

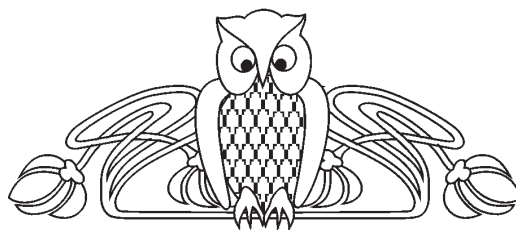


УДК 821.161.1.09-222+929 [Ильф +Петров]

## ВОДЕВИЛЬ И. ИЛЬФА И Е. ПЕТРОВА «ВИЦЕ-КОРОЛЬ»: ПОЭТИКА ЖАНРА

М. А. Шеленок

Саратовский государственный университет  
E-mail: shelenokmishka@rambler.ru



В статье исследуется жанровое своеобразие водевиля «Вице-король», одного из первых драматургических опытов И. Ильфа и Е. Петрова. Рассматривается взаимодействие в структуре пьесы художественных приемов, характерных для водевильного жанра и для сатирической комедии, определяются доминанты драматургического действия и векторная направленность обновления традиционной формы водевиля.

**Ключевые слова:** И. Ильф, Е. Петров, жанр, водевиль, сатирическая комедия, драматургическая поэтика, игра, пародия.

**Vaudeville *Vice-King* by I. Ilf and Ye. Petrov: Genre Poetics**

М. А. Shelenok

The article analyzes genre peculiarity of the *Vice-King* vaudeville – one of the first experiments in drama by I. Ilf and Ye. Petrov. The interaction of artistic means characteristic of the vaudeville genre and satirical comedy is considered; the focuses of dramaturgic action and the vector direction of the traditional vaudeville form update are identified.

**Key words:** I. Ilf, Ye. Petrov, genre, vaudeville, satirical comedy, drama poetics, play, parody.

Водевиль И. Ильфа и Е. Петрова «Вице-король», написанный соавторами весной 1931 г., впервые был опубликован в «Литературной газете» в 1963 г.<sup>1</sup> Источником сюжета стал роман «Золотой теленок», печатавшийся с января по декабрь 1931 г. в журнале «30 дней». Несмотря на то, что «Вице-король», посвященный злоключениям гражданина Берлага в сумасшедшем доме, очень близок к тексту романских глав «Обыкновенный чемоданишко», «Ярбух фюр психоаналитик» и «Блудный сын возвращается домой», его следует рассматривать как самостоятельное формально-содержательное единство, организованное по законам драматургии.

Водевиль «Вице-король» был разрешен к постановке еще при жизни авторов, но, насколько удалось установить, на сцене (как самостоятельное произведение, а не эпизод из «Золотого теленка») до сих пор не ставился.

Драматургия И. Ильфа и Е. Петрова относится к наименее исследованным частям их наследия. Как правило, ее обходят и историки театра, и специалисты по творчеству писателей. Пьеса «Вице-король», не ставшая объектом литературоведческого изучения, заслуживает, на наш взгляд, отдельного рассмотрения на уровне проблематики и жанровой поэтики. Произведение имеет подзаголовок, в котором дается авторское определение

жанра: «Водевиль в двух действиях». Цель настоящей статьи – проанализировав драматургическую поэтику, выявить специфику «водевиля нового времени» в творчестве соавторов.

Называя свой текст «водевилем», Ильф и Петров создают произведение, заметно отличающееся от традиционных образцов этого жанра<sup>2</sup>. На уровне проблематики авторы затрагивают актуальную для конца 1920-х – начала 1930-х гг. тему «чистки» служащих советских учреждений. Но решается эта злободневная тема по преимуществу водевильными средствами. Источником драматургических перипетий становится случайно пришедшая в голову «бедовому человеку» (шурину Берлага) мысль переждать «чистку» в сумасшедшем доме, симулируя безумие. Первое действие пьесы с композиционной точки зрения представляет собой завязку водевильного сюжета с выбором амплуа для главного героя. Гражданин Берлага боится «чистки», поскольку скрыл свое происхождение (жизненный конфликт): «... имел собственную фабрику, а в анкете написал, что он пролетарий умственного труда»<sup>3</sup>. Авторы насыщают диалоги персонажей остроумными суждениями о современности: «*Берлага*: Кто же мог знать, что будет революция? <...> Че-е-стное слово, такое время настало, что с удовольствием дал бы самому себе по морде» (178–179).

Основное действие, сосредоточенное во второй части пьесы, строится на конфликте между мнимыми сумасшедшими, которые, в отличие от зрителей, не знают о всеобщем симулировании, а потому боятся друг друга. Перипетии вбирают элементы мнимой интриги (мнимое сумасшествие, путаница, напрасная боязнь друг друга). Такая чисто водевильная схема развития действия задает особую комическую атмосферу. Злободневная проблематика пьесы сближает произведение с сатирическими комедиями 1920-х гг., но основное действие имеет не разоблачительный, а развлекательно-зрелищный характер. Интрига построена на классических водевильных приемах: обман, раскрывающийся в финале; ситуация неузнавания и узнавания после долгой разлуки; роль случая и т. д.

Обман, на котором держится занимательная интрига в водевиле, по законам жанра должен быть случайно раскрыт при нелепых обстоятельствах. Мнимое сумасшествие Берлага разоблачается трижды. Первое разоблачение – водевильное.



Тихон Маркович, один из мнимых сумасшедших, падая к ногам Берлага, заглядывает ему в лицо и узнает в нем сына своего бывшего компаньона. Второе разоблачение имеет иной характер. У Берлага в руках *внезапно* оказывается учебник по психиатрии. Т. С. Шахматова подобный прием называет «магическим “вдруг”»<sup>4</sup>. Симулянт начинает доказывать докторше, что он не вице-король Индии, а настоящий сумасшедший, выкрикивая точные определения диагнозов.

Саморазоблачение героя – прием, характерный не только для водевиля, но и практически для всех комедийных жанров. В анализируемой пьесе саморазоблачение сопрягается с разоблачением персонажа от лица человека нового времени. В финальном монологе докторши Берлага предстает как «разновидность нашкодившего бюрократа» (191). Молодой психиатр не столько доказывает симулирование пациентов, сколько «лекторским голосом» обвиняет их в различных социальных преступлениях – таким образом авторы вводят официальный советский взгляд на «бывших людей». Развязка жизненного конфликта выносится за пределы действия. Шурин лишь объявляет Берлаге, что его обман раскрыли на службе, а самого симулянта заочно «вычистили». Развязка водевиля, как правило, должна быть счастливой – порок наказан, а добродетель торжествует. В финале «Вице-короля» все обманщики-симулянты получают заслуженное наказание. И все-таки финал не чисто водевильный, поскольку он избирает сатирическое разоблачение героя через использование риторических средств.

Водевильные персонажи по законам жанра изображаются однолинейно. За героем должно быть закреплено конкретное легко узнаваемое амплуа. Одним из традиционных типов является плут-обманщик. В пьесе «Вице-король» их несколько. Обманщик в водевиле – не обязательно отрицательный персонаж, однако наличие коварного злодея – один из движущих рычагов водевильного действия. На уровне жизненного конфликта Берлага и другие симулянты – персонажи отрицательные (вредные элементы социалистического общества). Но изображены эти карикатурные «злодеи» не сатирически, а смешно и нелепо. Исключением является Старохамский с его антибольшевистской философией. Ему не нравится докторша, так как она закончила советский вуз и, следовательно, по мнению бывшего присяжного поверенного, совсем не умеет лечить. Большевиком он считает сумасшедшими похуже пациентов больницы, в которой находится сам: «...уж лучше поживу здесь, рядом с *обыкновенными* (курсив наш. – М. Ш.) сумасшедшими. Эти, по крайней мере, не строят социализма» (184), а в лечебнице ищет успокоения, довольствуясь бесплатной кормежкой и возможностью выкрикивать любые крамольные речи, которые будут восприниматься как бред сумасшедшего.

Пародией на водевильный тип персонажа является амплуа гражданина Диванова – кокетливая дамочка, которая поет романсы (пародия на традиционный образ актрисы-певицы, мечтающей о большой сцене). Типичного любовного сюжета в «Вице-короле» нет, но отдельные его элементы обыгрываются авторами. Героиня Диванова видит в обходе санитаря назойливые ухаживания, а с Берлагой кокетничает: «Какой хорошенький мужчина! Поцелуй меня, котик!» (186) Таким образом, Ильф и Петров пародируют узнаваемые положения любовной коллизии.

Наличие музыки, танцев и песенных куплетов – одна из отличительных характеристик дочеховского водевиля. Сатирические и комические куплеты, являясь необходимой составной частью действия, выполняли драматургические функции и выражали в шуточной форме мораль пьесы. К концу XIX в. водевиль претерпевает определенные изменения: наблюдается перевес драматических элементов над музыкально-вокальными; присутствие танцев и песен-куплетов становится необязательным в структуре водевиля. В «Вице-короле» полноценных песен-куплетов нет, однако авторы не исключают возможность использования музыкальных и танцевальных номеров. В начале второго действия гражданин Диванов, выступающий в амплуа кокетливой певички, пытается петь знаменитый романс на слова В. Павлова и музыку Ф. Садовского «Все говорят, что я ветрена бываю...». В начале XX в. главной исполнительницей романса была Анастасия Вяльцева (сохранились записи 1903 г.). Ильф и Петров, рассчитывая на комический эффект, заставляют Диванова воспроизводить не канонический текст Павлова: «Все говорят, что я ветрена бываю, // Все говорят, что я многих люблю! // Ах, почему же я всех забываю, // А одного я забыть не могу...»<sup>5</sup>, а вариант-переделку, где несколько изменяются ритмика и смысл: «Все говорят, я ветрена бываю, все говорят, что любить я не могу» (183). Исполнение усатого гражданина Диванова, поющего хриплым басом и путающего слова, на фоне классического исполнения Вяльцевой выглядит весьма комично. Следующая вокальная партия, присутствующая в структуре текста, также принадлежит Диванову в сцене, где он, Старохамский и Мармеламедов устраивают представление для «вице-короля». Это «Песня Индийского гостя» из оперы Н. А. Римского-Корсакова «Садко». В опере «Песню...» должен исполнять тенор, Ильф и Петров играют и на этом<sup>6</sup>. «Мужчина-женщина» поет уже не хриплым басом, а колеблющимся голоском: «Не счесть алмазов в каменных пещерах, не счесть жемчужин в мире полуденном, далекой Индии чуде-е-ес!» (188), после чего следует характерный для водевиля диалог, в котором обыгрывается недослушанная и недопонятая фраза:

*Берлага (ворчливо)*: Дальше. Про птицу.

*Тихон Маркович (суфлирует)*: Есть там птица...

*Диванов (поет)*: «Есть там пти-и-ица...»



*Берлага (капризно)*: Так что же, есть там, наконец, птица или нету?

*Старохамский (поспешно)*: Есть, есть, ваше величество... (188–189).

Здесь снова происходит путаница: в тексте «Песни...» нет воспроизводимой «женщиной-мужчиной» фразы «Есть там птица». Во втором куплете говорится о Фениксе, чье пение заставляет все позабыть. Подобное обыгрывание *вдруг забытого* куплета, который прерывается глупым вопросом, должно вызвать смеховую реакцию.

Таким образом, резко обрывающиеся нелепые вокальные партии Диванова, в которых исполнитель ко всему прочему еще и путает слова, пародируют водевильные куплеты. Показательно, что пародия включена в структуру водевиля именно как вокально-музыкальный элемент, характерный для данного жанра.

Пародийно изображается и танцевальный номер Мармеламедова. «Вице-король Индии» Берлага требует любимую баядеру (то есть индийскую танцовщицу), изображать которую пришлось Тихону Марковичу. Употребление слова «баядера», на наш взгляд, является отсылкой к русскому варианту венгерской оперетты И. Кальмана «Баядера», которая в СССР была поставлена в марте 1923 г. в Московском театре оперетты под названием «Баядерка». Отсылки к этой оперетте (жанр близкий к водевилю) неоднократно возникают на страницах произведений Ильфа и Петрова. Так, например, в романе «Двенадцать стульев» Остап Бендер напевает: «О баядерка, ти-ри-рим, ти-ри-ра!»<sup>7</sup>. Возможно, обращение к данной оперетте обусловлено личными музыкальными предпочтениями авторов. Но Тихон Маркович в роли баядеры исполняет «неясный, но темпераментный» (189) танец с зонтиком из балета Р. М. Глиэра «Красный мак» (первая постановка – 14 июня 1927 г. в Большом театре). Вместо изящных движений танцовщицы перед нами нелепое перебирание толстыми ножками, обыгрывается драматургами и отсутствие зонтика. Резкий контраст между оригинальным исполнением танца и телодвижениями Мармеламедова, полное несоответствие объявленному номеру пародируют не столько известный балет, сколько водевильный танец как прием.

«Театр в театре» отличительной характеристикой водевиля как жанра не является. Однако для водевиля характерны мистификация и нарочитая искусственность. Практически все герои пьесы играют и притворяются (не только симулянты). Диванов отмечает чрезмерно обходительное отношение девушки-психиатра к пациентам: «А мне докторша что-то не нравится. Какая-то она слишком ласковая» (184). Кай Юлий Цезарь, кокетливая дамочка, человек-собака – все это, по определению самих же героев, амплуа. Шурин репетирует с Берлагой приступ сумасшествия, при этом «бедовый человек» пытается выступить в роли режиссера: «Не верю, не верю. Больше

жизненной правды. Переживай, головотяп, по системе Станиславского. Слова, слова давай! <...> Не верю, не волнует. Меня не волнует! <...> Больше бешенства!» (180–181). Подобная игра, с элементами пародии и на самого Станиславского и на складывающийся уже в 1930-е гг. стереотипный взгляд на режиссера, кричащего актера «Не верю!», создают пародийный образ.

Стихия игры пронизывает все произведение. Когда Старохамский, Диванов и Мармеламедов в палате одни, они легко выходят из роли, а при появлении Берлаги начинают уже новое представление с танцами и песнями. Ильф и Петров в ремарке «Тихон Маркович, перебирая толстыми ножками, выбегает на середину сцены» (189) не только говорят о сцене реальной, но делают сцену палату для «больных с неправильным поведением» (182), где зрителем становится Берлага, а Старохамский, Диванов и Тихон Маркович – актерами. Оказавшись в палате, Берлага ведет себя как можно нахальнее, то есть пытается скрыть страх перед психиатром и другими пациентами за маской. Зрелищные театральные эффекты создаются не только речевыми партиями и действиями персонажей, но и их внешним видом: шурин рвет на Берлаге рубаху и мажет его чернилами; Старохамский, драпируется в одеяло, чтобы походить на Цезаря в тоге и т. д. Игровое поведение действующих лиц отвечает жанровой природе пьесы.

Облегченное действие, которое должно развлечь и рассмешить, в пьесе Ильфа и Петрова осложняется языковой игрой. Водевилью как жанру не свойственна интеллектуальная словесная игра, однако легкие водевильные диалоги могут быть построены на каламбуре. Языковая игра рождает острые комические положения, организующие действие. Ильф и Петров начинают игру уже в списке действующих лиц. Гражданин Берлага обозначен как вице-король Индии. Очевидно, что это не определение социального статуса, а нечто иное: гражданин Берлага точно не может быть настоящим вице-королем, уже здесь намечается интрига, которая усиливается за счет характеристик других персонажей. «И. Н. Старохамский – он же Кай Юлий Цезарь, быв. присяжный поверенный» (177). Показательно, что социальный статус указан после диагноза, из-за чего возникает заданная авторами путаница: получается, что Цезарь – присяжный поверенный. Эта игра, рассчитанная на комический эффект, задает восприятие авторских характеристик следующих персонажей: «Гражданин Диванов – женщина-мужчина. Усатый» и «Тихон Маркович – человек-собака» (177). Наличие психиатра и санитаров в списке действующих лиц подтверждает, что действие будет происходить в сумасшедшем доме, а «вице-король», «Цезарь», «человек-собака» и усатый «женщина-мужчина» – скорее всего сумасшедшие (намек на симуляцию и обман еще нет, но комический тон уже задан).

Авторы продолжают словесную игру и в ремарках, имеющих повествовательный харак-





тер и (в некоторых случаях) форму развернутых, осложненных предложений. Например, «*быстро становится на четвереньки и, высоко подняв обтянутый, как мандолина, зад, отрывисто лает и разгребает пол задними лапами в больничных туфлях*» (182). Ремарки подобного типа не только описывают действия и состояния героев, но и показывают явное присутствие автора-шутника. Компания Старохамского, Диванова и Тихона Марковича иронично именуется «воинством» (187), а убогий танец последнего окрашивается словечком «темпераментный» (189).

Заметна роль каламбура в речевых партиях персонажей. Так, например, шуриин рассказывает Берлаге о человеке, который имел большое кузнечное дело и говорил всем: «Я родился между молотом и наковальней» (180). Диванов воспринимает тюремный срок в пять лет со строгой изоляцией как минимальное наказание, а потом прибавляет неуместное: «...это <...> *прожиточный* (курсив наш. – М. Ш.) минимум» (183).

Кроме каламбуров в структуре диалогов встречаются элементы балагурства, приема, не несущего смысловой нагрузки, но служащего инструментом возбуждения смеховой реакции. Берлага пугает молодую докторшу детской считалкой: «Эне, бене, раба, квинтер, финтер, жаба» (186), а Старохамский пытается говорить на латыни, воспроизводя лишь латинские исключения: «Пуэр, соцер, веспер, генер, либер, мизер, аспер, тенер» (183).

Многочисленны в тексте пьесы остроты. Например, во время карточной игры Мармеламедов сторожит дверь, а Старохамский говорит: «Очень просто. Собака всегда на стрёме» (185).

В качестве одного из традиционных водевильных приемов Ильф и Петров используют словесную путаницу внутри речевых партий Старохамского и Берлаги. В монологах «вице-короля Индии» возникают образы, не связанные с Индией: «Где мои верные наибы, магараджи, мои *абреки*, мои *кунаки*, мои слоны!... (курсив наш. – М. Ш.)» (181). Казалось бы, образы, противоречащие амплу индийского гостя, должны раскрыть обман, однако они остаются незамеченными. Такая ассоциативная связь между разными «восточными» элементами (индийскими и кавказскими) может рассмешить. А представление: «Я вице-король Индии, царь польский, великий князь финляндский, и прочая, и прочая» – пародирует перечень титулов российского самодержца. В пафосных речах Старохамского манера античного оратора и афоризмы, приписываемые Цезарю, сопрягаются с советской лексикой, создавая комический эффект: «И ты, Брут, продался ответственным работникам!» (184)

Некоторые диалоги в «Вице-короле» построены в форме словесной дуэли, цель которой – закрепить за собой «последнее слово» в споре. По этому принципу развивается диалог между докторшей и Берлагой:

*Докт.*: Но ведь вы поймите, всё это бред, понимаете, бред!

*Берлага*: Нет, не бред!

*Докт.*: Нет, бред!

*Берлага*: Вы с ума сошли. Я вам говорю, не бред!

*Докт.*: Нет, конечно, бред!

*Берлага*: Не бред! (185–186).

Отметим комизм ситуации: пациент говорит доктору: «Вы с ума сошли». Другой пример – чисто водевильная сцена, в которой старик-санитар совершает обход палаты. Санитар является героем-резонером. Он делится своими переживаниями со зрителями, мечтая о спокойной жизни, рассказывает о тяжелых порядках и буйствах пациентов. На нападки Старохамского, Диванова и Тихона Марковича отвечает коротко, не развивая дальнейшего диалога:

*Старохамский (стоит на кровати, задрапировавшись в одеяло)*: И ты, Брут, продался большевикам!

*Санитар*: Ладно, ладно, продался и продался.

*Старохамский (размеренно)*: Холуй! Плебей! Илот! Не видишь, с кем разговариваешь? Перед тобой Кай Юлий Цезарь! Шапки долой!

*Санитар (расставляя тарелки)*: А я и вовсе без шапки (182).

Авторы играют переносным и основным значениями слов. Такой прием является водевильным.

Диалоги, несмотря на осложненность языковой игрой, строятся по водевильному принципу. Однако в структуре текста языковая игра присутствует в ремарках и списке действующих лиц, что для водевиля не характерно.

Итак, соавторы привносят в водевиль злободневную социально-политическую проблематику, остроумие и афористичность. Это сближает водевиль И. Ильфа и Е. Петрова «Вице-король» с их собственной сатирической прозой 1920-х гг. и с комедиями В. Маяковского, Н. Эрдмана, М. Булгакова и др. Писатели, работая по законам водевильного жанра, пародируют его канонические приемы, расширяют границы и, таким образом, создают «водевиль нового времени».

## Примечания

<sup>1</sup> См. об этом: *Долинский М.* Комментарий и дополнения // Ильф И., Петров Е. Необыкновенные истории из жизни города Колоколамска : Рассказы, фельетоны, очерки, пьесы, сценарии. М., 1989. С. 478.

<sup>2</sup> См.: *Калинина Ю.* Русский водевиль XIX века и одноактная драматургия А. П. Чехова : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Ульяновск, 1999 ; *Кудинова Т.* От водевиля до мюзикла. М., 1982 ; *Паушкин М.* Композиция и социология водевиля // Старый русский водевиль : 1819–1849 / ред. М. Паушкин. М., 1937 ; *Сербул М.* Ранний русский водевиль : истоки и формирование жанра // Проблемы литературных жанров : материалы V науч. межвуз. конф. Томск, 1987 ; *Успенский В.* Русский классический воде-



виль // Русский водевиль / сост., авт. ст. и примечаний В. В. Успенский. Л.; М., 1959; Шахматова Т. Традиции водевиля и мелодрамы в русской драматургии XX– начала XXI веков : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Казань, 2009 и др.

<sup>3</sup> Ильф И., Петров Е. 1001 день, или Новая Шахерезада : Повесть. Рассказы. Новеллы. М., 2008. С. 178. Далее текст пьесы цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

<sup>4</sup> Шахматова Т. Указ. соч. С. 8.

<sup>5</sup> Садовский Ф., Павлов В. Все говорят. URL: <http://aresni.org/romans/vsegovoriat.htm> (дата обращения: 28.11.2013).

<sup>6</sup> Думается, в разработку музыкальной партитуры пьесы большой вклад внес Е. Петров, который, по воспоминаниям современников, очень тонко чувствовал музыку.

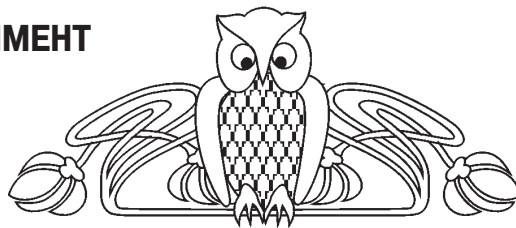
<sup>7</sup> Ильф И., Петров Е. Собр. соч. : в 5 т. М., 1961. Т. 1. С. 56.

УДК 821.111(680).09-3+929Кутзее

## «ДЕТСТВО» ДЖ. М. КУТЗЕЕ КАК ЭКСПЕРИМЕНТ С ФОРМОЙ АВТОБИОГРАФИИ

К. А. Григорьева

Саратовский государственный университет  
E-mail: grigoryevakristina@gmail.com



В статье исследуются эксперименты Дж. М. Кутзее с жанром автобиографии в контексте традиционных жанровых конвенций автобиографического письма. Первая часть автобиографической трилогии писателя «Детство» анализируется как деконструкция автобиографии детского возраста (отсутствие автобиографического пакта, повествование от третьего лица в настоящем времени, комбинация в повествовании точек зрения протагониста-ребенка и взрослого автора).

**Ключевые слова:** Дж. М. Кутзее, «Детство», автобиография, роман, эксперимент.

### J. M. Coetzee's *Boyhood* as an Experiment in Autobiography

К. А. Grigoryeva

The article deals with J. M. Coetzee's *Boyhood*, focusing on the author's experiments with the autobiography in the context of traditional genre conventions. *Boyhood*, the first part of Coetzee's autobiographical trilogy, is analyzed as a deconstruction of the childhood autobiography (the absence of autobiographical agreement, third-person present tense narrative, a combination of multiple points of view: those of a child-protagonist and an adult author).

**Key words:** J. M. Coetzee, *Boyhood*, autobiography, novel, experiment.

Один из крупнейших англоязычных писателей современности Дж. М. Кутзее декларировал интерес к автобиографическому письму еще в 1980-х гг., задолго до непосредственного обращения к жанру автобиографии в «Детстве» (1997), первой части автобиографической трилогии, где он вспоминает свои детские годы в Капской провинции в Южной Африке. По словам Шилы Коллингвуд-Уиттик, принимаясь за автобиографический проект, писатель делает попытку «применить свои теоретические принципы, касающиеся автобиографической правды, на практике»<sup>1</sup>. Речь при вступлении в должность профессора в университете Кейптауна в 1984 г. Дж. М. Кутзее посвящает теме «Правды в автобиографии»<sup>2</sup> на

материале «Исповеди» Ж.-Ж. Руссо. В статье «Вымысел правды» (1999) Кутзее дает следующее определение жанра автобиографии: «Я воспринимаю автобиографию как личное повествование, отличающееся от романного повествования читательским допущением, что автобиография зиждется на некоем стандарте правдивости, а также на желании писателя высказать правду. По этой причине я считаю автобиографию, по крайней мере в авторской интенции, своего рода документом (history), а не вымыслом (fiction)»<sup>3</sup>. Таким образом, для современного писателя давно пройденным этапом являются становившиеся причиной критических дискуссий утверждения авторов, стоявших у истоков автобиографии, о полноте или неполноте их автопортретов. Уже в пору становления жанра писательской автобиографии, у Руссо и Гёте, пришло понимание невозможности создания в ней абсолютно правдивого автопортрета. Характерно, что именно в связи с Руссо Кутзее признает авторскую установку на правдивое изложение событий минимальным условием автобиографии.

Кутзее, значительную часть жизни бывший профессором литературы в университете Кейптауна и знакомый с современными теориями о гибридности жанров, о невозможности «чистых» жанровых образцов, смещает акцент с проблемы определения жанра автобиографии на проблему правды как таковой в литературе. Еще в 1990 г. в интервью с Дэвидом Аттвеллом Дж. М. Кутзее так говорит о возможности воссоздания своего прошлого в автобиографии: «Позвольте мне рассматривать это как вопрос о высказывании правды как таковой, а не вопрос об автобиографии. Потому что в широком смысле любое письмо автобиографично... Главный вопрос заключается в следующем: Творчество, или гигантское автобиографическое предприятие, которое заполняет всю