность, а не на мифологию, и стратегической задачей шестидесятников «вочеловечивания» истории.

Принцип «идеальных» автобиографий можно сформулировать, вспомнив известное высказывание В. Шкловского о том, что для

написания мемуаров нужно иметь характер и судьбу и иметь мужество ее не скрывать. Однако природа мемуарного и автобиографического жанров двуедина и противоречива одновременно: субъективная установка на полную достоверность и объективная невозможность полной достоверности. Идеологическая цензура и автоцензура – мощные ограничители пространства искренности писателей. В «оттепельной» мемуаристике действовало и то, и другое, поэтому ее легко упрекнуть в полуправде или частичной правде. В ней очевидны сознательные фигуры умолчания и бессознательная аберрация памяти. Эти пустоты, касающиеся некоторых событий и людей, своеобразные «провалы в памяти», легко обнаруживаются при сопоставлении текстов, появившихся в 1960-е и в 1990–2000-е гг. Один из показательных примеров – «Несколько лет» и «Эпилог» В. Каверина.

Сказанное о силе и слабости эго-текстов периода «оттепели» отчасти можно отнести и к современным публикациям мемуарно-автобиографического характера, уже самой «оттепели» посвященным. Неизменными остались магистральная проблема российской словесности – «личность и власть» – и связанный с ней комплекс вопросов: свобода / несвобода человека в тоталитарном государстве, плата творца за компромисс, типы взаимоотношения художника и времени, варианты творческого поведения. Неизменным остался и конфликт автора с его памятью и совестью, в результате чего для читателя главной мерой убедительности текста является доверие или сомнение по отношению к нравственной и / или гражданской позиции автора. Мемуары и автобиографии нашего времени стали более откровенными и конкретными, открытыми житейским фактам и литературным скандалам. Но это не делает их менее субъективными: продолжают «игры с памятью». Эти игры в условиях бесцензурного времени имеют особый генезис, так как строятся по законам противоположных авторских интенций: обвинительного приговора и самооправдательного слова. Более того, в книгах мемуарно-автобиографического характера о шестидесятничестве (Евг. Евтушенко, А. Вознесенского, А. Козлова, А. Кончаловского, Б. Мессерера, В. Воловича и мн. др.) разнонаправленные

жанровые стратегии сливаются, ничуть не противореча друг другу, что ведет, по крайней мере, к двум последствиям. Во-первых, читатель находит немалое наслаждение в том, чтобы на основе многовариантности в обрисовке и оценке тех или иных людей и событий выстроить свою версию культуры XX в. Во-вторых, в современной прозе авторы играют не только со своей личной памятью, но и с памятью жанра, в рамках которого создаются произведения, чаще всего становящиеся итоговыми.

Последняя книга В. Аксенова «Гайнственная страсть» может быть прочитана как мемуарная, созданная по классическому образцу: рассказ «о времени и о себе». Во-первых, это несомненное внимание к социуму, реализовавшееся в описании конкретно-исторической эпохи «оттепели» и литературной эпохи шестидесятничества. В книге описаны политические (XX и XXII съезды партии, снятие Н. С. Хрущева, «Пражская весна» и ввод войск в Чехословакию, протестные акции) и культурные события (выход знаковых для шестидесятничества книг, журнальное противостояние, кинематограф «оттепели», авторская песня, разгром в Манеже, история «Метрополя»). Во-вторых, представлен широкий круг политических персонажей и культурных героев «оттепели»: от А. Твардовского до Евг. Евтушенко, от Б. Окуджавы, В. Высоцкого до А. Солженицына, от Н. Хрущева до Фиделя Кастро. В-третьих, воссозданы творческая среда и собственно литература того времени как в виде описываемых событий, так и в обильном цитировании стихотворений, литературных разговоров.

Но также очевидны и существенные отличия от традиций мемуарного жанра. Обращают на себя внимание способ введения и формы «личной памяти», которые не строятся на принципе автобиографического повествования от первого лица, предполагающего преобладание линейного времени. Принцип линейной реконструкции памяти отсутствует, память «возвращается» за пределами текста, в рамках текста время осуществляется как «здесь и сейчас». Это модуль личной памяти автора: Аксенов пишет о других и через других о себе. Отсюда мозаичность памяти писателя, когда одно описание дополняет другое, создавая целостную картину.

Существенно и то, как своеобразно решается проблема достоверности. Василий Аксенов «не вполне уверен в хронологической точности событий» [1. С. 5]. Поэтому, абсолютно не доверяя мемуарам, он доверился мемуарному роману, резко разводя эти жанры: «Что касается мемуарного романа, то он, несмотря на близость к реальным людям и событиям, создает достаточно условную среду и отчасти условные характеры, то есть художественную правду, которую не опровергнешь» [Там же. С. 6]. При этом он открыто ссылается на опыт своего учителя В. Катаева. Основная и изначальная установка В. Аксенова – писать, как чувствовалось и как запечатлелось в его художественной памяти. Установка на художественную достоверность ведет не к хронологическому описанию фактов, но к описанию эмоционально-психологических поведенческих реакций на них. Основной жанровой практикой книги становятся усиление романного и ослабление биографического начала. Автору важно рассказать не только о Ваксоне, но и о других главных героях своей книги: Роберте Эре, Кукише Октаве, Яне Тушинском, Антоне Антоновиче Андреотисе, Нэлле Аххо, Вертикалове, Стасисе Юстинаускасе. При этом писатель прибегает к проверенным приемам психологического романа: портрету, речевой характеристике, анализу личности героя путем обрисовки поведенческих реакций и расшифровки эмоционального состояния, что позволяет выявить главное – характер взаимоотношения героя со временем, постоянно ставящим его перед проблемой нравственного выбора. Но также активно используются приемы постмодернистского романа: принципы игры, амбивалентности и релятивизма, сознательное расщепление авторского сознания и перенос его на целую систему носителей, повышенная интертекстуальность и не менее повышенная условность, обнаруживающая себя в сюрреалистических образах и пейзажах, на фоне и при активности которых разворачивается сюжетная канва книги.

Об особенностях своей «художественной метафизики», в которой правда искусства доминирует над правдой жизни, В. Аксенов говорит сразу же в «Авторском предисловии» («Булат и Арбат»), описывая постановочную фотографию, «на которой изображены

два нерасторжимых образа – Булат и Арбат»: «Летняя ночь или, скорее, раннее утро. Прозрачный воздух создает глубокую перспективу. Арбат пуст, не видно ни единой человеческой фигуры, полностью отсутствует московская фауна – птицы, коты и собаки. Присутствует один лишь Окуджава, сидящий на переднем плане в середине проезжей части. Он выглядит вполне натурально на крепком стуле. Участвует в мизансцене, задумчив, за спиной – городская пустыня» [1. С. 6]. И, предупреждая возможные гипотетические недоуменные вопросы и реплики «придирчивого зрителя» («Откуда взялся стул на спящем Арбате?») и «Так не бывает»), отвечает: «Почему же не бывает, если это уже случилось и было запечатлено? <...> искусство дополняет – или даже отчасти – заменяет – реальность. Появляется Булат, задумчиво сидящий на стуле посреди летней ночи и, конечно, отличающийся от обычного Булата, который в этот час просто спит. Так возникает художественная метафизика» [Там же]. В «Таинственной страсти» являет себя не только автор «Московской саги», «Острова Крым», даже «Ожог», но автор произведений, написанных примерно в то же самое время, когда происходит действие романа: «Круглые сутки нон-стоп», «Поиски жанра. Поиски жанра». Книга В. Аксенова – «роман» со своим поколением, с самим собой, но и собственно роман.

Непростота и даже некоторая провокативность ситуации заключаются в том, что, во-первых, в романе «действуют» как вымышленные персонажи (например, Мила Колокольцева), так и герои с легко угадываемыми, скажем так, «псевдонимами» и конкретные исторические деятели с именами неизменными. Визуальный ряд двух изданий романа подчеркивает его документальную основу: это фотографии Москвы шестидесятых годов, самого Аксенова, его семьи, знаменитых шестидесятников, собственно прототипов или реальных героев романа, порой сопровождаемые разъяснительными подписями (если читатель не понял, кто есть кто); «Евгений Евтушенко (Ян Тушинский) с женой Галиной Сокол (Татьяна Фалькон); Андрей Вознесенский и Зоя Богуславская (Софья Теофилова); Майя Кармен (Ралисса Кочевая). Надписи чаще всего совмещают реальные имена с вымышленными, еще более

стирая грань между вымыслом и реальностью в романе. Трудно сказать, видел ли сам Аксенов сопровождающий его книгу «Фотоальбом», но то, что надписи-сопровождения визуальных документов эпохи сделаны вне его воли – очевидно. Трудно также сказать, хотел ли В. Аксенов, как до него В. Катаев, играть с читателем в игру «догадливый читатель», но именно этот вектор, правда жизни – правда книги или художественная правда, определили дальнейшую публикационную историю, читательскую и литературно-критическую рецепцию текста, режиссерскую концепцию телесериала, снятого по роману и носящего то же название, реакцию кинокритиков и зрителей.

Впервые отрывки из книги были напечатаны в журнале «Караван историй. Коллекция» за 2008–2009 гг. Видимо, это дало основание первую книжную публикацию романа представить как журнальный вариант текста в авторской редакции и сопроводить ее следующей аннотацией: «“Таинственная страсть”» – последний роман Василия Аксенова. Его герои – кумиры шестидесятых: Роберт Рождественский, Андрей Тарковский, Евгений Евтушенко... Аксенов представил нам уникальную возможность узнать, как жили эти люди – сопротивлялись власти или поддавались ей, любили, предавали, отбивали чужих жен, во что верили, чем дышали. И продолжали творить, несмотря ни на что, именно эту жажду творчества, которую невозможно убить никаким режимом, и называет Аксенов таинственной страстью» [1. С. 4].

Вторая публикация сделана во многом в противовес первой, т.е. как издание, бережно относящееся к воле ушедшего писателя. Оно было представлено как реализация авторской версии и тоже сопровождалось аннотацией, несколько отличающейся от первой: «Перед нами полная версия нашумевшего романа Василия Аксенова “Таинственная страсть”. Он впервые публикуется в том виде, в каком передал его нам автор. Герои “Таинственной страсти” – кумиры шестидесятых: Булат Окуджава, Роберт Рождественский, Белла Ахмадулина, Владимир Высоцкий, Андрей Вознесенский, Андрей Тарковский, Евгений Евтушенко, Иосиф Бродский и их оппоненты, непримиримые враги. <...> Аксенов представил нам

уникальную возможность узнать, как жили эти люди, как сопротивлялись власти, поддавались ей, любили, предавали, отбивали чужих жен, во что верили, чем дышали. И движет всем этим таинственная страсть, которая делает одних великими художниками, а других – предателями и приспособленцами» [2. С. 4].

Во втором издании присутствуют ранее вырезанные из книги первой шесть глав: «1963, дальнейший март. Гарсоньерка»; «1963, апрель – май. Депрессуха»; «1963, май. Шестирукий»; «1963, июнь. Всенародная»; «1968, начало августа, Ралисса»; «1968, 15 августа. Сердолик». В книге второй, как показал текстологический анализ, нет полностью удаленных глав, но есть купюры, порой на две-три страницы. В результате разница в объеме публикаций двух версий романа около 80 страниц, что свидетельствует о серьезности издательского вмешательства в авторский текст. Уже первая купюра в оставленных главах свидетельствует о том, что будет фактически убрано из романа: в главе «1963, март. Чакры» сокращен финал, описывающий момент решения Роберта Эра прекратить отношения с Милкой Колокольцевой. Далее именно эта сюжетная линия – тайный роман, ставший явным для всех, в том числе и для жены одного из главных героев книги, его сомнения и мучения полностью отсутствуют в так называемом журнальном варианте. Друг писателя Анатолий Гладилин провел целое расследование, пытаясь понять, откуда взялась пресловутая «журнальная редакция» [3]. В № 2 (апрель–май 2008 г.) журнала «Караван историй. Коллекция», где началась публикация «Таинственной страсти», под аксеновским заголовком значится: «Отрывки из романа» [4. С. 168]. В номере третьем (июнь–июль 2008 г.) – «Журнальная версия» [5. С. 152]. В номере четвертом (август–сентябрь 2008 г.) читаем: «Публикуется в авторской редакции. Журнальная версия» [6. С. 156]. В первом номере (февраль–март) 2009 г. новое пояснение: «Журнальная версия. Публикуется в авторской редакции» [7. С. 148]. Ан. Гладилин комментирует: «Вот, наконец-то, правильная формулировка. Она встречалась в советских журналах, когда автор хотел показать, что не редакция его кромсала, а он сам выбрасывал куски из книги, чтобы влезть в журнальное прокрустово

ложе» [З. С. 53]. Далее, сопоставив факты, Гладилин приходит к выводу, что писатель, находясь в больнице в тяжелом состоянии, никак не мог готовить журнальный вариант: «Но в версии “Каравана историй” присутствует одна десятая, в лучшем случае одна пятая аксеновского текста, вышедшего в издательстве “Семь дней”. Для какого же другого таинственного журнала готовился журнальный вариант объемом в 589 страниц, как в книге? Ни хрена не понимаю» [Там же. С. 54]. И далее гневно восклицает: «Нельзя править и редактировать книгу русского классика, когда он на смертном одре и не может ничего возразить» [Там же].

И только стараниями друзей В. Аксенова, прежде всего Анатолия Гладилина и Виктора Есипова, удалось опубликовать собственно авторский текст романа. За главой с усеченным финалом должна следовать отсутствующая при первой публикации глава «1963, дальнейший март. Гарсоньерка», описывающая «грехопадение» поэта.

Вымарывая одну из сюжетных линий, редакторы первой книжной публикации волей-неволей не только обрекли роман на некоторые нестыковки и пустоты, заметные внимательному читателю, но серьезно исказили авторскую концепцию. Аксенов – писатель, которого сложно охарактеризовать как мастера тонкого психологического рисунка, но он редко бывает прямолинеен, не упрощает ни характеров, ни мотивировок поведения своих героев. Это, во-первых. Во-вторых, Аксенов всегда подсвечивает мощный социополитический пафос своих произведений проекцией на частную, личную, нередко интимную жизнь героев, что характерно и для романов «Ожог», «Остров Крым», «Московская сага», и, в не меньшей мере, для последнего романа писателя. После фрагмента о разгромной встрече в Кремле, Аксенов последовательно дает описание того, как каждый из героев переворачивает свою жизнь: «грехопадение» Роберта Эр, встреча в Дубне Андреотиса с Софкой / Фоской и появившиеся стихи к ней, открытый разлад в первой семье Ваксона, завершившийся встречей с Ралиссой, глава о начале страстного романа с которой («1968, начало августа. Ралисса») также отсутствует в первом издании.

О значимости адюльтеров как своеобразном синониме европейской «свободной любви» и одновременно чисто российской форме протеста против советскости автор пишет: «Скорее уж можно было это назвать массовой карнавальной игрой новых свободных – или – жаждущих свободы – людей в несвободном государстве. Так в Москве с ее вечной кошмой серых небес жаждут интенсивных красок, калейдоскопа. Эротическая авантюра приносит эти краски и окрашенные звуки: утреннее солнце, ночь, молодой серп луны, густая полоса серебра, любовная игра вытесняет бесконечный грохот пустых самосвалов, в тишине начинает звучать тема Бизе, сближается стук его каблуков и цоканье ее каблучков» [2. С. 255]. В первой редакции из главы «1968, 20 августа. Сезон!!!» вырезан важный для понимания эмоциональной атмосферы, в которой живут герои, фрагмент разговора жен Ваксона и Роберта, обсуждающих возможные измены своих мужей и способы разрешения этой ситуации: «Анка (понижив голос): Нам надо, Мирка, отвечать им тем же. Мы с тобой еще молодые бабы. Мне мой врач говорил, ревность – это лучший афродизиак» [Там же. С. 358]. В этой же главе сокращены финальные страницы, посвященные важнейшей для художественной концепции романа и всего творчества В. Аксенова теме дружбы и предательства. Роберт Эр, узнав об измене своей возлюбленной с его лучшим другом, приходит к выводу, с которым в конечном счете соглашается и автор: «Отлетела твоя любовь. Рухнула дружба. Вернись хотя бы в стихи. Держись хотя бы за них, пока не сдуло!» [Там же. С. 373].

Убирая фрагменты, связанные с «запретной любовной связью» героев, издатели первого варианта романа вынуждены ослабить и важнейшую для автора концепцию связи любви – дружбы – поэзии. Так в главе «Похмелье» отсутствует целое стихотворение, рожденное мукой одновременной любви к жене и возлюбленной, трагическим размышлением о необходимости и невозможности оставаться самим собой, не предавать себя как в жизни, любви, так и в творчестве:

Вернуться б к той черте, где я был мной,  
Где прилипает к пальцам хлеб ржаной...

...

Вернуться б к той черте, где я был мной.

Не возвращаться б к той черте, когда

Становится всесильной немота.

Ты бьешься об нее. Кричишь, хрипя.

Но остается крик внутри тебя [2. С. 417–418].

Чрезвычайно важна саморефлексия поэта после написанного, в которой приватность и политичность идут «через запятую»: «Это какой-то ответ, думал он. Но кому? Другьям? Пропавшей женщине? Этому дню? Чехословакии?» [Там же. С. 418].

Второе издание, анонсированное как «авторская версия», оснащено системой разнообразных сносок (без указания того, кому они принадлежат – автору или редактору). Их характер свидетельствуют о том, что это скорее редакторская работа, направленная на усиление документальной определенности и точности. Это были уточнения, касающиеся псевдонимов героев: «Андрей Андреевич Вознесенский в романной ипостаси стал Антоном Антоновичем Андреатисом...», сноска: «Далее также Андреотис, Андриатис, Андрюшка Андреотис» [Там же. С. 7]; «Далее Юстинаускас, Юстинаускас и Юстинкаускас» [Там же. С. 27]; «Далее также Килькачев» [Там же. С. 56]. Но чаще, это «ловля» автора на фактической неточности. После эпизода, описывающего, как Н. Хрущев гневно обрушился на картину Фалька «Обнаженная», Аксенов добавляет: «Никто так и не понял, к кому персонально обращается вождь, но все стояли вокруг драматическими истуканами» [Там же. С. 60], а далее следует сноска: «Картина Р. Фалька была представлена в Манеже, но сам художник умер в 1958 г.» [Там же]. После фразы: «Это была Екатерина Алексеевна Фурцева, министр культуры СССР. Ее, оказывается, никто и не известил об историческом событии» [Там же. С. 66], вновь предлагается уточняющая сноска: «Министр культуры СССР Е. А. Фурцева присутствовала на выставке в Манеже» [Там же]. Кукуш говорит: «Я приехал из Тулы в Москву...», и тут же пояснение: «Ниже написано, что Кукуш Октава приехал из Калуги» [Там же. С. 72]. В тексте: «...секретарь Президиума ЦК КПСС...», и сразу исправление: «Такой партийной

должности не было» [2. С. 75]. В главе, описывающий март 1963 г. (встреча в Кремле), А. Налбандян аттестован как «народный художник», который «размножал Сталина». И поправка: «Народным художником СССР А. Налбандян стал в 1969 г.» [Там же. С. 93].

Такие документальные сноски, уточнения, документальные справки и поправки продолжают на протяжении всего романа. И есть лишь единичные случаи, где указывается на пропущенный при первой публикации текст, как, например, в главе «Гумилевщина»: «Далее следует продолжение главы “1968, ночь с 20 по 21 августа. Акция”» [Там же. С. 394].

В результате обилия сносок, переводящего романский жанр в жанр документальный, редакторы второго издания ставят прочтение «авторской версии» на рельсы сопоставления было / не было, что, конечно, спровоцировано, в какой-то мере, и самим автором (прозрачность прототипов), и сопровождающим роман «Фотоальбомом», и последующим после первого издания шквалом высказываний современников В. Аксенова. В парадигму «правда / ложь» в «романе о шестидесятниках» переведены все дискуссии о книге, а позже и о телесериале «Таинственная страсть», который стимулировал прочтение / перечитывание книги. Характерно, что в одной из аннотаций к телефильму вопрос так и задан: «Что правда, а что вымысел в “Таинственной страсти”». И главным аргументом «против правды» Аксенова становятся выдержки из мемуаров кумиров «оттепели», которые, видимо, считаются «абсолютно правдивыми». Такая логика может и суждения Виктора Ерофеева, высказанные им в мемуарах о Ю.В. Трифонове, считать абсолютно точными, соответствующими истине, правдиво оценивающими историю «Метрополя» и причины эмиграции Василия Аксенова: «Женская агитация в пользу эмиграции, построенная на запугивании Аксенова угрозой расправы, на отчуждении от него тех, кто не хотел эмигрировать, давала свои плоды. Трифонов вместе со мной внимательно следил за развитием событий. Но мы с ним обсуждали ситуацию почти что конспиративно, полунамеками, не ругая Аксенова, без открытой критики женской агитации. Мы оба понимали, что “Метрополь” без Аксенова обречен на разгром. Мы об-

суждали с Трифоновым рассказанный Аксеновым страшный случай, когда его вместе с женой чуть не уничтожил КАМАЗ в лобовом столкновении. <...> Честно говоря, я не верил в эти истории, однако в метропольской компании и особенно в компании Майи было опасно сомневаться в них. Я стоял у нее поперек дороги на Запад» [8. С. 170–171].

Текстологический анализ «журнального варианта» и «авторской версии» обнаруживает, что сокращения, предпринятые в первой публикации романа, касаются не только перипетий личной истории поэта и его друзей, но в определенной степени нарушают художественную концепцию романа. Избыточность документальных пояснений во втором издании (при всем уважении к кропотливой работе издателей) невольно искажает жанровую стратегию В. Аксенова, пытаясь перевести «роман о шестидесятниках» в хронику шестидесятничества.

### *Литература*

1. Аксенов В. Таинственная страсть (роман о шестидесятниках). Печатается в авторской редакции. Журнальный вариант. М. : Семь дней, 2009. 592 с.
2. Аксенов В. Таинственная страсть (роман о шестидесятниках). Авторская версия. М. : Изд-во ИП Бирюкова О.А., 2015. 672 с.
3. Гладиллин А. Аксеновская «Таинственная страсть» в законе жанра // Казань. 2010. № 3. С. 50–54.
4. Аксенов В. Таинственная страсть (роман о шестидесятниках) // Караван историй. Коллекция. 2008. № 2, апрель–май. С. 168–207.
5. Аксенов В. Таинственная страсть (роман о шестидесятниках) // Караван историй. Коллекция. 2008. № 3, июнь–июль. С. 152–203.
6. Аксенов В. Таинственная страсть (роман о шестидесятниках) // Караван историй. Коллекция. 2008. № 4, август–сентябрь. С. 156–202.
7. Аксенов В. Таинственная страсть (роман о шестидесятниках) // Караван историй. Коллекция. 2009. № 1, февраль–март. С. 148–199.
8. Ерофеев Вик. Цена свободы // Юрий Трифонов. Отблеск личности. М. : Галерея, 2015. С. 164–174.

### **AUTHOR'S INTENT AND EDITOR'S LICENCE: ON THE PUBLICATION OF VASILY AKSYONOV'S MYSTERIOUS PASSION**

*Tekst. Kniga. Knigoizdanie – Text. Book. Publishing, 2018, 18, pp. 124–137.*

DOI: 10.17223/23062061/18/6

**Podchinenov Alexey V., Snigireva Tatiana A.**, Ural Federal University (Ekaterinburg, Russian Federation). E-mail: A.V.Podchinenov@urfu.ru; tas0905@rambler.ru

**Keywords:** Khrushchev's "Thaw", memoir biographical genre, Vasily Aksyonov, Mysterious Passion, author's artistic strategy, publishing tactics.

The focuses on the history of the publication of Vasily Aksyonov's last work – *Mysterious Passion*, which he referred to as a “novel about the sixties”. While fitting into the general tone of Khrushchev's “thaw” literature, Aksyonov's autobiographical prose has distinct features, which are defined as the writer's focus on emotional and psychological, rather than actual and chronological authenticity. It is demonstrated that the writer's key approach consists in strengthening the novel and weakening the biographical components of the narration, with the truth of art dominating the truth of life. In the novel, the forms of personal memory are not based on the principle of the first person autobiographical narration that presupposes the predominance of linear time. Memory “returns” beyond the text, while within the text, it is felt as “here and now”. This is the module of the writer's personal memory: Aksyonov writes about others, and through others he writes about himself. This explains the mosaic of the writer's memory, where one description complements another, thus creating a complete picture. The author analyses the differences between the first edition of the novel (2009), defined as a journal version, and the writer's version published in 2015. The former edition is about 80 pages shorter than the latter, with six chapters entirely cut out (“1963. Further March. Garsonniere”, “1963. April – May. Depression”, “1963. May. Six-armed”, “1963. June. National”, “1968. Early August. Ralissa”, “1968. August 15. Sardius”) and some chapters shortened by two or three pages. As a result, a plot line that depicts a love affair of Robert Er has been lost. It creates inconsistencies and empty spots, which are difficult for the reader to understand, and significantly distorts the writer's concept as a whole. The triad of love – friendship – poetry, which has been important for the writer since the sixties, is seriously reduced in the first edition, in particular due to the absence of the poem “If I could return to that line...” from the chapter “The Hangover”, which contains a tragic contemplation on the necessity and impossibility of remaining yourself in life, love, and art. However, the second edition (2015), though reconstructing the writer's original version, fails to adequately represent his artistic strategy. The author emphasises that excessive editorial explanatory and clarifying footnotes, aimed at elucidating the nuances of the time, in fact, convert the work from a “novel about the 1960s” to the chronicle of the 1960s.

### References

1. Aksyonov, V. (2009) *Tainstvennaya strast' (roman o shestidesyatnikakh)* [Mysterious Passion (a novel about the Sixtiers)]. Moscow: Sem' dney.
2. Aksyonov, V. (2015) *Tainstvennaya strast' (roman o shestidesyatnikakh)* [Mysterious Passion (a novel about the Sixtiers)]. Moscow: O.A. Biryukov.

3. Gladilin, A. (2010) Aksenovskaya “Tainstvennaya strast’” v zakone zhanra [Aksyonov’s “Mysterious Passion” in the law of the genre]. *Kazan’*. 3. pp. 50–54.
4. Aksyonov, V. (2008) Tainstvennaya strast’ (roman o shestidesyatnikakh) [Mysterious Passion (a novel about the Sixtiers)]. *Karavan istoriy*. 2. pp. 168–207.
5. Aksyonov, V. (2008) Tainstvennaya strast’ (roman o shestidesyatnikakh) [Mysterious Passion (a novel about the Sixtiers)]. *Karavan istoriy*. 3. pp. 152–203.
6. Aksyonov, V. (2008) Tainstvennaya strast’ (roman o shestidesyatnikakh) [Mysterious Passion (a novel about the Sixtiers)]. *Karavan istoriy*. 4. pp. 156–202.
7. Aksyonov, V. (2009) Tainstvennaya strast’ (roman o shestidesyatnikakh) [Mysterious Passion (a novel about the Sixtiers)]. *Karavan istoriy*. 1. pp. 148–199.
8. Erofeev, Vik. (2015) Tsena svobody [The Price of Freedom]. In: Pavlishcheva, S. (ed.) *Yury Trifonov. Otblesk lichnosti* [Yury Trifonov. The reflection of personality]. Moscow: Gallery. pp. 164–174.