

Марина Балина

## Опыт детства как преодоление прошлого в современной автобиографической прозе

Overcoming the Past through Childhood Reminiscences in Contemporary Russian Autobiographical Prose

In the 1990s and 2000s, autobiographic life-writing became the territory of intense negotiations between private and historical experiences. Debates about Soviet history supported by the opening of the State archives and resulting in the accessibility of public as well as personal documents, triggered a process of re-conceptualization of private experience into a *historical event*. Private memory became the territory for the creation of identity that was in close contact with the collective living experience of a generation but was never dominated by it. Two narrative planes, the private and the public that were previously separated, merged together in the unity of one's life. In this new context, recollections of childhood became increasingly important by giving the reader an opportunity to experience various, often contradictory, dimensions of the author's self. Two autobiographical recollections of childhood, Pavel Sanaev's *Bury Me Behind the Baseboard*, 1996, and Alexander Chudakov's *A Gloom is Cast Upon the Ancient Steps*, 2000/2011 are analyzed in the article.

Авто/биографическая проза сегодня оказалась одним из наиболее спорных объектов современного критического дискурса. Попытки изменить наше традиционное представление об авто/биографии как о документе, будь то свидетельство личных переживаний или же отражение истории привели к поискам новых дефиниций жанра: критика заговорила о “новой искренности”, “новой документальности”, в которую прежде всего входит нарушение границ между вымыслом и невымысленным слоем в повествова-

нии (См. Липовецкий 2008: 572-577; Абашева 2001: 23-50; Лейдерман, Липовецкий 2001: 96-112). Само определение - “человеческий документ”, закрепившееся за автобиографической прозой, распадается под грузом придуманного, фантастического пласта, включающего людей и события в авто/биографические тексты. Такой диссонанс в определении жанра отнюдь не нов: и в ‘оттепельные’ шестидесятые, и в конце девяностых намечались похожие попытки отойти от идентификации этого корпуса литературных

текстов как чисто документальных. Хотя, надо несомненно оговориться, что причины на то были совсем иного свойства: в шестидесятые это была попытка уйти от идеологического диктата закреплённых за жанром правил подчинения большой истории. В воспоминаниях И. Эренбурга *Люди, годы, жизнь* (1961-1965) автор предложил заменить время идеологизированной истории на время мировой культуры, но этим, пожалуй, и ограничился автор в своих жанровых инновациях. В начале восьмидесятых константу 'автобиография-документ' нарушает Лев Гинзбург, который в повести *Разбилось лишь сердце мое...* (1983) размыкает рамки авто/биографического нарратива и включает литературные персонажи своих переводов в канву текста о собственной жизни, перемежая фигуры вымышленные с реальными действующими лицами (См. Балина 2003: 186-211; Балина 2002: 241-259). Автобиографическая проза идентифицировалась как "лирическая" (Бальбуров), "свободная" (Бланк), "мемуарно-биографическая" (Шайтанов). В девяностые это были действительно поиски новых практик письма, которые

стремились уйти в сторону от обязательной читательской рефлексии, вызванной советской историей жанра. Важным достижением дебатов конца девяностых годов был отказ от требования достоверности как обязательного условия жанровой специфики, признание права на включение вымысла в традиционно реалистический нарратив, а также отказ деления внутри авто/биографического жанра на мемуаристику, тревелог, эпистолярный и другие смежные жанры (Мемуары 1999: 3-35). Наиболее подходящим жанровым определением на этой новой стадии в истории авто/биографического нарратива можно считать введение термина *Life Writing*, предложенного канадской исследовательницей Марлен Кадар, который представляет собой наиболее гибкий и 'открытый' термин для описания "авто/биографических и иных смежных по своей природе текстов" (Kadar 1992: 3-12). Одним из неприменных условий создания текстов в режиме *Life Writing* является такая свобода нарратива, при которой ни реальные события, ни субъективные переживания автора не держат экзамена на достоверность. В реестр жанровых характеристик вхо-

дят: спонтанность и фрагментарность в изложении материала, которая отражает работу памяти; амбивалентность в оценке событий как своей, так и чужой истории; дистанцированность от событий большой истории, за которыми остаётся функция чистой декорации, отсутствие внешней и внутренней иерархии в изображении событий, апелляция к культурному опыту поколения как альтернативе диктата власти, субъективность в изложении и организации фактологического материала, которая приводит к созданию своей версии реальности в противовес официальной. Создание текстов в этом новом режиме письма освобождает память от какого-либо давления, кроме внутреннего, субъективного, распределяющего события и людей по законам авторской иерархии. Главным мерилом успеха такого текста становится его повышенная субъективность и неповторимость человеческого опыта, отражённого в нём. Следует, однако, оговориться, что внутри корпуса таких текстов существует своя подгруппа - это автобиографические тексты *celebrity* - актёрские мемуары, воспоминания деятелей театра, эстрады и кино. Их задача несколько

иного толка, и их 'открытость' направлена на 'раскрытие тайны' и желание 'поделиться сокровенным' со своим зрителем. Это не более, чем литературный приём, хорошо усвоенный подобной мемуаристикой за последнее двадцатилетие. У этого корпуса текстов - своя читательская аудитория, ведь массовый читатель обращается к этой литературе, увлеченный подробностями быта знаменитостей и вообще внешней сенсационностью (Balina 2006: 181-189). Но ни массовый читатель, ни читатель более культурный, занятый поиском внутреннего мира героя-рассказчика, не озабочены выяснением вопроса о достоверности, ведь *Life Writing* совсем не исключает вымысел, который при таком раскладе становится вполне легитимной частью нарратива. В западном литературоведении появилось определение 'faction' - литература, базирующаяся на факте, но оставляющая за собой право его свободной интерпретации. В России пионером этого жанра безусловно был Валентин Катаев с его 'мовистическими' квазимемуарами<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> О творчестве В. Катаева см. Литовская 1999; Borden 1999.

Сегодняшняя авто\био\ мемуарная проза в первую очередь изменила наше представление о возможностях 'литературы факта'. Прививка постмодернизма помогла этой литературе освободиться от привычной линейности нарратива: 'клочковатая' природа памяти, подмеченная ещё Виктором Шкловским, как нельзя лучше отражает современное состояние индивидуального опыта во всей его нестабильности и фрагментарности (Шкловский 1966: 18). Формы авто/биографической прозы сегодня чрезвычайно разнообразны: это разрозненные карточки М. Безродного, филологические записки и каталоги М. Гаспарова и А. Жолковского. Это 'колумнистика' Льва Рубинштейна или такие книги, как *Гений места* Петра Вайля и *Довлатов и окрестности* Александра Гениса, в которых М. Липовецкий видит "... свой стиль на грани лирического письма и интеллектуального анализа", при этом отмечая различие "по последнему ингредиенту: у Вайля – это культурная антропология, а у Гениса – эстетика" (Липовецкий 2008: 574). Раскрепощённость новой авто/биографической прозы, её открытость для смежных жанров (филологического иссле-

дования, эссе, рецензии, анекдота, путевого очерка, воспоминания, псевдодокумента – комбинации бесконечны!), открывает огромные возможности для писательского эксперимента, создавая трудности для попыток критиков дать этому новому эклектическому явлению название. Дискурсивные практики постмодернистского письма позволяют по новому взглянуть на такие устоявшиеся формы авто/биографического нарратива как воспоминания о детстве, в которых через детское переживание авторы пытаются с одинаковой тщательностью разобраться как в личных проблемах, так и подвергнуть анализу поколенческий опыт<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Воспоминания о детстве давно и прочно завоевали своё место в корпусе текстов автобиографической литературы. Американский литературовед Ричард Кое, опубликовавший наиболее объёмное исследование посвящённое «детству» под поэтическим названием *When the Grass Was Taller: Autobiography and the Experience of Childhood*, писал, что окончательное оформление детских воспоминаний в особую литературную форму произошло лишь в девятнадцатом веке. Именно тогда, по утверждению Кое, «воспоминания о детстве» превращаются в самостоятельный мемуарный нарратив, «родоначальником» которого Ричард Кое считает Анри Стендаля с его ав-

## Нарративные модели детства

Британская исследовательница Валери Сандерс выделяет в автобиографических текстах о детстве преобладание определённой бинарной структуры (Sanders 2001: 203-204). Детство видится мемуаристу либо в 'розовых' тонах потерянного рая (Анжелика Гарнетт, Катлин Райне), либо в воспоминании доминирует чёрная краска, и тексты полны описаний сугубо негативных сторон детской жизни с постоянными наказаниями и лишениями, как материальными, так и морально-психологическими (Андре Жид, Жан-Поль Сартр). Обращаясь к примерам из русской литературы, Сандерс в первую очередь называет такие канонические для русского читателя произведения как *Детство* Л.Н.Толстого (1852) и *Детство* Максима Горького (1913), размещая при этом оба текста на противоположных полюсах этого бинарного дискурса. Из-за отсутствия качественных переводов за пределами исследования оказывались и *Детские годы Багрова-*

---

тобиографическим романом *Жизнь Анри Брюлара*. (см. Сое 1984).

внука С. Аксакова (1856), и *Детство* Тёмы Н. Гарина-Михайловского (1892), для которых характерен своеобразный 'сбой' бинарной структуры, так как 'счастливый мир детства' в этих текстах часто оказывается перемешанным с самыми неприятными и болезненными эпизодами (как, например, кража новой школьной формы у Тёмы-гимназиста). Да и толстовский текст даёт нам немало примеров подобных 'сдвигов' внутри детских воспоминаний<sup>3</sup>.

Но если классические тексты оказываются значительно шире предложенной бинарной модели, то в детской литературе советского периода такая бинарность закрепляется и приобретает идеологический смысл. Новый канон 'детства'

---

<sup>3</sup> Швейцарский исследователь Ульрих Шмид (Ulrich Schmid) подробно анализирует модель детства, созданную Аксаковым. Он подчёркивает обращение автора к идиллической модели семейного детства, в котором исследователь видит попытку Аксакова использовать модель счастливого детства как альтернативную реальность по отношению к турбулентному времени эпохи. Такой подход к детству возрождается в более поздней автобиографической прозе постсоветского времени, возникшая в противовес негативной оценке советского опыта детства в девяностые годы двадцатого века (см. Schmid 2000: 285-327).

как автобиографического жанра начинает складываться уже в двадцатые годы. В нём доминирует своя особая темпоральность: описание дореволюционного опыта закрепляется как сугубо негативное, в то время как именно советское послереволюционное детство призвано служить в качестве новой “счастливой, невозвратимой поры” (Толстой 2004: с. 415).

Лучшим примером этой новой модели можно считать так называемые ‘беспризорные’ тексты с их обязательным мотивом ‘перековки’ – превращения героя-автобиографа в полноценного и деятельного участника преобразований нового строя. Пожалуй, самым популярным текстом детской мемуаристики в двадцатые годы стала *Республика Шкид* Григория Белых и Леонида Пантелеева<sup>4</sup>.

Повторяемость этой новой модели с обязательным выстраиванием опыта дореволюционной жизни как ‘анти-детства’ свидетельствует о формировании своеобразного этикета детских нарративов, сложившегося в воспоминаниях и распространившегося как на тексты, возникшие на

документальной основе, так и на описания детства в художественной литературе. Американский литературовед Андрю Вахтель предлагает вести отсчёт модели ‘анти-детства’ с *Детства* Горького, который, по словам исследователя, был первым, кто “попытался разрушить существующую с девятнадцатого века концепцию дворянского детства” (Wachtel 1990: 131). Вахтель считает, что именно горьковское детство, полное лишений и потерь, оказывается наиболее востребованным в новой постреволюционной культуре. Такой же точки зрения придерживается и Евгений Добренко в ряде статей, посвящённых горьковскому тексту и его кинематографическому воплощению (Добренко 2008: 202-210). Непременными атрибутами ‘тяжёлого детства’ стали: материальные лишения как необходимое условие взросления, социальная несправедливость и детская травма как результат этой несправедливости, сиротство как физическое (отсутствие родителей), так и духовное (отсутствие авторитетов). Обращаясь к воспоминаниям о собственном дореволюционном детстве, советские писатели имели перед собой кальку-схему, которую они и накладывали на

<sup>4</sup> О детской беспризорной литературе см. Kelly 2007: 25-61; см. также Balina 2009: 97-115.

свою память, подгоняя события собственной жизни под общепринятый канон, выходить за пределы которого было совсем не просто.

Современная исследовательница детской литературы Ирина Арзамасцева, анализируя детские воспоминания советского периода, пишет: “Ранний соцреализм исключал тему дореволюционного детства” (Арзамасцева 2005: 273). Позволю себе не согласиться с этим утверждением: соцреализм не исключал дореволюционное детство как тему, но скорее наполнял её новым идеологическим содержанием. Толстовская “счастливая, счастливая невозвратная пора детства” просто поменяла временные координаты, перекочевав в советское настоящее. Парадокс в создании этого нового ‘детского’ канона заключается в том, что перед поколением писателей, родившихся до революции, была поставлена казалось бы невыполнимая задача: описать своё дореволюционное детство как ‘анти-детство’, создавая таким образом модель, альтернативную советскому счастливому детству, личного опыта которого у них по самому факту рождения быть просто не могло! Мариэтта Чудакова считает, что

... в дело замены ‘старой’ России ‘новой’ входила и необходимость зачеркнуть своё личное биографическое прошлое – тема детства [разрядка автора. – МБ] в двадцатые годы для многих оказалась под запретом. *Детство Никиты* Алексея Толстого странным островом стояло среди литературы тех лет, ‘оправданное’ его возвращением [из эмиграции], снисходительно помещённое в тот несовременный ряд, который открывался *Детскими годами Багрова-внука*; *Детство* Горького было ‘оправдано’ ужасами этого детства; *Детство Люверс* Пастернака было вызовом, почти загипнотизированно принятым критикой... (Чудакова 2001: 327).

В автобиографической повести *Далёкие годы* такого ‘приватного’ мемуариста, как Константин Паустовский, впервые опубликованной в 1946 году, можно достаточно легко проследить знакомые ‘анти-детские’ штрихи (Паустовский 1955). Заметны они скорее не в отборе фактов личного опыта,

а в расстановке акцентов внутри текста. Паустовский постоянно стремится уравновесить 'счастливые' и 'несчастливые' эпизоды детства. Радость от сотворённого добра (покупка попугая для бедного шарманщика) вытесняется постоянными родительскими размолвками, посещение музея вместе с любимым учителем странным образом соединяется в памяти с изменами отца. Паустовский тем не менее оставляет эти радости и горести в узком семейном кругу, таким образом обязательная тема всеобщей социальной несправедливости остается за пределами повествования. Любопытно, что через десятилетие, в либеральный период 'оттепели' таким же приёмом воспользуется и Александра Бруштейн в своей трилогии *Дорога уходит вдаль* (1956-1961) (Бруштейн 2006). 'Память жанра', или в нашем случае, скорее одной из жанровых форм, оказалась настолько внедрённой в сознание мемуаристки, что во всех отношениях благополучная Сашенька Яновская вспоминает все 'мерзости' дореволюционной жизни по уже отработанному канону. 'Тяжёлое' дореволюционное детство представлено воспоминаниями о прогрессивном отце-

докторе, который не даёт девочке закрыть глаза на суровую реальность; любимом учителе – человеке будущего, оказавшемся ссыльным революционером; и, наконец, несправедливым и унижающим человеческое достоинство бедных детей миром частной школы для девочек (в которой эти самые бедные ученицы были освобождены от платы!), существующем в полном контрасте со школьным миром читателей шестидесятых. Изпод давления канона дореволюционного 'анти-детства' не могут выбраться и такие уважаемые мемуаристы как Корней Чуковский (Чуковский 1961) и Самуил Маршак (Маршак 1962), чьи детские воспоминания также появляются в оттепельные годы.

Важно заметить, что такая странная динамика, такой отказ от полноценной радости детства совсем не всегда, и особенно в случае Паустовского, были следствием политической лояльности и верности жанровому этикету. Тут скорее можно усмотреть результат многолетнего вынужденного паралича памяти, когда в результате самоцензуры поколения советских мемуаристов постоянно 'вычищали' невосстановленные и невосстребуемые отсеки памяти. 'Дар Мне-

мозины' – искусство вспоминать свободно и без принуждения – был если не утрачен полностью, то серьёзно покалечен длительным диктатом литературного этикета детства. Модель воспоминаний о дореволюционном детстве с чётко обозначенными границами негативного прошлого опыта в сравнении с позитивным современным надолго закрепились в подсознании пишущих.

Тема детства, теперь уже советского, оказалась востребованной и в постсоветском пространстве, где любопытным образом столкнулись два известных российскому читателю и писателю типа мемуарного 'детства'. Тема 'тяжёлого' дореволюционного детства должна была бы исчезнуть из мемуарной литературы с уходом из жизни самих мемуаристов, но бинарный этикет детства, прочно утвердившийся в советской литературе, оказался невероятно живучим как в перестроечное время, так и после. 'Тяжёлое детство' со всеми его неприменными атрибутами перекочевало в пространство советского детского 'парадиза', поставив тем самым самый факт существования такового под сомнение. В первую очередь это опубликованные в постперестроечные

годы воспоминания детей репрессированных родителей (среди многочисленных публикаций особенно хочется выделить несколько – Булат Окуджава, *Упразднённый театр* (Окуджава 2006), Эдуард Кочергин, *Ангелова кукла* (Кочергин 2003), *Школьный вальс или Энергия* стыда Фазиля Искандера (Искандер 2010), в которых описаны превратности судеб целого поколения, осиротевшего в годы сталинских репрессий и в годы войны. Но и советское детство послевоенного поколения потеряло в современной мемуаристике свой мифический статус абсолютной гармонии и детского братства. Так, например, еврейская тема, которую так старательно обходил в своих воспоминаниях Самуил Маршак, звучала именно как тема советского 'анти-детства' в повести *Жизнь Александра Зильбера* Юрия Карабчиевского (Карабчиевский 1991: 5-185), в рассказе *Яблоки из сада Шлицбуттера* Дины Рубиной (1992) (Рубина 1994: 239-266), в повести *Изгнание из Эдема: исповедь еврея* Александра Мелихова (Мелихов 1994)<sup>5</sup>. И

---

<sup>5</sup> О теме еврейского детства у Маршака см. Гейзер 2006. Также см. Valina 2008. 15-27. Мне бы хотелось особо уточнить тот факт, что приведённые выше примеры (Чуковский,

конечно же настоящим шоком для постсоветского читателя стала повесть о советском детстве, проведённом в интернате для детей-инвалидов Рубена Давида Гонсалеса Гальего (Гальего 2002).

В этой группе постсоветских воспоминаний о советском опыте детства присутствуют все знакомые неперенные атрибуты 'тяжёлого детства', которые так прочно утвердились ещё со времён горьковской модели. Оказывается, что внешний мир счастливого советского детства враждебен такой важной жизненной потребности растущего человека как понимание и ощущение себя личностью, отдельной и непохожей на других. Именно поэтому авторы стремятся к максимальной приватизации личного опыта как ведущего приёма в этих воспоминаниях, к сужению рамок детской защищённости до размеров одной семьи, одного дома, даже одной комнаты. Такая повышенная приватность становится ведущим элементом автобиографической прозы о детстве, написанной в реги-

---

Маршак, Бруштейн) –это тексты, иллюстрирующие традиционную двух-адресность детской литературы, в то время, как тексты постсоветского 'детства' - всё же тексты сугубо взрослые.

стре Life Writing и иллюстрирующей новые возможности, обретенные жанром в постсоветское двадцатилетие.

Внутри автобиографических текстов о детстве, написанных в 1990-е—2000-е годы, происходит столкновение двух известных моделей детских воспоминаний – толстовской с её акцентом на “незабываемой счастливой поре” и горьковской, с её апофеозом трагического детства, полного нищеты и лишений. Среди наиболее интересных примеров такого жанрового конфликта можно назвать *Упразднённый театр* Булата Окуджавы (1994, Букеровская премия за лучший роман на русском языке). В семейной саге Ван Ваныча – alter ego автора частная история и история государства находятся в постоянном конфликте, который в результате заканчивается разрушением и гибелью семьи. Окуджава выводит политические конфликты эпохи за скобки семейной жизни: все любят друг друга в этом 'детстве'. “Как ты хорошо выглядишь!” - такими словами встречают в семье и неудавшегося нэпмана – мужа тётки, и дядю – белогвардейца, и отца-коммуниста, но все они в результате оказываются одинаковыми жертвами режима.

В повести *Жизнь Александра Зильбера* Юрий Карабчиевский ещё в 1980-м году показал всю противоречивость традиционного советского дискурса о “счастливом детстве для всех”. Любопытно, что в сборнике *Детство 45-53: а завтра будет счастье...* (Улицкая 2013), вышедшем спустя тридцать лет после повести Карабчиевского, в котором Людмила Улицкая собрала воспоминания о послевоенном детстве поколения, ‘детство’ изображено как история материальных лишений, в то время, как *Жизнь Александра Зильбера* – это описание душевного разлада в ребёнке, непереносимых и разрушительных мук, наносимых ему постоянно миром взрослых, призванным его защищать. В автобиографических текстах последнего десятилетия двадцатого и начала двадцать первого века, написанных о детстве, именно внутренний разлад, ‘трагедия души’, занимает ведущее место, размывая тем самым устоявшиеся нормы описания детского счастья<sup>6</sup>. В этом смысле

---

<sup>6</sup> Здесь следует оговориться, что такие повести, как *Приключения Джерика* Натальи Нусиновой (Нусинова 2008), *Счастливая девочка* Нины Ширман (Ширман 2011), *Родом из Переделкино* Татьяны Вирты (Вирта 2012) восста-

крайне характерна повесть *Похороните меня за плинтусом* Павла Санаева (р. 1969), которая превзошла по своей популярности все книги современных писателей. Выпускная работа режиссёра – сценариста во ВГИКЕ, написанная в 1994-м в 1996- была напечатана в журнале «Октябрь». В том же году Санаев получил премию «Октября» за лучший литературный дебют, и повесть была выдвинута на Букеровскую премию. Популярной книга Санаева стала значительно позже, в 2002 году, когда повесть вышла отдельной книгой в издательстве МК – Периодика. По повести были поставлены спектакли во многих городах России, но своей сверхпопулярности санаевское ‘детство’ обязано фильму, сделанному по книге совместно автором и режиссёром фильма Сергеем Снежкиным. И хотя сам автор в своих многочисленных интервью критикует фильм, именно фильму повесть обязана своим теперешним статусом бестселлера, вышедшего

---

навлияют толстовский нарратив ‘счастливого детства’. Так, в первое десятилетие 21-го века парадигма детства как ‘счастливой поры’ снова оказалась востребованной у любопытного к подробностям и жизни советской элиты читателя, но теперь это описание детства «избранных».

полумиллионным тиражом и пятнадцатью переизданиями с 2002 года<sup>7</sup>.

*Похороните меня за плинтусом* или история анти-детства

Павел Санаев (1969)

Успех повести отчасти объясняется тем, что описывая свою семью и сложные отношения между, с одной стороны, его бабушкой и дедушкой, а с другой, их дочерью, матерью автора, и ее мужем, Санаев, вместе с тем, позволяет читателю заглянуть в жизнь знаменитых советских актеров: Елены Санаевой (матери), Ролана Быкова (ее мужа), Всеволода Санаева (деда). Однако, причина успеха книги Санаева все-таки не только в этом – рассказов о советских селебритиз, и куда более скандальных, на российском книжном рынке более чем достаточно. Причина, полагаю, в психологическом резонансе между санаевским описанием травматического детства, представленным не столько сентиментально, сколько комедийно, с личным опытом читателя: ведь травма, которую описывает Санаев, относится к ряду ‘обыкновенных’ и даже ‘нормальных’. ‘Тя-

желое детство’ Саши Савельева, главного героя повести, разворачивается в элитной квартире, его ‘сиротство’ сочетается с удушающей заботой бабушки о здоровье внука; однако, это именно детство протекающее в атмосфере террора, создаваемого постоянными скандалами, оскорблениями и обвинениями, источником которых является ‘бабонька’. При этом Санаев, кажется, не затрагивает ни одну из привычных составляющих нарратива ‘тяжелого советского детства’: здесь нет описания материальных трудностей, а есть лишь маргинальный намёк на политический контекст. Историчная ‘бабонька’ Саши Савельева, главного героя повести, страдает манией преследования. Это результат страха, пережитого во время сталинского террора, и хотя это понятный и легитимный повод для психического расстройства, террор, которому бабушка подвергает всё семейство и удовлетворение, испытываемое ею от такой всепоглощающей власти над близкими, предстает проекцией вынесенной за скобки детского восприятия истории.

Повесть фрагментарна, в ней нет ни логической, ни линейной последовательности событий. Константой в ней яв-

<sup>7</sup> Все цитаты в тексте даются по изданию Санаев 2008.

ляются два героя: ‘бабонька’ – страшная в своей всепоглощающей любви бабушка Саши, Нина Петровна, и сам герой. Где-то на периферии находятся все остальные: мать ребёнка, дед, школа, врачи, соседи по дому, всё знающие лифтёрши, но главных героев, без сомнения, только двое, и на протяжении всего текста их объединяет странное и противоречивое единство. Представляя своего героя, Санаев подчёркивает этот симбиоз бабушки и внука, тем, что перемешивает голос ребёнка с его школьным формулами: “Меня зовут Саша Савельев. Я учусь во втором классе и живу у бабушки и дедушки”, – с мелодраматическими тирадами обзлётной бабушки: “Мама променяла меня на карлика-кровопийцу и повесила на бабушкину шею тяжкой крестягой. Так я с четырёх лет и вишу” (Санаев 2008: 5).

Бабушка Саши является полным властелином его души и тела, недаром она неустанно находит у слабого ребёнка всё новые и новые болезни. Страх за его жизнь превращается в инструмент контроля над жизнью не только маленького Саши, но и всех окружающих. В тяжкой атмосфере страха живут все – и мальчик, и взрослые члены семьи. Под

маской страха за жизнь больного мальчика бабушка отбирает его у непокорной дочери – матери ребёнка, наказывая её тем самым за желание жить по другим правилам. Страх перед “карликом-кровопийцей” – человеком, с которым мать пытается построить жизнь, страх перед самой жизнью в любой её форме – детским санаторием, переполненным автобусом, врачом, школой, купанием в ванной, в которой по убеждению Саши бабушка собирается его утопить, становится полноправным персонажем нарратива. ‘Бабонька’ не знает, как жить и любить по-другому, её домашняя тирания и есть отражение тирании в обществе, ведь оппозиционное мышление при тоталитарном режиме – это и есть ‘детская болезнь’, проблема неразумных и не понимающих своего счастья людей! И только насилием и страхом может ‘бабонька’ удерживать свою власть и справляться с подавлением ‘мятежей’, пусть маленьких, семейных, таких, как поездка деда на рыбалку, походы Саши на стройку. Изощрённость, с которой бабушка пугает Сашу, тоже строится на насилии, в ней нет привычных для детей сказочных страхов – Бабы Яги, леса, сказочных

зверей. Зато есть грубость и конкретность пытки: “Увидите здесь мальчика, высохшего такого, в красной шапочке и в сером пальто... убейте его. Вырвите ему руки, ноги, а в зад напихайте гаек” (Санаев 2008: 25).

Смерть присутствует в доме постоянно и в разных обликах: это и шкаф – саркофаг, и даже еда – разваренная до неузнавания рыба, размолотые в кашу фрукты, скисшие и сгнившие травяные настои. Саша Савельев одинаково боится и смерти, и жизни, даже смерти он боится меньше, так как в смерти он уже нашёл себе пристанище. Он хочет быть похороненным дома, за плинтусом, где “не будет червей, не будет темноты. Мама будет ходить мимо, а я буду смотреть на неё из щели, и мне не будет так страшно, как если бы меня похоронили на кладбище” (там же, 138). Мир Саши запрограммирован как мир потёр: приобретая мать, он теряет бабушку, а потому он готов существовать в этом мире как пассивный наблюдатель, смотреть из-под плинтуса на то, как жизнь проходит мимо. И здесь тоже, пожалуй, можно увидеть, как детская травма в ‘сокращенном’ виде воспроизводит историческую травму. В маленьком Саше

взращается двойное сознание ‘настоящего советского человека’, умело скрывающего свои чувства и всегда становящегося на сторону силы. Редкие приходы Чумочки (так Саша называет мать, создавая производное от бабкиного злобного “чума”) всегда заканчиваются скандалом, в котором мальчик, до боли любящий мать, принимает сторону бабушки, смеётся её злым шуткам и всячески подыгрывает ей: “Бабушка была моей жизнью, мама-редким праздником. У праздника были свои правила, у жизни свои” (там же, 226).

Разрыв в сознании оборачивается и раздвоенностью структуры повествования, когда Саша- автор текста (author of the text) и Саша – персонаж (author in the text) разделяют между собой разные нарративные функции в тексте<sup>8</sup>. Автор в тексте ведёт свой ‘наивный’ нарратив от имени ребёнка, в то время, как автор текста часто выступает в роли комментатора событий: происходит не только констатация факта, но и оценка происходящего. Так, например, Саша –автор текста цитирует традиционные проклятья ба-

<sup>8</sup> О двойственной природе авторства в автобиографических текстах см. Bruss 1976.

бушки, постоянно сыпавшиеся на его голову: “Чтоб ты заживо в больнице сгнил! Чтоб у тебя отсохли: печень, почки, мозг, сердце! Чтоб тебя сожрал стафилококк золотистый!” (Санаев 2008: 98). Такой текст в устах маленького мальчика ничего, кроме ужаса вызвать не может! Но автор в тексте тут же комментирует пережитое: “Я очень боялся бабушкиных проклятий. Они обрушились на меня, я чувствовал их всем телом – хотелось закрыть голову руками и бежать, как от страшной стихии” (там же). И такое двухголосье позволяет рассматривать этот эпизод через двойную оптику. Станным образом смешиваются здесь и понимание, и осуждение происходящего: с одной стороны, это крики обезумевшей от страха за жизнь больного внука старой женщины, уже пережившей однажды потерю ребёнка (первый любимый сын умирает в эвакуации); с другой стороны, виден весь разрушительный кошмар детской беззащитности перед страшной стихией всепоглощающего страха и собственного бессилия этот страх преодолеть. Валерия Пустовая в рецензии на повесть писала: “Под видом заботы бабушка прибирает к рукам людей... Это стратегия

порабощения личности, присваивания ее жизни — себе, за какое-то удовольствие воспитатель готов платить дань каждодневного двойного труда” (Пустовая 2006). Но чем обоснована такая стратегия? Для того, чтобы объяснить эту аномалию и читателю, и себе Санаев прибегает к довольно тривиальному приёму: в повествование вставлена исповедь деда другу Леше, у которого дед прячется от очередного скандала, ‘бабонька’ же постоянно исповедуется по телефону и имеет невидимую слушательницу, которой она докладывает все подробности своей прошлой жизни. Такая эклектичность в выборе форм изложения – от первого лица к третьему, от воспоминания к исповедальности, отнюдь не нарушает внутреннего единства текста. Через эти подробности читатель начинает понимать всю сложность и запутанность человеческих отношений в этой семье. Так, после скандала в доме дед, разбив бабушке губы в кровь, уходит, но потом всё же возвращается, да ещё и с конфетой, которую он просит у друга для бабки. Нина Петровна вспоминает по телефону не “вонючего старика”, а молодого и сильного деда, который увёз её из Киева и в которого она была влюбле-

на. Какой бы расхожей ни была такая структура текста, она позволяет ощутить весь тотальный объем этой густо замешанной смеси рабской зависимости, любви и ненависти, в которой живут и мальчик, и дед, и сама бабка и которую необходимо, но невозможно разорвать.

Однако, шансы выйти из этого круга есть только у одного из троих – у Саши. Украденный матерью после одного из страшных домашних скандалов, он начинает постепенно освобождаться: здесь и тяжёлая болезнь и медленное выздоровление, физическое и духовное. Сам Павел Санаев в интервью журналу «Караван истории» признался, что “настоящему я смог перешагнуть своё детство только в 25 лет, написав эту повесть”<sup>9</sup>. Повесть заканчивается похоронами бабушки и в этом есть своя логика окончательного разрыва и начала нового очищенного от прошлой боли отрезка жизни. Сюжете Хенке видит в автобиографическом жанре акт скриптитерапии, в котором через письмо происходит освобождение от травматического опыта (“the process of writing out and

writing through traumatic experience”) (Henke 1998: 2). В повести *Похороните меня за плинтусом* источником очистительного вдохновения оказывается детская травма, замешанная на страхе и насилии, любви и тоске по пониманию и прощению.

*‘Дворянское’ детство или советская робинзоада?*

Александр Павлович Чудаков (1938-2005)

“В последнюю нашу встречу с Александром Павловичем я сказал ему о своих восторгах. И, главное, о том, что *Ложится мгла на старые ступени* – это советский Робинзон Крузо. Школа выживания. Выживания всякого – умственного, нравственного, физического, бытового. Сравнение ему понравилось” – так писал о романе известного российского литературоведа – исследователя творчества Чехова Александра Павловича Чудакова в 2008 году литературный критик и писатель Пётр Вайль (Вайль 2008). Впервые роман вышел в журнальном варианте в 2000-ом году в «Знамени», сразу вошёл в ‘короткий’ список Букера на 2001 год, но премии не получил, проиграв среди прочих роману Людмилы Улицкой *Казус Кукоцкого*

<sup>9</sup> Цитируется по [www.plintusbook.ru/karavan](http://www.plintusbook.ru/karavan), 15 декабря 2014.

(2001). Однако, спустя десятилетие, в 2011 году роман-идиллия Чудакова был выдвинут на 'русского Букера' как лучший роман первого десятилетия нового века. Получала премию вместо умершего к этому времени мужа Мариэтты Чудакова, которая в своём выступлении подчеркнула именно автобиографический характер романа, назвав его "автобиографией с немногими выдуманными эпизодами"<sup>10</sup>. Автобиографичность повествования подчёркивается и самим автором в новом издании романа 2012 года, которое дополнено выдержками из личных дневников и писем: писатель вёл записи с 1956 года. Из этих записей становится ясным, что роман писался долгие годы, урывками, при этом автор стремился избежать особой литературности в тексте, выстроенном на материале пережитого. Часто опыт литературоведческой работы угрожал естественности собственной прозы: "... выяснилось, что я ненужно хорошо знаю русскую литературы – всё время есть опасность свалить то в *Отрочество*, то в

---

<sup>10</sup> См. Выступление Мариэтты Чудаковой, [www.gazeta.ru/culture/2011/12/02/a\\_3854854.shtml](http://www.gazeta.ru/culture/2011/12/02/a_3854854.shtml), 15 декабря 2014.

*Жизнь Арсеньева*"<sup>11</sup>. В этих иронических отсылках к Толстому и Бунину проступает озабоченность выбором жанра: что в результате пишет автор? Это история детства или же авто-фикция – автобиографический нарратив с вымышленным героем? Дневниковые записи времени завершения романа полны откровений: "Насколько проза – даже такая скромная, как моя насколько она сложнее литературоведения, сколько в ней странного, подсознательного, необъяснимого" (Чудаков 2012: 545). В процессе написания формулировалась и задача романа: "Если удастся, роман будет свидетельством представителя последнего военного поколения – представителя особого, свободного в детстве от яда советской пропаганды" (там же).

Прочтение дневниковых записей о романе заставляет задуматься и о жанре написанного текста. С одной стороны, *Ложится мгла...* – выстроена как семейная хроника (ср. Аксаков, *Детские годы Багрова внука*): под одной крышей живёт несколько поколений семейства Саввиных-Стремоуховых, сменяющих

---

<sup>11</sup> Все цитаты даются по изданию Чудаков 2012.

друг друга. Повествование постоянно расширяется, обрастая дополнительными подробностями о жизни тёток и их детей; выдуманные герои перемешаны с действительно живущими; приходят и уходят из семьи случайные люди, типа мужа тёти Ларисы, Василия Илларионовича, но постоянной константой в жизни семьи остаётся либо сам дед, отец матери, либо память о нём. Как и в семейной хронике, персонажи, населяющие пространство текста, представлены иерархически: во главе семьи дед-патриарх и бабушка, а затем по нисходящей размещаются уже все остальные члены семейства, в том числе и родители мальчика. Роман фрагментарен, в нём нет линейной последовательности событий, но 'клочковатая' природа памяти стала давно широко принятым элементом подобных нарративов, когда вспоминается 'как было', а не как следует по хронологии событий. Фокус повествования на частной жизни семьи, на процессе выживания в сумбурной истории двадцатого века – это всё элементы бахтинского "романа поколений", но именно здесь и происходит основной жанровый сбой. Особым мотивом "романа поколений" по Бахтину является

"разрушение идиллии" на самых разных уровнях – от семейного до общественного (Бахтин 2000: 304)<sup>12</sup>. Чудаков же выносит самое название 'идиллия' в подзаголовок романа.

*Ложится мгла...* по утверждению самого автора – это роман-свидетельство, т.е. то, что в литературоведении принято называть "человеческим документом" (Гинзбург 1971: 254-282). Аппелляция к собственной памяти подчёркнута и самим названием романа: вынесенная в заголовок строка из стихотворения Александра Блока 1902 года первоначально создаёт ощущение зыбкости воспоминания. И только при восстановлении полного стихотворного текста такие образы, как "высок и внятен колокольный зов", обращённый явно к памяти героя, "страшной святостью веков одетый камень", ждущий "твоих шагов", позволяют оценить всю сложность и непредсказуемость работы авторской памяти. Несколько неожиданным оказывается среди автобиографических параллелей авторский подзаголовок – "роман-идиллия". В читательском сознании 'идиллия' и

<sup>12</sup> О динамике развития 'семейной хроники' см. Никольский 2011: 11-23.

воспоминания о послевоенном детстве вряд ли складываются в один нарративный ряд; это скорее несовместимые понятия, так как от автобиографических описаний послевоенного детства читатель ждёт рассказа о постоянных трудностях, заброшенности, голода и страданий (например, Эдуард Кочергин, *Ангелова кукла*, 2003). Но “образованный ребёнок” Антон Стремухов - alter ego автора, от лица которого ведётся повествование – мало чем напоминает заброшенного сироту: он окружён любовью и заботой близких, обеспокоенных не только материальной, но и духовной пищей ребёнка.

Критик Инна Булкина видит в таком названии и точность, и парадокс: “Идиллия, как правило, представляет поэтический мир, обращённый назад, – это мир, не признающий истории как процесса и помнящий лишь о безвозвратно утерянном и загубленном Золотом веке” (Булкина 2012). Критик видит в идиллии, созданной Чудаковым, попытку отойти от некоего стереотипа, рождённого ‘деревенской прозой’, когда в патриархальный мир деревни вторгся жестокий пришелец, разрушавший старые устои и нарушавший веками установленный поря-

док. Булкина считает, что “чудаковская идиллия совсем о другом, она не о разрушении, а о выживании, и настоящий парадокс тут в ненарочитом, но тем не менее явственном изживании стереотипов” (там же). С этим трудно не согласиться, но мне кажется, что парадоксальность идиллии, выстроенной Чудаковым, в её особой локализации: мир его буколической утопии оказывается не за пределами, а внутри современной ему и его семье истории. Ограниченный пространством дома деда, в котором живёт семья мальчика, этот идиллический мир создаёт прочный противовес разрушительной силе советской системы. Роман-идиллия – это повествование о ДОМЕ, в котором главным защитником от трескучих лозунгов и лжи является дед Антона – Леонид Львович Саввин, патриарх семьи. ДОМ принимает в романе размеры своеобразного микрокосма, построенного именно на идиллических ценностях – семейном счастье, единении с природой, умении видеть прекрасное в повседневном и привычном.

Локус играет очень важную роль в автобиографическом нарративе Чудакова. Идеальный микрокосм выстроен на ‘задворках империи’ – в городе

Чебачинске на границе Северного Казахстана и Сибири (“далее не выслали” - так комментируют географию Чебачинска его жители). Сюда приезжает из столицы отец Антона, но не по своей воле, а пытаясь избежать неминуемого ареста в прокатившихся по стране сталинских репрессиях: уже были репрессированы три его брата. Скрыться, спрятаться, исчезнуть из поля зрения НКВД – так Пётр Иванович Стремоухов сумел сохранить себя и семью и выстроить идиллическое пространство доверия и заботы вне времени современной ему истории, в котором и рос его сын. Но ДОМ с его культом собственной истории (бабкиных воспоминаний об институте благородных девиц, дедовых рассказов о семинарии, накрытого стола и накрахмаленных скатертей) тесно соприкасается с другим микрокосмом – ГОРОДОМ, который при всей реальности деталей воспринимается в повествовании скорее вне конкретного пространства Чебачинска. ГОРОД возникает в воспоминаниях сразу в двух ипостасях: это пространство, в котором живут, или скорее выживают местные жители, ссыльные поселенцы, все эти раскулаченные крестьяне, высланные

чеченцы, депортированные немцы и разные ‘бывшие’ – дворяне, профессора, партийные работники, словом все, перемешанные в мясорубке сталинских репрессий. В то же время это и идиллическое пространство духовного совершенства. Приехав в город после долгого перерыва, Антон вспоминал: “В памяти город детства был оазисом, Афинами с учителями-ссылными и жителями-ссылными” (Чудаков 2012: 369). Автор-повествователь сетует на то, что теперь в городе люди стали “необразованны, безграмотны, узки, неталантливы”. Его собеседник, бывший ссыльный-старый шахматист Егорычев поясняет, что “оазис” заглох, так как давно не пополнялся свежим людским материалом. Правда, добавляет при этом: “И слава Богу!” Время и место не соединяются в сознании уже взрослого Антона, так как страшное время преследований и репрессий воссоздаётся в его детской памяти за скобками истории и воспринимается им как время интеллектуального ренессанса. Так, Чебачинск, хотя и имеет конкретные координаты, но всё же воссоздаётся по всем законам утопии: Озеро (именно с большой буквы) в городе огромное и

чистейшее, косули в окрестностях ходили на лёгких ногах и с ушами –веерами, Степь (опять-таки, с большой буквы) здесь соприкасалась в Сибирью, образуя “райский уголок”, “казахскую Швейцарию”, где даже туберкулёз лечится лучше и быстрее, чем на знаменитых швейцарских курортах.

“Когда Антон студентом попал на Рицу, то страшно удивился её славе: таких голубых горнолесных озёр возле Чебачинска было штук пять, не меньше, только они по причине почти полного безлюдия были лучше” (там же, 41).

Описание мест ссыльного поселения воссоздаётся по мифологическим схемам дворянского детства, так что ‘страхи’ автора скатиться в толстовское *Отрочество* оказываются более или менее оправданными. Его Чебачинск и окрестности – это и есть миф о дворянском поместье как о райском саде земных наслаждений<sup>13</sup> Здесь играет с друзьями и растёт “образованный” мальчик Антон под присмотром деда, чьи руки он помнит больше, чем материнские. В описании детства Антона присутствуют сразу не-

сколько ‘дворянских’ мифов, которые иногда смыкаются, образуя новые комбинационные варианты. Так, миф о доброй матери постоянно присутствует, но он в детских воспоминаниях отодвигается скорее на периферию памяти, так как в мифе о деде соединяются сразу два: миф о доброй няне-воспитательнице и о строгом учителе жизни, помогающем найти себя и поддержать в трудную минуту. Любопытную трансформацию претерпевает и другой миф – о строгом отце. Пётр Иванович Стремоухов добровольно уступает своё отцовство деду, Леониду Львовичу, который становится учителем жизни маленького Антона. Взрослый Антон и после смерти деда продолжает смотреть на реальный мир его глазами. Связь мальчика и деда настолько крепка, что перед смертью девяностолетний старик признаётся, что “за восемьдесят лет сознательной жизни полностью меня понимал только один человек, на шестьдесят лет меня моложе. Жаль, что он далеко” (Чудаков 2012: 499). На шестьдесят лет моложе деда был Антон: “Я был плохим сыном, мужем, неверным любовником, средним отцом. Но больше всего меня бы огорчило, если бы

<sup>13</sup> См. об основных мифах ‘дворянского’ детства у Andrew Varuch Wachtel (Wachtel 1990: 83-117).

дед считал меня плохим внуком” (там же). Такого понимания и единодушия нет между отцом и сыном, более того, именно миф о райском саде – Чебачинске авторского детства с его апофеозом созидания и творчества – умения делать всё, от варения мыла до доения коровы Зорьки и создания натурального хозяйства, обеспечивающего благополучие семьи в трудной послевоенной жизни – именно этот миф разрушается отцом:

Вспоминать годы войны и послевоенную чебачинскую жизнь отец не любил, Антоновы ностальгические восторги по поводу натурального хозяйства не разделял.  
- Работали как проклятые день и ночь... Рабство! ... Жестокая необходимость, категорический императив (там же, 485).

И если дед всегда признанный авторитет, не боящийся резких и несвоевременных оценок (одна критика Лысенко могла вполне отправить его в лагерь!), то в отце Антон видит “противовольное действие...магии силы”, которая заставляла его говорить с воодушевлением об успехах

Красной Армии, искренне восторгаться цифрами тотальной мобилизации в Китае, рассуждать о “железной воле” вождя. Антон растёт в раздвоенном мире, в котором с трудом даётся психическое самосохранение.

Невольный участник домашних политических ‘диспутов’, Антон не удивляется, когда отец говорит на лекции совсем не то, что дома: “Антон не удивлялся, знал: так надо, как знала четырёхлетняя дочка Кемпелей (высланных немцев Поволжья), что с мамой и папой надо говорить на одном языке, а с соседями на другом, ихнем” (там же, 483). И только дед всегда говорит на одном языке и именно дедовы высказывания оказываются основным противоядием в последующей жизни Антона, позволяющим при любых условиях сохранить собственную целостность.

Тем не менее, воспоминание выстраивается как парадигма счастливого детства, многое из которого повзрослевший автор не всегда успешно пытается перенести и в своё отцовство. Но ни в жизнь дочери, ни в жизнь внучки автору не удаётся внедрить мифологию “дворянского детства”, а вот именно ‘робинзонство’ – восторг перед материальной

культурой и умением волшебного превращения вещи из бросовой в нужную и увлекательную становится связующим элементом поколений, как собственно и было это в собственной семье Антона. Пётр Вайль пишет: “Казахские робинзоны погружались в хозяйственные бездны, подсознательно понимая, что это верный, а в их обстоятельствах единственный путь к сохранению душевного здоровья” (Вайль 2008). Это ещё и путь к выживанию физическому! Ссылные в окружении семьи Антона умеют всё: профессор-теплоэнергетик чинит печи и паровые котлы, обеспечивая тем самым сносное существование себе и своей жене-бывшей домработнице, не способной подоить корову. Шахматист Егорычев, в своё время севший по доносу соперника, учит Антона землекопным работам, а сам он научился на Беломорканале. Он знаменит на весь город своим парниковым хозяйством. Восторг Чудакова перед человеческим умением созидать зиждится, как мне кажется, не столько на его преклонении перед материальной культурой, о чём много пишет критика, а скорее на его понимании важности знания. Это уважение к знанию, пусть

даже на первый взгляд бесполезному (кто знает, а может быть когда и пригодится!) позволяет не одичать и не смириться всему ссылному народу. Как это ни парадоксально, знание действительно оказывается силой, физической и моральной, в самых невероятных условиях “советского робинзонства”. Это новый поворот в рассказе об интеллигенте советского времени: вместо привычной критики слабости и никчёмности интеллигенции, её такой ‘прослоечной’ психологии приспособленчества к любой власти, Чудаков рисует портреты сильных своим знанием людей, несуетливых и сохраняющих человеческое достоинство и тем радикально отличных от зека-умельца Ивана Денисовича, хотя и поставленных с ним в равные условия.

Поскольку было ясно, что рано или поздно все должны попасть в лагерь или ссылку, живо обсуждался вопрос, кто лучше это переносит. Племянник графа Стенбок-Фермора, отрубивший десять лет лагеря строгого режима на Балхаше, считал: белая кость. Казалось бы, простонаро-

дью... тяжёлый труд привычной – ан нет. Месяц-другой на общих – и доходяга.... По его теории выходило ещё, что они (“белая кость”) и страдали меньше: богатая внутренняя жизнь, было над чем поразмышлять, что вспомнить (Чудаков 2012: 32).

Авторское ‘я’ в романе выстроено довольно сложно: это и Антон – действующее лицо романа, и Антон-рассказчик, и периодически включаемое в повествование авторское ‘я’. При этом Антон-рассказчик не является образом, зафиксированным во времени или чебачинском пространстве. Антон – книжный мальчик, воспитанный дедом на Некрасове, но он постоянно комментирует свои впечатления тривиальными штампами, и эта способность к речевому отстранению остаётся с ним на все годы:

В старухе, встречавшей его на перроне, свою тётку Татьяну Леонидовну он не узнал. “Годы наложили неизгладимый отпечаток на её лицо”, – подумал Антон (там же, 12)

Эта смесь речи – искренней и проникновенной со штампованно-советско-книжной может быть и есть одна из особых трагедий предвоенного поколения. Антоном одинаково запоминаются факты истории, рассказанной дедом (Николай Второй для него ещё долго в школьные годы не иначе, как государь-император) и тексты из календаря блокнота-агитатора. В этой речи есть своеобразное свидетельство эпохи, от которой нельзя было отгородиться никакой домашней идиллией: она доставала везде и оседала в памяти помимо воли. В какой-то мере это смешение стилей и есть свидетельство эпохи, о которой пишет Александр Чудаков. И для отражения этой эпохи в одной жизни ему понадобились и правдивая семейная сага, и вымысел художника, и память о ‘дворянском’ детстве, словом, все предметы из сундука Робинзона Крузо, спасённые им с тонущего корабля.

Эти разные по своим художественным достоинствам и по поколенческому опыту воспоминания Санаева и Чудакова тем не менее демонстрируют общую для современных автобиографических текстов тенденцию к отходу от изображения времени как необходимо-

го атрибута жанра: фокус на воссоздании детства как личного переживания приватизирует как локальный, так и темпоральный элемент нарратива, где формирующим становится в первую очередь субъективный пласт жизни. Отказ от испытания достоверностью как мерилем ценности человеческого опыта, включение в нарратив элементов фикации, будь то выдуманный герой или фантастические обстоятельства, приводит в целом к приватизации истории: *homo historicus* с самых первых страниц детских воспоминаний уступает место *homo privaticus* – человеку приватному, в воспоминаниях которого Story главенствует над History. Так, на смену универсальному опыту приходит опыт индивидуальный, а история отдельной человеческой жизни перестаёт быть метафорой истории общественного строя. В ав-

то/биографических текстах, написанных в этой новой модальности читателю предлагается пусть не более достоверная, но более личная версия прошлого, с которой читатель может себя идентифицировать, а может и нет – это его опять-таки личное право. Для писателя же такая свобода становится дополнительным источником вдохновения. Как пишет Марина Абашева: “... отечественный постмодернизм чувствует себя уставшим и немолодым, дать жизнь тексту на все вкусы ему тяжело. Но когда на его территорию ступают индивидуальная биография и дорогая сердцу личная тайна – тогда пробуждается и вдохновение, и ‘бегущий огонь’, и ‘розовый свет’” (Абашева 2001: 45).

## Библиография

Абашева 2001: М. Абашева, *Литература в поисках лица: русская проза в конце XX века*, Пермский университет, Пермь, 2001.

Аксаков 2004: С. Т. Аксаков, *Детские годы Багрова-внука* // Руднев 2004: 19-365.

Арзамасцева 2005: И. Н. Арзамасцева, С. А. Николаева, *Детская литература*, Изд.3, Академия, Москва, 2005.

Балина 2002: М. Балина, *Какой-то непроявленный жанр: мемуары в литературе соцреализма* // М. Балина, Е. Добренко, Ю. Мурашов (ред.), *Советское богатство: статьи о культуре, литературе и кино...*, Академический проект, Санкт-Петербург, 2002, с. 241-259.

Бахтин 2000: М. Бахтин, *Эпос и роман*, Азбука, Санкт-Петербург, 2000.

Белых и Пантелеев 2009: Г. Белых, Л. Пантелеев, *Республика ШКИД*, ОЛМА Медиа Групп, Москва, 2009.

Булкина 2012: И. Булкина, *История внука века*, «Знамя», 2012, 8. [magazines.russ.ru/zna-mia/2012/8/b12.html](http://magazines.russ.ru/zna-mia/2012/8/b12.html), 15 декабря 2014.

Бруштейн 2006: А. Бруштейн, *Дорога уходит в даль...*, Ретро, Санкт-Петербург, 2006.

Вайль 2008: П. Вайль, *Робинзон Чудаков*, «Российская газета», 01.02.2008. <http://www.rg.ru/2008/02/01/vayl.html>, 15 декабря 2014.

Вирта 2012: Т. Вирта, *Родом из Переделкино*, Астрель, Москва, 2012.

Гальего 2002: Р. Д. Гонсалес Гальего. *Белое на чёрном*, 2002, «Иностранная литература», 2002, 1. [magazines.russ.ru/inostran/2002/1/gal.html](http://magazines.russ.ru/inostran/2002/1/gal.html), 15 декабря 2014.

Гарин-Михайловский 2004: Н.Г. Гарин-Михайловский, *Детство Тёмы* // Руднев 2004: 485-646.

Добренко 2008: Е. Добренко, *Музей революции: Советское кино и сталинский исторический нарратив*, Новое литературное обозрение, Москва, 2008.

Гейзер 2006: М. Гейзер, *Маршак*, ЖЗЛ, Молодая гвардия, Москва, 2006.

Гинзбург 1971: Л. Гинзбург, *О психологической прозе*, Советский писатель, Ленинград, 1971.

Горький 1979: М. Горький, *Полное собрание сочинений в шестнадцати томах*, т.VIII, Художественная литература, Москва, 1979, с. 5-214.

Искандер 2010: Ф. Искандер, *Школьный вальс или Энергия стыда*, // *Золото Вильгельма. Повести. Рассказы*, ЭКСМО, Москва, 2010, с. 7-221.

Карабчиевский 1991: Ю. Карабчиевский, *Жизнь Александра Зильбера*, // *Тоска по дому*, Ex Libris, Слово/Slovo, Москва, 1991, с. 3-185.

Кассиль 1965: Л. Кассиль, *Собрание сочинений в пяти томах*, т. I, Детская литература, Москва, 1965, с. 31-325.

Кочергин 2003: Э. Кочергин, *Ангелова кукла: рассказы рисовального человека*, Изд-во Ивана Лимбаха, Санкт-Петербург, 2003.

Лейдерман, Липовецкий 2001: Н. Лейдерман, М. Липовецкий, *Современная русская литература*, Книга 3: *В конце века (1986-1990-е годы)*, УРСС, Москва, 2001.

Липовецкий 2008: М. Липовецкий, *Паралогии*, НЛО, Москва, 2008.

Литовская 1999: М. Литовская, *Феникс поёт перед солнцем: феномен Валентина Катаева*, Уральский государственный университет, Екатеринбург 1999.

Лихачёв 1979: Д. С. Лихачёв, *Поэтика художественного обобщения*, // *Поэтика древнерусской литературы*, Наука, Москва, 1979, с. 80-161.

Маршак 1962: С. Маршак, *В начале жизни. Страницы воспоминаний*, Детская литература, Москва, 1962.

Мелихов 1994: А. Мелихов, *Изгнание из Эдема: исповедь еврея*, «Новый мир», 1994, 1. [magazines.russ.ru/novyi\\_mir/1993/1/melih.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mir/1993/1/melih.html), 15 декабря 2014.

Мемуары 1999: *Мемуары на сломе эпохи*, «Вопросы литературы», 1999, 1, с. 3-35.

Никольский 2001: Е. Никольский, *Истоки и развитие жанра 'семейной хроники' в русской литературе: от Нестора до наших дней*, // *Традиции в русской литературе*. Н. Новгород, 2011.

Нусинова 2006: Н. Нусинова, *Приключения Джерика*, Самокат, Москва, 2006.

Окуджава 1995: Б. Окуджава, *Упразднённый театр: семейная хроника*, Издательский дом Русанова, Москва, 1995.

Пастернак 1991: Борис Пастернак, *Собрание сочинений в пяти томах*, т. IV, Художественная литература, Москва, 1991, с. 35-87.

Паустовский 1955: К. Паустовский, *Повесть о жизни. Далёкие годы*. Советский писатель, Москва, 1955.

Паустовский 1957: К. Паустовский, *Полное собрание сочинений в шести томах*, т. III, Художественная литература, Москва, 1957.

Пустовая 2006: В. Пустовая, *Рождённые эволюцией: Опыты по воспитанию героя*, «Континент», 2006, с. 129. [magazines.russ.ru-continent-2006-129-ru17.html](http://magazines.russ.ru-continent-2006-129-ru17.html), 15 декабря 2014.

Рубина 1994: Д. Рубина, *Яблоки из сада Шлицбутера // Один интеллигент уселся на дороге*. VERBA Publishers, Иерусалим, 1994, с. 239-266.

Руднев 2004: А. П. Руднев, *Детские годы: Повести русских писателей*, Астрель, Москва, 2004

Санаев 2008: Павел Санаев. *Похороните меня за плинтусом*, Астрель, Москва, 2008.

Толстой 2004: Л.Н. Толстой, *Детство* // Руднев 2004: 365-485.

Трелина 2011: Виктория Трелина, *Жила-была девочка: Повесть о детстве, прошедшем в СССР*, Астрель, Москва, 2011.

Улицкая 2013: Л. Улицкая (ред.), *Детство 45-53: а завтра будет счастье*, АСТ, Москва, 2013.

Чудаков 2012: А. Чудаков, *Ложится мгла на старые ступени... Роман-идиллия*, Время, Москва, 2012.

Чудакова 2001: М. О. Чудакова, *Без гнева и пристрастия: Формы и деформации в литературном процессе 20-30-х гг.* // М. О. Чудакова, *Избранные работы*, т. I *Литература советского прошлого*, Языки русской культуры, Москва, 2001.

Чуковский 1961: К. Чуковский, *Серебряный герб*, Детская литература, Москва, 1961.

Чуковский 1964: К. Чуковский, *Полное собрание сочинений*, т. I, Художественная литература, Москва, 1964.

Шкловский 1966: В. Шкловский, *Жили-были*, Художественная литература, Москва, 1966.

Шнирман 2011: Н. Шнирман, *Счастливая девочка: повесть-воспоминание*, Астрель, Москва, 2011.

Balina 2003: M. Balina, *The Tale of Bygone Years: Reconstructing the Past in the Contemporary Russian Memoir*, in B. Holmgren (ed.), *The Russian Memoir: History and Literature*, Evanston, Northwestern UP, 2003, pp. 186-211.

Balina 2006: M. Balina, *Les 'survivants' ou le problème de la littérature de mémoires de nos jours*, in H. Mélat (ed.), *Le premier quinquennat de la prose russe du XXIe siècle*, Institute d'Etudes Slaves, Paris, 2006, pp. 181-189.

Balina 2008: M. Balina, *Wounded Narratives: Jewish Childhood Recollections in Post-Soviet Autobiographical Discourse*, in J. Lindbladh (ed.), *The Poetics of Memory in Post-Totalitarian Narration*, Lund UP, Lund, 2008, pp. 15-27.

Balina 2009: M. Balina, *It is Grand to be an Orphan! Crafting Happy Citizens in Soviet Children's Literature of the 1920s*. in M. Balina, E. Dobrenko (ed.), *Petrified Utopia: Happiness Soviet Style*, Anthem Press, London, 2009, pp. 97-115.

Borden 1999: R. Borden, *The Art of Writing Badly: Valentin Kataev's Mauvism and the Rebirth of Russian Modernism*, Northwestern UP, Evanston, 1999.

Bruss 1976: E. Bruss, *Autobiographical Acts: The Changing Situation of a Literary Genre*, The John Hopkins UP, Baltimore, 1976.

Coe 1984: R. N. Coe, *When the Grass was Taller: Autobiography and the Experience of Childhood*, Yale UP, New Haven, 1984.

Henke 1998: S. Henke, *Shattered Subjects: Trauma and Testimony in Women's Life-Writing*, Palgrave, New York, 1998.

Kadar 1992: M. Kadar, *Coming to Terms: Life Writing – from genre to Critical Practice*, in M. Kadar (ed.), *Essays on Life Writing: from Genre to Critical Practice*, University of Toronto Press, Toronto, 1992, pp. 3-12.

Kelly 2007: C. Kelly, *Children's World: Growing Up in Russia, 1890-1991*, Yale UP, New Haven and London, 2007.

Sanders 2001: V. Sanders, *Childhood and Life Writing*, in M. Jolly (ed.), *Encyclopedia of Life Writing: Autobiographical and Biographical Forms*, v. 1, Fitzroy Dearborn Publishers, London, 2001.

Schmid 2000: U. Schmid, *Ichentwürfe: Russische Autobiographien zwischen Avvakum und Gercen*, Pano, Zürich, 2000.

Wachtel 1990: A. B. Wachtel, *The Battle for Childhood: Creation of a Russian Myth*, Stanford UP, Stanford (California), 1990.