AvtobiografiЯ
Journal on Life Writing and the Representation of the Self in Russian Culture

Director
Daniele Tagliavia

Editors
Claudia Criveller (University of Padua)
Andrea Gullotta (University of Glasgow)

Advisory Board
Marina Balina (Illinois Wesleyan University)
Rodolphe Baudin (University of Strasbourg)
Catherine Depretto (Paris-Sorbonne University)
Evgeny Dobrenko (University of Sheffield)
Lazar Fleishman (Stanford University)
Stefano Garzonio (University of Pisa)
Elena Grechanaia (University of Orléans)
Olga Hasty (Princeton University)
Oleg Kling (Lomonosov Moscow State University)
Oleg Korostelev (A. Solzhenitsyn Foundation "Dom Russkogo Zarubezh'ia", Moscow)
Ilya Kukulin (National Research University – Higher School of Economics, Moscow)
Yuri Mann (Russian State University for the Humanities, Moscow)
Daniela Rizzi (Ca' Foscari University of Venice)
Stephanie Sandler (Harvard University)
Leona Toker (The Hebrew University of Jerusalem)
Yury Zaretskiy (National Research University – Higher School of Economics, Moscow)

Editorial Board
Stefano Aloe (University of Verona)
Caroline Bérenger (University of Caen)
Roberta De Giorgi (University of Udine)
Cinzia De Lotto (University of Verona)
Anton Demin (Institute of Russian Literature "Pushkin House", Saint Petersburg)
Patrizia Deotto (University of Trieste)
Simone Guagnelli (University of Bari)

Aleksey Kholikov (Lomonosov Moscow State University)
Tatiana Kuzovkina (University of Tallinn)
Francesca Lazzarin (University of Padua)
Emilia Magnanini (Ca' Foscari University of Venice)
Bartosz Osiewicz (Adam Mickiewicz University, Poznań)
Ekaterina Paderina (Maxim Gorky Literature Institute, Moscow)
Natalia Rodigina (Novosibirsk State Pedagogical University, UrO RAN)
Tatiana Saburova (Omsk State Pedagogical University)
Alexandra Smith (University of Edinburgh)
Raffaella Vassena (State University of Milan)

Editorial Secretary
Anita Frison (University of Padua)

Website: www.avtobiografija.com
Contact: info@avtobiografija.com
© 2015 AvtobiografiЯ
Design and Layout: Adriano Pavan, Samuele Saorin
Cover: FilippoComuzzi

ISSN: 2281-6992

Registrazione del Tribunale di Padova 23-04-2013, n. 2326 Registro della Stampa, Variazione: Tribunale di Padova 27-10-2014, n. 3197 Registro della Stampa.

AvtobiografiЯ

Childhood as Device: Strategies and Practices of Auto/Biographical Writing

n. 4/2015

AvtobiografiЯ
2015, Number 4

Childhood as Device: Strategies and Practices of Auto/Biographical Writing

Table of contents

Introduction
Claudia Criveller, Andrea Gullotta 5

Bibliography of Catherine Viollet
Danielle Constantin, Rodolphe Baudin 7

Papers: Special Section

Детство как прием: стратегии и практики авто/биографического письма (на материале русской литературы 20-го и 21-го века)
Марина Балина 23

"Cross-Writing" and War Memory: Fridrich Gorenshtein's Autobiographical Story *The House with a Turret*
Larissa Rudova 29

Автобиографические воспоминания о 'семейном детстве': повесть Натальи Нусиновой *Приключения Джерика*
Анна Артвинска 47

Разбитые позвонки столетия: любительские мемуары 1970 года об идеалистическом детстве 1920-х годов
Мария Майофис 67

"Где я?": Воспоминания детства в контексте киноповествования в фильме Любови Аркус *Антон тут рядом* (2012)
Наталья Климова 111

Автобиографический мотив детства в избранных авторских песнях Булата Окуджавы, Владимира Высоцкого и Александра Галича
Бартош Осевич 133

Ольфакторное пространство в *Детстве* Максима Горького: к вопросу о природе запаха в автобиографическом нарративе
Ольга Крюкова 151

Детство поэта и биографический нарратив о Пушкине: *Ученик Лицея* Андрея Платонова
Наталья Семенова 165

Papers

Рим Гоголя: авторские чтения повести как факт творческой истории
Юрий Манн 189

Du bon usage des paradoxes: l'autobiographie de N.S. Soxanskaja
Françoise Genevray 199

L'imperfetta struttura circolare della prima edizione di *Peterburgskie zimy* di Georgij Ivanov
Simone Guagnelli 221

"Непроявленные негативы": *Дневник* Софьи Островской
Ирина Савкина 241

Materials and Discussions

The unpublished diary by Maria Bruss (edited by Stefano Aloe, Sarah Cameron and Julia Herzberg)

The *Diary* of Maria Bruss as a Source on Soviet Kazakhstan
Sarah Cameron 265

Telling life, Writing War. The *Diary* of Maria Bruss
Julia Herzberg 271

Рукопись *Дневника* Марии Брусс как памятник эпохи. Краткое текстологическое описание
Стефано Алоэ 279

Дневник
Мария Брусс 285

Diary
Mariia Bruss 321

"A Personal Odyssey": An Interview with Rosamund Bartlett about Her Book *Tolstoy: A Russian Life*
Andrea Gullotta 359

Serbian Autobiographical Studies: A Survey
Monica Fin 367

Reviews 383

Authors 407

Childhood as Device:
Strategies and Practices of Auto/Biographical Writing



© Lisa Gaye Crawshaw

Claudia Criveller, Andrea Gullotta

Introduction

The fourth issue of «AvtobiografiЯ» inaugurates what we as editors would like to establish as a tradition, i.e. the publication of special sections devoted to important themes related to auto/biographical studies in Russian culture. We are proud to start with the special section edited by one scholar who has supported immensely our journal ever since its first issue, Marina Balina. The special section we hereby propose is devoted to childhood, seen as a device used for articulating the representation of the self. As explained in the editor's preface, the seven essays that compose the cluster demonstrate how childhood is not simply a period of one's life and therefore an important moment of autobiographies, but is a fundamental element in the artistic representation of the construction of the self in a variety of Russian texts and films throughout the 20th and 21st centuries. The specific contribution that the cluster provides to the study of the self in Russian culture is described by Marina Balina in her introduction.

After the special section we propose four articles which deal with different periods and types of texts. Yuri Mann's article utilises a wide range of ego-documents in order to support his thesis on how Nikolai Gogol' used his public readings as an important moment of his creative process. Françoise Genevray proposes an in-depth analysis of the diary of Nadezhda Sokhanskaia arriving to the very roots of the text, of its motivation, structure, style and 'paradoxes'. Simone Guagnelli's article looks at one of the most debated autobiographical texts of 20th century Russian literature, i.e. Georgii Ivanov's *Peterburg's Winters*, of which the author reconstructs the genesis and structure. Similarly, Irina Savkina deals with such a controversial text as Sofia Ostrovskaia's diary, which the author studies as a compositional work, thus highlighting the narrative techniques implemented by Ostrovskaia and, more importantly, underlining the value of the text as an ego-document rather than as the 'diary of an informer'.

The section 'Discussion' from the fourth issue on becomes

DOI: 10.25430/2281-6992/v4-005-006
distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0

'Materials and Discussions' thanks to the decision to start the publication of unpublished materials, yet another change that is intended to become a tradition of «AvtobiografiЯ». The first text published is the diary of Maria Bruss, a woman who describes her years in Kazakhstan through several historical and personal events, thus showing – as pointed out by Sarah Cameron and Julia Herzberg in their introduction – the text's importance as a historical document, regardless its many stylistic flaws, which are described in the introduction by Stefano Aloe, who took care of the philological reconstruction of the text. Thanks to the support of the Wissenschaftliche Gesellschaft Freiburg and the German Historical Institute in Moscow we are also able to publish the translation of the diary in English. The section is concluded with an interview conducted by Andrea Gullotta with Rosamund Bartlett, author of the most recent biography of Tolstoy in English, and by a review of Serbian auto/biographical studies written by Monica Fin, another step towards the broadening of «AvtobiografiЯ» towards the cultures of Eastern Europe. A final evolution of the strategies of the journal is the decision to move the section 'News' onto the social media pages of the journal, where they will reach the public in a more efficient way.

Regardless all the innovations and developments of the journal, for which we thank our collaborators and particularly Adriano Pavan and Samuele Saorin, we haven't forgotten our past. This issue is therefore opened by the full bibliography of Catherine Viollet's works, compiled by Danielle Constantin with the help of Rodolphe Baudin. A way to further remember a friend, a collaborator and a great scholar in the field of autobiographical studies.

Danielle Constantin, Rodolphe Baudin

Bibliography of Catherine Viollet

1. Academic editions of texts and manuscripts

–, E. Gretchanaïa (éd. et introd.), *"Si tu lis jamais ce journal…", Diaristes russes francophones, 1780–1854*, CNRS-Éditions, Paris, 2008.
–,P. Lejeune (trad., introd. et notes), K.P. Moritz, *Gnothi sauton*, «Les Moments littéraires», 2013, XXX, pp. 89–112.
– (éd. et postface), V. Leduc, *La Main dans le sac*, Éd. du Chemin de fer, Nolay, 2014.
– (éd.), en collab. avec N. Burgess, A. Garréta, C. Rochefort, *Journal pré-posthume possible*, Éd. iXe, Paris, 2015.

2. Collective works, special issues of journals

–, A. Grésillon, M. Espagne, *Cahier Heine 3, Écriture et contraintes*, Éd. du Centre national de la recherche scientifique, Paris, 1984.
–, A. Grésillon, J.L. Lebrave, *Proust à la lettre. Les Intermittences de l'écriture,* Du Lérot éditeur, Tusson, 1990.
–, C. Capitan (dir.), *Mots. Les langages du politique*, «Textes et Sexes», 1996, XLIX.
– (dir.), *Genèse textuelle, identités sexuelles*, actes du colloque franco-russe, Paris, 15–17 février 1996, postface de C. Raynaud, Éd. du Lérot, Tusson, 1997.
–, P. Lejeune (dir.), *Genèses du 'je'*, C.N.R.S. – Éditions, coll. "Textes et Manuscrits", Paris, 2000.
–, P. Lejeune (dir.), *Genesis. Manuscrits, recherche, invention,* «Autobiographies», 2001, XVI.
–, C. Bustarret (dir.), *Genèse, censure, autocensure,* CNRS-Éditions, coll. "Textes et Manuscrits", Paris, 2005.
–, E. Gretchanaïa (dir.), *Avtobiografitcheskaïa praktika v Rossii i Frantsii*, RGNF, Moscou, 2006.
–, M.F. Lemonnier-Delpy (dir.), *Métamorphoses du Journal personnel. De Rétif de la Bretonne à Sophie Calle,* Éd. Academia Bruylant, coll. "Au cœur des textes", Louvain–la–Neuve, 2006.
–, J.L. Jeannelle (dir.), *Genèse et autofiction*, avec la collab. D'I. Grell, Bruylant-Academia, coll. "Au cœur des textes", Louvain-la-Neuve, 2007.
–, V. Montémont (dir.), *Le Moi et ses modèles: genèse et transtextualités*, Academia-Bruylant, coll. "Au cœur des

DOI: 10.25430/2281-6992/v4-007-020
distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0

textes", Louvain-la-Neuve, 2009.
–, V. Garros-Castaing (dir.), «Cahiers du Monde Russe», 2010, L, 1, *Écrits personnels. Russie XVIII^e-XX^e siècles*.
–, F. Simonet-Tenant (dir.), «Genesis. Manuscrits, recherche, invention. Manuscrits, recherche, invention», 2011, XXXI, *Journaux personnels.*
–, E. Gretchanaia et A. Stroev (dir.), *La Francophonie aux XVIII^e-XIX^e siècles: perspectives littéraires, historiques et culturelles*, P.I.E.-Peter Lang, Bruxelles, 2012.
–, V. Montémont (dir.), *Archives familiales: mode d'emploi. Récits de genèse*, Academia-L'Harmattan, coll. "Au coeur des textes", Louvain-la-Neuve, 2013.
–, D. Constantin (dir.), *Sexes, genres, sexualités. Que disent les manuscrits autobiographiques?*, à paraître aux Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2016.

3. Dissertations

– *Pratiques argumentatives et discours oral. Étude contrastive de discussions entre adolescents des deux sexes*, thèse de 3^e cycle, sous la direction de A. Culioli, Université de Paris 7, 1984.

4. Articles, papers in collective volumes

–, *La règle du jeu*, «Langage et société», 1980, XII, 1, pp. 71–79.
–, *et al.*, *Femmes, langage et écriture*, «Langage et société», 1981, XVII, 1, pp. 92–97.
–, C. Michard, N. Moreau-Bisseret, *Constructions langagières du rapport de sexage*, *Préactes du 3e Colloque de Lexicologie politique, Composantes nationaliste, raciste, sexiste dans les mots du discours contemporain*, E.N.S. de Saint-Cloud, Laboratoire de Lexicologie politique.
–, *Variations sur le mot 'travail'* : *approche socio-énonciative de la notion 'travail' dans un corpus oral*, «Protée. Théories et pratiques sémiotiques», 1984, XII, 2, pp. 31–36.
–, *Autobiographie et disparition du 'je':* Kindheitsmuster *de Christa Wolf*, A. Grésillon, M. Werner, (dir.), *Leçons d'écriture. Ce que disent les manuscrits. Hommage à Louis Hay*, Minard, Paris, 1985, pp. 195-206.
–, *Femmes d'affaires et hommes de ménage. Sur le fonctionnement de quelques notions dans un corpus oral*, «Mots. Les langages du politique», 1987, XV, pp. 111–134.
–, *Interaction verbale et pratiques d'interruption*, «DRLAV. Documentation et recherche en

linguistique allemande contemporaine», 1986, XXXIV-XXXV, pp. 183–193.
–, Kindheitsmuster *de Christa Wolf. Problématique de l'identité dans la genèse du roman*, «Cahiers de l'Institut d'Études Germaniques», 1987, V, *Biographie et autobiographie au XX^e siècle* , pp. 110–117.
–, *Nachdenken über Pronomina. Zur Entstehung von Christa Wolfs* Kindheitsmuster, B. Schlieben-Lange, A. Grésillon (dir.), «Literarische Schreibprozesse, Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik», 1987, LXVIII, pp. 52–62.
– *Mais qui est* on ? *Étude linguistique des valeurs de on dans un corpus oral*, «Linx. Revue des linguistes de l'université Paris X Nanterre», 1987, XVIII, *Analyse grammaticale de corpus oraux*, pp. 67–75.
–, *Discourse Strategies: Power and Resistance. A Socio-Enunciative Analysis*, G. Seidel (dir.), *The Nature of the Right. Feminist Analysis of Order Patterns*, John Benjamins, Amsterdam, 1988, pp. 61–79.
–, *Figures énonciatives de la subjectivité*, «Protée. Théories et pratiques sémiotiques», 1989, XVIII, 2, *Discours: sémantique et cognition*, pp. 135–140.
–, C. Michard, *Le genre en français contemporain. Variations linguistiques de la catégorie socio-conceptuelle de sexe*, *Recherches sur les femmes et recherches féministes, Présentation des travaux 1984-1987*, Éd. du C.N.R.S., Paris, 1989. *Recherches sur les femmes et recherches féministes, Présentation des travaux 1984-1987*, Éd. du C.N.R.S., Paris, 1989.
–, A. Grésillon et J.L. Lebrave, *"On achève bien les … textes". Considérations sur l'inachèvement dans l'écriture proustienne*, A. Grésillon, J.L. Lebrave, C. Viollet, *Proust à la lettre. Les Intermittences de l'écriture*, Du Lérot, Tusson, 1990, pp. 61-87.
–, A. Grésillon, J.L. Lebrave, *Une histoire à dormir debout. Le jeu des paraphrases dans les Cahiers de Proust*, A. Grésillon, J.L. Lebrave, C. Viollet, *Proust à la lettre. Les Intermittences de l'écriture*, Du Lérot, Tusson, 1990, pp. 89-107.
–, A. Grésillon et J.L. Lebrave, *"Quand tous mes autres mois seront morts…" Réflexions sur l'hologramme proustien*, A. Grésillon, J.L. Lebrave, C. Viollet, *Proust à la lettre. Les Intermittences de l'écriture*, Du Lérot, Tusson, 1990, pp. 109-139.
–, *Figures énonciatives de la subjectivité*, «Protée. Théories et pratiques sémiotiques», 1990, pp. 135-139.

–, *“Confession d’une jeune fille”: aveu ou fiction ?*, «Bulletin d’informations proustiennes», 1991, XXII, pp. 7–24.
–, *“Femme”, “Homme”, “Travail”: lieux de conflits sémantiques*, M.C. Hurtig, M. Kail, H. Rouch (dir.), *Sexe et genre. De la hiérarchie entre les sexes,* Éd. du C.N.R.S., Paris, 1991, pp. 159–168.
–, C. Michard, *Sex and Gender in Linguistics. Fifteen Years of Feminist Research in the U.S.A. and Germany (A Critical Bibliography)*, «Feminist Issues», 1991, XI, 1, pp. 53–88.
–, C. Michard, *Sexe et genre en linguistique. Quinze ans de recherches féministes aux Etats-Unis et en R.F.A. (Bibliographie critique)*, «Recherches féministes», 1991, IV, 2, pp. 97–128.
–, *Saisir la dynamique de l’écriture*, «Le Gré des langues», 1992, IV, pp. 188–199.
–, *Raymond Federman. La voix plurielle*, «Cahiers RITM. Recherches interdisciplinaires sur les textes modernes», 1993, VI, *Autofictions & Cie*, pp. 193–204.
–, *À propos de* La Cruche *de Francis Ponge. Éloge de la réécriture*, «Repères», 1994, X, pp. 33–47.
–, *Schriftlichkeit und Literatur*, *Schrift und Schriftlichkeit. Writing and Its Use 1*, Halbband 1, de Gruyter, Berlin, 1994, p. 658–672.
–, J. Anis, *L'automate et son double: Breton et Soupault*, Les Champs magnétiques, B. Didier, J. Neefs (dir.), *Manuscrits surréalistes, Aragon, Breton, Éluard, Leiris, Soupault*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 1995, pp. 41–66.
–, *De la lecture de soi à la réécriture* , «Le Français aujourd'hui», 1995, CVIII, *Écrire au brouillon*, pp. 88–96.
–, *Marcel Prousts* Das Bekenntnis eines jungen Mädchens*: Geständnis oder Fiktion?*, «Forum Homosexualität und Literatur», 1995, XXIII, pp. 5–36 [trad. M. Langer].
–, «*Textgenetische Mutationen einer Erzählung: Ingeborg Bachmanns* Ein Schritt nach Gomorrha, J. Baurmann, R. Weingarten (dir.), *Schreiben. Prozesse, Prozeduren, Produkte*, Westdeutscher Verlag, Opladen, 1995, pp. 129–143.
–, *Violette Leduc: Écriture et sexualit*, «*Tangence*», 1995, XLVII, *Écritures au féminin: le genre marqué*, pp. 69–83.
–, *et al.*, *Alain et les juppétasses*, «Mots. Les langages du politique», 1996, XLIX, 1, pp. 121–123.
–, *Des brouillons d'écrivains aux stratégies d'écriture*, C. Barré-de Miniac (dir.) *Vers une didactique de l'écriture. Pour une approche pluridisciplinaire*, De

Boeck & Larcier, Paris, Bruxelles, 1996, pp. 155–167.
–, *Éditer, transcrire. Sur quelques éditions critiques allemandes*, «Genesis. Manuscrits, recherche, invention», 1996, IX, pp. 149–160.
–, Écriture mécanique, espaces de frappe. Quelques préalables à une sémiologie du dactylogramme , «Genesis. Manuscrits, recherche, invention», X, *Sémiotique*, 1996, pp. 193–207.
–, *Mutations génétiques d'un récit*: Un pas vers Gomorrhe *d'Ingeborg Bachmann*, «Mots. Les langages du politique», 1996, XLIX, *Textes et Sexes*. pp. 71–93.
–, *Avant-propos*, C. Viollet (dir.), *Genèse textuelle, identités sexuelles,* Éd. du Lérot, Tusson, 1997, pp. 9–12.
–, *Violette Leduc (1907–1972). Frauenliebe/Männerliebe. Eine lesbisch-schwule Literaturgeschichte,* A. Busch et Dirk Linck (dir.), *Porträts*, Metzler Verlag, Stuttgart, 1997, pp. 235–239.
–, *Violette Leduc. Les ravages de la censure*, C. Viollet (dir.), *Genèse textuelle, identités sexuelles,* Éd. du Lérot, Tusson, 1997, pp. 203–214.
–, *"Recommencer chaque matin le début de la genèse": l'incipit de* Ravages,P. Renard, M. Hecquet (dir.), *Violette Leduc*, Presses universitaires du Septentrion, Lille, 1998, pp. 109–122.
–, *À Moscou: le "Mémorial" et le Fonds Soljenitsyne*, «La Faute à Rousseau», 1998, XIX, *Le voyage, l'exil*, pp. 57–58.
–, *Archives Soljénitsyne*, «La Faute à Rousseau», 1999, XXII, *Autobiographie et cinéma*, pp. 64.
–, *Thérèse et Isabelle*: le dactylogramme , «*Roman 20/50, 1999*», XXVIII, *Violette Leduc*, pp. 9–20.
–, *Violette Leduc, une "sincérité intrépide"?*, «Dalhousie French Studies», 1999, XLVII, *Écriture de soi au féminin*, pp. 133–141.
–, *J. Guérin,* Confessions d'un matérialiste amoureux. *Entretien avec Catherine Viollet,* «Genesis. Manuscrits, recherche, invention», 2000, XV, pp. 153–162.
–, *Pissateli i pichuchtchaia machinka*, V. Bagno *et al.* (dir.), *Iaziki Rukopissei*, Kanoun, Saint-Pétersbourg, 2000, pp. 21–36.
–, R. Vogel, *"Und alles liegt am Wort". Zur Genese von Bachmanns* Böhmen liegt am Meer , «*Œuvres et critiques*», 2000, XXV, 1, *La critique génétique*, pp. 141-162.
–, *Violette Leduc, de* Ravages *à* La Bâtarde, Viollet e P. Lejeune (dir.), *Genèses du 'je',* C.N.R.S.–Éditions, Paris, 2000, pp. 105–122.
–, *À Moscou, des archives, encore des archives*, «La Faute à

Rousseau», 2001, XXVI, *Jardins intérieurs*, pp. 50–51.
–, *Les archives populaires de Moscou*, «La Faute à Rousseau» 2001, XXVII, *Autobiographie et fiction*, pp. 55.
–, *Le manuscrit du* Deuxième Sexe, C. Delphy, S. Chaperon (dir.) avec la collab. de K. et E. Fullbrook, *Cinquantenaire du* Deuxième Sexe. *Colloque international Simone de Beauvoir,* Éd. Syllepse, Paris, 2001, pp. 143–151.
–, *Petite cosmogonie des écrits autobiographiques. Genèse et écritures de soi*, «Genesis. Manuscrits, recherche, invention», 2001, XVI, *Autobiographies*, pp. 37–54.
–, *et al.*, «*L'incipit inédit de* Ravages *(Violette Leduc). Présentation de travaux d'étudiants de maîtrise et DEA* , «Genesis. Manuscrits, recherche, invention», 2001, XVI, *Autobiographies* , pp. 195.
–, *Violette Leduc – Erotik, Sexualität, Zensur*, D. Naguschewski, S. Schrader (dir.), *Sehen, Lesen, Begehren. Homosexualität in der französischen Literatur,* Tranvia/Walter Frey, Berlin, 2001, pp. 161–172.
–, *Violette Leduc, l'incipit de* Ravages *(1948). Présentation d'un inédit*, «Genesis. Manuscrits, recherche, invention», 2001, XVI, *Autobiographies*, pp. 171-193.
–, E. Gretchanaïa, *Dnevnik v Rossii v kontse XVIII – pervoi polovine XIXe v.*, «Izvestija», 2002, LXI, 3, pp. 18-36.
–, *Structures of the Typescript*, M. Gee, T. Kirk (dir.), *Printed Matters. Printing, Publishing and Urban Culture in Europe in the Modern Period*, Ashgate Press, Aldershot, 2002, pp. 191-204 [trad. M. Gee].
–, *L'écriture du voyage*, «La Faute à Rousseau», 2002, XXXI, *Les dix ans de l'APA* , pp. 74.
–, Ravages *de Violette Leduc: un cas de censure éditoriale*, «La Faute à Rousseau», 2002, XXX, *Censures et autocensures*, pp. 27–29.
–, *Violette Leduc, l'ivresse de la lecture*, F. Rétif, M. Camus (dir.), *Lectures de femmes. Entre lecture et écriture,* L'Harmattan, coll. "Bibliothèque du féminisme", Paris, 2002, pp. 145–159.
–, *Diaristes francophones en Russie (XIX^e siècle): une triple marginalité?*, R. von Kulessa (dir.), *Études féminines/gender studies en littérature, en France et en Allemagne*, Frankreich-Zentrum der Albert-Ludwigs-Universität, Fribourg, 2003, pp. 145–152.
–, *Motivations et réticences chez les jeunes diaristes russes (XIX^e siècle)*, « La Licorne», 2003, LXVIII, *La réticence*, pp. 389–396.

–, Christa Wolf: je, tu ou elle, « La Faute à Rousseau», 2003, XXXII, *Récits d'enfance*, pp. 37–38.
–, *Journée d'étude franco-russe*, «La Faute à Rousseau», 2003, XXXII, *Récits d'enfance*, pp. 61.
–, *Kersnovskaïa: Le Goulag illustré*, «La Faute à Rousseau», 2003, XXXIV, *Correspondances* , pp. 65–67.
–, *Une petite machine à remonter le temps: Claude Mauriac et la machine à écrire dans* Le Temps immobile *et* Le Temps accompli, «*Cahiers RITM. Recherches interdisciplinaires sur les textes modernes*», 2003, XXVIII, pp. 91–101.
–, *Au fil de la plume. Le manuscrit du* Deuxième Sexe, I. Galster (dir.), *Simone de Beauvoir:* Le Deuxième Sexe. *Le Livre fondateur du féminisme moderne en situation,* Honoré Champion, Paris, 2004, pp. 485–502.
–, *Malaja kosmogonija avtobiografitcheskikh proizvedenij*, « Izvestija», Serija "Literatury i Jazyka", 2004, LXIII, 2, pp. 57–61 [trad. T. Balachova].
–, E. Gretchanaïa, *Marginalität als Mechanismus der Selbsterkenntnis. Autobiographische Texte russischer Katholikinnen des frühen 19. Jahrhunderts,* J. Hellbeck, K. Heller (dir.), *Autobiographical Practices in Russia – Autobiographische Praktiken in Russland*, V&R unipress, Göttingen, 2004, pp. 49–76.
–, *Proust's* Confession of a Young Girl: *Truth or Fiction?*, J. Deppman, D. Ferrer, M. Groden (dir.), *Genetic Criticism. Texts and Avant-textes*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2004, p. 171–192 [trad. J. Deppman].
–, E. Gretchanaïa, *Russische weibliche Tagebücher im ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhundert,* J. Hellbeck et K. Heller (dir.), *Autobiographical Practices in Russia – Autobiographische Praktiken in Russland*, V&R unipress, Göttingen, 2004. pp. 25–48.
–, *Apprendre à vivre : du côté des demoiselles russes* , «La Faute à Rousseau», 2004, XXXV, *Le journal personnel*, pp. 30–31.
–, *Christiane Rochefort, ou la fabrique d'une autobiographie rebelle*, M. Sagaert (dir.), *Manuscrits littéraires du XX^e siècle: conservation, valorisation, interprétation*, Presses de l'université de Bordeaux, coll. "Lecteurs-Bibliothèque-Usages nouveaux", Pessac, 2005, pp. 99–115.
–, *Effets de censure: la littérature à ses limites*, C. Viollet, C. Bustarret (dir.), *Genèse, censure, autocensure,* CNRS-Éditions, Paris, 2005, pp. 7–15.
–, *De la censure éditoriale à l'autocensure: Violette Leduc*, C.

Viollet, C. Bustarret (dir.), *Genèse, censure, autocensure,* CNRS-Éditions, Paris, 2005, pp. 181–200.
–, *Mechanisches Schreiben, Tippräume: einige Vordedingungen für eine Semiologie des Typoskripts*, D. Giurato (dir.) *"Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: von Eisen". Schreibszenen im Zeitalter de Typoskripte*, Fink, Munich, 2005, pp. 21–47.
–, E. Gretchanaïa, *Journaux russes francophones du XIX^e siècle: espaces littéraires féminins*, «La Licorne», 2005, LXXII, *Le Journal aux frontières de l'art*, pp. 89–101.
–, *Christiane Rochefort, ma vie revue et corrigée par l'auteur*, «La Faute à Rousseau», 2005, XXXIX, *Comment l'écrire?*, p. 35–37.
–, *"Pequeña cosmogonía de escritos autobiográficos" (génesis y escritura de sí mismo)*, « *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*», 2005, LXIX, pp. 23–30.
–, *Superstitions russes*, «La Faute à Rousseau», 2005, XL, *Croyances*, p. 59.
–, *Aux frontières de la correspondance: journaux féminins de l'aristocratie russes (début du XIX^e siècle)*, «*Épistolaire. Revue de l'AIRE*», 2006, XXXII, pp. 71–79.
–, *Christiane Rochefort, genèse de* Journal de Printemps, C. Viollet, M.F. Lemonnier–Delpy (dir.), *Métamorphoses du Journal personnel. De Rétif de la Bretonne à Sophie Calle,* Éd. Academia Bruylant, Louvain-la-Neuve, 2006, pp. 171–187.
–, *Écritures parallèles. Journaux de voyage rédigés en français par de jeunes aristocrates russes, 1841-1847*, «Texte. Revue de critique et de théorie littéraire» 2006, XXXIX-XL, *L'Autobiographique I*, pp. 59–79.
–, *Dnevnik v Rossii v kontse XVIII-pervoi polovine XIX v. kak avtobiografitcheskaia praktika*, C. Viollet, E. Gretchanaïa (dir.), *Avtobiografitcheskaïa praktika v Rossii i Frantsii,* RGNF, Moscou, 2006, pp. 57–111 [trad. E. Gretchanaïa].
–, *Parallel'noe pis'mo : frantsuskie putevye dnevniki molodykh russkikh aristokratok*, C. Viollet, E. Gretchanaïa (dir.), *Avtobiografitcheskaïa praktika v Rossii i Frantsii,* RGNF, Moscou, 2006, pp. 128–148 [trad. E. Gretchanaïa].
–, *Nous, les Catherine Viollet. Aventures homonymes*, «La Faute à Rousseau», 2006, XLI, *Le nom*, p. 43.
–, *Christiane Rochefort, autobiographe rebelle*, R. Dion, F. Fortier, B. Havercroft, H.J. Lüsebrink (dir.), *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de*

l'autobiographie, Éd. Nota Bene, Québec, 2007, pp. 205–228.
–, *Troubles dans le genre. Présentation*, C. Viollet, J.L. Jeannelle (dir.), «Genèse et autofiction», avec la coll. D'I. Grell, Bruylant-Academia, coll. "Au cœur des textes", Louvain-la-Neuve, 2007, pp. 7–13.
–, *Vieillesse, terre étrangère: Violette Leduc, Christiane Rochefort, Françoise Giroud*, A. Keilhauer (dir.), *Vieillir féminin et écriture autobiographique*, Presses universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2007, pp. 157–166.
–, *Vieillir, revu et corrigé par Christiane Rochefort*, «La Faute à Rousseau», 2007, XLIV, *Vieillir*, pp. 52–53.
–, E. Gretchanaïa, *Journaux féminins russes en langue française. Introduction*, C. Viollet, E. Gretchanaïa (éd.), *"Si tu lis jamais ce journal…". Diaristes russes francophones, 1780-1854*, CNRS-Éditions, Paris, 2008, pp. 9–65.
–, *Violette Leduc: Processus d'écriture et censure de l'œuvre*, M. A. García Larrañaga, J. Ortiz Domingo (dir.), *El Eco de las voces sinfónicas. Escritura y feminismo*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008, pp. 149–164.
–, V. Leroux-Hugon, *@bsolut privat !? à Francfort*, «La Faute à Rousseau», 2008, XLIX, *Les rêves*, p. 52.
–, Die Betrogene*, dernière nouvelle de Thomas Mann: quelques aspects génétiques*, O. Anokhina, S. Pétillon (dir.), *Critique génétique: concepts, méthodes, outils*, Éd. De l'IMEC, coll. "Inventaires", Paris, 2009, pp. 102–114.
–, *La petite fabrique des titres de Christiane Rochefort*, V. Montémont, C. Viollet (dir.), *Le Moi et ses modèles: genèse et transtextualités*, Academia-Bruylant, coll. "Au cœur des textes", Louvain-la-Neuve, 2009, pp. 167–180.
–, *Russie: où se cache l'intime?*, «La Faute à Rousseau», 2009, LI, *Intime, privé, public*, p 23.
–, *À travers les manuscrits de Gide*, «La Faute à Rousseau», 2009, LI, *Intime, privé, public*, p. 56.
–, *A la rencontre des journaux personnels* , «Cahiers du Monde russe», 2010, L, 1, *Écrits personnels. Russie XVIIIe-XX^{e} siècles*, pp. 9–15.
–, *Écrivains et machine à écrire: un corps à corps*, D. Kraenker (dir.), *Corps et écriture. Acte de la rencontre internationale d'Helsinki*, Helsinki, Publication du département de langues romanes de l'Université d'Helsinki, XXII, 2010, pp. 9–19.
–, E. Gretchanaïa, *Journaux féminins en langue française,*

1780-1850, «Cahiers du Monde russe», 2010, L, 1, *Écrits personnels. Russie XVIII^e^-XX^e^ siècles*, pp. 33–77.
–, *Pratiques et fonctions du multilinguisme dans les journaux russes rédigés en français (fin XVIII^e^-début XIX^e^ siècle)*, O. Anokhina *et al., Multilinguisme et genèse du texte. Actes du symposium international, 3-5 octobre 2007*, IMLI RAN, Moscou, 2010 [en russe].
–, *Quand l'Europe écrivait en français*, «La Faute à Rousseau», 2010, LV *Europe et autobiographie*, pp. 26–27.
–, et E. Gretchanaïa, *Diaristes et épistolières russes (fin XVIII^e^-début XIX^e^ siècle)*: *reflets de l'histoire*, «Genre & Histoire. Revue de l'Association Mnémosyne» *[en ligne]*, 2011, IX, [http://genrehistoire.revues.org/index1396.html].
–, *Journaux de genèse*,«Genesis. Manuscrits, recherche, invention», XXXII, *Journaux personnels*, 2011, pp. 43–62.
–, M. Sagaert, *Les manuscrits du* Journal *d'André Gide. Entretien avec Catherine Viollet*, «Genesis. Manuscrits, recherche, invention», XXXII, *Journaux personnels*, 2011, pp. 133–139.
–, *Journaux personnels en français: une dimension européennes (fin XVII^e^-début XIX^e^ siècle)*, «Genesis. Manuscrits, recherche, invention», 2011, XXXII, *Journaux personnels*, pp. 181–183.
–, *Napoléon, idole des jeunes diaristes russes francophones (vers 1840)*, N. Velikaia (dir.), *Les Guerres napoléoniennes dans les cartes mentales de l'Europe*, Éd. de la RGGU, Moscou, 2011, pp. 129–140.
–, *Pratiques et fonctions du multilinguisme dans les journaux russes rédigés en français (fin XVIII^e^-fin XIX^e^)*, O. Anokhina (dir.), *Multilinguisme et créativité littéraire*, Harmattan / Academia, Louvain-la-Neuve, 2011, pp. 67–79.
–, *À Grenoble, les journaux d'écrivains*, «La Faute à Rousseau», 2011, LXI, *Les objets d'une vie*, p. 60.
–, *"Ayant tiré mille fils". Marie Billetdoux, quarante ans de correspondance familiale*, C. Viollet, V. Montémont (dir.), *Archives familiales: mode d'emploi. Récits de genèse*, Academia/L'Harmattan, coll. "Au cœur du texte", Louvain-la-Neuve, 2012, pp. 37–42.
–, *Écrits personnels en français: une dimension européenne (fin XVII^e^-début XIX^e^ siècle)*, C. Viollet, E. Gretchanaia, A. Stroev (dir.), *La Francophonie aux XVIII^e^-XIX^e^ siècles: perspectives littéraires, historiques et culturelles*, P.I.E.-Peter Lang, Bruxelles, 2012, pp. 31–45.

–, *European French-Language Life Writing in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, M. Huisman, A. Ribberink, M. Soeting, A. Hornung (dir.), «*Life Writing Matters in Europe*», Heidelberg, coll. "American Studies", 2012, CCXVII, pp. 21–38.
–, *Éditer le Journal de Christiane Rochefort (1986-1993)*, C. Meynard (dir.), *Les Journaux d'écrivains: enjeux génériques et éditoriaux*, Peter Lang, Bern, 2012, pp. 379–390.
–, "J'étois assez dissimulée…". *Zur Rolle von Emotionen in den* Memoiren *der Zarin Katharina II von Russland*, C. Jarzebowski, A. Kwaschik (dir.), *Performing Emotions. Interdisziplinäre Perspektiven auf das Verhältnis von Politik und Emotion in der Frühen Neuzeit und in der Moderne*, V&R unipress, Göttingen, 2013, pp. 167–195.
–, *Le Journal d'Elisaveta Vassilieva, jeune fille russe voyageant en Europe (1836-1837)*, M. Daumas (dir.), *Thèmes et figures du for privé*, Presses universitaires de Pau, coll. "Cultures, arts, sociétés", Pau, 2012, pp. 85–96.
–, *Un nouveau domaine de la recherche: la francophonie européenne*, C. Viollet, E. Gretchanaia, A. Stroev (dir.), *La Francophonie aux XVIII^e^-XIX^e^ siècles: perspectives littéraires, historiques et culturelles*, P.I.E.–Peter Lang, Bruxelles, 2012, pp. 7–20.
–, *Présentation*, C. Viollet, V. Montémont (dir.), *Archives familiales: mode d'emploi. Récits de genèse*, Academia/L'Harmattan, coll. "Au cœur du texte", Louvain-la-Neuve, 2012, pp. 7–10.
–, *Relire* Thérèse et Isabelle *de Violette Leduc… à la lumière de sa genèse*, « FIXXION. *Revue critique de fixxion française contemporaine*» [en ligne], 2012, IV, *Fictions de soi* , [http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fxo4.15/581].
–, *L'œuvre autobiographique de Kersnovskaja: chronique illustrée du GULAG, 1941-1952*, «*Avtobiografiia. Journal on Life Writing and the Representation of the Self in Russian Culture*» [en ligne], 2012, I, Padova University Press [http://journals.padovauniversitypress.it/avtobiografija/].
–, *et al.*, *Lectures de* La Chasse à l'amour, «La Faute à Rousseau», 2013, LXIV, *Masculin/féminin* , pp. 57–60.
–, *Temps du vécu, temps de l'écriture. Mémoires et journaux russes féminins rédigés en français (fin du XVIII^e^ siècle)* », A. Coudreuse, C. Seth (dir.), *Le*

Temps des femmes. Textes mémoriels des Lumières, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 137–151.
–, *Le Vin de solitude d'Irène Némirovsky: journal de genèse*, «Genesis. Manuscrits, recherche, invention», 2014, XXXIX, *Avant-dire*, pp. 171–182.
–, *L'autobiographie en Afrique du Sud*, «La Faute à Rousseau», 2014, LXVII, *La Grande guerre*, pp. 80.
–, *"Nous n'aurons plus jamais notre âme de ce soir". Micheline Bood, Journaux 1939–1947*, S. Lannegrand, V. Montémont (dir.), *Résistances intérieures: visages du conflit dans le journal personnel,* Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2015.
–, *Beauvoir lectrice des cahiers de Violette Leduc*, C. Viollet, D. Constantin (dir.), *Sexes, genres, sexualités. Que disent les manuscrits autobiographiques?*, à paraître en 2016 aux Presses universitaires de Rouen et du Havre.

5. Prefaces, afterwords

–, *Postface*, *Violette Leduc*, Je hais les dormeurs, illustr. de Béatrice Cussol, les Éd. du Chemin de fer, Nolay, 2006 et 2010.
–, *Préface*, *Arlette Lipszyc-Attali*, En quête de mon père: Jankiel Lipszyc, Skierniewice (1898) – Miremont (1944), L'Harmattan, coll. "Mémoires du XX^{e} siècle", Paris, 2010.
–, *Postface*, *Violette Leduc*, La Main dans le sac, Éd. du Chemin de fer, Nolay, 2014, pp. 65–74.

6. Reviews

–, C. R.: *J. DeJean*, Sapho. Les Fictions du désir : 1546-1937, trad. de l'américain par F. Lecercle, Hachette-Supérieur, Paris, 1994, p. 304, «Mots. Les langages du politique», 1996, XLIX, pp. 133–135.
–, C. R.: *H. Hacker*, Gewalt ist: keine Frau. Der Akteurin & oder eine Geschichte der Transgressionen (La violence est : pas de/pas une femme), Ulrike Helmer Verlag, Königstein/Taunus, 1998, p. 344, «Clio. Histoire, femmes et sociétés» [En ligne], 1999, X, [http://clio.revues.org/268].
–, C. R.: *O. Niethammer*, Autobiographien von Frauen im 18. Jahrhundert, Francke Verlag, Tübingen und Basel, 2000, p. 308 ; C. Heinritz, *Auf ungebahnten Wegen. Frauenautobiographien um 1900*, Ulrike Helmer Verlag, Königstein/Ts, 2000, p. 520, «La Faute à Rousseau» 2001, XXVII, *Autobiographie et fiction*, pp. 56–57.
–, C. R.: M. Delon, K. Dmitrieva (dir.), *Problemy tekstologii i edi-*

tionnoj praktiki. Opyt frantsuzskikh i rossijskikh issledovateley [Textologie et pratiques éditoriales. Rencontre entre chercheurs français et russes], OGI, Moscou, 2003, p. 344, «Genesis. Manuscrits, recherche, invention», 2004, XXIII, pp. 173–175.
–, C. R.: F. Borzello, *Femmes au miroir. Une histoire de l'autoportrait au féminin,* trad. de l'anglais par M. Muracciole, Thames & Hudson, Londres, 1998, p. 224 , «La Faute à Rousseau», 2004, XXXVII, *Le corps*, p. 50.
–, C. R.: M. Stingelin, D. Giuriato, S. Zanetti (dir.), "*Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum*". *Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2004, p. 269, «Genesis. Manuscrits, recherche, invention», 2005, XXV, pp. 159–160.
–, A. Attali, C. R.*: R. de Ayala (éd.),* Germaine Tillion. Le Verfügbar aux Enfers. Une opérette à Ravensbrück, *préf. de Tsvetan Todorov, présentation de Claire Andrieu, notes d'Anise Postel-Viinay*, Éd. de La Martinière, Paris, 2005, p. 224 et facsimilé, «Genesis. Manuscrits, recherche, invention», 2006, XXVII, pp. 185–187.
–, C. R.: *Julie LeBlanc*, Genèses de soi. L'Écriture du sujet féminin dans quelques journaux d'écrivaines, Éditions du remue-ménage, Montréal, 2008, p. 238, «Genesis. Manuscrits, Recherche, Invention», XXXII, *Journaux personnels*, 2011, pp. 230–232.
–, C. R.: *D. Giuriato, S. Kammer* (dir.), Bilder der Handschrift. Die graphische Dimension der Literatur, Stroemfeld/Nexus, Frankfurt am Main, 2006, p. 296, «Genesis. Manuscrits, recherche, invention», 2010, XXXI, *Composer*, pp. 162–164.
–, C. R.: *D. Giuriato, M. S., S. Zanetti (dir.), "System ohne General". Schreibszenen im digitalen zeitalter*, Wilhelm Fink Verlag, *Zur Genealogie des Schreibens, t. 3*, München, 2006, p. 256, «Manuscrits, recherche, invention», 2010, XXXI, *Composer*, pp. 164–166.
–, C. R.: *Martine Sagaert, P. Schnyder*, André Gide. L'Écriture vive, Presses universitaires de Bordeaux, Pessac, coll. "Horizons génétiques", 2008, p 168. avec DVD-Rom, «Genesis. Manuscrits, recherche, invention», 2010, XXXI, *Composer*, p. 168.
–, C. R.: *N. Ptatchina*, Journal (1918-1920), trad. du russe par L. Jorgensen, Éd. des Syrtes, Genève, 2011, p. 272, «La Faute à Rousseau», 2012, LIX, *Enfance et langage*, pp. 62–63.
–, C. R.: *Annie Ernaux*, L'Atelier noir, Éd. des Busclats, Paris, 2011, p. 208, «La Faute à Rous-

seau», 2012, LIX, *Enfance et langage*, pp. 71–72.
–, *C. R. : C. App, A.M. Faure-Fraisse, B. Fraenkel, L. Rauzier*, Quarante ans de slogans féministes 1970/2010, Éd. iXe, Paris. 2011, p. 244, «La Faute à Rousseau», 2012, LX, *Politique et autobiographie*, pp. 53–54.

The bibliography has been compiled by Danielle Constantin for the volume *Sexes, genres, sexualités,* D. Constantin, C. Viollet (dir.), Presses Universitaires de Rouen et du Havre, with the help of Rodolphe Baudin for the publications on Russian autobiographical culture.

Papers: Special Section

Марина Балина

Детство как прием: стратегии и практики авто/биографического письма (на материале русской литературы 20-го и 21-го века)

“Детство кончилось. Очень жаль, что всю прелесть детства мы начинаем понимать, когда делаемся взрослыми. В детстве все было другим. Светлыми и чистыми глазами мы смотрели на мир, и все нам казалось более ярким” – писал в своих воспоминаниях о “дальних годах” своего взросления Константин Паустовский, один из последних романтиков постреволюционной эпохи (Паустовский 1957: 89). Ностальгическое обращение ко времени собственного детства и юности свойственно не одному автору *Повести о жизни*. В России автобиографические ‘бумы’ на рубеже эпох – будто 1920-е годы, когда происходило переосмысление целого пласта российской истории, или же ‘оттепельные’ перемены конца 1950-х – начала 1960-х, как впрочем и бурные разрывы с советским прошлым 1990-х и 2000-х годов – все эти исторические катаклизмы стимулировали обращение к собственной судьбе, к самым ее истокам, т.е. к детству как к периоду становления личности в рамках событий частной человеческой жизни[1].

Ричард Коэ, американский литературовед, несомненной заслугой которого является анализ и описание автобиографического детства как самостоятельного литературного жанра, выделял две важные и тем не менее противоречивые составные этого нарратива: желание посвятить читателя в самые мелкие подробности мира детства, подчеркнув тем самым аутентичность этого замкнутого на личном опыте пространства (*trivia*) и попытку вписать собственный детский опыт в рамки исторического времени, происходящего за пределами детской жизни (*curiosa*).

[1] Более подробно о разных моделях детских воспоминаний см. Marina-Balina, *Crafting the Self: Narratives of Prerevolutionary Childhood in Soviet Literature*, (Balina 2008a: 91-113), а также Марина Балина, *Опыт детства как преодоление прошлого* (Балина 2014).

DOI: 10.25430/2281-6992/v4-023-028
distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0

Отношения между *trivia* и *curiosa* не всегда равноценны и часто "время большой жизни" (то, что Коэ называет greater World) перевешивает и подавляет тривиальные подробности детской жизни, обладающие непреходящей ценностью для автора (Coe 238-239). Естественным становится желание обособить собственную память и отделить ее от коллективной памяти истории. Обращение к личной памяти превращается в поступок, в действие, позволяющее через призму детства подойти вплотную к экзистенциальным проблемам, важным для авто/биографического дискурса. Воспоминания о детстве иллюстрируют становление собственной идентичности, что самым невероятным образом происходит как при вскрытии лакун памяти, так и при сознательном блокировании травматических переживаний детства ("амнезии детства" по Фрейду)[2].

Предлагаемая читателям журнала «AvtobiografiЯ» подборка статьей посвящена теме детства в авто/биографических нарративах двадцатого и двадцать первого века. Только в последнее десятилетие публикации многочисленных воспоминаний о советском детстве в самых разных его вариантах – от счастливого пионерского детства до болезненных воспоминаний о детских травмах, лишь маргинально связанных с советским образом жизни – позволяют задать вопрос о жанровых особенностях 'детских' нарративов, об общих приемах и о традициях такого автобиографического письма[3]. В некоторых моих работах я пыталась проанализировать общие стратегии воспоминаний о детстве: я писала о столкновении двух моделей детства, прочно вошедших в реестр автобиографической

[2] См. Marina Balina 2008б *Wounded Narratives: Jewish Childhood Recollections in Post-Soviet Autobiographical Discourse*, 15-27.

[3] См. Т. Вирта, *Родом из Переделкино. Чуковский, Кассиль, Пастернак, Фадеев, Евтушенко, Вознесенский и другие знаменитые соседи,* Астрель, М., 2012; И. Ефимов, *Таврический сад*, Самокат, М., Серия "Родная речь", 2012; Е. Короткова-Гроссман, *Воспоминания. Рассказы без вымысла*, Новый Хронограф, М., Серия "От первого лица. История России в воспоминаниях, дневниках, письмах", 2014; В. Пшеницына, *Гоголевский 15*, Возвращение, М., 2012; Л. Титова, *Записки ленинградской девчонки,* Крафт, М., 2015; В. Трелина, *Жила-была девочка. Повесть о детстве, прошедшем в СССР*, Астрель – СПб, М., Спб., 2011.

прозы – толстовской модели дворянского детства как “счастливой поры” и “тяжелого” детства Марксима Горького[4]. Столкновение этих двух доминирующих моделей дало самые разные инварианты, широко используемые в советской и пост-советской литературе. Однако, многие вопросы, связанные со спецификой такого автобиографического письма, не исчерпываются бинарным противостоянием этих двух моделей.

‘Детские’ тексты позволяют по-новому взглянуть на традиционное для автобиографического повествования разделение на *автора-в-тексте* и *автора текста*. Современный немецкий психолог Детлиф Адерхолд утверждает, что воспоминания о детстве существуют одновременно в двух измерениях и исключают мобильность автобиографического ‘я’: описание события детства происходит всегда с позиций современности. В прошлое отправляется автор сегодняшний и эмоции, сопровождающие такой экскурс, всегда современны, так как фиксируются автором в настоящий период его жизни (Aderhold 2004: 7). Таким образом, авторское ‘я’ оказывается по условиям самого жанра расщепленным и для ‘детского’ нарратива необходимы свои стратегии, которые требуют существования двух авторских начал – вспоминающего и комментирующего. В своей статье Лариса Рудова наглядно демонстрирует, как техника “cross-writing” (перекрестное письмо) позволяет и оправдывает существование подобного двухголосья внутри монолитного текста рассказа. Об использовании похожего приема, но на материале документального кино, пишет Наталья Климова. Рассказ о детстве Антона Харитонова, подростка, страдающего аутизмом – это еще и рассказ о болезненном процессе поиска собственной идентичности режиссера фильма, Любови Аркус. По-иному решается подобная дилемма у такого автора, как Наталья Нусинова (см. статью Анны Артвинской). Здесь автор работает скорее в режиме *autofiction*, когда фактический материал организуется по литературной парадигме: сохранение имени главной героини совсем не означает

[4] Впервые в западных текстах такие модели были рассмотрены американским славистом Андрю Вахтелем. См. Wachtel 1990.

ее идентичность с автором (Левина-Паркер 2010: 12)[5].

Воспоминания о детстве совсем не предусматривают линейности нарратива. Так, Михаэль Фритше пишет об особой эпизодичности 'детских' текстов, когда авторы сознательно обращаются к отдельным событиям, совсем не стремясь при этом создать полную картину собственного детства. Такой выбор может быть стимулирован как желанием акцентировать внимание на счастливых моментах, так и на фиксации собственной беспомощности и обиды (Fritsche 1992: 27). В статье Марии Майофис и в опубликованных в этом выпуске воспоминаниях ее деда, Бориса Вульфовича Броннера, показано, как из эпизодов – детских воспоминаний маленького мальчика о деятелях культуры 1920-х – 1930-х годов создаетсянекий *locus amoenus* – райский сад "приватной стороны истории культуры" (М. Майофис). Такой выбор становится сознательной стратегией мемуариста, так как позволяет восстановить память о счастливом детстве, не затронув при этом собственную травму – арест и гибель отца в сталинские репрессии. Любопытно, что такая 'стратегия эпизода' становится излюбленным приемом обращения к памяти детства в авторской песне (статья Бартоша Осиевича). Сам жанр заранее обуславливает эпизодичность воспоминания, выхваченность конкретного образа (Арбат) или предмета (велосипед) из общей картины детства. Но как и в текстах Броннера эпизод оказывается 'разомкнутым' на мир *curiosa* – пространство истории, выходящей далеко за пределы только одного детства.

Мир детства вплотную соприкасается с мифом о детстве в статьях Ольги Крюковой и Натальи Семеновой. Описание запахов, сопровождающих детство Максима Горького, становится приемом, с помощью которого создается миф тяжелого детства, доминирующий горьковский нарратив. Непосредственность детских воспоминаний должна была бы быть подкреплена сенсорной сферой памяти, но именно это переживание оказывается под контролем над текстовой идеологической заданности,

[5] "Девочка Наташа – это и я, и не я" – как утверждает Нусинова. (Из переписки с автором, Натальей Нусиновой). Подробно о приемах autofiction см. Левина-Паркер 2010, особенно ее дискуссию о Венсане Колонне и Серже Дубровском (11-14).

для которой создание мифа важнее хрупкого баланса между правдой и вымыслом в автобиографической прозе. К мифу о Пушкине обращается при создании пьесы о его детстве Андрей Платонов (см. статью Натальи Семеновой), однако неприятие идеологизованной мифологии приводит к попытке отойти от установившегося канона детства 'великих'. Конфликт между *trivia* – непосредственностью детского опыта – и *curiosa* – в данном случае, установившейся доминантой официальной истории – решается Платоновым в пользу уникальности детства поэта.

Статьи, вошедшие в этот выпуск журнала, затрагивают самые разные стороны 'детского' текста и ставят своей задачей обсудить индивидуальные практики авто/биографического письма. Кроме того, предлагаемые читателям статьи, позволяют несколько расширить само пространство 'детского' текста и включить в него помимо примеров из литературы (Лариса Рудова, Анна Артвинска, Ольга Крюкова) документальный кинотекст (Наталья Климова), авторскую песню (Бартош Осиевич), любительские воспоминания (Мария Майофис) и, наконец, сценическое воплощение чужого детства, впрямую отразившее всю сложность авторской позиции А. Платонова (Наталья Семенова). Затронутые авторами статей вопросы жанровой специфики позволяют продолжить дискуссию о функции 'детства' как особого жанра в реестре авто/биографических нарративов и, в более широком смысле, его месте в корпусе текстов современной литературы.

Библиография

Балина 2014: М. Балина, *Опыт детства как преодоление прошлого в современной автобиографической прозе*, «AvtobiografiЯ», 2014, III, с. 185-213.

Левина-Паркер 2010: М. Левина-Паркер, *Введение в самосочинение: autofiction*, «Новое литературное обозрение», 2010, CIII, с. 12-40.

Паустовский 1957: К. Паустовский. *Собрание сочинений*, Художественная литература, М., Т. 3, 1957.

Aderhold 2004: D. E. Aderhold, *Stabilität und Veränderung von Kindheitserinnerungen*, Universität Potsdam, Potsdam, 2004.

Balina 2003: M. Balina, *The Tale of Bygone Years: Memoirs in Soviet and Post-Soviet Literature,* in B. Holmgren, (ed.), *The Russian Memoir: History and Literature,* Northwestern University Press, Evanston (Illinois), 2003, pp. 186-211.

Balina 2008a: M. Balina, *Crafting the Self: Narratives of Prerevolutionary Childhood in Soviet Literature* in M. Balina, L. Rudova (eds.), *Russian Children's Literature and Culture*, Routledge, New York/London, 2008, pp. 91-113.

Balina 2008б: M. Balina, *Wounded Narratives: Jewish Childhood Recollections in Post-Soviet Autobiographical Discourse* in J. Lindbach (ed.), *The Poetics of Memory,* Lund University Press, Lund, 2008, pp. 15-25.

Coe 1984: R. N. Coe, *When the Grass Was Taller. Autobiography and the Experience of Childhood*, Yale University Press, New Haven and London, 1984.

Fritsche 1992: M. Fritsche (hrsg.), *Besonnte Kindheit und Jugend? Autobiographische Texte aus verschiedenen Kulturen,* University of Oldenburg, Oldenburg, 1992.

Wachtel 1990: A. B. Wachtel, *The Battle for Childhood: Creation of a Russian Myth*, Stanford University Press, Stanford, 1990.

Larissa Rudova

"Cross-Writing" and War Memory: Fridrich Gorenshtein's Autobiographical Story, *The House with a Turret*

This article focuses on the representation of childhood in Fridrikh Gorenshtein's (1932–2002) autobiographical story *The House with a Turret* (1964) that epitomizes the collective experience of his generation of Soviet children growing up during WWII. Much of Gorenshtein's fiction could be described as autofiction, a term coined by the French writer and critical theorist Serge Dubrovsky, a narrative form that undermines the generic borders between autobiography and fiction. This article examines how in his autofiction, Gorenshtein redefines the boundaries of childhood by calling attention to two narrative perspectives: the child's perception of the surrounding uncanny world and the adult narrator's perception of the states of abjection, trauma, and neglect to which his young hero is subjected.

Much of Fridrikh Gorenshtein's (1932–2002) fiction could be described as autofiction, a term coined by the French writer and critical theorist Serge Dubrovsky to describe "a sub–category" of autobiography, a narrative form that undermines the generic borders between autobiography and fiction and combines fictional textuality and realist representation in which the author uses his/her real 'self' as a character[1]. Autofiction about war, like no other genre, embodies the technique of "cross–writing" that not only erases the borderline between 'fiction' and 'reality/history' but also blurs the boundaries between children and adult experiences. War stories address the effect of trauma on the formation of human identity and, to a great extent, expand the definition of childhood. The settings of war, regardless of the place (e.g., war zone, home front, orphanage, ghetto, or concentration camp), make authors create situations in which the opposition of child and adult, as well as the adult moral authority and values, are constantly questioned.

Gorenshtein's early autofiction

[1] For an excellent comprehensive review of literature on autobiography and especially on autofiction, see Masha Levina-Parker 2010. See also Hughes 2002: 566–567.

DOI: 10.25430/2281-6992/v4-029-046
distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0

presents a personalized account of psychological, moral, and emotional war trauma as it affected the formation of his identity. Throughout his creative life, his persistent urge to turn to his childhood and youth war and post–war experience seems to be motivated not only by scriptotherapeutic intentions but also, as is often the case in war trauma literature, by the desire to find "a community of listeners" to whom he could convey the ordeal of war as it "really" was (Bosmajian 2009: 296)[2]. The conflation of Gorenshtein's fictional identity as a character with his authorial identity as a war trauma survivor intensifies for the reader the objectivity and truthfulness of the described historical events while simultaneously revealing the ethical dimension of his work.

In this article, I will explore how in his autofiction, Gorenshtein redefines the boundaries of childhood by calling attention to two narrative perspectives: the child's poeticized perception of the surrounding uncanny world and the adult narrator's perception of the states of abjection, trauma, and neglect to which his young 'self' is subjected. I will also discuss how the description of childhood war experience in Gorenshtein's writing points to the failures of the social system that turns actual children into the unwanted 'other' or the "abject"[3], contrary to its official claims of providing a safety net for young homeless and orphaned victims of war.

Gorenshtein closely follows the events of his life in three works: the short story, *The House with a Turret* (*Dom s bashenkoi*, 1964), the novella *Winter '53* (*Zima 53–go*, 1965), and the novel *Place* (*Mesto*, 1976)[4]. However, only the short story is based on his childhood, and therefore it will be the focus of my analysis of cross-writing in his autofiction. Gorenshtein's biography is not

[2] Like Hamida Bosmajian, Sergei Ushakin in his study of trauma, points to the importance of the "understanding audience" for trauma narratives. He calls this audience a "community of loss" (soobshchestvo utraty) that plays a role both of the "author" and the "addressee" of trauma narratives (Ushakin 2009: 10).

[3] Julia Kristeva uses the term "abject" in her book, *Powers of Horror* (1982). For her, the "abject" is "the other", neither "subject" nor "object", something the society does not accept because it challenges its "norms" and stability". The abject is always "the in–between" and "the ambiguous" (Kristeva 1988: 4).

[4] Out of these three works, only *The House with a Turret* was published in the USSR in the large-circulation literary journal «Iunost'» (Youth) that targeted the young intellectual readership.

unique for his generation of Soviet people. He was born in Kiev to an educated Jewish family. His father was a professor of economics and his mother was an educator. In 1935, after his father was accused of agricultural sabotage and shot two years later in a gulag, young Fridrikh moved with his mother to the provincial Ukrainian town of Berdichev to escape further repressions against their family. When the war broke out, they were sent in evacuation to Siberia, and on the way there, his mother fell ill and died leaving young Fridrikh alone. He spent the remainder of his childhood in orphanages and after the war, with his mother's relatives in Berdichev. After finishing school Gorenshtein was a manual laborer and eventually enrolled at Dnepropetrovsk Mining University and graduated with an engineering degree. He worked in the Ural and Ukrainian mines while simultaneously writing and trying to break through into the Soviet literary scene. In 1961 he was admitted to State Film University to study screenwriting. From that time on his career was exclusively connected with literature and film, but it was hardly a success story despite the fact that during his Soviet period he was known as a talented screenwriter. His work for the cinema includes seventeen screenplays, most notably for the well-known films, *Soliaris* (dir. Andrei Tarkovsky, 1972) and *Slave of Love* (dir. Nikita Mikhalkov, 1975). As Boris Slutskii observed, the publication of *The House with a Turret*[5] made him "widely known in narrow circles", but the doors of Soviet publishing houses remained closed to him (Lazarev 1991: 3). *The House with a Turret* was too gloomy and reflective for the Soviet reader, but it "anticipated his future existentialist prose" (Polianskaia 2004: n.p.)[6]. Frustrated with the Soviet literary process, Gorenshtein began to publish his work in the West in

[5] Although multiple sources on Gorenshtein's biography continue emphasizing the fact that *The House with a Turret* was his only work published in the USSR, in 2011 «Literaturnaia gazeta» stated that it published the author's other six short stories between 1968–1991: *Neprotivlenets* and *Ot imeni kollektiva* (1968, XXV), *Chelovek na dereve* (1968, XXXI), *Dachnik* (1970, XXXII), *Arkhelogicheskie strasti* (1973, IXXX), *Razgovor* (1991, XXXII), «Literaturnaia gazeta» (2011).

[6] For Gorenshtein's affinity with existentialist writers, see Мина Полянская. *Ia – pisatel' nezakonnyi… Zapiski i razmyshleniia o sud'be i tvorchestve Fridrikha*.

1977, and in 1980 he emigrated to Vienna and consequently to Berlin, where he lived for the rest of his life. Although he received critical acclaim in the West and his books and plays have been published in post-Soviet Russia and translated into several languages, his name is still not widely known to Russian readers and neither is his biography included in any major literary dictionaries or encyclopedias either in Russia or in the English-speaking world.

Revered by some critics in Russia and the West[7], Gorenshtein nevertheless remained an outsider throughout his life, "the 'black sheep' of the 'men of the sixties'" (shestidesiatniki) (Erofeev 1995: XVI), and "the most gloomy of all Russian writers" (Glad 1988: 26)[8]. He steadfastly – and most likely, intentionally – occupied an isolationist position among his generation of writers, vehemently denounced any association with the *shestidesiatniki*, and stated that that period – despite its achievement in "liberating consciousness" – "put a brake on literary development in terms of spiritual values" and pushed literature into assuming "the responsibilities of journalism" (Glad 1988: 193). Gorenshtein opposed any ideology and ideological affiliations (Etkind 1979: 10), was not fond of most classical Russian or contemporary Soviet authors, and felt alienated from and genuinely detested the Soviet, post-Soviet, and immigrant literary circles[9]. The only kindred spirit with whom he

[7] Arch Tait names Gorenshtein among "the most worthwhile contemporary writers, along with Sergei Kaledin, Vladimir Makanin, Liudmila Petrushevskaia, Iurii Dombrovskii, Vladimir Voinovich, Anatolii Kim, Ruslan Kireev, and Valeriia Narbikova" (Tait 1997: 661).

[8] In a memorial article in «Literaturnaia gazeta», Gorenshtein's contemporary Russian writers remember him as "estranged" (otchuzhdennyi), "a different person" (otdel'nyi chelovek), "uncomfortable person" (neudobnyi chelovek), and "a strange person" (strannyi chelovek) (Popov 2002: 6).

[9] Gorenshtein felt ostracized by Soviet, post-Soviet, and Russian immigrant literary communities. As Boris Khazanov writes, the author was in opposition not only to the official Soviet literary circles but also to "the liberal-democratic dissidents" (Khazanov 2002, 156). In his interview with John Glad, Gorenshtein complained, "Silence was always the main weapon used against me, both there and here. Silence is more effective than denunciation" (Glad 1988, 1998). When his novel *Mesto* was short-listed for the Russian Booker Prize but lost the competition to Mark Kharitonov's novel, *Lines of Fate* (*Linia sud'by, ili sunduchok Milashevicha*), Gorenshtein felt humiliated and never participated in literary competitions again (Polianskaia 2012).

eagerly identified was Dante, who, in Gorenshtein's words, "tried to take revenge on his life. He understood that the more artistically he wrote, the more powerful his work would be. To a certain extent my work is also ruled by a desire to revenge" (Glad 1988: 193). These words resonate heavily with his entire writing in which the author's existential loneliness and outsider status found their full realization. In a sense, the author used his writing to "settle accounts" with his difficult childhood, with the regime, with many callous people around him, and with his own country that neglected him and became neither his "stepmother" nor his mother (Khazanov 2002: 155). Like no other contemporary Russian writer, Gorenshtein was a defender of "the humiliated and insulted" (Khazanov 2002: 154). His literary premiere, *The House with a Turret*, adumbrated his future themes, such as "the intertwining of tragic and absurd occurrences, despair, hopelessness, insecurity of individual existence in the face of threatening, catastrophic, and impersonal circumstances followed by a sudden epiphany and catharsis in the world overflowing with cruelty, evil, violence, and prejudice" (Belousenko n.d.: n.p.). Gorenshtein's nuanced and heavily cross-written early autobiographical narrative touches on these themes and masterfully portrays the effect of war trauma on children.

The term "cross-writing" was coined by Uli Knoepflmacher and Mitzi Myers in order to re-conceptualize children's literary studies, calling attention to the "colloquy between past and present selves" in "texts too often read as univocal" (Knoepflmacher and Myers 1997: VII). Knoepflmacher and Myers argue that the concept of cross-writing does not solely apply to children's literature but is equally found in works for adult audiences. Rather than creating an authoritative, finalizing voice in the narrative, "cross-writing" authors engage the child's and adult's voices in "creative cooperation" and activate "a traffic between phases of life" (Knoepflmacher and Myers 1997: VIII). This interaction of voices in the vein of Mikhail Bakhtin's *heteroglossia* is meant to intensify the reader's perceptions of existential realities the child character is affected by in the narrative. In essence, cross-writing enables the author to "re-experience childhood and continually reactivate her own child self"

(Knoepflmacher and Myers 1997: VII).

Autofiction lends itself to cross-writing because on the one hand, it "inhabits the referential space" of the author's autobiography and on the other hand, it provides a "patently enriched and treated, hence fictionalized, and metamorphotic, version of [the author's – L.R.] life-story". In autofiction, the structure of the 'self' – is permeable as the author does not "assume responsibility for his articulation of the 'real'/'true'" nature of events by constantly switching perspectives from "it's me" to "it's not me" (Hughes 2002: 567–568). However, despite this fluidity of the authorial self, autofiction does not falsify real-life experience but rather "communicates the data of 'real life' without adequately admitting to doing so" (Hughes 2002: 569). As Richard N. Coe demonstrates in his study of autobiography and the experience of childhood, the autobiographer often fictionalizes his/her identity to show that the child character is "a being alien to [the author's] present self" (Coe 1984: 4). Cross-writing in the autobiographical text is then an organic mechanism that serves the purpose of crystallizing the author's/character's experience of childhood from two temporal perspectives of his/her life, and – by combining the child's and the adult's perspectives – it also has the power to dismantle the Romantic picture of childhood as happy and oblivious. Thus, in *House with a Turret* cross-writing helps to unveil the condition of marginality and abjection of the boy character, which is only subtly apprehended by him but obvious to the adult narrator.

The plot of *The House with a Turret* closely follows Gorenshtein's autobiography and focuses on the unnamed nine-year old boy who travels with his mother to his grandfather's place – also unnamed – far from the front line at the beginning of the war. During their journey east the boy's mother falls ill, is taken off the train, and transported to a local hospital. The boy accompanies her, and when she dies he continues the trip on his own. Neglected by everyone and taken advantage of by unscrupulous people, he has to figure out how to survive as an orphan in an uncaring world ravaged by war. Without yet realizing it, he falls in with a group of unwanted children whom Christine Wilkie-Stibbs calls "outsiders", or "border-

landers," whom most of society and certain institutional structures "render invisible" (Wilkie-Stibbs 2008: 10)[10].

Gorenshtein's story has a solid ground in reality and resonates with autobiographical writing by many people who survived the war or evacuation in their childhood. The conditions of evacuation at the beginning of the war were particularly stressful and harsh for children. The Soviet government prioritized the evacuation of technical personnel, skilled workers, families of Red Army commanders, NKVD officers, and the party *nomenklatura* while excluding "children under 15 years of age" from its evacuation provisions (Potemkina 2010: 232). Although many children were nevertheless evacuated, the process was chaotic and, in some cases, inhuman and marked by negligence, inattentiveness, and lack of communication between the families and authorities. As a result, many children were forcefully separated from their parents or siblings and sent to orphanages. Some children never reached their evacuation destinations and died on the way there either from diseases, severe cold, or in bombings. Autobiographical accounts of people who survived evacuation in their childhood frequently relay memories of separation from or loss of parents, disorientation and fear of getting lost, hunger, cold, and witnessing death and destruction. Particularly vulnerable were young children who did not understand the meaning of war and suffered from physical and psychological deprivations (Potemkina 2010: 230–247).

The image of childhood in *The House with a Turret* is driven by the experience of deep psychological trauma. The uncanny atmosphere that surrounds the young character is introduced directly in the opening sentence of the story: "It was hard for the boy to distinguish faces; they were all alike and they inspired fear in him" ("Mal'chik plokho razlichal litsa, oni byli vse odinakovy i vnushali emu strakh"). (Gorenshtein 1992: 5)[11]. He can no

[10] For the description of "borderland children" see Wilkie-Stibbs (2006). She further elaborates on "child-outsidedness" in her book, *The Outside Child In and Out of the Book* (2008), formulating it as "an alterity inscribed into narratives about children located at the margins" of society, ideology, or a system of values" (9).

[11] All quotations from *The House with a Turret* are in my translation. For a full translation of this story, see Fridrikh Gorenshtein 2011.

longer see things as they are but rather as they appear to him in their strangeness and unfamiliarity. Estrangement haunts him for the rest of the story through sensations, sight, sounds, and dreams. The author's descriptive language vividly captures the boy's strong emotions. Thus, in addition to the visually indistinguishable faces in the opening scene, Gorenshtein depicts the hostile adult world metonymically, through the passengers' voices on the train that cast the boy's mother as disgusting and undesirable: "We'll suffocate here, it's like a gas chamber. She keeps soiling herself... And we have children here" ("My zadokhnemsia zdes', kak v dushegubke. Ona vse vremia khodit pod sebia... V kontse kontsov, zdes' deti...") (Gorenshtein 1992: 5). Then somebody else comments on the mother's "horrible voice" ("uzhasnyi golos") (Gorenshtein 1992: 5) when she sings something in delirium. The fear of losing his mother keeps the boy awake and makes him vehemently defensive against the passengers' unkind and spiteful comments. His mother also appears to him in a new frightening light as she lies in her own body fluids and excrement, smelly, feverish, uncontrollably smiling or singing. When she is finally carried out of the train car, her weakness, indifference, and inability to communicate intensifies the uncanniness of the situation for the boy. In Freudian formulation, the uncanny emerges from the transformation of the familiar into the unfamiliar. Familiar things can suddenly become shocking, extraordinary, ghastly, sinister, disturbing, gruesome, discomforting, uneasy, eerie, hidden, or dangerous. Freud uses a wide range of adjectives to describe the numerous nuances of the uncanny, but most importantly, he explains that the uncanny lies within the person's individual perceptions – not in the external world. Freud suggests that "the better oriented . . . [a person – L.R.] is in the world around him, the less likely he would be to find the objects and occurrences in it uncanny" (Freud 2003: 125). But for young children who can barely make sense of a world transformed by war, rationalizing dramatic events is even more difficult than for adults. The boy in Gorenshtein's story never saw death before the war and is horrified when a random adolescent at the train station sees his mother on a stretcher and inquires if she is already dead. Since the

boy is incapable of "orienting himself in the world" and separating the unfamiliar from the familiar, the uncanny seems to be omnipresent and unstoppable for him.

The uncanny is closely connected with cross-writing. Lee A. Tally theorizes that the uncanny contains the intermingling of "past and present selves: the earlier self learns about X and represses that knowledge; its return reminds the present self of his/her former knowledge". Revisiting the uncanny past therefore signifies one's belief that "she had outgrown a more primitive state" (Tally 2013: 240). This mechanism of "negotiating of past and present selves that defines cross-writing" (Tally 2013: 240) is strikingly similar to the cross-writing technique of autofiction (Tally 2013: 240). Gorenshtein's story is a vivid illustration of Tally's theorizing about the ability of the present authorial self to process the physical and psychological reaction of his younger self to the uncanny. Several times in the story, Gorenshtein's autofictional narrator recalls how his younger self encountered death and how he gradually learned to recognize it. Early in the story, the boy enters the first-aid clinic at the train station and sees somebody's motionless body stretched out on the bench. Consumed by fear, he "swallows hard several times" ("glotnul neskol'ko raz tiazhelo"), but then suddenly sees "a hand with blue fingernails" ("ruka s sinimi nogtiami") and, with relief, realizes that it cannot belong to his mother (Gorenshtein 1992: 7). For the boy, death is now associated with immobility and color. When he reaches the hospital and finds his mother, he himself is promptly hospitalized because of his fever. Lying just a couple of beds away from his mother, he cannot sleep and keeps anxiously checking whether she is still moving and breathing. The range of the boy's anxiety is relayed linguistically, by repeatedly contrasting movement ("shevelit'sia"/to move) and immobility ("lezhala navznich'"/lay flat on her back) without movement (Gorenshtein 1992: 11–12). When his mother dies, the uncanny image of death associated by him with color and immobility returns: "He kept looking at the motionless lump under the blanket and felt some strange indifference" ("On smotrel na nepodvizhnyi teper' bugor, ukrytyi odeialom, i strannoe bezrazlichie, kakoe-to strannoe

spokoistvie ovladelo im") (Gorenshtein 1992: 12). In a state of shock, his eyes are fixated on his mother's "yellow foot and her naked belly" ("zheltaia noga i golyi zhivot") (Gorenshtein 1992: 12). The adult narrator reflects on the boy's intermingling thoughts: on the one hand, he immediately imagines that his mother will meet him at the platform when he arrives in his city, on the other hand, "He wasn't a little boy anymore and understood that his mother had died" ("On byl uzhe ne malen'kii i ponimal, chto mat' ego umerla") (Gorenshtein 1992: 13). In a state of severe distress, he mechanically collects his mother's clothing and money and monosyllabically answers the nurse's bureaucratic questions. Although his traumatic experience makes him grow, he still cannot fully grasp the reality of his mother's death and, in his daydreaming, sees her alive and invents a myth of her fighting the war with the partisans, i.e., "projecting a dream onto reality" as a nine-year old would (Hetényi 2000: 144).

Gorenshtein intensifies our understanding of the boy's loneliness and outsidedness through the construction of space. While the young character comforts himself by inventing a space where his partisan mother is fighting the enemy, the real space overwhelms and frightens him. The child's perception of space is radically different from that of adults and is introduced in the story through the "relativity of size" or "the dialectics of large and small", as Gaston Bachelard would put it (Bachelard 1994: XXXVIII). The dialectics of large and small increases the reader's perception of the character's fragility and vulnerability. For instance, the boy's small size and light weight (at the hospital, the nurse easily lifts him to change his clothes) disadvantage him everywhere: at the post office, the door is too heavy, and then finding the right window to send a telegram is nearly impossible because adults block his view of the window and tell him not to get in the way. At the railway station, he gets easily swallowed by a crowd of passengers and bumped from all sides. At the bus stop, he gets in line first "behind a fur jacket with fur buttons on the back strap" and then "behind a greatcoat with a pinned-up empty sleeve" (Gorenshtein 1992: 7). What meets the eye of the boy is a faceless mass of fur jackets, greatcoats, leather

coats, or some other winter clothing.

Gorenshtein abundantly employs indefinite pronouns to convey the boy's intense emotional perception of people and his fuzzy vision of them: "some guy" (kakoi-to paren'), "some passerby" (kakoi-to prokhozhii), an angry nurse appears from "somewhere" (otkuda-to), someone takes him by the hand ("kto-to vzial mal'chika za ruku"), he becomes feverish somehow (pochemu-to), some women (kakie-to zhenshchiny) are sitting in the corridor, some leather coat (kakoe-to kozhanoe pal'to) stands in front of him. However, when he actually sees adult faces, they appear to him as uncanny images or masks. The kind doctor examining him at the hospital is described metonymically, as a "gown covered by yellow spots" ("khalat ves' v zheltykh piatnakh"), one spot resembles a bug ("piatno, pokhozhee na zhuka"), and the other, resembles a turtle with a long neck ("cherepakha s dlinnoi sheei ") (Gorenshtein 1992: 14). The boy's hapless protector on the train, a drunk invalid with an amputated arm and a wooden prosthesis instead of a leg, is similarly strange and uncanny. Through the child's eyes, his badly shaven face, yellow teeth, bad smell, and incomplete body turn him into a horrifying figure.

The "child's narrow optic" allows the boy to see a multitude of insignificant details (he loses a fish, his only meal for the day; misses his bus; forgets to pick up his belongings) but prevents him from noticing human cruelty and indecency (Hetényi 2000: 143). It is not accidental that the very image of the house with a turret appears in the story six times – although it has nothing to do with the story itself. As Hetényi suggests, "the house with a turret" falls into the "child's narrow optic" and serves as an allegory of the boy's romanticized vision of the peaceful times before the war (Hetényi 2000: 144). The words "house" and "little turret" (Gorenshtein uses the diminutive form "bashenka", as the child would call it, rather than the "adult" word "bashnia") stress the homelessness and orphancy of the boy and imply that the surrounding world is "unfit for the child" (Hetényi 2000: 144). In the story, the boy is trapped in endless, hostile public spaces through which people transition without making attachments: trains, a railway station, a first-aid room, a hospital, a

post-office, streets, landscapes disfigured by war, with ruins, black ravens on white snow, burned-down houses, destroyed tanks and overturned trucks. There is no doubt that the memory of these places belongs to the adult self of the narrator because the boy in the story "could not see anything properly" ("nichego ne mog rassmotret' kak sleduet" (Gorenshtein 1992: 20).

Gorenshtein masterfully cross-writes the "child's narrow optic" in reference to the boy's judgments of people and situations. Making sense of who is a friend and who is an enemy is perhaps the most challenging test he has to go through on his own. His naiveté and desperate desire for protection make him an easy victim of scheming adults. When the boy asks a man in a leather coat to validate his train ticket, he receives only a blank look and then a threat in response, yet his "luck" unexpectedly changes when the man sees the boy's mother's death certificate and realizes that he could benefit from presenting himself to the railroad authorities as the orphan's chaperone. Very quickly he receives tickets not only for the boy but also for himself, his wife, and his little son. While the boy is grateful to the "uncle" (diadia) who promises to the station official to deliver his young fellow-countryman home – like "his own son" ("kak rodnogo syna") (Gorenshtein 1992: 14), the adult narrator draws attention to the uncanny twist of events. From now on, the "kind uncle" and his mean wife – whom the boy calls simply "the woman with curly hair" ("kudriavaia zhenshchina") (Gorenshtein 1992: 15) – will manipulate the boy. The narrating present self interprets what his younger self could not process: in the time of human misery, the uncle and his wife wear expensive leather coats, transport big suitcases, and have plenty of money to buy food for themselves. The boy does not understand why the invalid confronts the uncle for not being at the front and why the uncle tolerates his rude behavior. Neither does the boy see any problem when the "woman with curly hair" appropriates his money.

Whenever the young boy sees kindness, the adult narrator reveals injustice that is reflected in language and imagery. Thus, Gorenshtein's own childhood experience of suffering from hunger during the war becomes a theme in the

story[12]. Food is associated with home and comfort, but an orphan is deprived of both. Since he never had to get food before the death of his mother, he has to learn how to provide for himself. Initially, he is so distracted and sick that hunger is still not a fixation, but back on the train, he begins to dream about food. Watching how 'the woman with curly hair' feeds her son with condensed milk, the boy begins to fantasize how enjoyable it would be to eat, smack, and lick it from a spoon. The hunger torture continues when "the uncle" brings fresh food to the compartment and begins to unpack it. The boy imagines how potatoes, bread, and pickles must taste and how – if he could have them – he would savor every piece. When the uncle gives him some food, the boy is so overcome by gratitude that he gives his 'benefector' his last treasure, "a cut of brown cloth that smelled of naphthalene" ("pakhnushchii navtalinom korichnevyi otrez") so that the uncle could sew himself a suit (Gorenshtein 1992: 20). Right at this moment an old man in a pince-nez and a short torn cardigan comes by and makes perhaps the most moral pronouncement in the story: "In such a tragic time, it is hard to be an adult . . . In general, it is hard to be a human being …" ("V takoe tragichnoe vremia … trudno byt' vzroslym chelovekom … Trudno byt' voobshche chelovekom" (Gorenshtein 1992: 20). The uncle is outraged and throws the old man out of the compartment, which causes the boy to think: "Good uncle, he chased away the old man" ("KhoroshiI diadia, prognal starika"). (Gorenshtein 1992: 20). This episode reveals the contrast between the boy's erring judgment of the "kind uncle" – his surrogate father – and the older author's moral distillation of the child's perspective.

Perhaps the most intense aspect of the story is the boy's psychological suffering after the death of his mother that cross-writing illuminates through language and silence. Children depend on adults for their protection and need-fulfillment, and this is the reason why subordination in their relationship is essential. But when the child loses his/her parents, he/she descends into the state of abjection, with no rights or privileges. Wilkie-Stibbs argues that one of the important manifestations of

[12] For the role of food in Gorenshtein's work, see Bel'skaia 2011.

parental authority is language that empowers the child and gives him/her agency. The loss or lack of language "marks out the subject as powerless, silent or silenced, by extension 'feminized', and as a potential victim to be exploited, expunged, exterminated" (Wilkie-Stibbs 2006: 329). Since the child does not have the linguistic skills of an adult, he/she becomes "significantly silent" and "lacking agency": "Loss of language is the symptom of the abject status … Loss of language makes … [children] into non-subjects …" (Wilkie-Stibbs 2006: 330). In the lives of orphans and other 'borderlanders,' "the abuse of power is incorporated into the very fabric of their bodily existence to bring them to the 'no-place,' that is also 'the nothing' of identity (Wilkie-Stibbs 2006: 331).

In *The House with a Turret* there are numerous cross-written instances of the young character's loss of agency depicted through his awkward language or silence. In fact, after his mother's death he rarely speaks, and his utterances are reduced to laconic, awkward phrases. He is caught up in a psychologically and verbally abusive situation controlled by the "woman with curly hair". In the eyes of the child, she is an ever-present threat to his life because she can throw him out of the train and he would be alone again. The fear of abandonment intensifies his anxiety and paralyzes his speech. Soon psychological oppression triggers a physical reaction in his body, and he endures bouts of pain in the chest, head, between his eyebrows, and ringing in his ears. Gorenshtein's change of vision from the boy's world to the adult's evaluation of it is again cross-written. The narrative focus constantly shifts from the boy's thoughts and sensations to the larger context, as the present narrator's self reconstructs it. First, the boy is hastened to the upper berth where he is forced to lie in darkness, in an uncomfortable curled position because the "uncle" places his suitcases at his feet. Next, the "woman with curly hair" sends him to hold a spot for her in the long line to the toilet. She keeps reminding him that his mother is dead, publicly humiliates him for lying to the old man that his mother was still alive. Then, back in the compartment, she again scolds him for lying, for smiling to his own thoughts, and for crying when he cuts his finger. Her language is rude and aggressive as she continues to shut him

up: "Keep quiet, you idiot… you are a freeloader who is stuck to us" ("Ty durak, molchi… Pribludilsia na nashu sheiu"). (Gorenshtein 1992: 19). A weak attempt by the boy to defend himself comes out pathetic: "I don't cry… When the uncle comes I'll tell him what you are saying about me" ("Ia ne revu… a kogda diadia pridet, ia rasskazhu emu, kak vy na menia govorite"). (Gorenshtein 1992: 19). It is only when the "uncle" and his family suddenly hurry out of the compartment, leaving the boy behind that he raises his voice in hopeless despair: "Uncle, wait!" ("Diadia, podozhdite!") (Gorenshtein 1992: 23). But his plea remains unheard. From the narrator's perspective, for the "uncle" and his wife – a couple representing Soviet middle class values –the boy is a borderlander, the unwanted other – in contrast to their own young child whom they cherish – who does not fit into mainstream, normative life and can easily be disposed of. First, they symbolically marginalize him by giving him a tiny physical space on the upper berth, then driving him to silence, and finally, 'erasing' him all together.

In his article on trauma and memory, Sergei Ushakin divides trauma into two categories: trauma as a loss and trauma as a plot. In the latter case, when trauma is narrated through the facts of individual or collective biography, it "acquires the status of authorial position from which he represents the past and perceives the present" (Ushakin 2009: 9). In a sense, what Ushakin describes is similar to cross-writing in autofiction in which trauma is projected through a dialogic interaction of the older and younger selves of the narrator. In the context of Gorenshtein's story, the mix of these voices accomplishes a dual task: first, it draws attention to the conditions of abjection and marginalization of children; second, it brings specific historical circumstances into the picture. As Ushakin writes in his study, "biography and identity become impossible *outside* of the history of the experienced trauma" (Ushakin 2009: 9). Although Gorenshtein's heartbreaking portrayal of trauma in the story is personal, it also principally challenges the myth of happy childhood in the country that guarantees equal care and protection for every child. Contrary to this myth, Gorenshtein's young hero "experiences a collapse of his childish image of

the world as a kingdom of harmony and goodness. Everywhere he encounters indifference, hostility, and cynicism. A ruthless river of life carries him like a twig… into the depths of a whirlpool" (Lazarev 1991: 6).

Bibliography

Bachelard 1994: G. Bachelard, *The Poetics of Space*, trans. Maria Jolas, Beacon, Boston, 1994.

Bel'skaja 2011: Iu. Bel'skaia, *Gastronomicheskie obrazy v khudozhestvennoi kartine mira F. Gorenshteina*, «Gumanitarnye issledovania: zhurnal fundamental'nykh i prikladnykh issledovanii», 2011, III, pp. 121–124.

Bosmajian 2009: H. Bosmajian, *The Tropes of Trauma*, «Children's Literature», 2009, XXXVII, pp. 293–299.

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

Erofeev 1995: V. Erofeev, *Introduction: Russia's Fleurs du Mal*. The Penguin Book of New Russian Writing, Penguin, London, 1995.

Freud 2003: Z. Freud, *The Uncanny*, trans. David McLintock, Penguin, London, 2003.

Glad 1993: J. Glad (ed.), *Conversations in Exile: Russian Writers Abroad*. Interviews translated and edited by Richard and Joanna Robin, Duke UP, Durham, 1993.

Gorenshtein 2011: F. Gorenshtein. *The House with a Turret. 50 Writers: An Anthology* of 20th century Russian Short *Stories*. Trans. Valentina Brougher and Frank Miller, with Mark Lipovetsky, Academic Studies Press Brighton, MA, 2011, pp. 380–404.

Hughes 2002: A. Hughes, *Recycling and Repetition in Recent French 'Autofiction': Marc Wetzmann's Doubrovskian Borrowings*, «The Modern Language Review», 2002, XCVII, 3, pp. 566–576.

Kristeva 1982: J. Kristeva, *Powers of Horror, An Essay on Abjection,* translated by Leon Roudiez, Columbia UP, New York, 1982.

Knoepflmacher and Myers 1997: U.C. Knoepflmacher and M. i Myers (Ed.), *'Cross-Writing' and the Reconceptualizing of 'Children's Literary Studies*', «Children's Literature», 1997, XXV, pp. VII–XVII.

Myers 2008: M. Myers, *Storying War: An Overview. Under Fire: Childhood in the Shadow of War*, , Wayne State UP, Detroit, 2008.

Tait 1997: A. Tait, *The Awarding of the Third Russian Booker Prize*, «The Modern Language Review», 1997, XCII, 3, pp. 660–677.

Talley 2013: L.A. Talley, *Susan Cooper's Dawn of Fear: Cross-writing, the Uncanny, and a Childhood in Wartime*, «The Lion and the Unicorn», 2013, XXXVII, 3, pp. 238–256.

Wilkie-Stibbs 2006: C. Wilkie-Stibbs, *Borderland Children: Reflections on Narratives of Adjection*, «The Lion and the Unicorn», 2006, XXX, 3, pp. 316–336.

Wilkie-Stibbs 2008: C. Wilkie-Stibbs, *The Outside Child In and Out of the Book*, Routledge, New York, 2008.

Bednyi Fridrikh 2011: [b.a.] *Bednyi Fridrikh*, «Literaturnaia gazeta», 2011, IX, 6313), s. 6.

Belousenko n.d.: A. Belousenko, *Gorenshtein, Fridrikh Naumovich*, "Elektronnaia biblioteka Aleksandra Belousenko", http://www.belousenko.com/wr_Gorenstein.htm, 2 iiunia 2015.

Gorenshtein 1992: F. Gorenshtein, *Dom s bashenkoi, Izbrannoe v trekh tomakh*, Slovo, t.II, M., 1992, s. 5–26.

Hetenyi 2000: Z. Hetenyi, *Paskynki Rossii. Motivy marginal'nosti v proizvedeniiakh F. Gorenshteina*, «Revue des études slaves», 2000, LXXV, 1, s. 141–155.

Lazarev 1992: L. Lazarev, *O romane F. Gorenshteina* Mesto, *Izbrannoe v trekh tomakh,* Slovo, t. I, M., 1992, s. 3–14.

Levina-Parker 2010: M. Levina-Parker, *Vvedenie v samosochinenie: Autofiction*, «Novoe literaturnoe obozrenie», 2010, III, s. 12–40.

Polianskaia 2012: M. Polianskaia, *Tsena otshchepenchenstva. Po stranitsam romana Fridrikha Gorenshteina* Mesto, «Slovo», 2012, LXXIII, http://magazines.russ.ru/slovo/2012/73/po27.html. 2 iiulia 2015.

Polianskaia 2012: M. Polianskaia, *Ia-pisatel' nezakonnyi. Zapiski i razmyshlenia o sud'be i tvorchestve Fridrikha Gorenshteina*, Slovo, N'iu-Iork, 2004. http://www.belousenko.com/books/Gorenstein/gorenstein_polyanskaya.htm. 2 iiulia 2015.

Popov 2002: E. Popov, *Unikal'nyi 'neudobnyi' talant*, «Literaturnaia gazeta», 2002, XI, 5871, s. 6.

Potemkina 2010: M. Potemkina, *Otrazhenie voiny v pamiati evakuirovannykh detei. Vtoraia mirovaia voina v detskikh 'ramkakh pamiati'. Sbornik nauchnykh statei*, Ekoinvest, Krasnodar, 2010, s. 229–247.

Khazanov 2002: B. Khazanov, *Taina Gorenshteina*, «Oktiabr'», 2002, IX, s. 153–181.

Etkind 1979: E. Etkind, *Rozhedenie mastera. O proze Fridrikha Gorenshteina*, «Vremia i my», 1979, XLII, s. 5–17.

Анна Артвинска

Автобиографические воспоминания о ‘семейном’ детстве: *Приключения Джерика* Натальи Нусиновой

Autobiographical Recollections of the ‘Family Childhood’: *The Adventures of Dzherik* by Natalia Nusinova

This article offers a detailed cross-reading of Natalia Nusinova’s *Adventures of Dzherik* (2009), which is discussed as both an example of contemporary children’s literature and an autobiographical text. The novella is placed into the broader context of contemporary discussion over the nature of autobiographical genre, directly addressing the issue of the place of autobiography within the boundaries of children’s literature. Special attention is given to the multimodal function of this text as a combination of verbal and visual components. The story that combines fact and fiction and written for the dual audience of children and adults, relates to the complexity of soviet childhood experience as it is being presented through the eyes of a child and commented on by the adult author. (Translated from German by Marina Balina)

> Прошлое не умерло. И даже не прошло. Мы отторгаем его от себя, отчуждаем.
>
> Криста Вольф. *Образы детства*.

Воспоминания о детстве являются важной частью автобиографического нарратива не только как литературное явление, но и как объект методологического исследования (Schulze 2001). При этом следует, конечно, учитывать, что воспоминания о детстве как о важной фазе в приобретении жизненного опыта бесконечно варьируются в каждом отдельно взятом автобиографическом тексте. Эти нарративы можно рассматривать и на уровне литературы, выходящей за рамки собственно автобиографического жанра. Часто детские воспоминания становятся предметом детской литературы, так как автор в них непосредственно обращается к своим детским переживаниям и перерабатывает их на художественной основе, вполне доступной для детско-

DOI: 10.25430/2281-6992/v4-047-066
distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0

го восприятия (Kümmerling-Meibauer 2004: 7). Рассматривание эпизодов, непосредственно связанных с детством, на уровне литературы, адресованной детям, чаще всего приводит к исключению таких текстов из реестра автобиографического жанра. Б. Кюммерлинг–Майбауер выделяет три разные группы воспоминаний о детстве. К первой группе относятся тексты автобиографического характера, в которых детство изображается как аутентичное и правдивое переживание. Ко второй группе относятся воспоминания, где пережитое лишается документальной основы и служит непосредственным материалом, на основе которого выстраивается повествование. Чаще всего такая схема встречается в детской литературе. К третьей группе относятся детские воспоминания ‘в чистом виде’, в которых и конкретика пережитого и тип наррации имеет ярко выраженный автобиографический характер. В литературоведении за воспоминаниями детства “редко сохраняется автобиографический статус” (Kümmerling–Meibauer 2004: 5). Чаще всего такие произведения рассматриваются

> […] как тексты, базирующиеся исключительно на детских воспоминаниях авторов, без того, чтобы акцентировать их автобиографическую основу в какой-либо доступной форме – через название, предисловие или комментарии. Можно только догадываться о связи этих текстов с автобиографией и то, только в том случае, когда знакомство с биографией того или другого автора или же знание истории создания произведений такого рода позволяет восстановить подобную связь (Kümmerling-Meibauer 2004: 5).

Причиной отказа от автобиографической маркировки таких текстов в детской литературе можно считать ограниченное понимание задач этой литературы: призванная развлекать и воспитывать, она не является местом для авторской саморепрезентации или анализа собственного жизненного пути. В детской литературе автобиографический опыт нашел вполне прагматическое применение: это либо предпосылка к последующему этапу в развитии индивидуу-

ма, либо создание определенного эмоционального заряда в тексте. И в том, и в ином случае литература для детей не предусматривает взгляд в прошлое как платформу для саморефлексии или поисков самоидентификации. Основываясь на том факте, что детские воспоминания не выполняют условия автобиографического пакта, предложенные Филиппом Леженом (Philippe Lejeune), Кюммерлинг–Майбауер (Kümmerling–Meibauer) определяет детские воспоминания как 'скрытые' автобиографии (случай Астрид Лингрен). Исследовательница видит серьезное отличие этих автобиографий от 'автобиографий–фикций', которые придерживаются параметров автобиографии исключительно из соображений художественности или дидактичности нарративов. Автобиографии в 'чистом виде', как, например, повесть Эриха Кестнера *Когда я был маленьким* (1957), Кюммерлинг–Майбауер предлагает рассматривать как особую и мало исследованную группу текстов. В данной статье объектом рассмотрения является именно такой текст – повесть Натальи Нусиновой *Приключения Джерика* (2006). В ней связаны воедино сразу несколько нарративных моделей: это, в первую очередь, автобиографический текст воспоминаний, написанных именно для детской аудитории, но в то же время и любопытное сочетание конкретики пережитого с метарефлексией, достигнутой благодаря авторским комментариям собственного опыта.

Анализ современной детской литературы восточной и центральной Европы свидетельствует о популярности модели семейного романа для реализации автобиографических текстов детских воспоминаний. При этом 'семейный' поворот в таких текстах обуславливается дополнительной задачей введения в такой нарратив исторического пласта воспоминаний, связанного в первую очередь с необходимостью реконструкции реалий уходящего прошлого[1]. Таким образом, воспоминания о детстве 'работают' по аналогии с 'семейными' романами для взрослой аудитории, одновременно и вспоминая и перерабатывая прошлое. В обоих

[1] Исследования в области детства часто связаны с исследованием истории семьи и семейных связей (см. Behnken / Zinnecker 2004: 742–743). В данной статье речь идет не о связи этих двух понятий, а о роли 'семейного' нарратива в автобиографических воспоминаниях о детстве.

случаях в таких текстах автобиографическая и историческая перспективы сужаются за счет доминанты личного в воспоминании.

Литературные тексты, которые строятся по 'семейной' модели, как правило, отображают травматический план истории, как личной, так и общественной. Согласно утверждению немецкой исследовательницы истории памяти Алейды Ассманн, такие тексты относятся к специфической форме воспоминаний, в которой семья выполняет роль *lieux de mémoirem/места памяти*[2] (Assmann 2009: 49). Основным отличительным качеством этих текстов является прерывистость ткани повествования, его ретроспективный модус, а также смешение автобиографического письма, документа и фикции в рамках одного нарратива. Такая гибридность письма стирает четкие границы между пережитым и придуманным, между фактом и фикцией (Assmann 2009: 50). В подобных 'семейных' романах исторические процессы восстанавливаются по малой шкале истории: в них авторы пытаются одновременно осовременить историю и сделать ее личной и неповторимой.

Несмотря на то, что в своих исследованиях Ассман концентрируется в первую очередь на семейных романах Холокоста, ее концепция вполне актуальна и для современных текстов, в которых речь также идет о преодолении травмы, связанной с историческими катаклизмами распада советской системы. В современной немецкой литературе широко представлены автобиографические и авто–фикциональные тексты, которые повествуют о судьбах разных поколений, интегрированных в социалистическую систему ГДР, и в которых обсуждается сложность существования внутри нового политического диктата[3]. Обращение к автобиографическому материалу и сопровождающее это обращение использование открытой структуры семейного романа касается в первую очередь повествований, где жизнь индивидуума и семьи описывается в тени политического процесса. В этих текстах опыт исто-

[2] О месте памяти см.: P. Nora, *Les Lieux de mémoire*, Bibliothèque illustrée des histoires, Paris, 1984-1992.

[3] См., например, Uwe Kolb, *Die Lüge* (2014). В современной русской литературе также широко используется структура 'семейного' романа при обсуждении травмы сталинского террора. См., например, Сергей Лебедев, *Предел забвения* (2013) или Людмила Улицкая, *Казус Кукоцкого* (2001).

рии не всегда означает описание травмы или рассказ о ‘фантомных’ болях семейной истории (Nicolas Abraham)[4].

Тем не менее, в современной литературе восточной и центральной Европы история семьи нередко представляет собой рефлексию над социалистическим и коммунистическим прошлым, которое воссоздается и как негативное, и как полное ностальгических воспоминаний. Все эти воспоминания – материал, “достойный памяти и фиксирующий свое место в истории” (Assmann 2009: 49). Особую группу внутри этих текстов представляют истории для детей и подростков, циркулирующие в рамках детской литературы. Используя свой собственный автобиографический опыт и закрепляя его через форму «семейного» нарратива, эти произведения рассказывают о турбулентном времени социалистического детства. Именно автобиографический фокус повествования позволяет приблизить пережитое, сделать его более достоверным и осязаемым[5]. Целью письменных свидетельств семейной истории, так же, как и устных рассказов о прошлом, является сохранение и распространение исторического знания среди юных читателей (Pleticha 2000: 445). И хотя эти тексты выполняют несколько иную функцию, чем немецкие ‘семейные’ романы, такие тексты о социалистическом детстве также можно отнести к разряду воспоминаний о прошлом. Главная задача таких воспоминаний заключается не в осовременивании опыта исторической травмы, а в показе иного способа выживания, выводящего за пределы официальной истории.

В повести *Приключения Джерика* Наталья Нусинова уже с первых страниц обращается к проблеме межпоколенческой динамики отношений: “Ну как объяснить сегодняшнему школьнику, кто такие ‘тимуровцы’ или старые ‘большевики’. У современных

[4] Под понятием ‘фантома’ Николас Абрахам понимает существование семейной тайны, чаще всего травматического содержания, которая передается из поколения в поколение. Абрахам считает, что такие ‘тайны мертвых’ образуют внутрисемейные ‘фантомы’ – дыры и пустоты в семейной истории, которые требуют своего финального заполнения. См. Abraham 1991.

[5] См. например, повесть польской писательницы Анеты Горницкой–Боратынской (Aneta Górnicka-Boratyńska) *Zielone pomarańcze, czyli PRL dla dzieci* (*Зеленые Апельсины или Польская Народная Республика для детей*).

детей все это вызовет, наверное, смех, а скорее всего — недоумение" (Нусинова 2009: 4)[6]. Многие восточноевропейские авторы детских книг видят свою задачу в том, чтобы сохранить как коллективные, так и индивидуальные воспоминания о социалистическом прошлом для последующих поколений. Исторический опыт в таких произведениях взаимодействует вплотную с опытом личным, и история семьи воспринимается не только, как структурирование пространства нарратива, но и как ключ к пониманию прошлого. Поскольку картина недавнего прошлого воспринимается через взгляд ребенка, история, семейная и общая, воспроизводится в несколько упрощенном виде, и именно в такой форме конфликты времени выражаются наиболее ярко и доступно.

1. Советское детство: диалог между историей и автобиографией.

Повесть Натальи Нусиновой *Приключения Джерика* – одна из первых детских книг о советском прошлом (Мяэотс 2013: 410-411). В России вышли два издания этой книги (в 2006-ом и в 2009-ом году). Повесть также была переведена на французский, испанский, португальский и итальянский языки. Автор – известный киновед и дочь популярного сценариста Ильи Нусинова – рассказывает в этой книге о своем детстве, выбирая при этом самые разные и не всегда хронологически связанные между собой эпизоды. Нусинова родилась в 1955 году в русско-еврейской семье, но еврейское происхождение никак не акцентируется в ее рассказе о себе и своем времени[7].

[6] Следует особо подчеркнуть, что сам тезис об отчуждении современного поколения и непереводимости для него советского опыта часто становится важным мотивом современной литературы, затрагивающей вопросы генерационных изменений. В книге Светланы Алексиевич *Время секонд хэнд* писательница констатирует: "Теперь мы живем в разных государствах, говорим на разных языках, но нас ни с кем не перепутаешь. Узнаешь сразу! Все мы, люди из социализма, похожие и не похожие на остальных людей – у нас свой словарь, свои представления о добре и зле, о героях и мучениках" (Алексиевич 2009: 6).

[7] Наталья Нусинова окончила романо-германское отделение филфака МГУ. Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник НИИ киноискусства, автор многих статей по истории российского и французского кино, а также монографии *Когда мы в Россию вернемся… Русское кинематографическое зарубежье. 1918–1939*, удостоенной премии Гильдии кино-

Она выросла в центре Москвы в конце шестидесятых годов прошлого века, и ее взросление пришлось на годы оттепели и на период важных изменений в советской действительности. В круг 'семейного' детства (Klika 2001) Нусиновой входят помимо ее родителей, сестры Тани и фокстерьера Джерри, чье имя вынесено в название повести, ее дедушка и бабушка по материнской линии. Рассказ о детстве состоит из анекдотичных эпизодов из жизни семьи, которые рисуют жизнь Наташи – девочки сначала семилетнего возраста, а затем десятилетней, постоянно мечтающей о собаке и любящей кино. Писательница пытается одновременно решить две поставленные перед собой задачи – сохранить в тексте воспоминаний детскую непосредственность восприятия мира и в то же время показать наличие дистанции между детским и взрослым пониманием мира, продемонстрировать наличие другого 'недетского' взгляда в прошлое (Hofmann 2010: 12). Уже с первых страниц голос ребенка-рассказчика прерывается комментарием взрослого и умудренного жизненным опытом повествователя о праве детей всего мира на счастье обладания собакой:

> Все дети имеют право любить собак. Все дети имеют право мечтать о собаке. И все дети имеют право просить, скулить, канючить, клянчить и приставать к родителям, чтобы им купили собаку. Им говорят: "Не нуди!", а они все равно нудят, вздыхают и жалуются на свою трудную судьбу и тяжкую долю до тех пор, пока собака не появится у них в доме, потому что их дело правое и рано или поздно они непременно победят в своей справедливой и честной борьбе за собаку (Нусинова 2009:10).

В ходе рассказа о жизни девочки постоянно меняется повествовательная перспектива: рассказчик-ребенок уступает

ведов и критиков. Наталья Нусинова является автором нескольких книг для детей и юношества, а также сценариев документальных фильмов *Киноroman Елены Кузьминой*, *Из России с любовью…*, *Я расскажу вам песню…*, созданных по заказу телеканала "Культура".

Еврейская линия в повести о семье Нусиновой скорее маргинальная и выражается только эпизодически. Например, в эпизоде, когда Наташе, идентифицирующей себя как москвичку, соседка настоятельно напоминает, что она наполовину еврейка.

место взрослому для того, чтобы затем вновь вернуться к детскому взгляду на мир. Так, например, диалоги девочки Наташи, которые органично включены в ткань текста, комментируются и дополняются из смещенной во времени перспективы взрослого нарратора: "Дедушка ошибался. Как я узнала уже гораздо позже, это стихотворение Пушкин действительно перевел с французского. Его написал Проспер Мериме, оно называлось 'Конь Фомы Второго' и было опубликовано в сборнике 'Гюзла'" (Нусинова 2009: 77). Такой комментарий графически оформлен за пределами основного текста, что только подчеркивает особую природу двухголосия такого временного сбоя. Постоянная смена перспективы в ходе повествования – от взгляда ребенка к комментарию взрослого – является особым повествовательным приемом в тексте, который сам автор определяет как автобиографический. В авторском предисловии к *Приключениям Джерика* Нусинова пишет: "Эта повесть обо мне самой, о дорогих мне людях и о нашей собаке" (Нусинова 2009: 6). В тоже время писательница объясняет уже на уровне метатекста всю сложность конструирования подобных воспоминаний, когда взрослый рассказчик должен попытаться вспомнить события собственной жизни, сохраняя при этом повествовательную перспективу ребенка: "[...] многие события, описанные в ней, действительно происходили в жизни, а все остальное – чистая фантазия, как положено в книжке. Но я сама уже порой не понимаю, что было вправду, а что я придумала" (Нусинова 2009: 6). Подобная мета-рефлексия только подтверждает распространенный в исследованиях о проблеме памяти взгляд на зависимость между процессом воспоминания у взрослого 'я' и его невозможностью освобождения от собственных детских восприятий мира (Halbwachs 1985: 131). Именно по этим причинам невозможно говорить об аутентичности детских воспоминаний ни с онтологических позиций, ни с точки зрения методологии исследования этого феномена (Vgl. Heinritz 2001: 197).

Несмотря на наличие в тексте явных элементов фикции, *Приключения Джерика* тем не менее можно анализировать в рамках автобиографического пакта Филиппа Леже. Это прозаический текст, в котором присутствует явная идент-

фикация автора как рассказчика. Это повествование об индивидуальном опыте прожитого, изложенное с позиций настоящего времени[8]. Главным для меня в позиции Нусиновой как рассказчика является отсутствие экспериментальной игры автора с самим жанром автобиографии: она предельно сконцентрирована на сохранении идеи достоверности собственного опыта[9]. Автобиографическое письмо воспринимается в данном тексте скорее как явление риторическое (по Полю де Ману), как авторский настрой по отношению к событиям, о которых она рассказывает. Факты из жизни семьи, эпизоды из детства автора являются неотъемлемой и при этом органичной частью воспоминаний как единого проекта – рассказа о пережитом.

Рассказ о собственном детстве, выстроенный на основе истории фокстерьера Джерика, это еще и рассказ об ушедшем советском времени, которое с трудом переводится сегодня на язык нового поколения, выросшего после завершения советского эксперимента. Нусинова говорит о двойной задаче своего нарратива уже в предисловии:

> […] книжка, которую вы держите в руках, – это история собаки, но одновременно это еще и история ее хозяев, история семьи, жившей в совсем, казалось бы, недавнее время – но, оказывается, уже в прошлом веке, а главное, в другую эпоху, которая теперь называется ‘советские времена’ (Нусинова 2009: 4).

Предисловие адресовано “дорогим читателям“ и подписано самой Нусиновой, что само по себе уже является авторским комментарием к тексту, так как именно в предисловии явственно проступают эстетическое кредо автора, выбранные им нарративные страте-

[8] При этом Нусинова не описывает всю жизнь, от рождения до момента взросления, а скорее выбирает отдельные эпизоды собственного детства, релевантные для иллюстрации ее повествования.

[9] *Приключения Джерика* можно было бы прочитать и как автофикцию, если исходить из практики чтения подобных текстов, предложенной Сержем Дубровским (ср. Zipfel 2009). Основную трудность такого прочтения вызывает невозможность разделения эпизодов на вымышленные и достоверные. Кроме того, сам автор нигде не говорит о собственном желании отойти от автобиографического жанра.

гии (автобиография, но и фикция) и позиция по отношению к 'советскому прошлому'. Двойная направленность текста (собственный опыт и жизнь страны) подчеркивает и двойного адресата собственных воспоминаний. Как большинство детских книг, *Приключения Джерика* имеют несколько адресатов сразу (Ewers 1990: 15). Эта книга не только для детей, она также и для взрослой аудитории, выросшей в советской стране. В этом смысле повесть Нусиновой может быть интерпретирована и как поколенческий нарратив. Комментарии и пояснения реалий советской действительности, предназначенные сегодняшнему поколению детей, предлагают взрослому читателю – очевидцу своеобразное путешествие во времени. Именно на этого взрослого читателя рассчитаны эпизоды, связанные с воспоминаниями об отце автора, так как это поколение хорошо знало, кем был Илья Нусинов и какую роль его фильмы сыграли в их жизни. Нусинова рассчитывает на реакцию взрослого читателя и когда включает в текст фотографии отца.

Наталья Нусинова старается воздерживаться от любых оценочных комментариев о времени своего детства. Вместо привычных обвинений в тексте повести преобладают сочувствие и понимание времени и людей, оказавшихся в плену своего прошлого: "У этих людей тоже была своя правда, которая была их заблуждением, их Великой иллюзией" (Нусинова 2009: 5). История радостного сосуществования ребенка и собаки при всей ее внешней развлекательности оказывается стартовым моментом для доступного детскому пониманию рассказа о сложной специфике советского времени. Уже само предисловие свидетельствует о том, что формат детской книги сознательно выбирается автором как форма, позволяющая сохранить двойную оптику текста – воспоминания о детстве и одновременно воспоминания о прошлом, т.е. истории в самом широком смысле понимания пережитого.

> Я только знаю наверняка, что я стремилась передать с максимальной достоверностью – это характеры людей, отношения, атмосферу той, ушедшей жизни, в которой многое было неправильно, смешно и дико, но вместе с тем кое-что

> оттуда мне очень дорого. Вот этим дорогим мне воспоминанием о людях, которые умели любить, были чистыми в намерениях и бескорыстными в поступках, я и хочу поделиться с вами (Нусинова 2009: 6).

Вопрос о том, насколько жизнь семьи, изображенной в повести, репрезентативна для понимания жизни в Советском Союзе 1960-х – 1970-х годов, не имеет однозначного ответа. С одной стороны, это изображение жизни творческой интеллигенции со всеми элементами обеспеченного, а не пролетарского детства: отец пишет сценарии фильмов, Наташа и ее сестра занимаются французским языком и получают уроки музыки. С другой стороны, это семья людей, активно включенных во все процессы советского бытия. Повседневная жизнь детей выстраивается в строгой зависимости от советских практик и ритуалов: в школе, на детской площадке и даже дома они постоянно сталкиваются с самыми разными проявлениями советской идеологии. Любопытно, что в семье Наташи отражаются многие парадоксы советской эпохи. Под одной крышей в этой семье живут приверженцы власти и ее противники и даже жертвы. Дедушка – старый большевик, убежденный ленинец, верящий в светлое коммунистическое завтра. Даже на пенсии он продолжает регулярно ходить на партсобрания, его день начинается с прочтения газеты «Правда». В то же время в семье живет память о другом дедушке: по отцовской линии Наташа – внучка известного филолога Исаака Нусинова, ставшего одной из многочисленных жертв сталинской ‘кампании против космополитов’ начала пятидесятых. Однако позиции родственников по разные стороны баррикад совсем не становятся предметом метарефлексии в тексте. Изображение семейных коллизий происходит с позиций ребенка и через его восприятие, что позволяет, по утверждению Ольги Мяэотс “удержать радостную интонацию” в тексте (Мяэотс 2013: 414). Семейные отношения оказываются значительно более важными, чем политические конфликты. Советское время для девочки Наташи – это счастливое время семейной жизни, полное любви и заботы. Любопытно, что ограниченное детское восприятие окружающего мира то и дело нарушается ком-

ментарием взрослого рассказчика, но, тем не менее, взрослый взгляд не меняет существенно оценочную характеристику прошлого, так как задача автора не в том, чтобы обличить систему, а скорее – показать и объяснить реакцию обычного среднего советского человека на политические акции тоталитарного государства:

> Когда в маленькую Чехословакию ввели танки за то, что она хотела жить по-своему, российской интеллигенции стало очень стыдно за свое правительство. Многие решили уехать заграницу насовсем – их старались не отпустить, некоторые протестовали — и их называли диссидентами и сажали в тюрьмы, а большинство порядочных людей просто старались быть подальше от политики, не вступать в партию и не участвовать в подлостях. Не участвовать – это тоже была форма протеста (Нусинова 2009: 112).

Следует заметить, что в работах американского слависта Марины Балиной, касающихся анализа пост-советских автобиографических текстов преимущественно авторов, пишущих о поисках своего еврейского идентитета, коллективный опыт и практики советского детства описываются, как правило, негативно (Balina 2008: 20). Описания детства этих авторов выстраиваются по канону горьковской модели дореволюционного 'тяжелого детства'. Автобиографический проект Нусиновой активизирует совсем иную модель – это 'счастливое детство', в описании которого нет пустот и провалов недоговоренности. Выбору такой модели нарратива способствует и сам факт помещения его в рамки детского текста. Было бы неправильно сказать, что детская литература всегда имплицирует оптимистическое начало, но все–таки именно параметры литературы, направленной на детскую аудиторию, позволяют сохранять позитивный взгляд на прожитое.

2. Сохранить и запомнить: Приключения Джерика как документальный архив

В книге Нусиновой воспоминания зафиксированы не только текстуально, но и визуально: в картинках, рисунках, фотографиях. Значимость визуального материала и текста

равноценна, так как и тот, и другой служат одной цели – стремлению реконструировать прошлое. Однако здесь следует различать элементы фикции и автобиографический материал. Нарочито детские рисунки художницы Анны Вронской, изображающие Джерика и других персонажей повести, поддерживают именно фикциональный аспект текста, создавая "последовательное эмоциональное воздействие" (Pleticha 2000: 449). Рисунки выдержаны в черной и серой цветовой гамме и помещены по краям отдельных страниц. Не совсем ясно, пользовалась ли Вронская при создании своих иллюстраций семейными фотографиями или же перед нами самостоятельная визуальная интерпретация текста. В предисловии Нусинова пишет о "творческом сотрудничестве всего коллектива", при этом автор конкретно не указывает, как распределялась работа, поэтому можно только догадываться, что визуальная часть создавалась Вронской при прямом содействии писательницы. (Нусинова 2009: 6). Фотографии из семейного архива Нусиновой поддерживают именно автобиографический аспект текста и не ограничиваются только фотографиями членов семьи. Визуальный ряд включает такие важные для обихода предметы, как швейная машинка бабушки, фотография дачи, на которой жили Наташа и ее сестра, фотоаппарат и другие значимые предметы быта. Эти сугубо личные вещи, выставленные на всеобщее обозрение за пределами семейного кода и семейных традиций (Mietzner 2004: 736), теряют свой приватный характер: происходит своеобразная мутация, когда все эти предметы превращаются из семейных реликвий в свидетельства времени, как, например, фотография автора за пишущей машинкой (стр.141) или снимок с тремя девочками на велосипедах (стр. 49). Фотографии частично размещены рядом с текстом, частично – оформлены как коллаж из рисунков и памятных предметов, как, например, продуктовая карточка или открытка. В коллажах, занимающих целую страницу, доминируют синие, серые и оранжевые краски. Эти иллюстрации предваряют семь глав книги[10].

[10] Несмотря на то, что визуальный материал является органичной частью первоначального текста, во втором издании книги отдельные рисунки и фотографии были перепечатаны.

Читатели обретают возможность непосредственного визуального контакта с миром автора именно благодаря такой интермедиальной структуре нарратива. Достоверность прошлого достигается путем включения в текст другого медиума. Такая стратегия только подкрепляет автобиографический пакт, организуя возможные воспоминания как "биографемы" (см. Barthes 1974: 12). В качестве "классических примеров аутентичности и реальности прошлого" (Koppen 1987: 228) такие визуальные элементы текста нарушают полуфикциональный характер повести и служат прямым подтверждением заявленной уже в предисловии интенции автора создать автобиографическую книгу. Интермедиальность в этом случае позволяет не только вписать текст в общую историю советского времени, но и сделать это свидетельство ощутимым и материальным. Детский текст Нусиновой превращается таким образом в семейный альбом, в некое "соединение читабельного текста и осязаемого предмета" (Pelz 2013: 42). Фрагментарность и внешняя открытость повествовательной структуры способствуют свободному включению визуального материала, так что особая иерархия иллюстраций оказывается не только невостребованной, но и ненужной. Такое тесное переплетение фикции и документа еще раз свидетельствует о двухадресности текста. Именно в детском сознании вымысел воспринимается как реальность (Kluge 1984: 67). В то время как взрослый читатель распознает 'альбомный' характер книги как стратегию документа (Kramer / Pelz 2013), детского читателя в первую очередь интересует именно форма альбомного текста. Сама практика рассматривания альбома, перелистывания страниц занимает и стимулирует ребенка:

> В момент соприкосновения ребенка не с учебниками, а с альбомами, с желанием мастерить и заниматься любимыми занятиями, с игрой с переводными картинками, сомнению подвергается сама концепция 'школьной парты' как обязательного момента в обучении. Ему (ребенку) открывается мир вещей за пределами школы, о котором 'школьной парте' не положено знать! Близость альбома к книге делает эту форму дея-

> тельности наиболее удобной для замены ею выполнения обязательного домашнего задания и освобождения от всего скучного и назойливого линейного порядка деятельности, который в случае работы с альбомом позволяет создать новые отношения в организации вещей в пространстве. Вместо строгого линейного ряда альбом предлагает свободное сочетание предметов, что, в отличие от книги, позволяет сохранить не только материально-эстетическое воздействие изображенных предметов, но и придает им ощущение волшебного магического феномена (Pelz 2013: 42–43).

Важной частью такого набора ‘всякой всячины’ (*нем.* Sammelsurium) Нусиновой наряду с текстом и фотографиями является список слов, который прилагает к тексту автор. Этот список состоит из ‘трудных и советских слов’ и служит своеобразным словарем советской эпохи[11]. Этот импровизированный словарь помещен в конец книги и разделен на тематические блоки, например, *Дом и семья*, *Техника*, *Школа*, *СССР*, *Кино*, *Организации*. Так же, как и в основном тексте, в этом ‘подсобном словаре’ рядом с объяснением слов и реалий помещены изображения забытых вещей, картинки и семейные фотографии. В этой части книги особенно явным становится иронический характер пояснений, часто пародирующий советский ‘новояз’. Так, например, магнитофон объявляется ‘чудом техники’, а ‘совхоз’ воспринимается как ситуация, “когда все хозяйство в поселке общее и никто ни за чем не следит, потому что каждый думает, что это сделает кто-нибудь еще” (Нусинова 2009: 137). Такая ирония сознательно снижает и одновременно упрощает само восприятие времени, вошедшего в историю как тоталитарная диктатура. Такой прием работает в тексте подобно известной технике ‘остранения’, часто встречающейся в детских воспоминаниях. Самоирония в описании прошлого создает интересное противопоставление привычному ‘сегодня’ и экзотическо-

[11] Ульрике Ведер определяет термин Sammelsurium как свободное соединение вещей, ‘набор всякой всячины’, в котором могут быть одновременно размещены предложения, списки слов и дефиниций, пояснения всякого рода (Vedder 2013: 145).

му и необычному ‘раньше’ – этому ушедшему в небытие миру ‘старых большевиков’, ‘октябрят’ и ‘дефицита’.

Сама идея создания подобного словаря зиждется на уверенности в том, что мир советского детства устарел и он чужд и сложен для понимания современного постсоветского читателя. Список слов и реалий выполняет сразу несколько задач: он способствует лучшей ориентации в рамках текста, но и, не в последнюю очередь, должен развлечь и развеселить читателя. Как и любой справочник, этот словарь может быть использован по мере нужности. Он сопровождается пояснением самого автора, что служит также подтверждением аутентичности текста – “Список трудных и советских слов (с объяснениями, которые я выписывала себе в тетрадку, чтобы не забыть, а теперь нашла и перечитала)” (Нусинова 2009: 134). В то же время этот словарь воспринимается как документ ушедшей эпохи, помогающий реконструировать ‘давно прошедшее время’ для современного читателя. Иллюстрации, словарь и семейные фотографии организованы в альбом, который взрослый читатель воспринимает как ‘свидетельство времени’, в то время как маленький читатель, способный читать такой альбом в свободном порядке, без обязательной линейности, видит в этом тексте все элементы знакомой ему дигитальной эстетики.

3. Детство как прием? Итоги анализа

Автобиографический текст Натальи Нусиновой основывается на уверенности автора в том, что советское детство, как и любое другое детство, вполне достойно быть источником воспоминаний. При этом в повести нет и намека на ностальгию по ушедшему времени – “мы отнюдь не являемся ностальгизирующими коммунистами” (Нусинова 2015). Это скорее попытка сохранить и удержать время детского счастья. В процессе создания текста автор выбирает удачные стратегии осовременивания прошлого: “чтобы эта история не стала скучной страницей опостылевшего учебника, лучше оживить ее интересным рассказом” (Нусинова 2015). Выбор детской литературы в качестве автобиографического медиума становится важным элементом авторской позиции в передаче пережитого. Воспоминание в детской литературе предусматривает наличие

особых приемов, которые отсутствуют в других медиальных формах. Именно в детской литературе воспоминание позволяет соединить наивный, но гармоничный взгляд на мир, избегая при этом обвинения в упрощенном восприятии действительности. Важным элементом этой автобиографической повести является тот факт, что это 'семейный' нарратив, заключенный в рамку повествования о трех поколениях одной семьи, живущих под одной крышей[12]. "А семья – это, что ни говори, такая ответственность!.." – так завершает свой рассказ Нусинова (Нусинова 2009: 133). История семьи – это больше, чем тема и основной мотив повествования. Это скорее исходный пункт, своеобразный импульс, позволяющий обратиться к важным и обусловленным самим ходом рассказа вопросам бытия. Частные истории взаимоотношений в семье, для которых не было места в Истории, приобретают важное, если не первостепенное значение. История семьи в *Приключениях Джерика* важна еще и как индивидуальный документ ушедшей эпохи, в котором по-новому рассказывается о советском прошлом.

И текст, и иллюстрации повествуют о счастливом детстве в советское время, и счастье это происходит отнюдь не вопреки, а скорее прямо внутри этого времени. При этом детство Нусиновой проходит совсем не в замкнутом пространстве частной жизни. Ее текст постоянно 'нарушает' границы мира семьи, включая манифестации самого разного опыта в жизни ребенка. Фотографии семейного архива усиливают автобиографический элемент в тексте, являясь при этом одновременно и важным свидетельством – документом ушедшего прошлого. В воспоминаниях Нусиновой в равной мере речь идет и о приключениях собаки и о понимании ключевых моментов советской жизни в шестидесятые и семидесятые. Рассказ о Джерике – это попытка создать трансгенерационный текст, позволяющий не только восстановить связь поколений, но и демифилогизировать советское прошлое и, прочитав его на примере жизни одной семьи, сделать его частным и понятным.

Перевод с нем. Марины Балиной

[12] См. подробно о конструировании подобных 'рамочных' нарративных схем: Assmann 2008.

Библиография

Алексиевич 2013: С. Алексиевич, *Время секонд хэнд*, Время, М., 2000.

Мяэотс 2013: О. Мяэотс, *Детские книги о советском прошлом* // М. В. Тендрякова (ред.), *Гуляй там, где все*, РГГУ, М., 2013, с. 410–426.

Нусинова 2009: Н. Нусинова, *Приключения Джерика,* Самокат, М., 2009.

Нусинова 2015: Н. Нусинова, http://cult-cinema.ru/kinoobzor/Neobichaynie-Priklyucheniya, 10.06.2015.

Abraham 1991: N. Abraham, *Aufzeichnungen über das Phantom. Ergänzungen zu Freuds Metapsychologie,* aus dem Französischen von Max Looser, «Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen», 1991, VIII, pp. 691–698.

Assmann 2008: A. Assmann, *Das Rahmen von Erinnerungen am Beispiel der Foto Installationen von Christian Boltanski*, «BIOS - Zeitschrift für Biographieforschung, Oral History und Lebensverlaufsanalysen», XXI, 2008, 1, pp. 4–14 (http://www.ssoar.info/ssoar/bitstream/handle/document/27011/ssoar-bioszeit-2008-1-assmann-das_rahmen_von_erinnerungen_am.pdf?sequence=1), 02.06.2015.

Assmann 2009: A. Assmann, *Unbewältigte Erbschaften. Fakten und Fiktionen im zeitgenössischen Familienroman* // A. Kraft, M. Weißhaupt (ed.), *Generationen: Erfahrung – Erzählung – Identität*, UVK Verlagsgesellschaft, Konstanz, 2009, pp. 49–69.

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

Barthes 1974: R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola,* Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1974.

Behnken, Zinnecker 2004: I. Behnken, J. Zinnecker, *Familienkindheit in historischer Tiefenperspektive* // I. Behnken, J. Zinnecker (ed.),

Kinder. Kindheit. Lebensgeschichte. Ein Handbuch, Kallmyer, Seelze-Velber, 2001, pp. 742–743.

Ewers 1990: H.-H. Ewers, *Das doppelsinnige Kinderbuch* // D. Genz (ed.), *Kinderliteratur – Literatur auch für Erwachsene?: Zum Verhältnis von Kinderliteratur und Erwachsenenliteratur*, Fink, München, 1990, pp. 15–24.

Ewers 2000: H.-H. Ewers, *Was ist Kinder- und Jugendliteratur? Ein Beitrag zu ihrer Definition und zu Terminologie ihrer wissenschaftlichen Beschreibung* // G. Lange (ed.), *Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur*, Schneider-Verl. Hohengehren, Baltmannsweiler, 2000, pp. 2–16.

Man, de 1984: P. de Man, *The Rhetoric of Romanticism*, Columbia University Press, New York, 1984.

Galli, Costagli 2010: M. Galli, S. Costagli, *Chronotopi: Vom Familienroman zum Generationenroman* // M. Galli, S. Costagli (ed.), *Deutsche Familienromane. Literarische Genealogie und internationaler Kontext*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2010, pp. 7–23.

Halbwachs 1985: M. Halbwachs, *Das kollektive Gedächtnis*, Fischer, Frankfurt am Main, 1985.

Heinritz 2001: Ch. Heinritz, *Das Kind in der autobiographischen Kindheitserinnerung* // I. Behnken, J. Zinnecker (ed.), *Kinder. Kindheit. Lebensgeschichte. Ein Handbuch*, Kallmyer, Seelze-Velber, 2001, pp. 182–199.

Hofmann 2010: R. Hofmann, *Der kindliche Ich-Erzähler in der modernen Kinderliteratur: Eine erzähltheoretische Analyse mit Blick auf aktuelle Kinderromane,* Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main, 2010.

Jureit 2006: U. Jureit, *Generationenforschung,* Vandenhoeck&Ruprecht, Göttingen, 2006.

Klika 2001: D. Klika, *Topographie der autobiographisch erinnerten Familie* // I. Behnken, J. Zinnecker (ed.), *Kinder. Kindheit. Lebensgeschichte. Ein Handbuch*, Kallmyer, Seelze-Velber, 2001, pp. 758–773.

Kluge 1984: R.-D. Kluge, *Versuch über russische Kinderliteratur. Linguistische und poetologische Vorüberlegungen für eine Gegenstandbestimmung*, «Zeitschrift für slavische Philologie» 1984, XLIV, pp. 36–75.

Koppen 1987: E. Koppen, *Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung*, Metzler, Stuttgart, 1987.

Kramer, Pelz 2013: A. Kramer, A. Pelz, *Einleitung* // A. Kramer, A. Pelz (ed.), *Album. Organisationsform narrativer Kohärenz*, Wallstein Verlag, Göttingen, pp. 7–25.

Kümmerling-Meibauer 2004: B. Kümmerling-Meibauer, *Auf der Suche nach der verlorenen Kindheit: Autobiographische Erinnerungen in der Kinderliteratur*, «Beiträge Jugendliteratur und Medien», 2004, LVI, pp. 4–17.

Mietzner 2004: U. Mietzner, *Kaleidoskop der Erinnerungen. Kindheit in Fotografien* // I. Behnken, J. Zinnecker (ed.), *Kinder. Kindheit. Lebensgeschichte. Ein Handbuch*, Kallmyer, Seelze-Velber, 2001, pp. 725–741.

Pelz 2013: A. Pelz, *Vom Bibliotheks- zum Albenphänomen* // A. Kramer, A. Pelz (ed.): *Album. Organisationsform narrativer Kohärenz*, Wallstein Verlag, Göttingen, 2013, pp. 40–59.

Pleticha 2000: H. Pleticha, *Geschichtliche Kinder- und Jugendbücher* // G. Lange (ed.), *Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur*, Schneider-Verl. Hohengehren, Baltmannsweiler, 2000, pp. 445–462.

Schulze 2001: T. Schulze, *Rekonstruktion der Kindheit in autobiographischen Texten* // I. Behnken, J. Zinnecker (ed.), *Kinder. Kindheit. Lebensgeschichte. Ein Handbuch*, Kallmyer, Seelze-Velber, 2001, pp. 167–182.

Vedder 2013: U. Vedder, *Alben, Sammelsurien, Inventare, Museen. Todesnähe und Literatur* // A. Kramer, A. Pelz (ed.), *Album. Organisationsform narrativer Kohärenz,* Wallstein Verlag, Göttingen, pp. 143–156.

Wolf 1979: Ch. Wolf, *Kindheitsmuster,* Aufbau-Verlag, Berlin, 1979.

Zipfel 2009: F. Zipfel, *Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität*? // S. Winko, F. Jannidis, G. Lauer (ed.), *Grenze der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen,* de Gruyter, Berlin, New York, 2009, pp. 287–315.

Мария Майофис

Разбитые позвонки столетия: любительские мемуары 1970 года об идиллическом детстве 1920-х годов

Broken Vertebrae of the Century: Amateur Memoirs of the year 1970 about the Idyllic Childhood of the 1920s

This article serves as an analytic foreword to the publication of the memoirs of the author's grandfather, Boris Vulfovitch Bronner (1916-1991), a telecommunications engineer, who after having suffered from a severe spinal injury, devoted several months of immobility to the creation of a series of sketches about his childhood. Although these memoirs belong to the field of amateur literature, they can throw some new light on the social and cultural processes typical of the USSR in the 1960s. The chronotope of the memoirs is definitely idyllic: there is no mention of the future repressions that affected some of the protagonists in the 1930s. This turn to the idyll of childhood can be regarded as the late echo of the same developments that took place in the Soviet literature of the late 1950s and 1960s and, widely speaking, in the deep concern in the autobiographical narrative of childhood which became a means of 'treating' the traumas of both the Great Terror and its denunciation in 1956.

1

Задача, которую мне предстоит решить в этой публикации, следует назвать не просто сложной, но в методологическом смысле неразрешимой и сомнительной. Публикуя здесь мемуары своего деда, Бориса Вульфовича Броннера (1916–1991), человека, чей авторитет был для меня непререкаемым, я вступаю на тернистый и, возможно, даже ошибочный путь.

Многие потомки занимаются публикацией трудов своих предков – и художественных, и научных, и мемуарных, и личностно-биографических (дневники, письма). В этом нет ничего новаторского и удивительного. Многие снабжают их своими комментариями и предисловием – иногда пользуясь первенством правообладателя, иногда действительно располагая уникальной биографической информацией и достаточной для составления комментария компетенцией.

Я давно хотела напечатать где-нибудь дедушкины мемуары. За почти двадцать лет, кото-

DOI: 10.25430/2281-6992/v4-067-110
distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0

рые прошли с того момента, как я нашла в бабушкином архиве рукопись, перенесла ее в компьютер и составила минимальный комментарий, казалось, не было ни возможности, ни подходящего контекста, для того чтобы придать гласности этот цикл очерков. Небольшие по объему, они не представляют особой ценности ни как литературный, ни как исторический источник. Звучание живого голоса близкого и важного для меня человека вряд ли было достаточным основанием для того, чтобы предъявлять их “граду и миру”. Только перейдя в начале 2010-х к занятиям историей советского XX века, прочитав десятки произведений советской литературы конца 1950-х годов и особенно выходившие во второй половине 1950-х – 1960-е автобиографические произведения о детстве, я поняла, что документы, отложившиеся в семейном архиве, и нарративы и отдельные факты, хранящиеся в семейной памяти, дают мне возможность совершить аналитическое усилие, которое, по-видимому, не было бы доступно ни одному стороннему исследователю.

Я хочу попробовать поговорить о том, каковы были явные и скрытые пружины, заставившие моего деда взяться в 1970 году за мемуары, почему он выбрал для них такой ракурс и такую форму, что он хотел – прямо и косвенно – рассказать своим младшим современникам, какими значениями и какой ценностью он наделял собственное детство 1920-х годов, о чем был готов, а о чем предпочитал не говорить в своих воспоминаниях. Наконец, попробовать порассуждать и о том, почему он бросил работу над рукописью, завершив всего лишь пятый очерк своего мемуарного цикла.

Я отчетливо сознаю, насколько высокой должна быть степень отстранения, абстрагирования от материала, – может ли достичь ее человек, у которого и с автором, и с его повествованием связано так много личных переживаний? Насколько ‘стерильной’ окажется в этом случае моя исследовательская техника?

Несмотря на все ‘минусы’, которые влечет за собой позиция семейной вовлеченности, она предоставляет, на мой взгляд, и некоторые ‘плюсы’. Во-первых, это уже упомянутая возможность пользоваться документами и сведениями, сохранившимися только в семейных альбомах, папках, конвертах. Во-вторых, важное,

хотя и небезусловное, чувство ‘верности’, соответствия собственной интерпретации тому живому облику своего героя-родственника, который сохранился в памяти: если этого чувства не возникает, значит, в рассуждениях выбран неточный и неправильный путь. Наконец, стоит признаться и в том, то интерес к собственной семейной истории как к серии загадок, позволяющих понять многое в себе самом (самой) – очень мощная движущая сила любого исторического исследования.

В последние годы появилось несколько исторических публикаций, позволяющих точнее верифицировать и полнее интерпретировать написанные Б.В. Броннером воспоминания, которые он писал, не пользуясь никакими дополнительными источниками и полагаясь только на собственную память. Основываясь на давно утвердившейся в исследованиях автобиографий интерпретационной модели, я попытаюсь, с помощью данных этих старых и новых источников, не ограничиваться дотошными указаниями на нестыковки и несовпадения, а посмотреть, в какой логике, в какой модальности преобразуется в повествовании биографический факт и какими способами создается в нем ощущение реальности переживаемого события (Ross 1991).

Иными словами, если для исследователя автобиографических нарративов последних тридцати лет требование доверия к источнику усложняет аналитическую процедуру и влечет за собой перенастройку критического аппарата, то в моем случае доверие выступает в качестве базовой характеристики моего личного отношения к автору и порожденным им текстам. Мне заведомо важнее не зафиксировать “что не так?”, но найти объяснение “почему именно так”.

2

Начну с короткой биографической справки об авторе текста. Борис Вульфович Броннер родился 9 декабря (по нов. ст.) 1916 года в Москве. О семье и детстве Бориса Вульфовича я еще расскажу подробнее ниже, а тут просто назову основные вехи его биографии: учеба в одной из престижных московских школ, поступление в Московский энергетический институт (1934), оставление его в результате конфликта с преподавателем, поступление в Инженерно-техническую академию связи им. Подбель-

ского (1935), которую в 1938 году слили с Московским учебным комбинатом связи, и окончание этого заведения (1940). На период обучения в институте пришелся арест отца Б.В. (октябрь 1937), так что распределение он получил не очень удачное и стал обыкновенным механиком на Центральном телеграфе. В октябре 1941 года он был призван в армию, служил в учебных частях под Йошкар-Олой, где готовил полевых связистов. Как пишут в биографическом очерке его бывшие коллеги, "несмотря на наличие диплома инженера, его, как сына репрессированного, не приняли в школу командного состава, и он прослужил до самой демобилизации в звании рядового: вначале механиком полка, а затем – связистом" (Цукор 2007).

В 1943 году Центральный телеграф, потерявший на фронтах многих своих сотрудников, попытался вернуть хотя бы тех, кто остался в живых: так Б.В. Броннер вернулся в Москву. И тут даже "темное пятно в биографии" не стало помехой инженерной карьере – уж слишком велик был кадровый голод. Инженер технической службы (1943), старший инженер этой службы (1945)[1], начальник абонентского телеграфа (1947), начальник объединенного эксплуатационно-технического отдела (1949), заместитель начальника Центрального телеграфа (1954). В 1963 году Б.В. Броннер переходит на работу в Главное управление междугородной телефонной и телеграфной связи Министерства связи СССР, а в 1968-м становится главным инженером Главного телеграфного управления того же министерства. Для инженера-еврея эта должность была карьерным порогом, дальше которого пойти было, по-видимому, уже невозможно, – Б.В. Броннер проработал на ней до 1988 года, когда ушел на пенсию и стал доцентом Института повышения квалификации работников связи (Цукор 2007).

Перед нами – любительские мемуары, написанные человеком, не имевшим гуманитарного образования и всю жизнь решавшим технические и управленческие вопросы. Человеком, безусловно, абсолютно лояльным советской системе, но бывшим – это я знаю из собственных разговоров с ним – убежденным анти-

[1] Этому карьерному рывку, скорее всего, способствовало вступление в партию весной 1945 года.

сталинистом по крайней мере с 1956 года. Однако, поскольку перед нами – воспоминания о детстве, понять специфику этого текста невозможно, не зная подробностей семейной истории Бориса Вульфовича, которой я и посвящу несколько следующих страниц.

Отец Бориса Вульфовича – Вольф Моисеевич Броннер (1876–1939), к моменту рождения своего младшего сына (1916) прошел длинный путь обретения профессии, мировоззрения и социального статуса. Сын бедного сапожника из Улан-Удэ, в документах записанного как "крестьянин", он уехал в подростковом возрасте в Читу, где закончил гимназию, параллельно давая частные уроки, чтобы иметь какие-то средства к существованию, а затем поступил на медицинский факультет Томского университета, откуда был исключен с последнего курса за участие в революционной деятельности. Полугодовая ссылка в Иркутск, затем отъезд в Берлин и сдача там экстерном экзаменов на врачебное звание, вступление в РСДРП, возвращение в Россию, подтверждение докторского звания в Казани, несколько лет врачебной деятельности в Верхнеудинске и Томске, участие в распространении «Искры», а затем в событиях 1905 года, поспешное бегство (от погромов и охранки) в Париж, восемь лет французской эмиграции, где В.М. работал врачом-венерологом и исследователем венерических болезней[2], продолжая революционную деятельность и связи с подпольем на должности секретаря эмигрантской кассы, возвращение в Россию в 1913 году в надежде на провозглашенную в связи с юбилеем дома Романовых амнистию, годовое заключение в томской одиночке, выход на свободу, легализация и переезд в 1915 году Москву, где В.М. получил место приват–доцента Московского университета и ассистента в клинике кожных и венерических болезней. В начале 1917 года В.М. Броннер стал главным врачом венерологического госпиталя[3]. (Фото 1)

[2] Вот полный список мест его службы во Франции: "...совершенствовался в области урологии под руководством Ф. Гюйона в факультетской клинике Неккера, затем работал в Интернациональном госпитале (1911–1913); в 1910–1911 гг. совершенствовался в области биохимии и бактериологии и работал в Пастеровском институте; в 1911–1913 гг. прошел курс естественного факультета в Сорбонне" (Башкуев 2013).

[3] О революционной деятельности В.М. Броннера и Е.Б. Броннер см. составленные по предоставленным ими

К этому времени В.М. уже давно женат на Елене Борисовне Броннер (урожденной Фуксман), дочери богатого томского купца, также успевшей поучиться в начале 1900-х на философском факультете Берлинского университета и принять участие в революционном движении в Сибири (семейное предание гласит, что в пору особенно активной охоты за ним охранки С.М. Киров прятался не просто в доме Елены Борисовны, но… в ее собственной спальне, за что Е.Б. получила потом, в начале 1930-х, персональную пенсию, подписанную лично Кировым). В 1904 году в семье рождается первый ребенок – дочь Вера (ум. 1997). В 1913-м, в Париже – вторая дочь, Нелли (ум. 1943). Борис Броннер стал третьим, самым младшим и, видимо, самым балованным ребенком в семье (единственный сын, по меркам того времени – очень поздний) .

После октябрьской революции и переноса столицы в Москву В.М. Броннер начинает стремительное восхождение по научно-административной лестнице. С 1918 года он работает в Наркомздраве, с 1924 по 1932 гг. заведует отделом высшего образования Наркомпроса и является членом коллегии Главпрофобра (и готовит там реформу медицинского образования). В это же время он занимает посты председателя медицинской методической комиссии, члена президиума Государственного Ученого совета, заместителя председателя Ученого Медицинского совета (с 1926). С 1918 г. В.М. Броннер – ученый секретарь подсекции по борьбе с венерическими болезнями, с 1927 г. – руководитель отдела социальных болезней Наркомздрава.

В 1921 году В.М. Броннер создает главное свое научное детище – Государственный венерологический институт, где в 1923 году возглавляет отдел социальной венерологии. Он был инициатором создания специализированного журнала «Венерология и дерматология» и первым его ответственным редактором (1924–1937), членом редколлегии и главой редакции отдела “Венерология” в первом издании Большой медицинской энциклопедии.

Не удивительно, что в пору взлета служебной карьеры Вольфа Моисеевича нашлось

сведениям биографические статьи в изд. *Деятели революционного движения* 1931, 499-500. О его врачебной и социальной работе см.: Башкуев 2013.

дело и для его супруги. В апреле 1923 года Елена Борисовна Броннер становится директором санатория ЦЕКУБУ в Кисловодске (Санаторий 2012: 53).

'Великий перелом' вносит первый разлом в жизнь семьи. 1 марта 1929 года Елена Борисовна оставляет должность директора санатория и становится помощницей директора Института нервно-психиатрической профилактики (Санаторий 2012: 36) – формально ее отставка совершилась по собственному желанию, однако можно предположить, что в дело вмешались причины политического характера.

В начале 1930-х и В.М. Броннер впервые оказывается на подозрении. В середине 1931 года президиум общества врачей марксистов-ленинцев при Комакадемии создал бригаду, которой было поручено выявить ошибочные установки в теории советской венерологии. После 'великого перелома' говорить о 'наследии царизма' и 'буржуазных пережитках' теоретикам советской венерологии было уже невозможно, соответственным образом должны были быть переориентированы и венерологическая наука и практика: соответствующие заболевания были объявлены уже не только социальным, но прежде всего моральным и идеологическим злом.

В декабре 1931 года на третьей областной дерматовенерологической конференции в Харькове заведующий сектором науки Наркомздрава УССР Я.И. Лифшиц и директор Украинского государственного института венерологии и дерматологии профессор А. Н. Федоровский впервые заговорили об "ошибках на путях развития советской венерологии". В.М. Броннер принимает решение 'покаяться' в прежних ошибках и публикует в журнале «Советский вестник венерологии и дерматологии» (1932, 3/4) статью *По-новому работать*, где называет "ошибочными" идеи установочного для советской венерологии 1920-х доклада *Основные задачи борьбы с венерическими болезнями в Советской России* и предлагает перейти от лозунга "Сифилис – не позор, а несчастье" к тезису о моральной ответственности каждого заболевшего перед всем обществом: "...каждое заболевание венерической болезнью должно быть осознано заболевшим как вредящее... борьбе [за новую жизнь]".

В том же 1932 году у Государственного дерматовенерологического института отбирают его здание на Большой Грузинской улице – с ценнейшим, закупленным за границей оборудованием, лабораториями, сложившейся инфраструктурой, – и переводят Институт в здание обычной венерологической клиники в Сокольниках. В конце 1932 года по обвинению "в контрреволюционной деятельности, направленной на подрыв советского здравоохранения и советской сальварсановой промышленности" был арестован директора Института, Никита Савельевич Эфрона. В.М. Броннер вынужден принять пост директора обескровленного Института и должен все начинать сначала.

Новый взлет его карьеры относится к 1934-1936 годам, когда наркомом здравоохранения РСФСР, а затем – СССР становится Григорий Наумович Каминский (1895–1938). Он собирает под крышей Наркомздрава многих 'поверженных' деятелей 1920-х, включая даже Христиана Раковского, который занял пост заведующего научными учреждениями Наркомздрава. Вольф Броннер, сохранивший многие европейские связи, не покидая поста директора Института, становится директором Всесоюзного бюро заграничной санитарной информации и представителем СССР в Гигиенической комиссии Лиги наций. Этот новый взлет обрывается событиями Большого террора: летом 1937 года арестовывают Каминского и его ближайшее окружение, а 23 октября 1937 года – самого Вольфа Броннера. О его судьбе семья ничего не знала вплоть до начала процесса реабилитации. Материалы следственного дела и опубликованные обществом "Мемориал" расстрельные списки показывают, что "старый большевик" Броннер не давал признательных показаний в течение первых девяти месяцев после ареста, провел в заключении в Лефортовской и Бутырской тюрьмах почти полтора года и был расстрелян 7 марта 1939 года в Москве[4].

К счастью, другие члены семьи не были арестованы: дело ограничилось конфискацией имущества, включая большую часть просторной арбатской квартиры, арестом на дачные

[4] Последнему периоду жизни В.М. Броннера и его следственному делу будет посвящен мультимедийный международный проект Международного Мемориала, готовящийся в рамках лаборатории "Время пересматривать".

участок и дом, карьерными сложностями у всех детей Вольфа Моисеевича, включая и младшего сына Бориса.

Многие родственники, помнившие Бориса Броннера в детстве, говорили о нем как об очень избалованном мальчике, который в юности был одним из представителей ‘золотой’ московской молодежи. Бабушка, происходившая из простой учительской семьи бабушка, вспоминала, что, когда впервые встретила дедушку еще до ареста его отца, поняла, что с таким молодым человеком не хочет иметь ничего общего: настоящий барин, с личным шофером и неприятным характером. По бабушкиным словам, все почти моментально изменилось осенью 1937-го, после ареста отца. Когда она вновь встретила дедушку в начале 1938-го, это был совершенно другой человек. ‘Большой террор’ положил конец ‘золотому детству’ и ‘золотой юности’.

3

В июле 1970 года в жизни Бориса Броннера происходит экстраординарное событие. В результате бытовой травмы (ее подробности описаны в предисловии к мемуарам) он падает с 5-метровой высоты и ломает два позвонка. Травма была получена на даче, в 40 километрах от Москвы, и первый месяц ответственный работник Министерства связи проводит в обыкновенной районной больнице города Раменское. Единственное лекарство в этом случае – долговременная неподвижность. Только когда врачи разрешают транспортировать пострадавшего в Москву, – а это происходит почти через месяц после дачной аварии, – его перевозят в больницу Четвертого главного управления Минздрава, где он проводит еще месяц. Впервые за много лет инженер, деятельный руководитель, постоянно выезжавший то на производство, но в научные подразделения, объездивший весь Советский Союз и многие ‘социалистические’ и капиталистические страны, включая даже Австралию и США, оказался предоставлен сам себе. Трудно сейчас реконструировать, как и когда родилась в его голове мысль о мемуарах, – из самого текста мы знаем определенно, что, получив в подарок от коллег сделанный ими собственноручно столик, крепившийся к кровати, он решает использовать его не только для чтения и подписания служебных бумаг, но и для дру-

гих, совершенно не связанных с работой целей, и принимается за книгу о своем детстве.

Я не случайно посвятила несколько абзацев предшествующему биографическому пути Б.В. Броннера: ему явно было что рассказать о своей работе на Центральном телеграфе – и до войны, и в первые послевоенные годы. Более того, начиная с 1949 года он написал несколько научно-популярных и публицистических книг о работе связистов[5]. Он мало рассказывал нам, внукам, о своей службе в учебном полку под Йошкар-Олой – эти воспоминания были для него явно весьма болезненными, – однако с удовольствием возвращался к своим юношеским путешествиям – и вместе с отцом, еще до его ареста, и без него – в одиночку или вместе с бабушкой (они поженились в 1939-м). Отдельным жанром его устных мемуаров были рассказы о тех странах, которые ему довелось повидать в заграничных командировках: в семейном архиве сохранился даже дневник, который он вел в 1966 году во время поездки в Австралию, поверяя свои впечатления только что вышедшей книгой Д. Гранина *Месяц вверх ногами*. Дедушка явно предназначал эти путевые заметки точно для того же, родственного и дружеского, круга читателей, что и появившийся несколько лет спустя *Седьмой позвонок*. Следовательно, никаких причин для самоцензуры повествования о заграничных приключениях и наблюдениях он не видел.

Почему же в июле 1970-го, после драматического падения с лестницы, лежа на спине последовательно в районной и кремлевской больницах, он выбирает для своих мемуаров такой, на первый взгляд, неожиданный разворот – детство, середина 1920-х, Кисловодск, а в качестве героев – не себя или своих близких, но знаменитых людей, запомнившихся ему с тех пор? Попробую предложить свой вариант ответа на этот вопрос – и здесь мне придется далеко выйти за рамки семейной истории.

4

С середины 1950-х годов советскую литературу захватывает волна автобиографической прозы. Среди многих других произведений стоит упомянуть *Повесть о жизни* К. Паустовского (1955), *Березовый сок* Ст. Щипачева (1956), тре-

[5] Их исчерпывающий список приведен в комментариях к мемуарам.

тью часть автобиографической трилогии Ф. Гладкова (*Лихая година*, 1954), а также произведения, хотя и написанные о вымышленных героях, но читавшиеся тогда как полу-автобиографическое описание 'реальных' детства или юности авторов: *Хуторок в степи* В. Катаева (1956), *Заре навстречу* В. Кожевникова (1956), первые тома тетралогии *Открытие мира* В. Смирнова (т. 1 – 1947, т. 2 – 1957), *Сентиментальный роман* В. Пановой (1958).

Социопсихологические и социокультурные причины этих процессов могут быть описаны на материале литературы и кинематографа 1954–1956 годов. На мой взгляд, они были глубинно связаны с распространенными в этот период в советской культуре сюжетом противостояния инициативного героя и косной бюрократии и мотивами морального очищения, возможного (или недостижимого) возвращения к утерянным идеалам молодости. Проследить вариации этого сюжета и этих тем можно в знаковых произведениях эпохи, таких как *Оттепель* И. Эренбурга (1954), *Не хлебом единым* В. Дудинцева (1956), рассказе Д. Гранина *Собственное мнение* (1956), пьесе Л. Зорина *Гости* (1953), фильмах *Верные друзья* (реж. М. Калатозов, 1954), *Разные судьбы* (реж. Л. Луков, 1956), *Карнавальная ночь* (реж. Э. Рязанов, 1956).

То, что для одних писателей становится судьбоносным, но кратким эпизодом в эволюции их героя, для других оказывается двигателем сюжета и доминирующей жанровой моделью: вернуться к событиям прошлого как бы поверх страшного опыта 1930-х – 1940-х, реконструировать забытый эмоциональный опыт и социобытовые реалии предреволюционной и ранней революционной эпохи, – решением этой задачи, как видно из приведенного выше списка, заняты писатели самой разной идеологической ориентации[6].

Сама эта тенденция ухода от современности в автобиографическую прозу немедленно вызвала обеспокоенность партийных органов, ответственных за руководство литературой. Так, авторы записки от-

[6] О мотиве морального очищения и сюжете противостояния инициативного героя и бюрократа см. мою статью *Идея морального очищения и ее институциональные импликации в публичном пространстве конца 1950-х – начала 1960-х годов* для коллективной монографии, посвященной институциональному строительству периода 'оттепели' (НЛО, М., в печати).

дела культуры ЦК КПСС *О некоторых вопросах развития современной советской литературы*[7] перечисляют мемуарные тексты середины 1950-х и поясняют, что сами по себе они "не вызывают возражений, но одновременное обращение большой группы советских писателей ко временам своего детства и юности весьма показательно" (*Аппарат ЦК КПСС и культура*: 516).

Вообще, в *Седьмом позвонке* довольно много отзвуков самых громких событий литературы конца 1950-х – начала 1960-х. Это и появившийся в 1959 году в русском переводе роман финского писателя Мартти Ларни *Четвертый позвонок, или Мошенник поневоле* (1957), давший Б.В. Бронне-ру и матрицу для заглавия его мемуаров, и некоторые стилистические образцы. Не забудем и о первых частях мемуарного цикла И. Эренбурга. На моей книжной полке стоит собрание сочинений Эренбурга, взятое после смерти дедушки и бабушки из их библиотеки: том с первыми частями *Люди, годы, жизнь* хранит следы неоднократного прочтения: уголки некоторых страниц загнуты, переплет потрепан, – совсем не характерный внешний вид для книг из этой части семейного собрания.

На первой же странице первой книги этих мемуаров можно найти строки, которые, возможно, стали одной из отправных точек для автора *Седьмого позвонка*:

"Я был прав, сказав очень давно, что наша эпоха оставит мало живых показаний: редко кто вел дневник, письма были короткими, деловыми – 'жив, здоров'; мало и мемуарной литературы. Есть на то много причин. Остановлюсь на одной, которая, может быть, не всеми осознана: мы слишком часто бывали в размолвке с нашим прошлым, чтобы о нем хорошенько подумать. За полвека множество раз менялись оценки и людей и событий; фразы обрывались на полуслове; мысли и чувства невольно поддавались влиянию обстоятельств. Путь шел по целине; люди падали с обрывов, скользили, цеплялись за колючие сучья мертвого леса. Забывчивость порой диктовалась инстинктом самосохранения: нельзя было идти дальше с памятью о прошлом, она вязала ноги" (Эренбург 1961: 6). А за этим абзацем следует еще один, тоже весьма важный для мемуарного за-

[7] Датирована 27.07.1956, за подписью Б. Рюрикова, В. Иванова и И. Черноуцана.

мысла деда: “Проезжая по улице Горького, я вижу бронзового человека, очень заносчивого, и всякий раз искренне удивляюсь, что это памятник Маяковскому, настолько статуя не похожа на человека, которого я знал” (Эренбург 1961: 8).

В 1960-е советский автобиографический нарратив пополняется мемуарами, автобиографической и ‘полуавтобиографической’ прозой и старшего, и младших поколений. Упомяну здесь самые известные тексты: *Святой колодец* (1965), *Траву забвения* (1967) и *Кубик* (1968) В. Катаева, *До свидания, мальчики!* Б. Балтера (1961), *Будь здоров, школяр!* (1961) Б. Окуджавы, мемуарный очерк В. Гроссмана *Фосфор* (1958–1962).

Для многих из перечисленных здесь произведений, повествующих о детстве и юности героев и повествователей, характерно создание своеобразной идиллической топики. Мир детства не обязательно идеален – он может быть насыщен социальными и культурными конфликтами, внутренними противоречиями, но, тем не менее, он потерян навсегда и может быть восстановлен только усилиями памяти. Из этой установки исходят и К. Паустовский, и В. Катаев, и И. Эренбург. Особенно ярко она проявилась в прозе писателей ‘военного’ поколения, родившихся на несколько лет позднее моего деда – Б. Балтера, Б. Окуджавы. Наиболее емко идиллический топос детства представлен в стихотворении Д. Самойлова *Выезд* (1966) – думаю, что из-за своего московского колорита оно должно было быть особенно близко Б.В. Броннеру[8]:

> Помню – папа еще молодой,
> Помню выезд, какие-то сборы.
> И извозчик лихой, завитой,
> Конь, пролетка, и кнут, и рессоры.
>
> А в Москве – допотопный трамвай,
> Где прицепом – старинная конка.
> А над Екатерининским – грай.

[8] Дедушка никогда не рассказывал мне о своем знакомстве с Д. Самойловым, и я не знаю, произошло ли оно когда-либо в действительности, однако в детстве их отделяло друг от друга буквально одно рукопожатие: отец Самойлова, Самуил Кауфман, был главным венерологом Московской области и, конечно, должен был многажды встречаться по работе с Вольфом Броннером.

Все впечаталось в память ребенка.

Помню – мама еще молода,
Улыбается нашим соседям.
И куда-то мы едем. Куда?
Ах, куда-то, зачем-то мы едем…

А Москва высока и светла.
Суматоха Охотного ряда.
А потом – купола, купола.
И мы едем, все едем куда-то.

Звонко цокает кованый конь
О булыжник в каком-то проезде.
Куполов угасает огонь,
Зажигаются свечи созвездий.

Папа молод. И мать молода,
Конь горяч, и пролетка крылата.
И мы едем незнамо куда –
Все мы едем и едем куда-то (Самойлов 2006: 161).

Борис Броннер выбирает для своих детских воспоминаний иной идиллический топос – это не Москва, не любимый с детства Арбат, не рассказы о собственных детских проказах и многочисленных попытках обучения музыке (об этом он залихватски рассказывал нам, внукам почти всякий раз, когда мы с замиранием сердца просили у него: “Дедушка, расскажи о том, как ты был маленьким!”). В центре его повествования – Северный Кавказ, точнее, санаторий ЦЕКУБУ в Кисловодске, где его мать, Елена Борисовна, работала директором с 1923 по 1929 год. И для того, чтобы объяснить этот выбор, придется совершить еще один исторический экскурс.

5

Странная аббревиатура ЦЕКУБУ – краткое именование Центральной комиссии устройства быта ученых, которая была создана по инициативе В.И. Ленина “в качестве специального и постоянного органа государственной помощи ученым в конце 1921 года”. В ведении комиссии находились продовольственные пайки, денежные выплаты, подписка на иностранные издания, обмен научной информацией, организация лекций[9].

[9] См.: Хабибрахманова 2008; Шальнев 2010; Шальнев 2011.

После решения первоочередных продовольственной и жилищных проблем Комиссия приступила к организации учреждений отдыха, досуга, больнично-санаторного пребывания ученых и деятелей культуры. Так были созданы знаменитый Дом ученых в Москве, общежитие в Москве для приезжающих в научные командировки, два интерната (в Москве и Ленинграде) для престарелых ученых и вдов покойных профессоров. Настал через и санаториев: “Узкое” и “Сосновый бор” в Подмосковье, “Гаспра” в Крыму и два санатория в Детском Селе под Петроградом. Наконец, в апреле 1923 года открылся санаторий в Кисловодске (Санаторий 2012: 22).

Кисловодский санаторий был, наверное, единственным значительным единоличным общественным начинанием прабабушки Елены Борисовны. Дочь известного томского купца, она, несомненно, обладала сильной предпринимательской жилкой. Начавшийся нэп способствовал проявлению ее талантов. Заручившись мандатом Комиссии, в апреле 1923 г. она взяла в аренду у Кисловодского курорта сроком на три года трехэтажный жилой дом в 20 комнат (бывшее владение Нагорского), а в ноябре 1924 года – еще одно домовладение по той же Крестовой улице (Санаторий 2012: 53). В 1926 году, когда срок аренды обоих зданий закончился, Е.Б. Броннер ходатайствовала перед ЦЕКУБУ, а ЦЕКУБУ обратился в Совнарком РСФСР о постоянном закреплении этих зданий за санаторием. В 1927 г. кисловодский архитектор Павел Еськов спроектировал для санатория новое двухэтажное кирпичное здание на 33 человека. Открытие этого нового корпуса, на которое специально приехал из Москвы Н.А. Семашко, состоялось летом 1929 года уже без Елены Борисовны, – она оставила пост директора[10], однако без ее участия это расширение санатория вряд ли было бы возможно (Санаторий 2012: 64).

За несколько лет Елене Борисовне удалось сделать санаторий на Крестовой горе популярным местом отдыха среди самых известных ученых и де-

[10] Характерно, что в январе 1930 г. Н.А. Семашко был снят с поста наркома здравоохранения, а за несколько месяцев до этого, в сентябре 1929 г., потерял пост наркома просвещения А.В. Луначарский. 3 мая 1931 г. Постановлением СНК СССР ЦЕКУБУ была реорганизована в Комиссию содействия ученым (КСУ) и просуществовала до 1937 года (Санаторий 2012: 23).

ятелей культуры той поры: здесь они отдыхали, лечились, общались друг с другом, устраивали лекции, экскурсии, концерты, спектакли для отдыхающих и местных жителей.

Мы располагаем довольно скупыми сведениями о ранней истории санатория, однако из отчета Е.Б. о лекциях и концертах лета 1925 года знаем, что в нем отдыхали и занимались культурно-просветительской деятельностью бывший народоволец и директор Сельскохозяйственного музея Михаил Васильевич Новорусский, медик, ученик Лесгафта Г.А. Коган, уже упоминавшийся выше венеролог Н.С. Эфрон, статистик и географ В.П. Семенов-Тян-Шанский, химик А.Н. Реформатский, юрист Н.А. Гредескул, московские артисты Е.Ф. Цертелева, С.Е. Трезвинский, А.Л. Вишневский, Н.А. Смирнова, А.В. Богданович, А.А. Яблочкина, композиторы А.А. Крейн и Р.М. Глиэр и многие другие (Санаторий 2012: 54–62).

Но особенно популярным санаторий стал в сезоны 1927-1928 годов, когда в нем перебывала почти вся ученая, театральная и музыкальная Москва – да и Ленинград тоже. В мае 1927 года в санаторий на Крестовой горе приезжает Самуил Маршак и упоминает о своих встречах там с Б.Л. Пастернаком (Маршак 1972: 99–100). Судя по письмам К.С. Станиславского, в 1927 году в санатории отдыхали академик С.Ф. Ольденбург, все те же А.В. Богданович, С.Е. Трезвинский, А.А. Ахматова, певцы М.И. Бриан и С.И. Мигай (Станиславский 1999: 278–287). Дневники К.И. Чуковского дают нам обширный список отдыхающих осени 1928 года: здесь К.С. Станиславский и В.И. Качалов, критик Вяч. Полонский, литературовед Леонид Гроссман, исполнительница северных сказок О.Э. Озаровская, Алексей Толстой, Борис Пильняк, художник и искусствовед Николай Радлов, писатель Александр Тихонов (Серебров), Михаил Кольцов, украинский историк академик Д.И. Багалей, М.Л. Лозинский (Чуковский 2006: 376–282). Дневники В.И. Вернадского, жившего в санатории в июне и августе того же года, дополняют этот список именами ученых – С. Чаплыгина, П.Н. Сакулина, Б.А. Фохта, В.Ф. Кагана, Н. Кольцова и артистов – А.В. Неждановой и Н.С. Голованова (Вернадский 2001: 59–66). Здесь же летом 1928 года проводит свой летний отпуск молодая, недавно заявившая о

себе историк Милица Нечкина (Нечкина 2006).

Идиллический статус санатория на Крестовой горе был воплощен в знаменитом стихотворении Анны Ахматовой *Здесь Пушкина изгнанье началось…*.

Все постояльцы санатория, запечатлевшие свое пребывание там в дневниках или письмах, оставили самые теплые отзывы о заведующей – в пору написания *Четвертого позвонка* дедушка вряд ли мог об этом знать, разве что ему довелось раскрыть вышедший в 1961 году том писем К.С. Станиславского. Позволю себе привести несколько отзывов, чтобы показать, какая атмосфера почитания окружала тогда Елену Борисовну и все ее семейство:

“Никогда я не забуду этих дней в Цекубу. Наша ‘хозяйка’, Ел. Бор. Броннер, женщина властная, эгоцентрическая, не управляет, но царствует. У нее в Москве огромные связи, ее муж – правая рука Семашки, она знакома со всей ученой, артистической, партийной Москвой, отлично разбирается в людях и обладает огромным талантом к управлению ими. Все у нее ходят по струнке, ей 47 лет, она не утратила былой красоты, она очень цельный человек, откровенный, немного презирающий всех нас. Прекрасная рассказчица…” (Чуковский 2013: 382).

“В смысле удобств жизни, забот, ухаживания – здесь чудесно, как нигде. Броннер, заведующая, – ангел […] Ко мне с концертами не пристают. Никого ко мне не пускают благодаря благодетельнице Ел. Бор. Броннер” (Станиславский 1999: 280, 284). (Фото 2).

Дедушка неоднократно вспоминал о том, что основным мотивом, подвигнувшим прабабушку согласиться на директорскую должность, было желание вывозить ослабленных голодом Гражданской войны детей из Москвы в горы, где они могли дышать чистым воздухом и почти без ограничений пить молоко и есть фрукты. Уезжали из Москвы в мае, возвращались в начале октября – дедушка пропускал минимум два месяца из школьного года, и эта возможность большей, чем у других сверстников, свободы тоже помнилась ему как окрыляющая. Именно из Кисловодска, пошли многие семейные знакомства и связи, здесь же в семью был принят еще один воспитанник. Позволю себе процитировать письмо деда к сибирскому историку В.Т. Гузеевой:

"В 1925 году в Кисловодске был 'обнаружен' очень талантливый армянский мальчик Арам Татулян. По мнению сестер Гнесиных, а мальчика слушали и Елена, и Ольга, и старшая из сестер (не помню ее имени, кажется, Евгения, она и стала потом учительницей Арама)[11], он был просто талантлив, и его надо было учить, и они согласны были взять мальчика в свою школу. Но как это сделать? Многодетная бедная семья, брат Арама служил агентом по снабжению в санатории, где работала моя мама, мы с Арамом были погодки (он был 1915, а я 1916 года) и очень дружили. И вот встал вопрос о Москве. Узнав, что я не возражаю жить вместе с Арамом, а у меня была отдельная комната, отец решил взять Арама к нам. Так у нас в семье появился еще один сын, ибо прожил с нами Арам до ареста отца, и только когда семья фактически вся распалась, он стал совершенно самостоятелен, но к этому времени он уже был лауреатом 2-го Всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей, успешно заканчивал консерваторию по классу профессора Гольденвейзера, а до консерватории был лучшим учеником в школе Гнесиных и после окончания аспирантуры до своей смерти в 1974 году работал доцентом по кафедре фортепиано в Институте им. Гнесиных"[12].

6

В мемуарах Борис Броннер характерным образом обходит все подробности, связанные с кисловодскими периодами 'свободы'. Не проговаривает он эксплицитно и то, что главной особенностью жизни сына директора санатория были совершенно новые, не похожие на московские, отношения с отдыхающими – известными учеными, артистами, композиторами, писателями. Граница, отделявшая его в обычной жизни от этих 'звездных' фигур, размывалась – во многом благодаря вольной атмосфере курорта, но, что не менее важно, благодаря особому положению маленького Бориса в социальной иерархии санатория: очевидно, многие его обитатели

[11] Сестер, действительно, было три, и одну из них звали Евгения, однако имя второй сестры – Мария, а не Ольга, как утверждает Б.В. Броннер. Все трое основали 1895 году музыкальное училище, которое в 1944 г. стало Музыкально-педагогическим институтом.

[12] Письмо Б.В. Броннера В.Т. Гузеевой от 25.10.1976. Хранится в домашнем архиве Е.Б. Броннер-младшей.

стремились подружиться с сыном всемогущей заведующей.

Судя по дневникам В.И. Вернадского и К.И. Чуковского, письмам С.Я. Маршака и М.В. Нечкиной, жизнь в санатории отнюдь не была безоблачной. Вернадский рассказывает об услышанных от разных обитателей из разряда ‘бывших’ историях поэтапного уничтожения академической науки и сетует на засилье ‘еврейства’, М.В. Нечкина, наоборот, обрушивается на ‘бывших’, разговоры и привычки которых ей ненавистны (“Публика здесь обычная цекубистская, т.е. на 70% сволочь. Очень любопытно было наблюдать впечатления ее и реакцию на шахтинское дело. При встрече расскажу подробности. В общем, отношение обострилось, и еще резче прошла грань между советским и несоветским элементом” [Нечкина 2006]). К.С. Станиславский возмущается всеобщим падением нравов, затронувшим даже его труппу: “Публика здесь сплошные хамы и сукины дочери. Иначе определить нельзя. Ходят в подштанниках, а животы, грудь голые, скверные, волосатые. Ходишь по парку и отплевываешься. Кажется, что попал либо в больницу, либо в баню. Ужасно то, что этой чудной моде следует и интеллигенция, и даже наши: Изралевский, Качалов” (Станиславский 1999: 284).

Борис Броннер как будто не замечал (забыл или действительно не замечал?) всех этих скрытых и открытых противоречий. В его мемуарном повествовании почти не рассказывается об отношениях между разными героями его очерков (исключение – хрестоматийная пара Станиславский-Качалов). Нет в них ни слова о трудностях получения путевок, бытовых неурядицах, и только в мимолетном упоминании об оставленном для В.И. Качалова на лекарственном столике коньяке мы можем разглядеть едва заметную констатацию системы привилегий, установившейся внутри социальной иерархии санатория. Даже по краткому изложению рассказа Е.Б. Броннер, приведенном в дневнике К.И. Чуковского, – цитату из него я даю ниже в одном из комментариев к публикации, – хорошо видно, что сама ‘хозяйка’ санатория проводила достаточно резкую грань между ‘старыми’ и ‘новыми’, пореволюционными деятелями науки и культуры. Стараясь относиться с юмором к общению своего сына с революци-

онным писателем Артемом Веселым, она, тем не менее, явно была не в восторге от перемен, произошедших в словаре одиннадцатилетнего мальчика. Однако для маленького Бориса, как много позже и для Бориса-мемуариста, Кисловодск остался как раз местом гармоничного сосуществования “князей” и “графов” (выражение из очерка о К.С. Станиславском) с новоназначенной и новообразованной советской интеллигенцией.

Еще одна заведомая аберрация, к которой прибегает автор мемуаров, – молчание о последующей судьбе многих героев его очерков: репрессированного в 1937-м Артема Веселого, арестованного в 1937-м и погибшего в 1939-м Вольфа Броннера, о смерти в 1943-м от туберкулеза нежно любимой сестры Нелли, об испытаниях, выпавших на долю семьи после ареста отца… Отец – ключевая фигура в личностном и эмоциональном становлении Бориса, вообще фигурирует в мемуарах только как эпизодический персонаж очерка о Сергее Мигае. 1930-х, 1940-х, 1950-х в этих мемуарах нет даже в виде ближайшей или отдаленной биографической перспективы. Они вычеркнуты, намеренно забыты.

Что стало с многочисленными знакомствами и дружбами кисловодской поры после 1937 года? Одно из примечательных свидетельств на эту тему является редукция биографии Елены Борисовны Броннер до момента ареста ее мужа. Почти все источники (комментарии к дневникам Чуковского и Вернадского, биографическая справка в книге о Санатории им. Горького[13]) называют в качестве даты ее смерти 1937 год (даже раньше, чем был расстрелян ее муж!), а в качестве причины – незаконную репрессию и смертный приговор. Однако Е.Б. Броннер не была арестована и умерла только летом 1965 года. Похоронена она, по иронии судьбы, в крематории того самого Донского кладбища, где находится коллективное захоронение жертв расстрелов Большого террора, в котором, согласно картотеке “Мемориала”, покоится прах ее мужа. (Фото 3).

По воспоминаниям моей мамы (по осознанному выбору деда, она – полная тезка моей прабабушки), основной круг общения Елены Борисовны после 1953 года составляли вышедшие из лагерей ее дав-

[13] См.: Вернадский 2001: 69, Санаторий 2012: 97, Чуковский 2006: 610.

ние знакомые: вернувшаяся в Москву в 1954-м вдова Александра Косарева Мария Нанейшвили, выпущенная из казахстанской ссылки Лина Соломоновна Штерн… По-видимому, не прерывались отношения с сестрами Гнесиными и Самуилом Маршаком, помогавшим дедушке в конце 1940-х при создании детской книжки *Путь телеграммы*. Однако большинство друзей и знакомых из ученой, писательской и артистической среды были потеряны, и об этом дедушка намеренно не захотел писать в своем идиллическом *Седьмом позвонке*.

По-видимому, напряжение между рассказанным и замалчиваемым оказалось настолько сильным, что дедушка решил не продолжать свой мемуарный труд, завершив его очерком о Р.М. Глиэре. В этом же очерке мы находим очень интересный пассаж, проливающий свет и на другую причину оставления замысла этого прозаического цикла: “Когда начали складываться первые фразы этих воспоминаний, мне казалось настолько все памятным и ясным, что не вызывала сомнения необходимость оставить все эти воспоминания на бумаге. […] Короче говоря, я много помню того, что для меня, маленького мальчика, было главным”.

Последний очерк цикла обнажил еще одно неразрешимое для Б.В. Броннера противоречие, с самого начала сознательно заложенное автором в повествование. С одной стороны, он намеревался рассказать о ‘великих’, какими он их помнил, и в этом смысле его мемуары представляют сознательную оппозицию культовой книге 1960-х о довоенном идиллическом детстве – *До свидания, мальчики!* Б. Балтера. Там действие тоже происходит в курортном городе, однако для героев повести обитатели курорта не представляют никакого личностного интереса:

“Мы видели их в курзале – нарядных, чистых, хорошо пахнущих, как-то по-особому свежих и снисходительно добрых; так выглядят люди, свободные от повседневных забот. Среди них были знаменитые инженеры, ученые, служащие, просто рабочие. Все они в наших глазах сливались в одно целое – в ‘курортников’. И нам даже в голову не приходило, что в городах, из которых они приехали, это были обычные люди, с такими же, как у всех людей, будничными делами.

Они жили среди нас, не замечая нас. Им не было никакого дела до того, что о них думают и говорят. А город видел все их слабости, и потому наши отцы и матери считали себя выше их" (Балтер 1963: 13–14).

Однако другой задачей своих мемуаров Б. Броннер видел акцентирование детского, очень избирательного характера запомнившихся портретов, реплик и сцен. Доминирующую роль в мемуарах начинают играть эмоции страха (*Артем Веселый*), удивления (*К.С. Станиславский*), восхищения (*В.И. Качалов*), сочувствия (*Сергей Мигай*), мальчишеской гордости (*Р.М. Глиэр*). Эти эмоции, по сути, и составляют композиционное ядро каждого очерка, они, как магнит, притягивают к себе все прочие повествовательные элементы.

По тексту мемуаров хорошо видно, что, продвигаясь в своих очерках дальше и дальше, дедушка с большим успехом решал эту вторую задачу и, вероятно, видел принципиальную неразрешимость первой: помнил он слишком мало и слишком субъективно. Самолично обоснованная им причина, легитимировавшая его занятия мемуаристикой, – знакомство с известными людьми, встречи с ними в бытовых и самых прозаических обстоятельствах, – по мере продвижения повествования становилась все более эфемерной, тогда как история собственного детства рассказчика, наоборот, выходила на передний план. Сейчас уже трудно сказать, какой именно фактор оказался ключевым для решения не продолжать далее начатые мемуары: авторская скромность, не позволявшая концентрировать внимание читателя на собственной персоне, или травматическое сознание свидетеля исчезновения всей этой идиллической цивилизации 1920-х, – ведь сместив фокус в сторону собственного 'я' и собственной эмоциональной биографии, он вынужден был бы хотя бы скороговоркой коснуться этих драматических сюжетов…

Как будто компенсируя умолчания *Седьмого позвонка*, уже в 1980-е годы дедушка объединил в одну папку этот свой мемуарный текст и два обширных письма Валентине Гузеевой, новосибирскому историку, писавшему книгу о В.М. Броннере: здесь Б.В. подробно говорит об отце, его сибирском детстве и отрочестве, увлечениях, о его распорядке рабочего дня в 1920-е и 1930-е, об их совместных путешестви-

ях, об отношении отца к Сибири и Байкалу… Папка с этими тремя текстами названа автором *Мои воспоминания об отце и детстве*. Понятийная структура заголовка, его синтаксис выдают одновременное запараллеливание и разведение персоны и периода жизни – как будто бы разговор об отце может вестись только отдельно от рассказа о детстве, – в другом жанре, с другой интонацией, с иным собеседником.

Причин у этого принципиального различения, по-видимому, две. Первая уже названа – невозможность ввести в воспоминания о детстве воспоминания о репрессированном отце. Вторая – состоит в очень большом авторитете В.М. Броннера для сына. Привычка В.М. Броннера осуществлять моральное руководство проступает даже в его нескольких сохранившихся письмах к сыну 1934-1936 годов. Дедушке явно было трудно описывать свое детство как идиллическое, постоянно ‘держа в уме” отношения с любимым, но довольно требовательным отцом, чья требовательность к тому же была ‘поддержана” его известностью и высоким положением.

Тем не менее, дедушка явно не был готов расстаться с идиллической топикой своих мемуаров. Родившийся под его пером герой – неожиданная фигура для советской литературы середины прошлого века: это ребенок, который по счастливой случайности стал свидетелем ‘домашней’, приватной стороны истории культуры. Словно бы только это детское знакомство с известными людьми придавало его жизни надличностный смысл. Этот взгляд, может быть, аналогичен тому настроению, с которым Б.В. писал свои австралийские дневники: важен не он сам, но то иное и большее, чем он сам, открывшееся благодаря удаче и требующее запечатления. Это ‘постоттепельное’ настроение, характерное не только для деятелей неофициальной культуры или либеральных деятелей культуры официальной, но и для представителей советской технической интеллигенции и министерской номенклатуры, должно быть, на мой взгляд, зафиксировано и сохранено в культурной памяти.

БОРИС ВУЛЬФОВИЧ БРОННЕР

СЕДЬМОЙ ПОЗВОНОК

Публикация основана на рукописи Б.В. Броннера (1916-

1991), хранившейся в архиве семьи Броннеров в папке, которую сам автор озаглавил *Мои воспоминания об отце и детстве*. Первая часть представляет собой цельное по замыслу произведение мемуарного характера *Седьмой позвонок*, написанное летом 1970 года. Вторая часть – более поздние письма Б.В. Броннера сибирскому историку и краеведу В.Т. Гузеевой, занимавшейся в 1970-1980-е годы исследованием биографии и революционной деятельности отца Б.В. Броннера, Вольфа Моисеевича Броннера (1876–1939).

Рукописи не готовились к публикации самим автором, поэтому они печатаются без стилистической правки, с исправлением только случайных ошибок и описок (несогласование падежей, пропуск букв, предлогов и т.д.). Орфография и пунктуация приведены в соответствие с современными нормами, лишь в некоторых случаях сохранены авторские знаки препинания.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ. СЕДЬМОЙ ПОЗВОНОК. ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ.

Когда тебе 53 с хвостиком и ты раньше никогда не написал даже маленького очерка или рассказа, а вершиной творчества была книга для детей *Путь телеграммы*[14], то сам себе невольно задаешь вопрос: а какое право у тебя есть отнимать время у читателя?

Если говорить откровенно, то только прочтя громадное ко-

[14] *Путь телеграммы* – научно-популярная детская книга Б.В. Броннера, написанная совместно с Л. Кокосовым и опубликованная в Москве в 1949 и переизданная в 1955 году. Затем она была переведена на китайский язык и опубликована в Пекине в 1957 году. Между тем Б.В. Броннер не называет здесь нескольких книг, выпущенных им единолично и в соавторстве в 1949–1970 годах: *Бригада отличного качества на телеграфе* (в соавторстве с Л.В. Кокосовым; М., 1949), *Телеграфист* (М., 1953), *Идущие впереди. Опыт работы бригад Московского центрального телеграфа, соревнующихся за звание бригады коммунистического труда* (в соавт. с Л.В. Кокосовым, М., 1959), *Организация абонентского телеграфирования. Лекции по организации и планированию телеграфной связи* (М., 1961). В 1971 году вышел написанный в соавторстве с Н.М. Губиным учебник для инженерно-экономических факультетов электротехнических институтов связи *Организация и планирование телеграфной связи* (М., Связь). Можно предположить, что в сознании Б.В. Броннера граница между тем, что сегодня считают fiction и non-fiction, проходила иначе. Детскую научно-популярную книжку, равно как и мемуары, он числил по разряду художественной литературы, а остальные свои сочинения считал принадлежащими к научному или деловому жанрам.

личество различной литературы, а возможности у меня были большие, ибо вот уже месяц я лежу в больнице носом вверх, пришлось убедиться в наличии и слабо написанных произведений. Вот и по думалось – давай рискнем, давай попробуем.

С чего начать? Ну, конечно, с воспоминаний. Оглядываясь на прожитое, я без особого спора с собственной совестью могу признаться читателю, что мои детские годы периода 1924–1928 гг., когда мне посчастливилось жить каждое лето, а вернее, с мая по октябрь, в санатории Дома ученых в Кисловодске, были наполнены исключительно интересными встречами. Моя мама[15] в течение этих пяти лет была директором санатория, где регулярно отдыхали и лечились кисловодским нарзаном Станиславский и Качалов, Иоффе и Рамзин, Глиэр и Оборин, Маршак и Чуковский и многие, многие замечательные люди, о которых я, к сожалению, могу рассказать только в отдельных эпизодах, тех, которые произвели особое впечатление на маленького мальчика. Ведь летом 1924 г. мне шел всего восьмой год. Но летом 1928 г. мне было почти 12 лет, и, вероятно, многое, что запомнилось, относится к более ‘зрелому’ возрасту автора.

Хорошо, скажет читатель, а почему такое ясное по содержанию повествование получило столь интригующее название – *Седьмой позвонок*? Для ответа придется рассказать о печальном для автора вечере 18 июля 1970 года.

Был жаркий, очень жаркий день. Даже на даче под Москвой, когда в тени 33 градуса, жара дает о себе знать. Именно в этот день я решил закончить прибивать доски к новому забору и когда осталось всего 6 погонных метров, пришлось делать перерыв в работе и пойти чинить электрический ввод в дачу.

О, мужчины, взываю к вам, кто из нас не испытал чувство раздражения, когда начатая работа прекращается, и вас ‘перебрасывают’ на другое хозяйственное поручение. Прекрасно зная положения о технике безопасности при работе с электричеством, да притом на высоте более 5 метров, я делал все правильно, но не удосужился надеть рубашку и, уже почти окончив все восстановительные работы, замкнул через себя две фазы 220-

[15] Елена Борисовна Броннер (1881–1965) – мать Б.В. Броннера и жена В.М. Броннера, см. о ней в предисловии к публикации.

вольтовой магистрали и полетел с лестницы вниз головой.
Судьба оказалась милостива, и все закончилось повреждением двух позвонков. Заключение врачей было четким и ясным – лежать 55 дней на спине. Вот и лежу я уже 30 дней. Товарищи мои сделали для меня специальный столик, и это позволяет без особых перенапряжений писать.
"Все ясно, – скажет читатель, – но почему все-таки *Седьмой позвонок*?" Да потому что повредил я четвертый и седьмой позвонки, но книга Ларни *Четвертый позвонок* давно уже заняла свое место на книжных полках[16]. Ну а я никогда бы не рискнул тратить время на литературные опусы, если бы не седьмой позвонок.

Вот, пожалуй, и все. Теперь можно и начинать.

АРТЕМ ВЕСЕЛЫЙ

...Порыв ветра был настолько сильным, что змей взметнулся ввысь, бечевка натянулась как струна, и я почувствовал, как ноги мои оторвались от земли и меня потащило к обрывистой круче Крестовой горы[17]. Испугаться я не успел, крепкие руки схватили меня, опустили на землю и перехватили бечевку от метавшегося над горой большущего змея...
Прибывающие в наш санаторий ученые, артисты и другие немногочисленные, как их потом называли, "больные"[18], как

[16] *Четвертый позвонок, или Мошенник поневоле* – популярная в 1960–1970-е годы книга финского писателя Мартти Еханеса Ларни (настоящее имя – Марти Лайне), опубликованная по-фински в 1957-м, а по-русски в 1959-м году (Ларни 1959). Этот сатирический роман повествует об американских похождениях финского журналиста, ставшего на время физиотерапевтом.

[17] Крестовая гора – доминирующая возвышенность центральной части Кисловодска, на вершине которой был расположен санаторий ЦЕКУБУ. Гора получила свое название в честь каменного креста, установленного 15 июня 1848 г. по инициативе первопоселенца Кисловодска А.Ф. Реброва (1776–1862) в память о 50-летии проведения первого курортного сезона у нарзана (Санаторий 2012: 53).

[18] Судя по письмам М.В. Нечкиной, отправленным мужу из санатория ЦЕКУБУ в 1927, для того, чтобы ученому или деятелю культуры получить туда путевку, нужно было пройти медицинскую комиссию и доказать, что он/она действительно имеет диагноз, требующий лечения на Кавказских минеральных водах: "Отличие от предыдущих комиссий то, что закатывают самый настоящий медицинский осмотр" (Нечкина 2006). Согласно путеводителю *Теберда*, написанном и изданном В.М. Броннером в 1934 г., "в санаторий КСУ принимаются переутомленные, с упадком питания, выздоравливающие после болезней и операций, невротики (легкие формы), с закрытыми вполне компенсированными формами ту-

правило, были люди степенные, а мне, мальчишке, казалось, даже важные.

И когда передо мной оказался протягивающий для знакомства руку, большой, улыбающийся во все лицо мужчина, то я очень смутился и в ответ на его громкое "Артем" тихонько сказал: "Борис". "Ну, вот и познакомились, – сказал Артем. – А я о тебе уже все знаю от твоей мамаши, замечательная, брат, у тебя мамаша. Смотри-ка, какое чудесное место для санатория нашла!"[19].

Место было действительно чудесное. Ведь в 1924 г. бывший пансионат Нагорских на Крестовой горе был самой высокой обжитой точкой Кисловодска. Чистый воздух, простор открывающихся перед взором гор, тишина. Все это даже в те далекие годы резко отличало жизнь на Крестовой горе от жизни в самом городе.

– Слушай, Борис! Тебе, как сказала мамаша, здорово скучно тут, и предлагаю такой план. Сделаем, брат, здоровенного змея с трещотками и будем его запускать с Крестовой горы на удивление всем. – Он посмотрел в мои широко

беркулеза и с болезнями дыхательных путей туберкулезного характера. при полной компенсации сердечно-сосудистой системы. Теберда рекомендуется также после окончания лечения на других, главным образом бальнеологических, курортах" (*Теберда* 1934: 15).

[19] Согласно документам, сохранившимся в архиве ЦЕКУБУ, Елена Борисовна Броннер была назначена на должность заведующей санатория ЦЕКУБУ 1 апреля 1923 г. Ей был вручен мандат, на основании которого она должна была организовать санаторий прямо на месте: выбрать подходящее место и арендовать здание. Броннер немедленно выехала на место и взяла в аренду у Кисловодского курорта сроком на три года трехэтажный жилой дом в 20 комнат (бывшее владение Нагорского), расположенный по ул. Крестовой, дом 11. А в ноябре 1924 года в аренду у курорта было взято еще одно домовладение по ул. Крестовой, 9. Санаторий располагается в центре города на вершине Крестовой горы, у подножия которой бьет ключ минерального источника нарзан (Санаторий 2012: 53 со ссылкой на: ГАРФ. Ф. 4737. Оп. 2. Ед. хр. 82. Л. 2–19). Ср. с описанием К.С. Станиславского: "Если выйти из калитки большого дома, то очутишься на переходе Крестовой горы в Красные камни. Если пойдешь по тропинке по полю, то через десять минут очутишься на Красных камнях. Если пойдешь из калитки полевее, то попадешь в удивительное место – на мыс Крестовой горы, на котором в оно время возвышался крест. Теперь он свержен и валяется на земле. Отсюда замечательный вид, который можно сравнить только с видом на Тифлис с грибоедовской могилы. Ночью и при луне, которая светит теперь, получается феерическая картина. Кажется, что стоишь на мысу огромного корабля, а под тобой, далеко внизу – расстилается огромный городище, вроде Нью-Йорка" (Станиславский 1999: 278–279).

открытые от удивления и счастья глаза и громко расхохотался. Это был именно хохот, а не смех. Этот большой и приветливый человек был переполнен чувством радости жить. Он все делал широко, громко, смачно. Он даже ругался так по-особенному здорово, что чопорные жители санатория только снисходительно улыбались[20].

Работа над змеем продолжалась три дня. Я только успевал бегать то за газетами, то за клеем, то за различными планками. Сооружение получалось величественных размеров в четыре развернутые газеты. Был сделан длинный хвост из пакли. Отлично получилась трещотка. Во время работы Артем напевал, подмаргивал мне, улыбка не сходила с его лица, и было видно, что он радуется вместе со мной.

Иногда он произносил какие-то короткие стихотворные фразы, смеялся и потирал руки от удовольствия. Когда работа подошла к концу и змей был прислонен к стене комнаты, в которой жил Артем, он стал зазывать к себе то одного, то другого из жителей маленького корпуса санатория и спрашивал совета, а как раскрасить такое чудо-юдо. Я не помню, какие давались советы, но помню, как в конце целого дня обсуждений Артем посадил меня к себе на колени и сказал: “Общего мнения нет, поэтому запустим его завтра в таком ‘газетном’ виде, как он был нами создан”.

Сразу после завтрака мы отправились на Крестовую. Артем, высоко подняв в руке змея, шагал, поглаживая меня по голове, а я, счастливый, вприпрыжку вышагивал, неся в руках пушистый змеиный хвост.

Милый, хороший, добрый Артем! Он не пожалел трех дней своего отпуска, чтобы доставить удовольствие маленькому, скучающему среди взрослых, мальчишке. И трудно представить, как он был огор-

[20] Корней Иванович Чуковский несколько иначе со слов Е.Б. Броннер пересказывал эффект, произведенный Артемом Веселым и его ‘смачной’ речью, на ученых обитателей ЦЕКУБУ: “[Е.Б. Броннер] рассказала мне, как в Цекубу приехал пролетарский писатель Артем Веселый и ее сын Боря вдруг стал ругаться по матери. Веселый сошелся с Борей и научил 10-летнего мальчика самым ужасным ругательствам, называл ученых буржуями – и не желал даже сидеть с ними за одним столом, а беседуя с Еленой Борисовной, сам того не замечая, матюкался на каждом шагу. ‘Я так и похолодела, когда услыхала вдруг 3 слова, а потом ничего, привыкла’” (Чуковский 2006: 382).

чен, когда, приземлив меня после короткого полета, увидел искаженное страхом лицо.
Мы начали запускать змея по всем правилам, и Артем показывал, как надо постепенно раскручивать бечевку. Ветер на горе был слабый, и змей медленно и спокойно поднимался вверх, но именно в тот момент, когда довольный всем происходящим Артем отдал в мое полное распоряжение весь оставшийся клубок бечевки и я для большей уверенности накрутил ее себе на руку, случилось то, с чего я начал этот короткий рассказ.
Впоследствии ни я, ни Артем не могли вспомнить, каким образом бечевка оказалась 'на свободе' и змей, взмыв высоко вверх, полетел в сторону, к Эльбрусу. В этот момент у Артема было только одно желание – вывести меня из состояния испуга.
Он видел, что я так испугался, что даже забыл заплакать, хотя бечевка до крови разрезала мне правую руку. Он шутил, строил смешные рожицы, показывал мне, как я вдруг полетел, и все это делалось так искренне, что мне тоже стало весело, и страх сменился ощущением чего-то нового, самостоятельного, что я впервые испытал в свои 8 лет[21].

КОНСТАНТИН СЕРГЕЕВИЧ СТАНИСЛАВСКИЙ

Прошло более 40 лет, когда впервые фотопортрет Константина Сергеевича появился у нас в квартире. За эти годы поблекла дарственная надпись, в которой Константин Сергеевич с почтением и признательностью вручил свой портрет моей матери. Но по-прежнему со стены смотрят на Вас красивые глаза на утонченном, мужественно красивом лице великого артиста. Я смотрю на портрет и вновь вспоминаю то неизгладимое впечатление, которое на меня, десятилетнего мальчугана, произвела величественная внешность К.С., когда он впервые приехал в санаторий на Крестовой горе.
Я уже рассказывал, что в санатории лечилось много интересных, более того – исключительных людей науки, техники и искусства. Но с уверенностью могу сказать, что

[21] Если в этом эпизоде Б.В. Броннер рассказывает о том же первом приезде А. Веселого в санаторий, о котором рассказывала К.И. Чуковскому Е.Б. Броннер, то он относится к лету – началу осени 1928 года. Б.В. Броннеру было в этот момент одиннадцать, а не восемь лет.

ни до этой встречи, ни по сей день я никогда не встречал такое удивительное сочетание красоты, ума и какого-то непостижимого благородства, сочетающегося с неподдельной скромностью. Конечно, все, что я сейчас сказал о К.С., не могло прийти и не пришло мне в голову в том далеком 1926 году[22]. Но я отчетливо помню, что, увидев выходящего из экипажа К.С., стремглав побежал к маме и, задыхаясь от волнения, сообщил, что приехал какой-то очень важный, какой-то особенный человек, такого у нас еще в санатории и не было. Помню, как мама ласково посмотрела на меня и сказала завхозу Сергею Вавилонскому, который тоже так умел себя подавать, что все называли его "графом Вавилонским": "Это наверняка приехал Константин Сергеевич. Проводите его в отведенную ему комнату". Я тогда еще не знал, кто такой К.С., но в моем представлении человек с такой внешностью должен был быть или бывшим князем, или уж, во всяком случае, графом. Все это я изложил немедленно всем находящимся в большой комнате канцелярии. Мама недоуменно подняла брови, ведь ей приходилось видеть и князей, и графов, и такое сравнение было ей непонятно, а ведь мне и моим сверстникам тогда казалось, что имеющие такие титулы, имели и особый вид.

Когда вечером мама меня познакомила с К.С., он улыбнулся, и я понял, что ему уже известно обо всем, что произошло днем. Улыбка была ласковая, доброжелательная, но трепет, охвативший меня еще в первый момент, когда я его увидел, не проходил. Более того, он сохранился на все те годы, когда К.С. приезжал летом в Кисловодск, и я так и не мог побороть своего смущения, когда встречался с К.С.

Мои сравнения могут показаться смешными, но и сейчас я могу утверждать, что он был не такой, как все другие, даже знаменитые люди. Для меня в детстве он был чем-то непостижимо идеальным. И это чувство я пронес через долгие годы, хотя не раз видел, что К.С. так же, как и другие умеет шутить, веселиться и быть одним из многих. Вероятно, даже в шутках он был необычным.

Помню один вечер, когда снова сдвинули столы в столовой и освободили место перед сценой. Ждали каких-то при-

[22] По-видимому, Б.В. Броннер ошибается: первый приезд Станиславского в санаторий ЦЕКУБУ состоялся в 1927 году (см.: Станиславский 1961).

езжих артистов или начала кино[23], точно не помню, но зато четко помню, как Константин Сергеевич наклонился к Василию Ивановичу Качалову, пошептал ему что-то, и оба они заулыбались и, как заговорщики, отошли в сторонку. Через минуту они уже вернулись, и все стоявшие и сидевшие рядом увидели поистине потрясающее, оригинальное зрелище. На столе появилась сжатая в кулак рука Константина Сергеевича и сжатая в кулак рука Василия Ивановича. Но это были не просто сжатые в кулак руки. Носовые платки были завязаны, как косынки, а на сжатых пальцах были нарисованы глаза и рот. Я не помню, о чем 'говорили' эти две деревенские девушки – две сжатые в кулак человеческие руки. Все мое внимание было приковано к пальцам, строящим уморительные рожицы, поджимающим губы, косящим глаза то в одну, то в другую сторону. Уже взрослым я не раз видел, какие чудеса творит с круглым шариком, одетым на палец, Сергей Образцов. Но пусть простит меня очень любимый мною замечательный кукольник, но то, что выделывали Василий Иванович и особенно Константин Сергеевич со своими разрисованными кулаками, было просто фантастическим зрелищем.

И вот шумные аплодисменты сотрясают окна маленькой столовой и продолжаются до тех пор, пока два замечательных артиста не встают и не начинают раскланиваться. Но видели бы вы, как скромно и с каким достоинством поклонился Константин Сергеевич. В этот момент я был уверен, что мама ошиблась, и он наверняка бывший князь или уж во всяком случае граф.

ВАСИЛИЙ ИВАНОВИЧ КАЧАЛОВ

Столовая размещалась в специально построенном одноэтажном светлом помещении, заканчивающимся маленькой сценой[24]. И если вечером столы сдвигали к противоположной от сцены стороне, все в санатории знали, что имеет смысл даже прервать чудес-

[23] В санатории ЦЕКУБУ регулярно проводились лекции, концерты, экскурсии. См. составленный Е.Б. Бронер список мероприятий лета 1925–1926 гг. в: Санаторий 2012: 54–62.

[24] Столовая санатория площадью 150 кв. м. была построена в 1926 году и одновременно выполняла функцию клуба (Санаторий 2012: 63). Следовательно, описываемые в этом очерке события относятся не ранее, чем к 1926 году.

ные вечерние гуляния по Крестовой горе. В каждый заезд, а именно так называли в санатории смену уезжающих новой партией страждущих получить свою порцию нарзанных ванн, всегда находилась группа инициативных людей, помогающих администрации санатория развлекать публику не только кино или выступлениями бригад синей блузы, но и встречей с артистами и писателями, которые в это время жили в санатории[25].

И вот в один из таких вечеров, который мы сейчас назвали бы вечером самодеятельности, в паузе между выступлениями, встал Василий Иванович Качалов и сказал: "А я прямо с места вам коротенький анекдот расскажу".

В санатории всегда было много людей, имевших большое имя в нашей стране. Да и официальное звание – заслуженный артист республики[26] – не могло выделить Василия Ивановича среди других обитателей санатория. Но его личное обаяние было так велико, что все, связанное с Василием Ивановичем, приобретало особую окраску. Даже сама директорша санатория не могла устоять перед чарами этого замечательного артиста,

[25] М.В. Нечкина недовольно сообщала мужу в письмах о том, что жившие в санатории артисты довольно агрессивно отказывались от предложения принять участие в концерте для местной публики ("В День кооперации пришли они и от сельсовета с предложением устроить в помещении ЦЕКУБУ на большой террасе маленький вечер… отдыхающих цекубистов просили устроить маленький концерт, ведь у нас тут Нежданова, Голованов, Миронов и куча других артистов. Что поднялось, что сделалось, боже ты мой! И кодекс законов о труде вспомнили, что они де отдыхают, и карачаевцы де блох принесут, и лужайку вытопчут, и пыльно будет и еще что, прямо не вспомню. Музыкант один гордо публично заявил: 'Ни перед пионерами, ни перед царствующей фамилией играть не буду!'" [Нечкина 2006]), однако, судя по воспоминаниям Б.В. Броннера и сохранившихся в архиве санатория программах концертов, лекций и выступлений, эпизод лета 1927 года был, скорее, исключением из правила. Так, в отчете об одном из концертов лета 1925 года Е.Б. Броннер пишет: "6-го июля концерт, устроенный артистами Большого и Малого Московских Академических театров и Художественного театра. Участвовали артисты – Вишневский, Крейн, Андреев, Богданович, Трезвинский и артистки Н.А. Смирнова и Е.Ф. Цертелева. Собралось около 400 человек. Аудитория состояла из больных санатория ЦЕКУБУ, врачей бальнеологических учреждений и служащих этих учреждений, врачей санаторий Цустраха-Главкурупра, Поликлиники, представителей Союзов работников в банке, на телефоне, в библиотеках и небольшого количества рабочих ближайшего санатория Цустраха" (Санаторий 2012: 56).

[26] Это звание В.И. Качалов получил в сентябре 1924 года.

и всем было известно, что в пузырьке с лекарствами, стоявшем на его столе в общей столовой, на самом деле всегда был коньяк. И хотя бутылочка была маленькая, но сам факт такой важности был для этого санатория событием исключительным, о котором знали даже мы – дети.

Поэтому нет ничего удивительного, что в наступившей тишине, при всеобщем внимании, четко было слышно каждое слово, сказанное Василием Ивановичем.

Я должен полностью пересказать этот анекдот, ибо без этого читатель не сможет понять реакции той чопорной публики, которая заполнила маленькую столовую.

Спокойное лицо Василия Ивановича, пластичные движения его красивых рук, – ничто не предвещало необычного. Ведь он не раз выступал, но всегда очень коротко. Вот и сейчас все пытались не пропустить ни одного сказанного им слова, ни одного жеста.

“По пыльной степной дороге мчался автомобиль, – начал Василий Иванович. – Жара была нестерпимая. Прямо на дороге в пыли купались курицы. И вот над одной из них промчался автомобиль, и уже через мгновение она оказалась отброшенной в кювет. Курица долго лежала, но наконец встала, отряхнулась и сказала – тут Василий Иванович сделал паузу, снял пенсне, закатил глаза и закончил: ‘Вот это петух!’”.

Наступила гробовая тишина. Почтенные академики и их жены, профессура и другие важные завсегдатаи вечерних сборищ в столовой, были явно шокированы. Но анекдот был рассказан так по-качаловски замечательно, что удивление сменилось улыбками, раздался сперва один, потом второй короткий смешок, и вдруг все громко начали хохотать. Из-за закрытой занавески появились удивленные физиономии находившихся там артистов, которые не слышали короткого слова Качалова, и им было непостижимо, что могло привести к такому бурному веселью такое почтенное общество.

СЕРГЕЙ МИГАЙ

Дорога круто пошла вниз. “Проклятое место, – сказал возник. Придется лошадей выпрягать, а у линейки закрепить два задних колеса и пусть юзом спускается не по дороге, а прямо вниз по траве”. Сказано это было тоном, когда спор и советы смысла не имеют. Отец мой показал пример

дисциплинированности и первый зашагал осторожно вниз по косогору. Дядя Сережа (так я тогда звал Мигая) хитровато подмигнул мне, и мы тоже вприпрыжку стали догонять нашего командора. Путь был немалый – из Кисловодска в Теберду[27], через горы. Ранним летним утром в этот путь отправились мой отец с Мигаем и, конечно, поехал я, ибо был непременным участником всех экскурсий, походов и даже таких длительных путешествий, как то, о котором будет идти данное повествование. Сейчас по шоссе из Кисловодска в Теберду на автомашине всего несколько часов езды. А тогда даже напрямик через горы мы ехали двое суток. Причем линейка – это не обычная телега, а специально сделанная для прогулок, и везут ее две хорошо откормленные, сильные лошади.

Дядя Сережа спускался с горы большими шагами и весело насвистывал незнакомый для меня мотив. Я прыгал около него и никак не мог понять, что это он насвистывает. Он частенько любил напеть или просвистеть мелодию и устроить мне экзамен – из какой это оперы. Я отлично знал, что он – знаменитый оперный баритон, и, от души любя его, очень старался быть внимательным и отгадать автора и название оперы. Удавалось это мне нечасто, но когда я угадывал, то в награду получал ласковый подзатыльник, и на веселом открытом лице дяди Сережи блестели два ряда белых ровных зубов. Он был явно доволен. Четко помню, что в тот момент, когда я решился спросить, что он насвистывает, сверху раздался резкий крик – “берегись!”. Мы все повернулись и увидели, что к нам, неуклюже переворачиваясь с боку на бок, скатывается наша линейка, а на горе, держа лошадей, стоит наш возник и непрерывно кричит – “берегись, берегись!”.

[27] Теберда находится в 140 километрах от Кисловодска по автомобильной магистрали. Это одно из самых любимых мест В.М. Броннера на Кавказе. Согласно информации, размещенной в опубликованном В.М. Броннером в 1934 г. путеводителе *Теберда*, “в Теберду можно также проехать из Кисловодска через ущелье р. Мары, правого притока р. Кубани, и г. Микоян-Шахар. Расстояние приблизительно 96 км, его можно проехать на линейке в полтора дня. Этот вариант дороги в Теберду менее удобен, но зато более интересен и живописен, так как знакомит с районом Кавказских Минеральных Вод и проходит до красивому горному ущелью р. Мары”.

Впоследствии мы узнали, что уже в самом начале скольжения вниз лопнула веревка, крепившая правое заднее колесо, и линейка стала не сползать, а кувыркаться боком. Убедиться, что телега летит не на нас, было дело секундным, а затем я буквально уставился на дядю Сережу, ибо всегда веселое его лицо выражало такое страдание, что мне стало страшно. Я схватил его за руку, стал трясти и непрерывно спрашивал: “Что с Вами, что с Вами?”

Сперва я не слышал, что шепчут его губы, но потом услышал и ничего не понял. Он стоял, устремив взор на падающую линейку и повторял одни и те же слова – “мои помидоры, мои помидоры, мои помидоры”. И только когда он несколько раз повторил эти слова, а потом сорвался с места и крупными шагами пошел к лежавшей внизу телеге, я вспомнил один из разговоров, предшествовавших нашей поездке.

За несколько дней до отъезда папа, я и дядя Сережа сидели на веранде дома, где жила вся наша семья, и обсуждали план поездки. Когда речь дошла до еды, которую следует взять с собой, то, учитывая плохую дорогу и наличие большого количества родников, решили никакой минеральной воды не брать, но дядя Сережа настаивал взять ящик помидор, ибо, заявил он, без минеральной воды и помидоров он не может выдержать такое длинное путешествие. Отец мой пытался уговорить его, что это громоздкий и неудобный для перевоза продукт, а на линейке места мало, а брать с собой вещей надо много, но дядя Сережа был неумолим.

Перед отъездом я был предупрежден, что в ящике, приколоченном к концу линейки, помидоры, и следует об этом помнить и чего доброго не сесть на него.

И вот в первый же день путешествия такая авария! Когда я подбежал к телеге, дядя Сережа быстро отвязывал ящик с помидорами, а отец осматривал линейку и остальные вещи.

Я видел, что некоторые из наших вещей упали во время непредвиденного кувыркания линейки, и побежал их собирать. А когда вернулся, то застал поистине смешную и грустную картину.

Знаменитый артист стоял над открытым ящиком с превращенными в кашу помидорами и горестно вздыхал. Рядом стоял не менее огорченный мой отец, держа в своей руке большую руку дяди Сережи, и

успокаивающе пожимал ее. Вероятно, мое лицо выражало такое недоумение горю этих серьезных взрослых людей, что, взглянув на меня, они сперва улыбнулись, а потом начали громко смеяться и, присев на корточки, перевернули открытый ящик, высыпав его содержимое на траву. В это время спустился с лошадьми наш возчик и стал объяснять отцу причину несчастья. Дядя Сережа в это время выискивал целые или почти что целые помидоры и каждую находку сопровождал возгласом “ура!”.

Мигай жил в Ленинграде и пел в Мариинском театре, но когда он приезжал на гастроли в Москву, он всегда присылал нам домой билеты в Большой театр, и я слышал в его исполнении партии Демона и Онегина и, естественно, боготворил этого замечательного певца. (Фото 4).

Он для меня был как бы человеком из неведомого для меня мира. И вдруг явное человеческое горе около каких-то помидоров, которые я и в рот не брал. Вероятно, все это и прочли на моем лице Мигай и отец. А я, не успев опомниться от первого ощущения, оказался в не менее сложном положении, увидев, как быстро взрослые могут переходить от одного состояния к другому. На всем протяжении нашей длинной увлекательной поездки, а мы доехали до Домбайской поляны, я все время ждал, что дядя Сережа обрушит свой гнев на возчика, ибо уже на последнем привале перед Тебердой было покончено с остатком помидоров, но ничего подобного не было. Ни разу больше он не поднимал разговора о помидорах, и если сам возчик начинал себя казнить за случившееся, то дядя Сережа немедленно переводил разговор на другую тему, начиная рассказывать одну из смешных историй, связанных с его артистической деятельностью, и вместе с нами смеялся над рассказанным. Это был замечательный пример скромности и чуткости. По-моему, с этим согласитесь и Вы – мои дорогие читатели.

ГЛИЭР

Когда я решил написать о Глиэре, то в памяти стали восстанавливаться не только дни, проведенные мною на маленькой сцене санаторного клуба, где стояло пианино, за которым в дни отсутствия нарзанных ванн работал Композитор. Если уж рассказывать все честно, то прежде всего вспомнил я тот день, когда с

мамой и сестрой был на балете *Красный Мак*.

С самого утра все было необычным. В те далекие годы считалось вполне закономерным, что если ты живешь посередине улицы Арбат[28], то ходишь в школу не улицу Фрунзе[29] и при этом пересекаешь шумную Арбатскую площадь. Но такая 'закономерность' имела и свой точный маршрут движения, проложенный и строго определенный родителями. И я, и сестра, которая училась в той же школе, обязаны были, переходя Арбатскую площадь, сразу держать путь на здание Реввоенсовета на углу улицы Фрунзе[30]. И строго запрещалось сокращать путь и пересекать шумный Арбатский рынок[31]. Но в этот день я шел в школу с намерением сказать моему 'божеству' все. План был продуман еще накануне вечером. Нужно было достать несколько еловых веточек. Для этого самое простое – пройти через рынок. Так все и было сделано. В школьном дворе я появился задолго до звонка, в ранце лежали веточки елки. Когда появилось мое 'божество', как всегда, в гольфах с открытыми коленками, то месяцами затаенное признание в 'вечной' преданности вылилось в бурное признание. Елочки, зажатые в правую руку, начали хлестать по голым коленкам удивленное и явно испугавшееся 'божество'.

О, необычайный день первого признания в любви! Он закончился не менее замечательно, чем начался. Вечером мы всей семьей пошли на

[28] Семья Броннеров жила по адресу: ул. Арбат, д. 30, кв. 18, в доме, в котором и тогда, и сейчас располагается знаменитый зоомагазин, упомянутый в песне Б. Окуджавы.

[29] Ул. Фрунзе – ныне Знаменка. Школа, в которой учился Б.В. Броннер, располагалась в здании исторической усадьбы Апраксиных-Бутурлиных, где сейчас находится музыкальная школа им. Гнесиных (ул. Знаменка, д. 9/12). До революции в этом здании располагалась частная гимназия Кирпичниковой, с совместным обучением мальчиков и девочек: до революции школа славилась высоким уровнем преподавания, школьным театром и т.д. После революции школа стала опытной трудовой, однако сохранила многие свои дореволюционные традиции.

[30] Здание Реввоенсовета располагалось на углу ул. Фрунзе (ныне – Знаменки), в д. 19–21.

[31] Арбатский рынок находился на Арбатской площади, позади того места, где сейчас располагается вход в м. Арбатская Филевской линии. В 1932 году для рынка было построено специальное здание, в 1934-м его укоротили для строительства павильона метро.

Красный мак[32]. Тогда в Москве много говорили об этом новом балете Глиэра, а в нашей семье такие разговоры всегда заканчивались подшучиванием над моей персоной, ибо родителям было хорошо известно, каким преданным помощником, как говорил Глиэр, был у него Борис, мужественно просиживавший в кресле на сцене санатория долгие часы и дожидавшийся перерыва в работе. Тогда Глиэр говорил одну и ту же фразу – "Ну-с, молодой человек, сразимся!".

А началось это буквально в первый день приезда Глиэра в санаторий. Перед обедом очень любимый мною старенький Чаплыгин[33] (только через много лет я узнал о роли Чаплыгина в отечественном самолетостроении), как всегда, поджав нижнюю губу к верхней, отчего усы смешно задирались вверх, опираясь подбородком о набалдашник своей извечной кисловодской спутницы – большой палки, обдумывал очередной ход. Шел нешуточный шахматный бой.

Ведь форой была королева. На этот раз Чаплыгин рискнул играть без королевы и явно проигрывал. Для непосвященного это выглядело очень забавно. Маленький, черный от загара, с подстриженной под нулевку головой мальчуган и представительный старик за шахматной доской, причем расположение фигур явно свидетельствовало о печальном положении задумавшегося старца. До этого дня все игры между 'соперниками' проходили при явном преимуществе старшего из игроков, но форой была тура. Без туры Чаплыгин расправлялся со мной довольно быстро, а вот без королевы явно справиться не мог. Подошедший Глиэр был крайне удивлен исходом сражения. И вот тогда появилась такая привычная для меня в дальнейшем фраза – "Ну-с, молодой человек, сразимся?"

[32] Работу над своим самым известным балетом *Красный мак* Глиэр производил, очевидно, в 1925–26 годах, к которым мы можем приурочить кисловодскую часть соответствующей главы *Седьмого позвонка*. Описываемое первое признание в любви, как и премьера балета, состоялось в 1927-м. Из отчета Е.Б. Броннер мы знаем, что Глиэр точно отдыхал в санатории летом 1925 года ("16-го августа концерт с участием артистов Яблочкиной, Глиера, Книжниковой, Рудаковой и скрипача NN" (Санаторий 2012: 59).

[33] Сергей Алексеевич Чаплыгин (1869-1942), основоположник электромеханики, с 1918 г. был привлечен Н. Жуковским к организации Центрального аэрогидродинамического института, а в 1921–1930-м был председателем коллегии, а в 1928–30 – директор-начальник ЦАГИ.

Победа над Чаплыгиным была радостной и совсем не хотелось проиграть незнакомому для меня человеку с очень приятной внешностью и добрыми глазами. Я сразу заявил: “А что вы мне дадите?”. Мой новый соперник явно не понял вопроса. Он сперва полез в карманы своего чесучевого пиджака и, не найдя ничего подходящего, заявил: “А я тебя научу ноты читать. Хочешь?” Я тогда не придал значение этому обещанию и объяснил, что играю со взрослыми, если они мне дают фору. “Ах, вот почему ты ходишь победителем, – засмеялся Глиэр. – Тогда устроим завтра прикидочку, кто из нас на что способен и какую тебе следует давать фору, чтобы игра была интересной. Приходи завтра после завтрака в столовую, я буду на сцене”, – сказал Глиэр. “Ладно, – согласился я, – приду”.

Вечером был устроен допрос о новом больном, впервые появившемся в нашем санатории, и мама рассказала мне то немногое, что знала о композиторе Глиэре, который приехал не только лечиться, но и работать над новым произведением, о котором она ничего не знала.

Человек, который сочиняет музыку! Это было новым и очень интересным. Завтрак еще не кончился, и в столовой царило утреннее оживление, а я уже пробрался на сцену и залез в большое кресло, стоявшее в полутемном углу. На коленях у меня лежали шахматы. Глиэр поднялся на сцену, неся в руках большую черную папку. Он задернул занавесь. Задумчиво открыл папку и перебрал ноты. Затем сел к пианино и, наклонив голову, начал перебирать клавиши. Он не играл, нет, в этот момент он именно перебирал клавиши. Меня он даже не заметил. Большого впечатления процесс творчества на меня не произвел. Сперва было интересно, как Глиэр задумывался, потом проигрывал на пианино и, быстро вставая, подходил к столу и рисовал на нотной бумаге различные значки, как вдруг забирал ноты и ставил на пюпитр пианино и снова играл, а затем что-то снова писал, а вернее, рисовал на нотах. Но потом все это повторилось снова и снова. От нетерпения я завозился, и шахматы упали на пол. Глиэр от неожиданности резко встал, стул упал, и мое смущение было таким очевидным, что он рассмеялся и спросил: “Ну-с, молодой человек, сразимся?”

С этого дня мы частенько встречались за шахматной доской.

Я получал в фору туру и коня или офицера. Игра проходила во взаимных усилиях. Бывали дни, когда я выигрывал. Но в такие дни Глиэр играл в шахматы явно невнимательно, и мне иногда казалось, что он меня совсем не видит, да и шахматную доску видит плохо. Мама объясняла мне, что, наверное, в это время он не может отключиться от своей музыки. В такие дни я играл тихо, без болтовни. Через несколько дней после наших ‘сражений’.

Глиэр мне сказал: “Спасибо тебе, маленький человечек, ты даже не знаешь, как ты мне помогаешь”. И когда он это говорил, я понял, что до самого его отъезда буду всегда являться после завтрака на сцену и убегать к товарищам и играм только после окончания очередного ‘боя’.

“О, – скажет читатель, – тебе посчастливилось быть рядом с большим композитором во время долгих часов его творчества. Так расскажи о скрытой от глаз людей лаборатории творчества такого выдающегося композитора”. Увы, я не могу этого сделать.

Когда начали складываться первые фразы этих воспоминаний, мне казалось настолько все памятным и ясным, что не вызывала сомнения необходимость оставить все эти воспоминания на бумаге. И действительно, я отлично помню и наши шахматные бои, и поведение Глиэра во время игры в шахматы, и наши совместные прогулки на Красные камни[34] и в парк. Короче говоря, я много помню того, что для меня, маленького мальчика, было главным. И в моей памяти Глиэр – это очень добрый, более того – ласковый пожилой человек. Вероятно, находясь в санатории, он считал необходимым не очень перегружать себя работой, но даже в краткие перерывы, когда мы играли в шахматы, Глиэр был далеко, далеко в своей музыке, продолжая в этот момент порождать новые звуки.

И вот долгожданный вечер с походом в театр. Прошла увертюра, начался красочный балет. Все было прекрасно. Но когда зазвучала мелодия лихого матроского танца, и на сцене появилась группа краснофлотцев, лихо отплясывав-

[34] Красные камни – часть Кисловодского парка, ряд песчанных скал, поднятых когда-то действием тектонических сил со дна древнего моря. В 1924 г. скульптор В. Ингал высек из одной из скал горельеф Ленина.

ших любимое тогда всеми мальчишками ‘яблочко’, у меня от восторга и гордости даже слезы на глазах выступили. Ведь однажды во время игры Глиэр спросил меня: “Какой танец ты больше всего любишь?”. И я ответил: “Яблочко”. Вы скажете, читатель: “Это совпадение!”. “Конечно, совпадение”, – скажу я сейчас. Но тогда, в театре, мне казалось, что недаром я много скучных часов провел на маленькой сцене санатория в Кисловодске. Поистине это был исключительный день, и нет ничего удивительного, что более чем через сорок лет я его отлично помню.

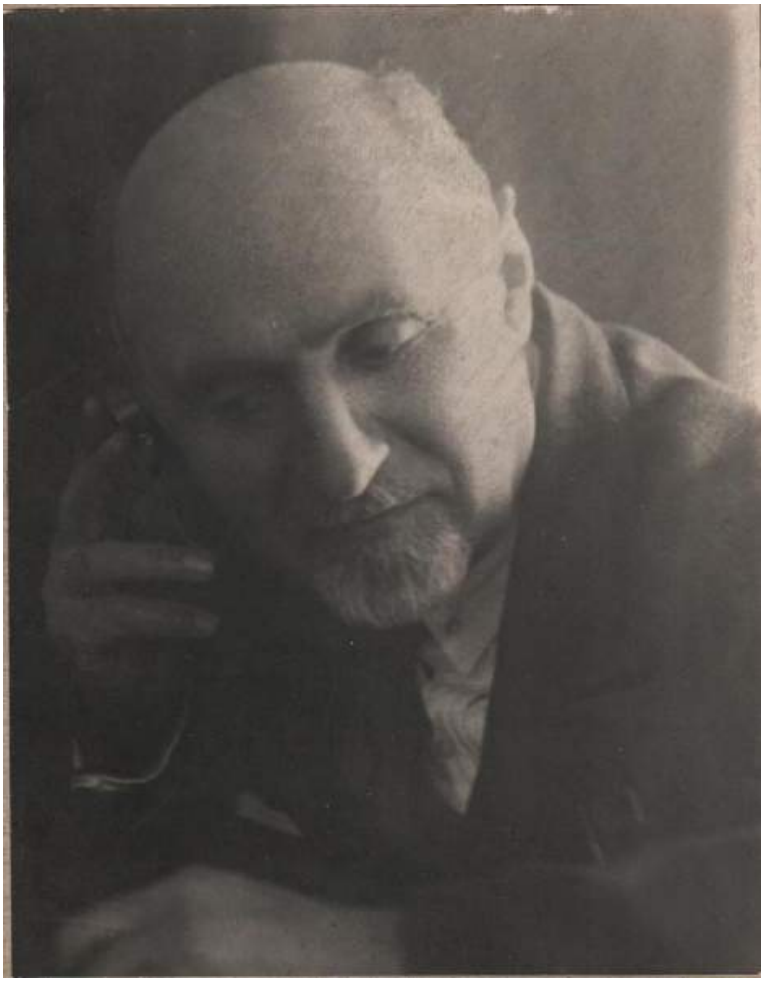


Фото 1 - *Вольф Моисеевич Броннер.*

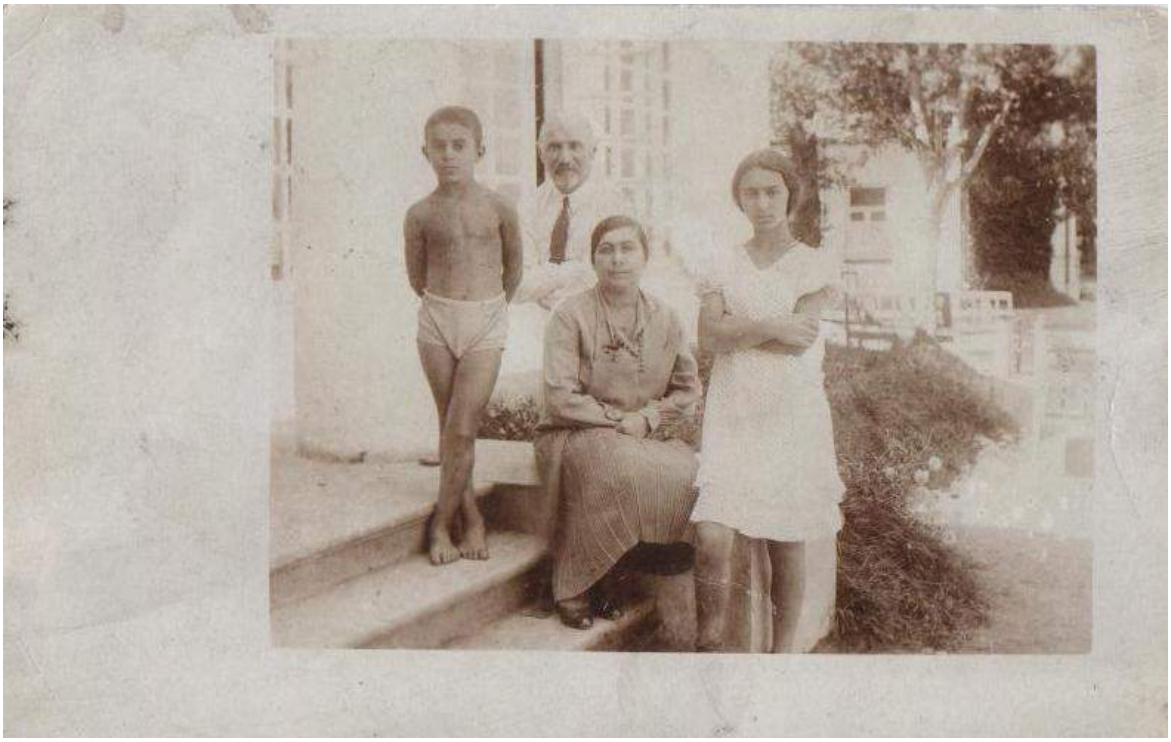


Фото 2 - *Елена Броннер, Вольф Моисеевич Броннер, их дети - Нелли и Борис, Санаторий ЦЕКУБУ, Кисловодск, 1927.*



Фото 3 - *Елена Борисовна Броннер.*

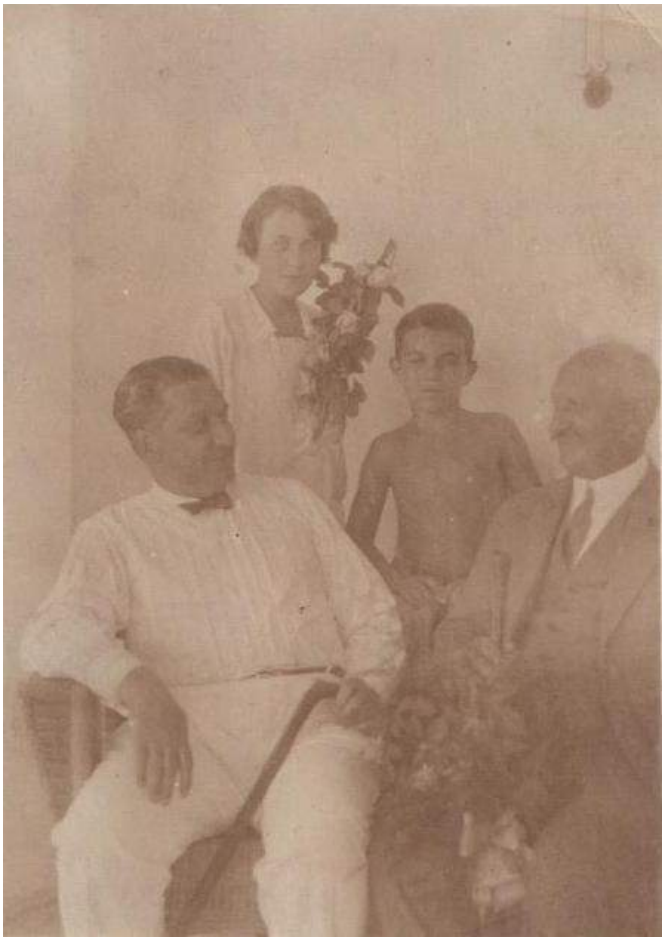


Фото 4 - *Оперный певец Сергей Мигай, академик Абрам Иоффе, дочь академика Иоффе Валентина (впоследствии - жена С.И. Мигая), Борис Бронер. Санаторий ЦЕКУБУ, ок. 1926 г.*

Библиография

Аппарат ЦК КПСС – Аппарат ЦК КПСС и культура. 1958-1964: Документы, РОССПЭН, М., 2005.

Балтер 1963: Б. Балтер *До свидания, мальчики!*, Советский писатель, М., 1963.

Башкуев 2013: В. Башкуев, *В.М. Броннер и его вклад в оздоровление бурятского народа*, «Власть», 2013, VII, с. 181–183.

Вернадский 2001: В. Вернадский, *Дневники: 1926–1934*, Наука, М., 2001., с. 59–74.

Деятели революционного движения 1931: *Деятели революционного движения в России: Био-библиографический словарь: От*

предшественников декабристов до падения царизма, Всесоюзное общество полит. каторжан и ссыльно-поселенцев, М., 1927–1934, Т. 5, вып. 1, М., 1931.

Маршак 1972: С. Маршак, *Собрание сочинений в 8 т.*, Художественная литература, т. 8, М., 1972, с. 99-100.

Нечкина 2006: М. Нечкина, *Как начинался классический советский курортный стиль: Радиопередача, подготовленная В. Тольцем и О. Эдельман* // "Радио Свобода", 2006, 17 июня. http://www.svoboda.org/content/transcript/161575.html

Самойлов 2006: Д. Самойлов, *Стихотворения*, Академический проект, СПб., 2006.

Санаторий 2012: Ю. Черный, Л. Соколова, А. Горбова (сост.), *Санаторий им. А.М. Горького РАН в Кисловодске (1923–2008)*, РАН. ИИЕТ им. С. Вавилова, М., 2012.

Станиславский 1999: К. Станиславский, *Собрание сочинений. в девяти томах*, Искусство, т. 9*: Письма 1918-1938*, М., 1999.

Теберда 1934: *Теберда. Путеводитель по курорту*, Издание Дома Ученых, М., 1934.

Цукор 2007: В. Цукор *50 лет служения телеграфу* // «*Электросвязь: история и современность*», 2007, I, http://housea.ru/index.php/history/50955.

Чуковский 2006: К. Чуковский, *Дневник. 1922-1935* // К. Чуковсковский, *Собрание сочинений в пятнадцати томах*, Терра-Книжный клуб, т. 12, М., 2006.

Хабибрахманова 2008: О. Хабибрахманов, *Властные стратегии и тактики по улучшению качества жизни научной интеллигенции 1920–1930-х годов*, Казань, 2008.

Шальнев 2010: Е. Шальнев, *Организация Комиссии по улучшению быта ученых* // Л. Федосеева (ред.), *Научный вестник*, ГУМНИЦ, Пенза, 2010.

Шальнев 2011: Е. Шальнев, *Проблема денежного обеспечения научных работников советского государства в 1920–1930-х гг.*, «Известия Пензенского государственного педагогического университета имени В. Г. Белинского. Гуманитарные науки», 2011, XXIII, с. 617-621.

Эренбург 1961: И. Эренбург, *Люди, годы, жизнь. Воспоминания*, Советский писатель, *Кн. 1-3*, М., 1961.

Ross 1991: B. R, R*emembering the Personal Past. Descriptions of the Personal Memory.* Oxford University Press, N.Y., 1991.

Наталья Климова

“Где я?”: Воспоминания детства в контексте киноповествования в фильме Любови Аркус *Антон тут рядом* (2012)[1]

“Where am I?” Childhood Memoirs in the Context of the Cinematic Narrative of Lyubov’ Arkus’s *Anton’s Right Here* (2012)

This article is focused on the role and the place of childhood memories in the documentary film *Anton’s Right Here* (2012), directed by Lyubov’ Arkus. The film features Anton Kharitonov, an autistic teenager, living with his mother in St. Petersburg. Four years of their lives, during which Anton’s mother dies of cancer, are captured by the documentary. The article explores the ways in which Arkus’s own traumatic accounts of losing her father as a child are incorporated into the structure of her cinematic narrative. Various theoretical approaches (Walter Benjamin, Cathy Caruth, and Jacques Derrida’s use of the metaphor of correspondence) are explored to reveal the issue of the coexistence and mutual reinforcement of the visual and the narrative, the questions of death and mourning, presence and absence, the past and the present in the film.

[1] Я благодарна Марине Балиной за предложение участвовать в настоящей подборке и Любови Аркус за разрешение использовать визуальные материалы фильма *Антон тут рядом* (2012).

DOI: 10.25430/2281-6992/v4-111-131
distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0

Как это часто случается с кинолентами, которые оказывают самое сильное впечатление на зрителей, документальный фильм кинорежиссера Любови Аркус *Антон тут рядом*, вышедший в прокат в 2012 г. и отмеченный наградами не только в России, но и далеко за ее пределами, не укладывается в стандартные рамки жанровой принадлежности. Даже привычная категория документального кино оказывается не вполне по размеру этой картине. Как признавался один из создателей фильма, кинооператор Алишер Хамидходжаев, *Антон тут рядом* – это "перевертыш документального кино", "документальное кино-наоборот" (Хамидходжаев 2012). В отличие от традиционной документальной стилистики, сохраняющей дистанцию между наблюдателем и наблюдаемым, позволяющей поддерживать иллюзию отражения реальности как таковой в объективе кинокамеры, в картине Аркус и Хамидходжаева сами создатели ленты оказались активными участниками событий. На протяжении четырех лет, в течение которых велись съемки, участники съемочной группы и, в первую очередь, сама режиссер, постепенно учились сложному способу общения с главным героем картины, Антоном Харитоновым, аутичным подростком, в судьбе которого за это время произошли радикальные перемены.

Контактирование с Антоном было осложнено не только нарушениями в вербальной коммуникации, связанной с серьезной регрессией в этой области развития, произошедшей с Антоном за несколько лет до начала съемок. Как показывает фильм, сближение и взаимопонимание между людьми с типичным психологическим и эмоциональным строем и людьми с аутизмом осуществляется на нескольких уровнях, среди которых словесный уровень – лишь один из возможных, но не основной, не ведущий способ общения. При частичной вербальной дисфункциональности, на первый план выходят такие способы общения как тактильный и визуальный контакт. *Антон тут рядом* фокусирует зрительское внимание на таких тонких, едва уловимых способах выражения эмоционального состояния главного героя и одновременно создает своеобразный визуальный словарь, с помощью которого зритель может постепенно научиться

лучше понимать таких особенных людей, как Антон.

История взаимоотношений между Антоном и Любовью Аркус, как рассказывает в фильме сама режиссер, началась с находки (таких 'находок' в фильме будет несколько, и ниже я подробнее остановлюсь на том, какую роль в структуре киноповествования играют такие случайные встречи, отделенные от непосредственного повествования временной или пространственной дистанцией). Такой находкой, изначальной отправной точкой фильма стал текст Антона Харитонова *Люди*, написанный за семь лет до начала съемок. Этот текст не был адресован непосредственно Аркус, но нашел именно ее, как будто именно она и должна была стать первоначальным адресатом и читателем этого письма. В простых, односложных предложениях Антон рассказывал о том, какими бывают люди, что они делают, как они живут. А заканчивался этот текст словами "Люди конечные. Люди летают". Когда съемочная группа нашла Антона и пыталась установить первый контакт, как показывает фильм, возможности словесного выражения Антона были ограничены до такой степени, что, как отмечает в фильме сама Аркус, сложно было поверить в то, что тот самый тест написал этот самый подросток.

Одна из причин, позволяющих утверждать, что *Антон тут рядом* преодолевает рамки традиционного представления о документальном кино, заключается в том, что этот фильм существует не столько как кинематографический артефакт, сколько как действие, как поступок, как жест в самом широком понимании. Кинокамера в этом фильме не столько инструмент, фиксирующий реальность, сколько агент, одновременно изменяющий как действительность, так и наше представление об этой действительности. Фильм, рассказывающий о четырех годах жизни Антона, показывает, какие изменения происходят в развитии и сознании не только главного героя, но и людей, оказавшихся вовлеченными в его жизнь на протяжении этих лет. Сам Антон, переживший смерть мамы, и оказавшийся в интернате для людей с отклонениями в развитии, проходит через сложный опыт общения со вновь обретенным отцом. Он постепенно учится доверять и прикасаться, учится снова выражать себя через письмо, учится жизни рядом с други-

ми, постепенно переходя от вынужденного общения с волонтерами к отношениям с отцом, с которым восстанавливаются прежде почти разорванные связи.

Другая сторона этой истории – путь, пройденный Любовью Аркус и запечатленный камерой, подводит нас ближе к вопросам, непосредственно касающимся автобиографического киноповествования и роли воспоминаний о детстве в структуре фильма. Можно ли считать фильм *Антон тут рядом* автобиографической лентой? Каким образом воспоминания детства работают как прием в контексте данного документального фильма? В чем связь между ретроспективным взглядом на собственный опыт из детства режиссера фильма и синхронным киноповествованием о жизни главного героя? Можно ли утверждать, что история о подростке, впервые в постсоветском кино привлекшая такое широкое внимание общества к проблеме аутизма, является историей не только о необычном детстве, но и историей о детстве и опыте взросления вообще?



Я тут рядом

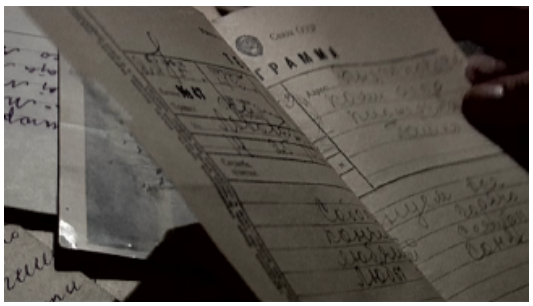
Еще до того, как появляются титры с именами создателей и названием фильма, сразу после видеоряда с крупным планом Антона, идущего по причалу (слышны крики чаек, звук ботинок, прошаркивающих по асфальту, и хриплый, повторяющийся, сдавленный полукрик-полустон Антона), следуют кадры, в которых режиссер фильма садится в машину и едет по снежному, темному, зимнему городу. За кадром слышен голос Любови Аркус: “Когда это началось, я не помню. Вопрос, который стал будить меня по утрам, еще до того, как я просыпалась: ‘где я?’ Этот человек, который сейчас встанет, начнет лихорадочно пить кофе, делать звонки, потом сядет в машину и поедет по делам. Человек, который всему научился, чему положено было научиться взрослому. [...] Вот он. Но это точно не я.” Эпизод завершается тем, что машина подъезжает к дому,

Аркус звонит в домофон и, видимо, на вопрос “Кто там?” отвечает: “Мама, это я”. Такое начало фильма становится композиционно сильным структурным элементом, открывающим сразу несколько параллельных линий, которые будут прослеживаться и развиваться на протяжении всей картины.

Фильм открывается показом Антона крупным планом, но в стык к этому кадру монтируется монолог Аркус о поисках своего ‘я’. Такое параллельное начало позволяет зрителю воспринимать фильм не только как историю одного героя, Антона, подростка с аутизмом. Нам предлагается история о том, как через соприкосновение с ‘другим’ раскрывается внутренний мир человека, так как Аркус ставит свою историю, свой опыт, в том числе и опыт своего детства, в диалог с историей об Антоне, при этом не наблюдая беспристрастно, со стороны, за жизнью ‘другого’, но предлагая нам вплотную приблизиться к зыбкой границе, отделяющей собственное переживание от жизненных коллизий героя. Одновременно являясь и автором, и героем своего киноповествования, Аркус драматически усиливает своеобразное раздвоение, свойственное субъекту автобиографического повествования. Субъект, вспоминающий и рассказывающий историю жизни героя, выступает одновременно и как объект данного визуального текста.

В своей статье, посвященной кинематографическим автобиографиям, созданным женщинами-режиссерами, Венди Эверетт, одна из ведущих английских специалистов по исследованию современного европейского кино, отмечает, что в основе любого автобиографического дискурса лежит особое отношение между взглядом, между определенным способом ретроспективного видения, и собственным ‘я’. Эверетт пишет: “Когда мы говорим о кино, то здесь, конечно, именно объектив кинокамеры определяет и взгляд и собственное ‘я’, таким образом видение и личность человека оказываются неразрывно связаны” (Everett 2007: 126). В этом смысле, можно говорить о “двойной оптике” автобиографического повествования в несколько ином смысле, нежели привычное нам употребление этого термина в отношении литературных автобиографических текстов. Так, например, Марина Балина подробно пишет о функции двойной оптики в своих стать-

ях о современной российской автобиографической прозе и мемуаристике (См.: Балина 2014: 185–213). Как отмечает Балина, своеобразная двойственность, свойственная постсоветским автобиографическим нарративам, проявляется в текстах либо через раздвоение автора на автора-персонажа и автора-комментатора, либо через особенный двойственный модус письма, в котором находит отражение "жизнь для себя" и "жизнь для других" – способ существования творческой интеллигенции, характерный для советского и позднесоветского времени. Мне бы хотелось подчеркнуть несколько иную природу двойной оптики документального повествования Аркус в ее фильме. Здесь, в буквальном смысле, зритель имеет дело с изображением героя, созданным автором, и взглядом, направленным автором на саму себя. Отношения между собственным 'я' автора, ее взглядом через кинокамеру и ее существованием перед камерой не укладываются в привычную дихотомию "автор текста"/ "автор в тексте" (см.: Bruss 1976). С самого начала фильма Аркус задает такую систему координат, в которой даже само понятие 'я' не идентично самому себе. "Где я?" остается без однозначного ответа, и история о взаимоотношениях между Антоном и автором фильма становится вопросом о том, возможно ли существование собственного 'я' вне контекста другого, находящегося рядом.



Подмостки прошлого: травмоопасно

"Память не инструмент для изучения прошлого, а его подмостки."
(В. Беньямин, *Берлинская хроника,*1932)

Обращение к воспоминаниям о собственном детстве у Аркус играет, на мой взгляд, важнейшую роль в структуре киноповествования *Антон тут рядом* именно в связи с обозначенной выше проблемой. В одном из своих интервью об этой ленте Хамидходжаев так описывает ключевое значение эпизода, о котором речь пойдет подробнее ниже: "Вообще, документальное кино – это

постоянное возвращение к герою. Мне показалось, когда я смотрел финальную сборку, что история с письмами Любиного отца – это как раз поворотный пункт в поисках этого образа. И когда этот ключ к образу нашелся, то картина сложилась" (Хамидходжаев 2012). Эпизод этот имеет прямое отношение к истории семьи Аркус: арест ее бабушки в 1937 году, когда ее отцу было три года, его ранняя смерть в возрасте 29 лет, когда сама Любовь была ребенком. Аркус рассказывает о том, как незадолго до своей скоропостижной смерти Рината, мама Антона, которая во время последних сеансов химиотерапии жила в доме у Аркус, нашла пакет, адресованный "Любе Аркус". В этом пакете была переписка между отцом и бабушкой Аркус, фотографии, документы, записная книжка. Камера крупным планом показывает ворох исписанных бумаг, телеграммы, письма, снимки. За кадром режиссер фильма обращается к своим воспоминаниям об отце, который так же рано ушел из жизни, как и мать Антона: "Я помню его улыбку, его руки, его силуэт в проеме двери, в парке Костюшко, где мы часами смотрели на павлинов, и в скверике доминиканской церкви, где кормили голубей. Папе было три года, когда он остался без родителей. И всю жизнь потом он убегал, менял города, работу, образ жизни, а с моим рождением превратился в домоседа и не спускал меня с рук".

В этом небольшом фрагменте в повествовании Аркус сосуществуют одновременно ее собственные воспоминания – зрительные образы (улыбка, силуэт) ее отца, которые, как фотографии, попавшие в объектив кинокамеры, запечатлели его облик – и воспоминания, которые, строго говоря, не являются таковыми: о том, какой была жизнь ее отца до ее рождения, Любовь может знать только по рассказам других. Тем не менее, именно этот образ 'другого', в данном случае – ее отца, неразрывно связан с личностью самой Аркус, ее собственным вспоминающим 'я'. Границы между образами, хранимыми собственной памятью о детстве и об отце, и информацией из других источников, наложенной поверх этих образов, оказываются гибкими и взаимопроникающими.

В упоминаемой ранее статье Эверетт подробно рассматривается особая структура личности, которая часто становится предметом внимания

автобиографических кинолент, созданных женщинами-режиссерами. Критик утверждает, что собственное ‘я’ в этих фильмах предстает как фрагментированное, не данное в самоцельности, не идентичное самому себе, но предстающее перед зрителем как сложный комплекс, включающий в себя различные точки зрения. Это не статичная картина мира, а скорее изменяющийся ландшафт. Подобное качество кинематографических автобиографий Эверетт считает “сильной стороной, дающей возможность режиссеру воссоздать мир воспоминаний на ее собственных условиях, запечатлеть сложную внутреннюю/внешнюю топографию, очерченную жизненным опытом” (Everett 2007: 128). На мой взгляд, именно такая подвижная структура личности вспоминающего субъекта предлагается зрителю фильма *Антон тут рядом*.

Особо важным в данной связи и в контексте всего киноповествования в целом представляется фрагмент воспоминаний Аркус о самом болезненном переживании ее детства – о смерти отца. Важно, что Аркус передает описание своего собственного состояния через взгляд ‘другого’. Именно на этом приеме выстраивает Аркус свои воспоминания:

“*По рассказам* [курсив мой. – Н.К.] я знаю, что страшно кричала на перроне поезда, но этого я не помню. А помню только польку-кондукторшу в трамвае, которая требовала меня вывести. Когда мне было три года, мы провожали папу в Москву на операцию. Он умер накануне. Ему было 29 лет. После этого отовсюду и от всех убегала я, пока не выросла и не научилась жить среди людей, которые не могут любить меня так, как любил меня мой папа. И все равно с тех пор я боюсь вокзалов, боюсь разлук, боюсь толпы, боюсь, когда много людей и среди них нет человека”.

История Аркус – это история ребенка, оказавшегося один на один с миром, переживания страха перед другими, невозможности выразить себя иначе, чем через крик, и, наконец, это история о потребности в любви. Память о собственной реакции – страшном крике на перроне – оказалась заблокирована, но доступ к ней возможен благодаря описанию со стороны. Сама Аркус не помнит, как кричала, но знает “*по рассказам*”, что именно так, ребенком, она отреагировала на потерю отца. В своем опи-

сании этого травматического события – разлуки с отцом – Аркус соединяет свои собственные воспоминания и то, что ей известно со слов других людей. Подобное состояние сравнимо с переживанием катастрофы, которую блокирует травмированное сознание, создавая при этом своеобразный заслон вокруг очага боли и делая таким образом невозможным осознание пережитого непосредственно в момент катастрофы. Об этом свойстве травмы подробно пишет во многих своих работах Кэти Карут, известный американская культуролог и историк, специалист по вопросам посттравматического стрессового расстройства. В частности, Карут исследует травму как свидетельство пережитых событий, которое представляет собой своеобразную версию воспоминаний, недоступную вербализации. “Те, кто пережил катастрофическое событие, – пишет Карут, – оказываются скорее носителями истории, которая им не вполне принадлежит” (Карут 2009: 562). События, которые не могут стать частью сознания в момент катастрофы, и поэтому не подлежащие осмыслению, обретают, как правило, некий зрительный или звуковой образ, связанный с самой травмой опосредованно. Так, в воспоминаниях Аркус оказалась запечатлена “полька-кондукторша” – персонаж проходящий, которая требовала вывести кричащего ребенка.

О связи между памятью, зрительными образами и звуковым отражением (эхом) событий, запечатленными в сознании и воспринимаемыми нами лишь спустя длительное время, пишет в своей *Берлинской хронике* немецкий философ, критик и теоретик истории и культуры Вальтер Беньямин. *Берлинская хроника* неотъемлемо связана с другим текстом Беньямина, который интересен нам прежде всего потому, что в нем Беньямин более детально обращается к опыту детства. Это *Берлинское детство на рубеже веков* (1938). *Берлинская хроника* была написана в первой половине 1932 года, когда ощущение надвигающейся катастрофы, связанной с обретающей все большие силы и все больший размах угрозой фашизма, становится неизбежным. Над *Берлинским детством на рубеже веков* Беньямин работал уже за пределами Германии с 1932 по 1934 год. Окончательный вариант текста появился в 1938 году. В нем Беньямин в предельно фрагментарной

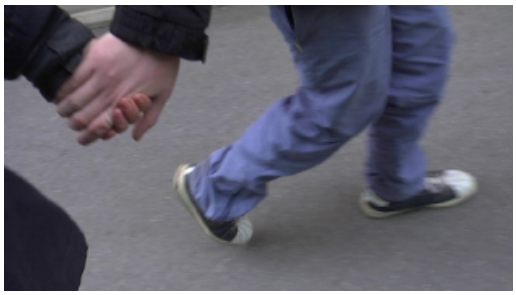
форме описывает ощущения и переживания детства, пытаясь таким образом воссоздать и проанализировать причудливый изменяющийся ландшафт памяти о Берлине и первых годах своей жизни в этом городе. *Берлинское детство* заслуживает отдельного подробного рассмотрения в связи с проблемами автобиографического дискурса, а именно в связи с вопросом о вспоминающем субъекте, являющемся одновременно и объектом воспоминаний. В контексте моего анализа фильма я бы хотела остановиться именно на наблюдении Беньямина о шоке памяти и о том, каким способом воспоминания, особенно болезненные воспоминания, оказываются запечатлены в нашем сознании. Об этом критик пишет в *Берлинской хронике*: "Следует говорить о событиях, которые настигают нас эхом, пробужденным зовом, звуком, когда-то пронесшимся в темноте прошедшей жизни. Соответственно, если мы не ошибаемся, шок, с которым мгновения входят в наше сознание как уже прожитые, чаще всего ударяет нас в форме звука. Это слово, стук или шорох, наделенные волшебной силой моментально переносить нас в холодный склеп 'той поры', из-под сводов которого настоящее будто бы доносится лишь эхом" (Беньямин 2005: 208).

Беньямин описывает своеобразную траекторию движения сознания, когда сначала прошлое застает нас врасплох, так как воспоминание простимулировано эхом события [важно отметить, что сознание реагирует не на тот самый изначальный звук, а на его повторение, его слегка измененную форму, сохраняющую звуковые контуры. – Н.К.]. Затем в момент потрясения, вызванного шоком памяти, сознание переносится назад к непосредственному времени события. Происходит такое смещение времени, при котором уже само настоящее начинает восприниматься как удаленное прошлое и тем самым превращается в источник такого гулкого эха. По мысли Беньямина, потрясение от воспоминания приводит к такому шоковому состоянию сознания, в котором невозможно локализовать источник травмы ни в настоящем, ни в прошлом.

Схожее состояние описывает Карут, когда она говорит о механизмах кодирования травматической памяти. Опираясь на доступные данные нейрологических исследований, Карут различает, с одной сторо-

ны, состояния стресса и испуга и, с другой стороны, состояния крайней беспомощности и чрезвычайного страха; она также указывает на разницу в процессах памяти, которые протекают при данных условиях. Анализируя реакции на крайне травматические ситуации (угроза жизни, проявление жестокости, насилие, потеря близких), Карут пишет: “Фрагменты ощущений не локализуются во времени и пространстве, не классифицируются и не сравниваются с другими, оставаясь свободно плавающими на поверхности, без смысла и без принадлежности” (Карут 2009: 568). Таким образом, травма не позволяет самому событию быть осмысленным. Оставаясь закодированным в режиме абстракции, такое событие мешает сознанию позднее вербализировать травматический опыт, ассимилировать его в памяти, определив для него конкретное место во временном континууме.

Воспоминания Аркус, озвученные в эпизоде с просмотром писем и фотографий, представляют собой подобное разорванное, фрагментарное переживание травмы – смерти отца. Найденный пакет с документами вызывает в сознании образы памяти, которые возвращаются как шок, как потрясение. Функцию эха, о котором писал Беньямин, в данном случае выполняет не звуковой, но визуальный образ – фотографии. Само событие оказывается вытесненным за пределы описания: Аркус вспоминает, каким сохранился отец в ее памяти, рассказывает о его жизни до ее рождения и в первые годы ее жизни, но при приближении к моменту смерти отца, повествование меняет регистр. В травмированной памяти Аркус запечатлен образ “польки-кондукторши”, а ее собственный детский крик передается ‘по рассказам’, со стороны. Далее Аркус возвращается к воспоминаниям о ее жизни после потери отца. Таким образом, само травматическое переживание выпадает из последовательно развертывающегося повествования и не позволяет памяти обеспечить своеобразную непрерывность сознания, восстанавливающего события прошлого.



До востребования

"Every letter is always sent from its destination."
(E. Cadava, *Fugitive Papers*)

Какое место занимают детские воспоминания Аркус о смерти отца в структуре ее фильма об Антоне? Какую роль играет история о невозможности осмысления и словесного описания потери, переживаемой ребенком как катастрофа, в контексте истории об аутизме? На мой взгляд, включение данного эпизода позволяет Аркус приблизиться к поставленной ей проблеме о взаимоотношении между собственным 'я' и 'другим'. Аркус обращается к собственному опыту, с которым зритель может соотнести свои переживания, свои детские воспоминания, свое ощущение беспомощности и страха перед миром, в котором вдруг не оказывается близкого человека рядом. Аркус помещает этот эпизод сразу после кадров, снятых на кладбище, где похоронена мама Антона, Рината. Рината умирает от рака, Антона вынуждены поместить в интернат для людей с отклонениями в развитии, откуда его забирает сама режиссер уже после похорон Ринаты. История, которую через обращение к своей травме, своим воспоминаниям рассказывает в фильме Аркус, – это история о памяти и смерти, о прошлом и настоящем, об одиночестве и горе, о дружбе и понимании, о терпении и любви, обо всем том общечеловеческом, что доступно и понятно каждому.
Пакет с фотографиями и перепиской отца Аркус нашла в ее доме именно Рината незадолго до своей смерти. Пакет, адресованный "Любе Аркус", был доставлен своему адресату спустя множество лет. Сама Аркус признается, что не помнит как, когда и кто мог передать эти документы ей: об их существовании она не подозревала до того, как Рината не передала их ей. Это вновь найденное послание рифмуется с самым началом фильма, в котором Аркус находит сочинение Антона, тогда еще не знакомого ей мальчика-аутиста. И текст, написанный Антоном, и пакет с документами, обнаруженный в доме Аркус, представляют собой своего рода корреспонденцию, когда для осуществления связи между адресатом и отправителем необходима временная и пространственная дистанция между ними. Любая корреспонденция может существовать только при отсутствии адресата рядом, но и как пишет об этом французский

философ Жак Деррида в своей работе *О почтовой открытке*, письмо в момент своего написания, в момент составления сообщения, которое адресовано кому-либо, одновременно формирует своего получателя. (См.: Деррида 1999). Фильм Аркус позволяет проследить своеобразное сходство между структурой корреспонденции в понимании Деррида и механизмом травмы и травматической памяти в представлении Кэти Карут. Подобная аналогия интересна уже потому, как она способствует пониманию этой картины как своего рода послания, которое в самой своей структуре скрывает и одновременно обнажает коды к своему прочтению.

Антон тут рядом показывает различные способы коммуникации между людьми, которые преодолевают барьеры словесного общения, расстояния, разницы в возрасте, социальном положении и психологических особенностях. Кинотекст фильма остается при этом предельно открытым, самой своей формой демонстрирующим, что любые представления о норме, идентичности, объективности и т.д. могут и должны быть подвержены сомнению и постоянному пересмотру. Рассматривая эту киноленту как своеобразное послание, необходимо затронуть вопросы о том, кому адресован этот фильм, предполагает ли эта картина ответную реакцию зрителя, каким может и должен быть этот ответ. Не менее важными оказываются вопросы о том, можем ли мы с уверенностью обозначить момент, в который возникает эта своеобразная корреспонденция и кто ее участники?

В своем тексте о посланиях, Деррида показывает, что когда речь идет о корреспонденции, то невозможно обозначить ее конкретное начало, как и невозможно с уверенностью сказать, когда начинается история, рассказанная Аркус об Антоне. Начинается ли она с момента написания Антоном текста о людях? Или с момента, когда это сочинение попадает в руки Аркус? Или в тот момент, когда перед самой Аркус возникает настойчивый вопрос “где я?”? Или в момент первой встречи главного героя и режиссера фильма? Сама Аркус признается в закадровом тексте: “Началом всему была внезапная догадка: Антон, который понимает только язык любви и на меньшее не согласен, – это я. Это тот самый другой человек во мне, которого всю жизнь нужно было убивать в себе, чтобы

выжить". Таким образом, можно утверждать, что в особой форме эта связь между Антоном и Любовью Аркус существовала всегда и была актуализирована в момент встречи, в момент столкновения и потрясения от узнавания друг друга.

Антон тут рядом балансирует на тонкой грани между сокровенно-личным переживанием и опытом, доступным взгляду со стороны, так как фильм изначально принимает во внимание наличие зрителя. Фильм оказывается посланием глубоко частного характера, но открытым для публики, так как он предназначен множеству адресатов и подразумевает множество получателей. Он доступен множеству взглядов: взгляду создателей фильма, участников событий, зрителей. О такой характерной двойственности, присущей корреспонденции, пишет Деррида в своем исследовании *О почтовой открытке*: "получастная, полуобщая, ни то, ни другое…", подобно открыткам, которые "даже в конверте как открытые письма, открытые, но их невозможно прочесть" (Деррида 1999: 103, 22). Невозможность их прочтения, т.е. исчерпывающего понимания их содержания, обусловлена 'очевидным' тайным языком, который создается участниками любой корреспонденции. Открываясь взгляду публики, послание демонстрирует свою тайнопись, но не теряет своей сокровенности. Оно приветствует различные интерпретации со стороны и одновременно отрицает возможность абсолютного, окончательного понимания, окончательного прочтения.

Любая корреспонденция основана на аффективной связи между участниками коммуникации, на желании установить связь и преодолеть сам факт отсутствия адресата. При этом именно отсутствие адресата является необходимым условием, определяющим возможность существования корреспонденции как таковой. Фильм Аркус – это фильм о любви, в такой же степени, как и о смерти, и о переживании потери близкого. Подобным образом и *О почтовой открытке* – это текст о любви, о страсти, о желании быть с близким человеком, и одновременно этот текст рассказывает о смерти, о разрушении. "Адресаты, – как пишет Деррида, – мертвы, назначение – это смерть. […] Сама идея назначения аналитически включает в себя идею смерти" (Деррида 1999: 56). Смерть является окончательным пунк-

том назначения всех писем, всех посланий, всех отправителей и всех получателей, и тем не менее любая корреспонденция говорит так же и о выживании, о преодолении смерти. Как в рассказе Борхеса *Алеф* солдаты, уцелевшие в битве, отправляют открытки родным (см.: Борхес 2003: 276–290).

В фильме *Антон тут рядом* смерть присутствует и как память о давно ушедших близких самой Аркус, и в истории Антона, переживающего смерть мамы. Фильм сохраняет образы этих людей, сокращая дистанцию, отделяющую прошлое от настоящего: фотографии бабушки и отца Аркус, эпизоды с Ринатой одновременно указывают на пустоту, на невозможность быть рядом и на символическое присутствие, вызывая тем самым своеобразное эхо, способное мгновенно перенести сознание в плоскость воспоминания об ушедших.

Для самой возможности осуществления корреспонденции необходимо наличие отправителя и получателя и пространственно-временной дистанции между ними. В определенном смысле корреспонденция реконструируется ‘задним числом’ в момент получения и прочтения послания. Адресат формируется в момент составления послания в той же мере, в какой отправитель вполне обретает свое существование лишь тогда, когда послание находит своего адресата. В этой связи интересно проследить сходство данной структуры со структурой травмы, которая, как указывает Карут, также реализуется с запозданием и требует наличия не только самого человека, переживающего травматическое состояние, но и свидетеля, слушателя. Как пишет Карут, “если травма не принадлежит индивиду и не может быть привязана к конкретному отрезку времени, то в силу этого передается дальше, чтобы предстать перед взглядом других” (Карут 2009: 578). Травматический опыт требует, следовательно, особого вида разрешения в коммуникации, которая делает возможным не столько словесное описание самого катастрофического события, сколько обеспечивает свидетельствование третьим лицом самой невозможности такого описания. Такой слушатель, сформированный, можно сказать, травматическим опытом, должен не столько уметь зарегистрировать некий нарратив о травме, сколько стать очевидцем от-

сутствия подобного повествования.

В фильме *Антон тут рядом* Аркус демонстрирует возможность существования такого особого типа коммуникации. Включая свои детские воспоминания о смерти отца в контекст документального киноповествования об Антоне, переживающем смерть своей мамы, режиссер создает ситуацию, в которой зрителю становится очевидным невозможность для любого человека, не только для человека с аутизмом, описать и объяснить переживание такого события, как потеря близких. При этом Аркус обнаруживает и показывает в своем фильме, какую роль может играть само присутствие другого человека рядом с тем, кто переживает состояние травмы. Антон, воспринимающий все в несколько раз интенсивнее, чем люди с типичным психологическим и эмоциональным строем, и не имеющий вербальных механизмов для абстрактного описания событий и своих переживаний, еще в большей мере нуждается в таком человеке рядом. В то же время Аркус делает очевидным универсальность человеческой потребности быть услышанным, быть понятым, быть увиденным – вне зависимости от того, идет ли речь о людях с аутизмом или людях без аутизма. Сам фильм является своего рода посланием, адресованным зрителю и дающим ему возможность оказаться в положении свидетеля, умеющего быть тут рядом, по эту сторону экрана. Требует ли подобное послание от зрителя как от участника такого рода корреспонденции особого ответа?

Можно сказать, что на этом уровне фильм-послание открывает процесс коммуникации, в котором каждый из участников сам определят свое место и свою степень вовлеченности. В настоящее время, когда после выхода фильма прошло несколько лет, можно наблюдать результаты общественной активности, вызванной фильмом Аркус. С 2013 года в Петербурге работает единственный в России центр социальной абилитации, обучения и творчества для взрослых людей с аутизмом “Антон тут рядом”, где вместе с профессионалами трудятся волонтеры. Существует фонд “Выход в Петербурге” – благотворительный фонд содействия решению проблем аутизма. Но одним из главных достижений фильма стала проекция самой проблемы аутизма в обществен-

ную сферу, открытие диалога, содействие более широкому пониманию аутизма вне медико-психиатрического контекста. Таким образом, *Антон тут рядом* – это фильм, показавший способность документального кино не только отражать реальность, но и трансформировать ее в процессе кинематографического документирования.

(Не)Обычное детство

Люди с аутизмом вне зависимости от возраста остаются 'детьми': им свойственна своеобразная форма восприятия и самовыражения и такой способ контактирования с окружающим миром, который принято ассоциировать с детским, не в полной мере развитым сознанием. По крайней мере примерно таким образом в настоящее время складывается представление о проявлении аутичного мышления и поведения у массового зрителя и читателя. Многочисленные исследования, посвященные особенностям психологического состояния людей с аутизмом, а также различным способам конструирования представления об аутизме в обществе, подтверждают наличие именно такого взгляда на аутистов – как на людей, по своему поведению и сознанию напоминающих детей (см.: *Autism and Representation* 2008; Murray 2008). С их непосредственными реакциями и обостренной потребностью быть в контакте с людьми, которые способны их понять и любить, и страхом перед незнакомыми людьми и с их определенной коммуникативной ограниченностью, особой тактильной чувствительностью, аутисты часто оказываются отчужденными от общества. Фильм Аркус заставляет поставить под вопрос справедливость такого отчуждения. Один из способов, при помощи которого картина указывает на универсальность переживаний, эмоциональных реакций и способов их выражений у аутичных людей, заключается в том, что предлагаемая история может рассматриваться как история не столько о необычном детстве, сколько о детстве вообще.

Антон тут рядом особенно интересен тем, что не укладывается в строгие рамки представлений о кинематографическом жанре. Это документальный фильм, в котором преодолеваются все границы, традиционно отделяющие авторов от героев в документалистике. Комментарии и закадровый текст не столько

выполняют функцию пояснения и комментариев, сколько работают на усиление эффекта, достигаемого визуальным планом фильма. Детские воспоминания Аркус, встроенные в композицию фильма, даются именно через сочетание ретроспективного плана повествования, который не сопровождается попыткой визуально реконструировать прошлое, с видеорядом, показывающим документы, письма, фотографии. Авторам фильма не доступна домашняя кинохроника, которую можно было бы включить в эпизод с детскими воспоминаниями Аркус, также в фильме не используются киноматериалы того времени из других источников, которые можно было бы смонтировать для создания параллельного кино- и словесного повествования. Вместо этого на экране изображены материальные объекты, сохраняющие память о давно ушедших близких, о давно прошедшем детстве, которые требуют присутствия человека, который сможет прочитать эти письма, увидеть эти снимки. Без присутствия очевидца, свидетеля, своего рода адресата, сами по себе эти документы не могут рассказать о прошлом ничего.

В фильме отсутствует история детства самого Антона: зрителю неизвестно, как проходили первые годы жизни главного героя, как изменялось его состояние на протяжении этих лет. Можно предположить, что создатели фильма таким образом настаивают на том, чтобы зритель сконцентрировал свое внимание на таком срезе времени, который оказывается запечатленным камерой. Возможно, таким решением руководит желание представить ‘настоящее’ Антона в его динамике и избежать ситуации, когда рассказ об аутизме сводится к истории болезни. Единственным эпизодом, в котором зритель может увидеть моменты из детства Антона, оказывается фрагмент с просмотром альбома семейных фотографий Харитоновых, который визуально рифмуется с эпизодом с фотографиями бабушки, отца, самой Аркус в детстве и рассказом о семье Аркус. Интересно, что комментируя фотографии в альбоме, Антон не использует прошедшее время для описания того, что изображено на снимках, а также всегда говорит о себе в третьем лице: “Антон Харитонов тут сидит”, “Помнишь Антона тут Харитонова?”, “Тут сидит Антоша белый”. На фотографиях изображены родители Антона, его родственники, сам

Антон в раннем детстве. Зритель может легко представить схожие снимки в своем семейном архиве: постановочные кадры из фотоателье, армейские и свадебные фотографии, семейные снимки без особого повода. Может ли это детство быть столь отличным от детства зрителя? Может, безусловно, в той мере, в какой детство каждого из нас особенно и неповторимо.

Антон тут рядом предлагает зрителю представить себя ребенком, вспомнить ощущение страха и беспомощности, когда мир за пределами знакомого круга семьи казался странным и чужим; когда еще не было выработанных психологических механизмов, позволяющих описать и объяснить свои переживания, контролировать эмоции; когда словесные возможности были ограничены в силу отсутствия навыков и адекватного словарного запаса. Диссонанс между ожиданиями людей с типичным психологическим и эмоциональным строем, их представлениями о поведении подростков и взрослых – и тем, как ведут себя в этом возрасте люди с аутизмом, приводит к непониманию и отчуждению, воспринимаем, как правило, в обществе по отношению к этим людям как норма. Страх перед странным 'другим', бессилие и нежелание российской медицины в настоящий момент адекватно работать с аутистами, отсутствие общественных институтов, способных содействовать интеграции и развитию аутистов ведет к изоляции таких людей, как Антон, и в абсолютном большинстве случаев – к стремительному ухудшению их состояния. Фильм Аркус средствами документального кино создает возможность для пересмотра подобного отношения общества к аутистам. Во многом, на мой взгляд, это достигается благодаря включению воспоминаний детства самой Аркус в контекст фильма. Именно в таком композиционном решении и заложена попытка преодолеть грань между пониманием 'нормы' и отношением к 'другому' как носителю отсутствия такой 'нормы'. Становясь взрослыми, как замечает Аркус в закадровом тексте, мы обретаем навыки, необходимые для социального выживания: учимся терпеть, учимся скрывать волнение и страх за делами, учимся жить среди людей, не бояться чужих. Аутисты остаются детьми до зрелого возраста. Как дети, они нуждаются в поддержке, помощи и любви, в присут-

ствии человека, способного понять, принять и быть тут, рядом. Рассказ о нетипичном детстве превращается в обращение к обществу, в призыв к толерантности и умению слушать других, чтобы быть услышанным самому.

Библиография

Балина 2014: М. Балина, *Опыт детства как преодоление прошлого в современной автобиографической прозе*, «AvtobiografiЯ», 2014, III, http://www.avtobiografija.com/article/view/61/48, 12 июня 2015.

Беньямин 2005: В. Беньямин, *Берлинская хроника* // Е. Павлов, *Шок памяти: Автобиографическая поэтика Вальтера Беньямина и Осипа Мандельштама*, Новое литературное обозрение, М., 2005, с. 165–208.

Борхес 2003: Х.Л. Борхес, *Алеф* // Х.Л. Борхес, *Стихотворения, новеллы, эссе*, АСТ, М., с. 276–290.

Деррида 1999: Ж. Деррида, *О почтовой открытке: От Сократа до Фрейда и не только*, Современный литератор, Минск, 1999.

Карут 2009: К. Карут, *Травма, время и история* // Е. Трубина, С. Ушакин (сост.), *Травма: пункты. Сборник статей*, Новое литературное обозрение, М., 2009, с. 561–581.

Хамидходжаев 2012: А. Хамидходжаев, *Достаточно взгляда: (С Алишером Хамидходжаевым беседует Константин Шавловский)* // «Сеанс», 2012, 29 августа http://seance.ru/blog/interviews/anton-alisher/, 12 июня 2015.

Osteen 2008: M. Osteen (ed.), *Autism and Representation*, Routledge, New York, 2008.

Bruss 1976: E. Bruss, *Autobiographical Acts: The Changing Situation of a Literary Genre*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1976.

Cadava 2009: E. Cadava, *Fugitive Papers* // M. Brodsky, M. Esclusa, C. Vasconcellos, P. Ortiz Monasterio, M. Parr, H. Hoheisl, *Visual Correspondences,* La Marca Editora, Buenos Aires, 2009, pp. 274–319.

Everett 2007: W. Everett, *Through The I of The Camera: Women and Autobiography in Contemporary European Film*, «Studies in European Cinema», 2007, IV, 2, pp. 125–136.

Murray 2008: S. Murray, *Representing Autism: Culture, Narrative, Fascination*, Liverpool University Press, Liverpool, 2008.

Бартош Осевич

Автобиографический мотив детства в избранных авторских песнях Булата Окуджавы, Владимира Высоцкого и Александра Галича

Autobiographical Childhood's Motif in the Author's Songs by Bulat Okudzhava, Vladimir Vysotskii, and Alexander Galich

This article is devoted to the analysis of different strategies used in order to personalize history through the recollection of private childhood experiences by the famous Soviet–era 'bards' Bulat Okudzhava, Vladimir Vysotskii and Alexander Galich. Different models of poetic autobiographical writings are discussed and compared, revealing a number of diverse approaches employed by the poets. The use of the memory of childhood is an attempt to create a highly private experience while, at the same time, historical references are used in order to create the backdrop for personal revelations. The treasured childhood memory thus brings to life a highly individual reflection on a troubled historical past.

Автобиографический жанр чаще всего находит свое литературное оформление через повествовательные прозаические конструкции. Тем не менее, формы автобиографического нарратива не ограничиваются только прозой: альтернативой автобиографической прозе, наряду с драматургией, является поэтическое лирическое творчество. Именно оно, в отличие от других способов кодирования смыслов в художественном слове, характеризуется максимальной насыщенностью и глубоко личностным авторским началом. Поэзия по своей природе является 'документом души', хранящим память об эмоциях, пережитых ее создателем в момент творчества. Представляя собой, пожалуй, самый естественный способ автореперезентации, лирика одновременно способна запечатлеть богатый фактографический материал, имеющий несомненную автобиографическую ценность.

Среди многих поэтический явлений, возникших в XX столетии в русском культурном пространстве, особого внимания и пристального исследо-

DOI: 10.25430/2281-6992/v4-133-149
distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0

вания заслуживает авторская песня. Зародившийся в период ‘оттепели’, этот новый литературно-музыкальный феномен разрушил прежнюю модель функционирования лирики. Его создатели, уяснив, что в советской действительности положительные качества эпохального изобретения Гуттенберга принадлежат лишь только группе подчиненных официальной власти литераторов, предприняли попытку обнаружить ‘нехоженый путь’, благодаря которому их художественное слово могло бы ‘добраться’ до реципиента. Оставаясь поэтами, они стали также композиторами, музыкантами, певцами, сценаристами, режиссерами, актерами и конферансье, ориентировавшимися, в первую очередь, на живой контакт со слушателем. Вследствие этого поющие писатели создавали не только “вербальную культуру”, но и “аудиокультуру”, которая также включала аудиовизуальный элемент (Wysłouch 2001; Wysłouch 2009: 15–18). Их лирика изначально предназначалась не для чтения, а для того, чтобы ее слушать, или слушать и смотреть во время полуофициальных концертов. Особо емким и продуктивным оказался в этом плане жанр песни (Kloch, Rysiewicz 1993: 789), поликодовый характер которого обеспечил передачу смыслов с помощью поэтического текста, снабженного мелодией, авторской интонацией и жестом.

Одной из самых ярких особенностей авторской песни является способность этого синкретичного вида искусства передавать информацию одновременно с помощью нескольких кодов. Благодаря этому особый статус приобретает авторское начало, так как в этом жанре[1] именно автор несет ответственность за все компоненты произведения: он имеет непосредственную возможность широко и многогранно раскрыть в них разные ипостаси своей личности. Рэчел Платонов убедительно доказывает, что авторская песня в послесталинский период оказалась для поэтов-бардов надежным инструментом для самовыражения и для определения своего отношения к окружающей действительности (Platonov 2012: 46).

[1] Появляющееся в настоящей статье и укоренившееся в обыденном сознании словосочетание ‘жанр авторской песни’ лишь условно, поскольку авторская песня на самом деле представляет собой ‘метажанр’, открытый к контакту с различными видами искусства, включая еще и другие литературные и внелитературные жанровые образования.

Эти наблюдения не столько акцентируют первостепенную роль авторского начала в авторской песне, сколько косвенно создают новую перспективу для поисков автобиографического элемента на разных структурных уровнях песенной поэзии поэтов-бардов. Таким образом, возникает идея 'постоянной автобиографичности' авторской песни, которая выносит обсуждение этой проблемы за пределы анализа отдельных автобиографических тем, мотивов или образов, возникающих в поэтическом тексте. Автобиографическая ценность авторской песни обусловливается неизменным присутствием самого автора, который словом, интонацией, жестом, манерой исполнения раскрывает все многообразие собственного внутреннего мира.

Авторская песня стала любимой формой художественного выражения для многих российских художников слова. Среди них следует особо выделить имена Булата Окуджавы (1924–1997), Владимира Высоцкого (1938–1980) и Александра Галича (1918–1977). Названные авторы, благодаря огромному вкладу, внесенному в обогащение и развитие этого нового литературного явления, совершенно справедливо считаются его классиками. Этот факт отражается в зарождении в конце XX столетия 'окуджавоведения', 'высоцковедения' и 'галичеведения' как отдельных отраслей литературоведения, ориентированных на многогранное осмысление как личностей Окуджавы, Высоцкого и Галича, так и феномена их песенного творчества. Несмотря на то, что исследовательский всплеск интереса к этим поэтам наступил сравнительно недавно, в рамках новых литературоведческих субдисциплин возникло уже немалое количество работ, изучающих их поэтическое наследие (Соколова 2002; Левина 2002; Абельская 2008; Кулагин 2009; Кулагин 2013; Рассадин 1990; Фризман 1992; Крылов 2001). Одновременно развивается и сопоставительный подход к творчеству поэтов-бардов, имеющий свое начало в проекте Владимира Новикова. Ученый, выделив из общего контекста авторской песни имена трех крупнейших ее представителей – Окуджаву, Высоцкого и Галича – и объединив их в особый культурный и поэтический контекст, условно названный ученым "ОВГ" (Новиков 1999; Новиков 2001), убедительно доказал перспективность будущих

компаративистских исследований песенной поэзии этих мастеров художественного слова. Яркие творческие личности этих классиков авторской песни достаточно полно отражаются в авторской песне как синкретичном виде искусства, который уже самим своим названием акцентирует роль и значение автора-творца всех составляющих этот жанр компонентов. Сама личность поэта становится объектом изображения в поэтическом тексте авторской песни, который таким образом превращается в автобиографический рассказ о поэте и о его времени.

Изучение произведений художественной литературы через фильтр их автобиографичности позволяет обратиться к информации, находящейся за пределами текстового анализа, но тем не менее предоставляющей адекватную исследовательскую перспективу для максимально точного прочтения текста. Выявлению автобиографического элемента в литературном наследии художников слова безусловно способствуют поиски биографических сведений. Однако, необходимость учесть информацию об авторе, которая хранится как в его личных высказываниях, так и в высказываниях его современников, а также в дневниках, мемуарах и воспоминаниях, часто усложняет процесс исследования. Самым естественным в таком случае является отказ от принципа автономности художественного текста. Вследствие этого литературное произведение получает референтный статус, а его семантика оформляется за счет взаимоотношений между реальным миром, а не миром художественным, отражающим окружающую действительность.

В песенном творчестве Окуджавы, Высоцкого и Галича интересным и нуждающимся в литературоведческом анализе является автобиографический мотив детства. Изображение детства не является основным и первостепенным компонентом художественного мира этих выдающихся российских поэтов-певцов, однако само присутствие этого элемента в их поэтических текстах отмечалось уже литературоведением (Urban-Podolan 2008: 67–90; Канчуков 1997; 25–29; Кулагин 2009a). Обращение классиков авторской песни к автобиографическому опыту детства имеет не случайный, а глубоко обоснованный характер. Однако специального рассмотрения требуют не столько

причины, по которым этот компонент оказался включенным в лирику поэтов-исполнителей, сколько его взаимосвязь с формальными способами его выражения. Уже сама альтернативность метажанра, в котором работали указанные авторы, давала им возможность обращаться к особому типу восприятия советского времени, существовавшего параллельно с навязываемым государством официозом и часто даже исключающим его. Авторская песня давала возможность к перемещению акцента с государственного дискурса истории на сугубо личный, когда фокус на исключительности места собственной личности в историческом процессе становился нарушением общепринятого государственного нарратива. В итоге включение 'детского элемента' превращалось в предлог к поискам неискаженной идеологией гармонии, корни которой были непременно связаны с самым нежным и чистым периодом человеческой жизни. С другой стороны, такой подход выражал попытку поэтов противопоставить безличной массе личную неповторимость, нашедшую свое выражение в выборе ими на заре 'оттепели' нового синкретического вида искусства. Искренность интонаций Окуджавы, Высоцкого и Галича, их стремление любой ценой высказать свои мысли и суждения, вынужденная 'игра в прятки' с цензурой – все это имеет свое начало в свойственной детству спонтанности и нерегламентированности, нашедшей художественное продолжение в поэтико-музыкальном творчестве. Память о детском периоде жизни, разносторонне воплощенная бардами в разнообразных поэтико-музыкальных жанровых моделях, представляет собой яркое доказательство желания сберечь 'взрослыми' поэтами детские впечатления, личные переживания, а также опыт эпохи, формировавшей их характер, взгляды и систему ценностей. Каждый из названных авторов, отличающихся неповторимостью художественного мышления и оригинальностью творческого почерка, пытался выбрать свою исключительную форму поэтического выражения, воспользоваться самой подходящей ему моделью автобиографичности.

В качестве методологической основы предпринятого мною анализа я остановлюсь на двух автобиографических моделях, рассматриваемых сегодня в современном литературоведе-

нии. Это экстравертный способ изображения, фокусирующий внимание на событиях, участником, либо свидетелем которых был пишущий субъект. Такой подход дает возможность рассказать о конкретном историческом моменте и воспроизвести реальность мира, в котором живет поэт. Отличительной чертой второй интровертной модели является способность передать весь спектр внутренних эмоций, переживаний и ощущений, испытываемых самим автором (Sławiński 2000: 50–51). Российские поэты-барды, благодаря жанрово открытой авторской песне, могли реализовать как интровертную (Окуджава), так и экстравертную (Высоцкий) модель. Третьим способом оформления автобиографического рассказа стала смешанная модель повествования, которой пользовался Галич для своей автобиографической лирики.

Интересной попыткой воскресить память о собственном детстве является *Песенка об Арбате* Окуджавы (1959)[2]. Название московской улицы, которое рядом с жанровым определением ('песенка') появляется в заглавии поэтико-музыкального произведения автора, несомненно ассоциируется с детским и юношеским периодами жизни самого Окуджавы. Это реально существующее место может восприниматься как географический синоним детства, поскольку именно на Арбате, в доме 43, находилась коммунальная квартира № 12, в которой Окуджава провел свои первых 16 лет (Кулагин 2009: 143–144). Невольно цифра 16 становится частью перманентного арбатского мифа, созданного Окуджавой, поскольку, как замечают исследователи, она не вбирает в себя времени, проведенного поэтом в Тбилиси и на Урале (Urban-Podolan 2008: 92; Розенблюм 2013: 102). Тем не менее, Арбат является одной из самых существенных составляющих его лирики, представляя собой, как совершен-

[2]В случае синкретичной авторской песни, изначально бытующей исключительно в звуковом пространстве, печатные издания поэтических текстов поэтов-бардов имеют вторичный характер, уступая место авторскому исполнению произведений в сопровождении музыкального аккомпанемента. Следует подчеркнуть, что на страницах печати поэзия поющих литераторов легализовалась гораздо позже своего возникновения. Поэтому в настоящей статье в скобках упоминается не год публикации, а год возникновения конкретных песен, о завершенности которых свидетельствовало их первое публичное исполнение.

но справедливо замечают Наум Лейдерман и Марк Липовецкий, "сказочный мир взрослых людей, которые дорожат памятью детства, точнее – тем светлым, незамутненным чувством жизни, которое свойственно только детству и юности" (Лейдерман, Липовецкий 2001: 93). Наблюдения ученых совпадают с мыслями, высказанными самим поэтом, который утверждал, что одним из последствий его временной оторванности от родного Арбата была ностальгия, в итоге породившая мечту "вдохнуть родные запахи детства", где все казалось писателю "теплым, самым дорогим на земле" (Розенблюм 2013: 104). Лирический персонаж песни-стихотворения, называя Арбат "своим", раскрывает близкую связь, соединяющую его с одной из самых известных и узнаваемых улиц Москвы; при этом само использование притяжательного местоимения "мой" указывает на субъективность восприятия. Арбат становится для окуджавского героя синонимом многоцветной и разнообразной жизни, красоту которой определяют бинарные оппозиции "радости" и "беды". Одновременно он является и предлогом для поэтической рефлексии о времени детства, его уходе и невозможности возврата. Неслучайно Окуджава уподобляет Арбат "реке" ("Ты течешь, как река. Странное название! // И прозрачен асфальт, как в реке вода" [Окуджава 2008: 65]), подвижность которой отражает в себе идею необратимости времени. Эта метафора содержит в себе также мотив прощания навсегда, непосредственно связанного с уходом из жизни любимых людей. Поэт ребенок репрессированных родителей сознательно избегает фактографических подробностей, пытается избавиться от мучительных воспоминаний путем перенесения их на литературную почву, подменяя собственную травму гармоничной картиной улицы детства.

Интровертная автобиографическая позиция, занимаемая Окуджавой, реализуется благодаря использованию поэтом определенной жанровой формы. В этой связи следует упомянуть жанр песенки, являющийся самым распространенным в лирике российского барда. Яркой особенностью *Песенки об Арбате* является ее небольшой объем и глубокая поэтичность характеристики, соответствующие генологическим координатам лирической модели песенки (Kloch,

Rysiewicz 1993: 787). Окуджава в произведении, состоящем из трех четырех строчных строф, вспоминает арбатское детство и через метафорический образ, вобравший в себя авторские чувства и эмоции, совершает поэтическое путешествие в довоенное прошлое. Эмоциональный накал стихотворного текста барда увеличивается за счет наличия в нем трехкратно повторяющихся обращений к улице детства ("Ах, Арбат, мой Арбат" [Окуджава 2008: 65]). Они выполняют функцию своеобразного припева, свойственного мелодичному жанру песенки. Так, избегая фактографических подробностей, свойственных, в первую очередь, автобиографическим нарративным прозаическим формам, Окуджава – тонкий лирик, апеллирует к эмоциональному миру своего слушателя, к его чуткости и чувствительности. Этому способствует ориентация стихотворения на распев в сопровождении гитарного аккомпанемента, а также исключительная и неповторимая нежная исполнительская манера Окуджавы, углубляющая впечатление от вербального текста.

Глубоко автобиографический характер имеет и *Баллада о детстве* Высоцкого (1975). Этот факт подтверждается самим автором в одном из комментариев к указанной песне. Поэт прямо называет ее "автобиографической" (Скобелев 2012: 249). Вместе с тем, он высказывает мысль об универсальном типологическом потенциале своего произведения, которое, как признавался сам автор – актер Театра на Таганке, "и о моем детстве, ну и, наверное, о детстве многих моих ровесников и сверстников" (там же, 250). Таким образом, Высоцкий в предваряющем балладу авто-мета-тексте косвенно раскрывает перед слушателем тайну собственной поэтической лаборатории, суть которой состоит в использовании экстравертного варианта автобиографического нарратива.

Высоцкий снабжает текст *Баллады о детстве* многочисленными знаками автобиографического письма. Среди них важнейшими являются упоминание года рождения поэта, конкретная информация о его возрасте, месте жительства и профессии его отца. Связь песенного персонажа Высоцкого с реальной биографией поэта-певца подчеркивается использованием в качестве фона конкретных исторических событий, из которых складывалась

его биография. Следует отметить, что раннее детство будущего классика авторской песни совпало с периодом Большого террора и Великой Отечественной войны, а более сознательные детские годы прошли в одно время со второй волной сталинских репрессий, захлестнувшей послевоенное советское общество. В автобиографической памяти Высоцкого хранятся сведения, как предшествующие его рождению, так и формирующие военный и послевоенный хронотоп. Это память о репрессиях второй половине 30-х годов XX века: “Спасибо вам, святители, // Что плюнули да дунули, // Что вдруг мои родители // Зачать меня задумали – // В те времена укромные // Теперь – почти былинные, // Когда срока огромные // Брели в этапы длинные” (Высоцкий 1997: 385). Это воспоминания о военном времени, отмеченном бомбардировками Москвы немецкой авиацией и борьбой ее жителей с зажигательными бомбами: “...Не боялась сирены соседка, // И привыкла к ней мать понемногу, // И плевал я – здоровый трехлетка – // На воздушную эту тревогу! // Да не все то, что сверху,– от бога,– // И народ ‘зажигалки’ тушил; // И как малая фронту подмога – // Мой песок и дырявый кувшин” (там же, 386).

В тексте *Баллады о детстве* содержится также и панорамное описание послевоенного периода. В нем говорится о возвращении военных и эвакуированных гражданских лиц: “Возвращались отцы наши, братья // По домам – по своим да чужим... // [...] // То у Попова Вовчика // Отец пришел с трофеями. // Трофейная Япония, // Трофейная Германия... // [...] // Взял у отца на станции // Погоны, словно цацки, я, – // А из эвакуации // Толпой валили штатские” (там же, 387); росте преступности и возникновении московских ‘блатных компаний’: “Из напильников делали ножи. // Они воткнутся в легкие, // От никотина черные, // По рукоятки легкие // Трехцветные наборные... // [...] // Сперва играли в ‘фантики’, // В ‘пристенок’ с крохоборами,– // И вот ушли романтики // Из подворотен ворами” (там же, 388–389); а также о новой волне репрессий: “Пророчество папашино // Не слушал Витька с корешем – // Из коридора нашего // В тюремный коридор ушел. // [...] // И кончил ‘стенкой’, кажется” (там же, 388–389). Высоцкий,описывая свою собственную реальность, знакомит чи-

тателя/слушателя с частной историей, однако его творческая задача значительно шире демонстрации опыта собственного советского детства. Этот опыт превращается в масштабную историческую и страноведческую рефлексию, раскрывая при этом поколенческий опыт его сверстников.

Автобиографическую функцию выполняют и отсылки к топографическим деталям. Среди них центральное место занимает московский "Дом на Первой Мещанской – в конце" (там же, 386). Адресная конкретность изображенного поэтом дома не только соответствует реальности, но и имеет сугубо биографический характер. Именно в здании № 126, располагавшемся недалеко от сегодняшнего Рижского вокзала, находилась коммунальная квартира, в которой маленький Высоцкий прожил в общем 7 лет (Скобелев 2012: 255). Перенося его в мир песенной поэзии, автор *Баллады о детстве* создает топос родного дома. Регина Лубас-Бартошиньска совершенно справедливо замечает, что этот прочно укоренившийся в литературе образ, тесно связан с жанром автобиографического романа (Lubas-Bartoszyńska 1993: 191). Распространению этого топоса способствуют и другие формы художественного выражения, ярким доказательством служит и названная авторская песня Высоцкого. Таким образом, наличие топосного элемента у барда свидетельствует о его верности литературной традиции, а также о его стремлении раскрыть особенности детского периода собственной жизни посредством проверенных автобиографических мотивов. Поэт, создавая картину коммуналки, в которой "Все жили вровень, скромно так,– // Система коридорная, // На тридцать восемь комнаток – // Всего одна уборная" (Высоцкий 1997: 386), вспоминает о проведенном в ней довоенном, военном и послевоенном детстве, которое, несмотря на сопровождающие его исторические потрясения, сложилось довольно счастливо и благополучно.

Внедрению экстравертной модели автобиографического описания способствует использование Высоцким лироэпического жанра баллады. Эта пограничная литературно-музыкальная форма оказалась особо привлекательной для поэта-актера-певца, работавшего в новом синкретичном виде искусства, каким в начале 60-х годов прошедшего столетия была авторская пес-

ня. Огромный художественный потенциал баллады скрывается в ее трех родовой природе, которая подробно исследуется Иренеушом Опацким (Opacki 1970: 5–82). Это исключительное качество жанра тонко почувствовал Высоцкий: в *Балладе о детстве* соединились сильное эпико-драматическое и лирическое начало.

Ядро песни составляет компактный сюжет, излагающий события и знакомящий с судьбами персонажей. Его предельная сжатость является последствием небольшого объема поэтического текста. Существенное место в структуре баллады занимает фигура лирического персонажа, выступающего в качестве рассказчика. Высоцкий, предоставляя слово автобиографическому герою, дает ему возможность рассказать о людях и событиях, хорошо известных самому автору. С другой стороны, в тексте баллады ясно слышен голос и других персонажей. Следует подчеркнуть, что, как утверждает Андрей Скобелев, за исключением одной героини – Пересветовой тети Маруси, все имена, отчества и фамилии, появляющиеся в автобиографической *Балладе о детстве,* реальны (Скобелев 2012: 267). Среди такого рода действующих лиц следует перечислить Евдокима Кирилыча, еврейку Гисю Моисеевну, тетю Зину, Попова Вовчика и его отца. Их реплики появляются в песне в виде цитат, приведенных героем-рассказчиком. Графически они выделяются кавычками, а на исполнительском уровне акцентируются с помощью интонации: “Она ему: ‘Как сыновья?’ // ‘Да без вести пропавшие! // Эх, Гиська, мы одна семья – // Вы тоже пострадавшие! // Вы тоже – пострадавшие, // А значит – обрусевшие: // Мои – без вести павшие, // Твои – безвинно севшие’” (Высоцкий 1997: 387); “Мы спросили – зачем? – он в ответ: // ‘Коридоры кончаются стенкой, // А тоннели – выводят на свет!’” (там же, 388). Второй способ приведения чужих высказываний осуществляется посредством косвенной речи, которой пользуется герой-рассказчик, перифразирующий слова других персонажей: “Он дом сломал, а нам сказал: // ‘У вас носы не вытерты, // А я, за что я воевал?!’ – // И разные эпитеты” (там же, 389). Этот прием отличает и подчеркивает присущее балладе эпико-драматическое начало. Динамика и емкость жанра выражается и небольшим количеством действующих лиц,

появляющихся в песенном театре Высоцкого. Автор избегает подробных вводных описаний балладных персонажей – их характеристика выражается через цитату или через отсыл к поступку.

Отголоски памяти детства слышны также в автобиографичной *Песне про велосипед* Галича (1968?)[3]. Однако в этом случае мотив детской мечты, материализующейся в заглавном образе "взрослого велосипеда", является лишь только предлогом для автобиографических раздумий о современной зрелому поэту 'застойной' действительности. Концептуальной сердцевиной произведения барда-эмигранта является некий парадокс, заключающийся в воскрешении детского рая, который ребенок все-таки стремиться покинуть в момент взросления. Этот казалось бы лишенный смысла эмоциональный круговорот имеет свою логику, поскольку, с одной стороны, выражает детское стремление к самостоятельности и независимости, а с другой, предстает как метафора закабаленности взрослого человека в условиях советской реальности.

Несбывшаяся вовремя мечта о велосипеде трансформируется в новую мечту о книжном издании собственных произведений, которую выражает сходный по профессии и тождественный по взглядам с внешним автором лирический субъект: "О, как мне хочется, взрослому, // Потрогать пальцами книжку // И прочесть на обложке фамилию // Не чью-нибудь, а мою!.." (Галич 2000: 227). Однако, эта мечта не может осуществиться в то время, когда страницы официальной печати открывались исключительно лояльным по отношению к власти писателям. Эту данность советского времени с детской наивностью вытесняет из своего сознания лирический герой стихотворения: "То книжку-то можно?! Книжку! // Ее почему – никак?! // [...] // Дорого с суперобложкой? – //

[3]Особую проблему представляет собой датировка поэтических текстов Галича. Следует подчеркнуть, что авторские рукописи этого художника слова, в подавляющем большинстве случаев, не датировались. Похоже дело обстоит с авторскими фонограммами, возникавшими во время нелегальных выступлений поэта-певца. Несмотря на огромную работу, выполненную текстологами, до сих пор не удалось определить точных дат возникновения многих поэтических текстов Галича. К их числу принадлежит *Песня про велосипед*. Поэтому в настоящей статье, вслед за А. Костроминым – составителем одного из самых авторитетных изданий поэзии Галича (Галич 2000) – вызывающая сомнения в точности дата дается с вопросительным знаком.

К черту суперобложку! // Но нету суперобложки, // И переплета нет...” (там же). Таким образом, через собственный жизненный опыт Галич выражает травму целого поколения творческой интеллигенции, неспособного смириться с тем, что “Партийная Иллиада” подавляет отличающийся неповторимостью и разнообразием мир нелегальной литературы. С другой стороны, пропитанная автобиографическими аллюзиями песня-стихотворение Галича, содержит и ‘пророчество’, сохранившее свою актуальность в контексте литературной судьбы как автора *Песни про велосипед*, так и его собратьев по перу: “Немножко пройдет, немножко, // Каких-нибудь тридцать лет. // И вот она, эта книжка, – // Не в будущем, в этом веке! // Снимает ее мальчишка //С полки в библиотеке! // А вы говорили – бредни! // А вот – через тридцать лет!..” (там же, 228). Так Галич предвосхищает процесс ‘возвращения’ русской литературы, благодаря которому напечатанные в самиздате и тамиздате, либо распространявшиеся в ‘магнитиздате’ шедевры опальных авторов, начиная со второй половины 80-х годов XX века, постепенно становились общественным достоянием в России. Однако, пророчество Галича сбылось лишь только после его смерти. При жизни автор заменил в своей мечте о мобильности “детский, трехколесный велосипед” на гитару. Для поэтов-бардов, выбравших авторскую песню, а также для их слушателей, именно гитара стала емким символом новой динамично развивающейся культуры, выражающей стремление к свободе посредством мгновенно распространяющихся музыкально-литературных произведений.

Песня про велосипед, в которой отражается реальный жизненный опыт Галича, разделяемый за пределами текста авторами со сходной поэту судьбой, представляет собой яркий пример реализации смешанного интровертно-экстравертного способа автобиографичности. Галич раскрывает перед слушателем/читателем свое глубоко личное желание стать полноценным участником литературного процесса и наконец занять должное место среди представителей высокой культуры. Тем не менее, он постоянно нарушает рамки внутренней событийности: сугубо личный эпизод вписывается в контекст окружающей поэта тоталитарной действительно-

сти. Надежным инструментом для проведения подобного рода операции является жанр песни, превалирующий в поэтической лаборатории барда-эмигранта. Будучи певцом-аккомпаниатором, Галич оставался прежде всего поэтом, воспользовавшимся авторской песней как средством распространения своих стихотворных текстов. Галич неслучайно выбрал собственно песню, которая, как совершенно справедливо замечает Тереса Косткевичова, была самым древним жанром лирической поэзии, образовавшимся на основании естественной связи между лирикой и музыкой (Kostkiewiczowa 1994: 173; Kostkiewiczowa 2000: 387). Песня, сохранив свое пограничное происхождение, могла превратиться как в самостоятельную литературную форму, так и остаться музыкально-вокальным жанром. Поэтому жанровая особенность песни заключается в ее двойственной природе, благодаря которой поэтический текст – без нанесения ущерба семантике – может исполняться под музыкальный аккомпанемент, а также кодироваться с помощью письма и дешифроваться в процессе традиционного чтения. Галич, мелодекламируя на кухонных концертах *Песню про велосипед*, ожидал времени, когда поклонники его поэтического таланта, слушающие его стихи-песни, смогут вместе с ним пережить иной опыт общения с поэтом и самостоятельно прочитать напечатанные стихотворения.

Подводя итоги вышесказанному, следует подчеркнуть, что жанрово открытая авторская песня дала возможность наиболее интересным и своеобразным поэтам, работавшим в этом жанре, сберечь в звучащем художественном слове автобиографический мир детства. Так, например, пользуясь музыкально-поэтической формой песенки, Окуджава сосредоточился на интровертной модели. Вследствие этого в его *Песенке об Арбате* пространство московской улицы его детства стало фоном для автобиографических раздумий об эмоциях и переживаниях, хранящихся во памяти писателя. Совершенно другой способ автобиографического рассказа реализуется в *Балладе о детстве* Высоцкого. Эпико-драматическое начало поэтического жанра баллады способствовало развитию экстравертной автобиографической модели. Вследствие этого поэт-актер-певец, вспоминая детство, перенес акцент на образ эпохи и поставил своей

задачей воскрешение памяти об ушедшей исторической эпохе. Галич, совмещая в своей *Песне про велосипед* опыт обоих коллег по перу и гитаре, через призму прошлого, задумывается над биографическим настоящим и, восстанавливая в памяти детские эмоциональные переживания и потери, пишет картину современной ему действительности. Обращение к памяти детства становится приемом, с помощью которого поэтам-бардам удается вписать свой личный опыт в историю страны, но не подчинить личное начало доминанте истории, а скорее наоборот, сделать историю фоном для рассказа о личном и сокровенном.

Библиография

Абельская 2008: Р. Абельская, *Каждый пишет, как он слышит. Поэтика Булата Окуджавы*, УГТУ–УПИ, Екатеринбург, 2008.

Высоцкий 1997: В. Высоцкий, *Сочинения в двух томах*, У-Фактория, т. 1, Екатеринбург, 1997.

Галич 2000: А. Галич, *Дни бегут, как часы: Песни, стихотворения*, Изд-во Локид, Изд-во ЭКСМО-Пресс, М., 2000.

Канчуков 1997: Е. Канчуков, *Приближение к Высоцкому*, Культура, М., 1997.

Крылов 2001: А. Крылов, *Галич – «Соавтор»*, Благотворительный фонд Владимира Высоцкого, М., 2001.Кулагин 2013: А.Кулагин, *Поэзия Высоцкого: Творческая эволюция*, Эхо, Воронеж, 2013.

Кулагин 2009а: А. Кулагин, *Детство как лирическая тема Галича* // А. Крылов (сост.) *Галич: Новые статьи и материалы*, Булат, вып. 3, М., 2009, с. 45–59.

Кулагин 2009б: А.Кулагин, *Лирика Булата Окуджавы: научно-популярный очерк*, Булат – КГПИ, Москва – Коломна, 2009.

Левина 2002: Л. Левина, *Грани звучащего слова (эстетика и поэтика авторской песни): Монография*, Нефть и газ, М., 2002.

Лейдерман, Липовецкий 2001: Н. Лейдерман, М. Липовецкий, *Современная русская литература, Книга 1: Литература «Оттепели» (1953–1968-е годы)*, Эдиториал УРСС, М., 2001.

Новиков 1999: В. Новиков, *Окуджава – Высоцкий – Галич. Проект исследования*, // А. Крылов, В. Щербакова (сост.), *Мир Высоцкого. Исследования и материалы*, ГКЦМ В. С. Высоцкого, вып. III, т. 1, М., 1999, с. 233–240.

Новиков 2001: В. Новиков, *Треугольник будет… ОВГ в науке, критике и поэзии последних лет* // А. Крылов, В. Щербакова (сост.), *Мир Высоцкого. Исследования и материалы*, ГКЦМ В. С. Высоцкого, вып. V, М., 2001, с. 559–569.

Окуджава 2008: Б. Окуджава, *Стихотворения*, Эксмо, М., 2008.

Рассадин 1990: С. Рассадин, *Я выбираю свободу (Александр Галич),* Знание, М., 1990.

Розенблюм 2013: О. Розенблюм, *"…Ожидание большой перемены". Биография, стихи и проза Булата Окуджавы*, РГГУ, М., 2013.

Скобелев 2012: А. Скобелев, *"Много неясного в странной стране… " III: Материалы к комментированию избранных произведений В.С. Высоцкого*, Эхо, Воронеж, 2012.

Соколова 2002: И. Соколова, *Авторская песня: от фольклора к поэзии*, Благотворит. Фонд Владимира Высоцкого, М., 2002.

Фризман 1992: Л. Фризман, *"С чем рифмуется слово истина… ". О поэзии А. Галича*, СПб., 1992.

Kloch i Rysiewicz 1993: Z. Kloch, A. Rysiewicz, *Piosenka* // A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka (red.), *Słownik literatury polskiej XX wieku*, Zakład narodowy im. Ossolińskich, Wrocław – Warszawa – Kraków, 1993, pp. 787–790.

Kostkiewiczowa 1994: T. Kostkiewiczowa, *Pieśń* // J. Sławiński (red.), *Podręczny słownik terminów literackich*, Open, Warszawa, 1994, pp. 173–174.

Kostkiewiczowa 2000: T. Kostkiewiczowa, *Pieśń*, // J. Sławiński (red.), *Słownik terminów literackich*, Ossolineum, Wrocław – Warszawa – Kraków, 2000, pp. 386–387.

Lubas-Bartoszyńska 1993: R. Lubas-Bartoszyńska, *Między autobiografią a literaturą*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 1993.

Opacki 1970: I. Opacki, *Ballada literacka – opis gatunku* // I. Opacki, Cz. Zgorzelski, *Ballada*, Wrocław – Warszawa – Kraków, 1970, pp. 5–82.

Platonov 2012: R. Platonov, *Singing the Self. Gouitar Poetry, Community, and Identity in the Post-Stalin Period*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 2012.

Sławiński 2000: J. Sławiński, *Autobiografia* // J. Sławiński (red.), *Słownik terminów literackich*, Ossolineum, Wrocław – Warszawa – Kraków, 2000, pp. 50–51.

Urban-Podolan 2008: A. Urban-Podolan, *Poezja Bułata Okudżawy: Między poetyką a interpretacją*, Uniwersytet Zielonogórski, Zielona Góra, 2008.

Wysłouch 2001: S. Wysłouch, *Literatura i semiotyka*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 2001.

Wysłouch 2009: S. Wysłouch, *Ruchome granice literatury* // S. Wysłouch, B. Przymuszała (red.), *Ruchome granice literatury. W kręgu teorii kulturowej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 2009, pp. 7–25.

Ольга Крюкова

Ольфакторное пространство в *Детстве* Максима Горького: к вопросу о природе запаха в автобиографическом нарративе.

Olfactory Space in Maxim Gorky's *Childhood:* On the Nature of Smell as Narrative Device in Autobiographical Writing.

The article discusses the world of smells, as it is created in the text of Gorky's trilogy. The presence of smell becomes an important narrative device within these autobiographical novels. While all smells that the young protagonist is experiencing seem to be unpleasant for him, they still create a complicated olfactory space within the novel that is marked by the definite binary nature: the unpleasant smells of alien and hostile environment are opposed by the smells of nature and smells of people close to little Aleksei. Olfactory space constitutes an important element of the novel's world and serves as a decisive factor in the creation of Gorky's childhood mythology.

Современные гуманитарные исследования обосновывают необходимость изучения ольфакторного пространства (Жирицкая 2010; Зыховская 2011). Однако, как справедливо отмечает Л.П. Якимова, "в литературоведении речь должна идти прежде всего о разных путях и формах включения этого способа чувственного восприятия в эстетический дискурс..." (Якимова 2002: 215) Хотя автобиографическая трилогия А.М. Горького рассматривалась в самых различных ракурсах (Иванов 2008; Колокольцев 2001; Кузьмичев 1978; Мальцева 2009; Ничипоров 2009; Панич 1976; Цирулев 1988; Шустов 2014; Усенко 2009), ольфакторный аспект практически не был изучен. Между тем, запахи тесно связаны с автобиографической памятью, это проводник в мир собственного прошлого и один из инструментов активизации автобиографической памяти, ибо запахи действенно напоминают о прошлом.

Для М. Горького обращение к детству не было пробой пера: во время написания автобиографической трилогии он был уже известным писателем. Это обращение, хотя повесть *Детство* писалась в Италии, в период эмиграции, не было и "скриптотерапевтическим", на что обратил внимание П. Басинский (Басинский 2005: 9–

DOI: 10.25430/2281-6992/v4-151-163
distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0

10), который усматривает в изображении “свинцовых мерзостей русской жизни” несомненную политико-философскую подоплеку: “И это слова и мысли не Алексея, сироты, ‘Божьего человека’, а писателя и революционера Максима Горького, который раздражен результатами революции, винит в этом ‘рабскую’ природу русского человека и вместе с тем надеется на молодость нации и ее будущее” (Басинский 2005: 10).

Автобиографическая трилогия, безусловно, является ценным документом своей эпохи, но документом не в точном смысле этого слова, речь идет о художественной документальности. Читатель узнает о быте мещан Нижнего Новгорода, приписанных к красильному цеху, скорбит о смерти наемного работника – Цыганка, несмотря на то, что это вымышленный персонаж. 'Сердечная мудрость' бабушки заслоняет ее реальные недостатки, на которые, кстати говоря, указывают запахи (об этом речь пойдет ниже). Автор как бы дозирует правду в своей автобиографии, что вполне соотносится с его писательской концепцией в целом (вспомним знаменитый спор о правде и лжи в пьесе *На дне*). И из этой полуправды, на наш взгляд, рождается уже биографический миф Максима Горького, сотворенный самим писателем как автомиф, а затем дополненный и растиражированный уже властью (исток этого мифа берет начало в псевдониме писателя, а псевдоним, в свою очередь, выступает как одно из средств разграничения автобиографического героя и автора в автобиографической трилогии). Не случайно в жанровой структуре *Детства* и автобиографической трилогии в целом прослеживается сказочное начало (Шустов 2014). Нравственные уроки сказки определяют и специфику ненавязчивого дидактизма в повести *Детство*: читатель вслед за автобиографическим героем получает уроки жизни, которая в восприятии самого автора предстает порой как “суровая сказка, хорошо рассказанная добрым, но мучительно правдивым гением” (Горький 1951: 19).

С самых первых лет жизни внешний мир оказывается явно или скрыто враждебным Алексею Пешкову. И не случайно, что мир запахов также предстает в большинстве случаев (о редких исключениях – ниже) неприятным для автобиографического героя повести *Детство*. Даже традици-

онные домашние запахи, которые обычно ассоциируются с семейным уютом, воспринимаются Алешей Пешковым негативно: “Душная теплота поднимается ко мне; густо слышны нелюбимые мною запахи пирогов с зеленым луком, с морковью; эти запахи всегда вызывают у меня уныние” (Горький 1951: 76). Вероятно, эти запахи были для автобиографического героя физически ощутимым символом мещанской провинциальной скуки. В повести *В людях* образ скуки расширяется, становясь развернутой ольфакторной метафорой: “Скука, холодная и нудная, дышит отовсюду: от земли, прикрытой грязным снегом, от серых сугробов на крышах, от мясного кирпича зданий; скука поднимается из труб серым дымом и ползет в серенькое, низкое, пустое небо; скукой дымятся лошади, дышат люди. Она имеет свой запах – тяжелый и тупой запах пота, жира, конопляного масла, подовых пирогов и дыма; этот запах жмет голову, как теплая, тесная шапка, и, просачиваясь в грудь, вызывает странное опьянение, темное желание закрыть глаза, отчаянно заорать, и бежать куда-то, и удариться головой с разбега о первую стену” (Горький 1951: 393). Запахи, которые ассоциируются со скукой, привязаны не столько к конкретному пространству, сколько к сословию. Антитезой провинциальной скуки становятся запахи нижегородских “немещанских” домов, “тонкие, незнакомые, намекающие на иную жизнь” (Горький 1951: 267–268).

Среди запахов в автобиографической трилогии М. Горького можно выделить запахи природного происхождения, запахи рукотворные, которые были продуктом различной, преимущественно хозяйственной, деятельности человека, телесные запахи и, говоря современным языком, запахи химического и техногенного происхождения.

При первом знакомстве с домом Кашириных Алешей сразу ощущается едкий запах, исходящий от красильной мастерской деда (“всюду стоял едкий, незнакомый запах” (Горький 1951: 18). Едкие запахи химического происхождения сопровождают и квартиранта, по прозвищу Хорошее Дело, который, “весь измазанный какими-то красками, неприятно пахучий” (Горький 1951: 95), ставил какие-то химические опыты. Неприятно для Алеши Пешкова дымили и трубы Сормовского завода:

"Из-за крыш черными кукишами торчали в небо трубы завода и густо, кудряво дымили, зимний ветер раздувал дым по всему селу; всегда у нас, в холодных комнатах, стоял жирный запах гари" (Горький 1951: 175). В конце автобиографической трилогии, в преддверии Каспия, упоминается запах нефти.

Автобиографический герой обнаруживает никем не замечаемую повышенную чувствительность к запахам. Процесс обучения грамоте Алеше запомнился не только на эмоциональном, но и на обонятельном уровне: "От него [от деда – О.К.] пахло уксусом, потом и печеным луком, я почти задыхался" (Горький 1951: 65). Очень часто запах лежит в основе принятия или непринятия человека. И если в случае с квартирантом Хорошее Дело едкий запах лишь разжигает детское любопытство, то в случае с «дядей Петром» неприятный запах дополняет отрицательную характеристику персонажа, которая затем находит подтверждение и в сюжетном развитии: "Его немой племянник уехал в деревню жениться; Петр жил один над конюшней, в низенькой конуре с крошечным окном, полной густым запахом прелой кожи, дегтя, пота и табака, – из-за этого запаха я никогда не ходил к нему в жилище" (Горький 1951: 122). Общее негативное впечатление ребенка от новой "бабушки", матери "вотчима", также дополняется ольфакторным мотивом: "В первые дни она начала было совать свою мертвую руку к моим губам, от руки пахло желтым казанским мылом и ладаном, я отворачивался, убегал" (Горький 1951: 166–176).

Отношение автобиографического героя к запаху как к визитной карточке человека найдет продолжение и в повести *В людях*: запах цветов, сопровождающий и даже оправдывающий Королеву Марго, и запах свежесрубленного дерева, исходящий от работника Ефимушки. В обрамлении запаха впервые предстает перед читателем и человек, сыгравший важную роль в становлении личности Алеши, – повар Смурый: "Он, видимо, только что пришел из бани – от него пахло березовым веником и перцовкой, на висках и на шее блестел обильный пот" (Горький 1951: 278).

Запах дома, точнее антидома (Мельникова 2004: 277), вызывает у Алеши Пешкова в повести *Детство* отвращение: "Терпения не стало лежать в противном запахе нагретых,

сальных тряпок, я встал, пошел на двор…" (Горький 1951: 183). Враждебность окружающего пространства во дворе (в данном случае речь идет о Сормове) усиливается многократно: "… и весь двор неприглядно завален грудами разного дерева; насыщенное водою, оно преет на солнце, распространяя запах гнили.

Рядом – бойня мелкого скота, почти каждое утро там мычали телята, блеяли бараны, кровью пахнет так густо, что иногда мне казалось – этот запах колеблется в пыльном воздухе прозрачно-багровой сеткой…" (Горький 1951: 198).

Неприятие Алешей школы также дополняется "обонятельным" мотивом: "В школе мне снова стало трудно, ученики высмеивали меня, называя ветошником, нищебродом, а однажды, после ссоры, заявили учителю, что от меня пахнет помойной ямой и нельзя сидеть рядом со мною. Помню, как глубоко я был обижен этой жалобой и как трудно мне было ходить в школу после нее. Жалоба была выдумана со зла: я очень усердно мылся каждое утро и никогда не приходил в школу в той одежде, в которой собирал тряпье" (Горький 1951: 196).

В культурологическом плане эта ситуация вписывается в "ольфакторную стратегию" (Жирицкая 2010: 223), направленную на унижение и подавление личности чужака: "… человек на деле может обладать вполне нейтральным запахом. Однако иной социальной группе выгодно приписывать ему зловоние, чтобы дискредитировать его в собственных глазах и вывести за рамки общества, ценности которого он разделяет" (Жирицкая 2010: 224).

Неприятным запахам чужого, враждебного автобиографическому герою пространства противопоставлены, с одной стороны, запахи природы ("пьяный запах оттаявшей земли"; Горький 1951: 166), "земля истощила все свои сытные, летние запахи, пахнет только холодной сыростью" (Горький 1951: 103), с другой – запахи, исходившие от людей, которые были Алеше не безразличны.

Запахи ночного сада в *Детстве* сравниваются с музыкой, что еще раз подтверждает особую, "обонятельную" чувствительность героя: «Бывало – зайдет солнце, прольются в небесах огненные реки и – сгорят, ниспадет на бархатную зелень сада золотисто-красный пепел, потом все вокруг ощутимо темнеет, ширится, пухнет, облитое теплым

сумраком, опускаются сытые солнцем листья, гнутся травы к земле, все становится мягче, пышнее, тихонько дышит разными запахами, ласковыми, как музыка, – и музыка плывет издали, с поля: играют зорю в лагерях. Ночь идет, и с нею льется в грудь нечто сильное, освежающее, как добрая ласка матери, тишина мягко гладит сердце теплой мохнатой рукою, и стирается в памяти всё, что нужно забыть, – вся едкая, мелкая пыль дня. Обаятельно лежать вверх лицом, следя, как разгораются звезды, бесконечно углубляя небо; эта глубина, уходя все выше, открывая новые звезды, легко поднимает тебя с земли, и – так странно – не то вся земля умалилась до тебя, не то сам ты чудесно разросся, развернулся и плавишься, сливаясь со всем, что вокруг. Становится темнее, тише, но всюду невидимо протянуты чуткие струны, и каждый звук – запоет ли птица во сне, пробежит ли еж, или где-то тихо вспыхнет человечий голос – все особенно, не по-дневному звучно, подчеркнутое любовно чуткой тишиной" (Горький 1951: 171–172).

В этом описании наступающей ночи сливаются воедино зрительные, слуховые, тактильные и обонятельные ощущения автобиографического героя, который испытывает органичное единение с миром природы. Это описание, которое можно назвать синестетическим, когда мир "предстает как нечто неделимое, воспринимается одним 'общим чувством'" (Ольховская 2011; 149), предваряет в определенном смысле художественные поиски новейшей литературы. Богатство и разнообразие природных запахов открыты в автобиографической трилогии только тем героям, которые инстинктивно стремятся к естественности и красоте. Помимо автобиографического героя, к ним относится, прежде всего, бабушка Акулина Ивановна: "Она никогда не плутала в лесу, безошибочно определяя дорогу к дому. По запахам трав она знала, какие грибы должны быть в этом месте, какие – в ином…" (Горький 1951: 247). Акулине Ивановне, как и ее внуку, была свойственна повышенная чувствительность к запахам, о чем свидетельствует один из ее хозяйственных советов соседкам: "Огурец сам скажет, когда его солить пора; ежели он перестал землей и всякими чужими запахами пахнуть, тут вы его и берите" (Горький 1951: 62). "Освежающий, вкусный запах" (Горький 1951: 127), по

мнению Алеши, исходил от внезапно приехавшей матери, но вскоре очарование матери померкло, изменилось и "обонятельное" пространство. В финале повести Варвара Васильевна Каширина умирает, и это обстоятельство порождает тягостные ольфакторные ассоциации: "Что она умирала – это я, конечно, чувствовал, знал, да и дед слишком часто, назойливо говорил о смерти, особенно по вечерам, когда на дворе темнело и в окна влезал теплый, как овчина, жирный запах гнили" (Горький 1951: 198).

Этот хтонический мотив найдет свое продолжение и в повести *В людях*, в эпизоде похорон сводного брата Алеши – Коли: "Заглядывая в желтую яму, откуда исходил тяжелый запах, я видел в боку ее черные, влажные доски" (Горький 1951: 239).

Несколько запахов в восприятии Алеши Пешкова представляются нейтральными, маркированными скорее положительно. От пальцев маленького сводного брата Саши "почему-то пахло фиалкой" (Горький 1951: 184), а от руки епископа Хрисанфа, который при своем посещении школы по-отечески отнесся к юному озорнику, "исходил запах кипарисового дерева" (Горький 1951: 180).

Нейтральными в сознании Алеши предстают и телесные запахи, связанные с бабушкой. В этой нейтральности порой звучит замаскированная деликатность автора: все, что связано с пьянством бабушки, осторожно обходится: "Приходила бабушка; все чаще и крепче слова ее пахли водкой… " (Горький 1951: 152). Во время домашних застолий у Кашириных "пили чай с ромом, – он имел запах жженых луковых перьев…" (Горький 1951: 141). Этот запах тоже воспринимается мальчиком как нейтральный. А запах ладана применительно к Акулине Ивановне, в отличие от новой «бабушки», не ощущается как нечто инородное: "… и мы сидели молча, близко прижавшись друг к другу, до поры, пока не пришли старики, пропитанные запахом воска, ладана, торжественно тихие и ласковые" (Горький 1951: 132).

При анализе ольфакторного пространства повести в целом обращает на себя внимание языковая деликатность писателя, который употребляет только нейтральный глагол "пахнуть", несмотря на то, что в синонимический ряд, помимо этого глагола, в русском языке входят такие слова, как

нести (с пометой разговорное), разить (с пометой просторечное), садить (с пометой просторечное). Близок к этой группе слов также синонимический ряд "вонять-разить-смердеть", но ни одно из этих слов Горьким в повести *Детство* не используется. На наш взгляд, «лингвистическая деликатность» писателя связана с его человеческой деликатностью, которую упоминали мемуаристы, в том числе Н. Берберова (Берберова 2010).

Двухмерная ольфакторная модель автобиографической трилогии М. Горького складывается из вертикали "благовоние – зловоние", посреди которой расположены условно 'нейтральные' запахи, и из источников запахов (человек и окружающая его среда). Одорическая вертикаль "благовоние – зловоние" в русской культуре с древнейших времен связана с христианской символикой ада и рая. Рай источает благовоние, а ад пахнет зловонной серой. В художественном пространстве автобиографической трилогии М. Горького эта вертикаль имеет существенные отличия от распространенных в народе представлений. Ладан не всегда представляется Алеше Пешкову благовонным веществом сакрального характера. Запах ладана, исходящий от неродной бабушки, воспринимается негативно и овеществляет метафору "бежать, как черт от ладана". Запах ладана, исходящий от кухарки в повести *В людях*, воспринимается Алешей как знак ее близкой смерти. В этом случае запах ладана находится внизу вертикали "благовоние – зловоние". Запах ладана, исходящий от родных бабушки и деда, маркируется положительно и помещается в верх вертикали, соответственно традиции. Божественную природу имеет и запах кипарисового дерева, исходящий от епископа Хрисанфа, напоминая о том, что из кипариса изготавливались нательные крестики. Этот запах маркируется нейтрально (в верху одорической вертикали запах кипариса оказывается в пьесе А.Н. Островского *Гроза*). У Горького же сложное отношение автобиографического героя к запахам сакрального характера, по-видимому, отражает не менее сложные отношения юного Алеши Пешкова с Богом, отмеченные биографами Горького (Басинский 2005: 31–38).

Нейтральные запахи, находящиеся в середине одорической вертикали, представлены запахом листового табака и персидской ромашки, курино-

го помета, крепким запахом лесных грибов, кислым запахом болота, спиртным запахом горячего хлеба, запахом сигары. Положительно маркированы у Горького разнообразные природные запахи: смолы, цветущих яблонь, острый запах созревших яблок, молодых трав, свежей зелени берез. Отрицательно маркированы в восприятии автобиографического героя запахи болезни, смерти и разложения, нечистого тела, гнилых зубов, запах пыли и грязи, запах водки, запах крови – все те запахи, которые свидетельствуют прежде всего о телесной и нравственной нечистоте. Некоторые запахи маркированы социально: это запахи, связанные с профессиями плотника, иконописца, кочегара и др.

Ассоциативный принцип положен в горьковском тексте в основу вербализации запаха, который характеризуется, как здоровый и приятный, тонкий, крепкий, горький, острый, кисловатый, кислый, с одной стороны, и густой, спиртной, жирный, горячий, скверный, едкий, тяжелый, одуряющий, тошнотворный – с другой. В основу ассоциаций положена интенсивность (тонкий, крепкий), соединение обоняния и вкуса (горький, острый, кислый, кисловатый, жирный), мышечные ощущения (тяжелый), эмоциональность (скверный, приятный, тяжелый) и т.п.

Частотность “одорических включений” в трех повестях автобиографической трилогии имеет существенные различия. Смысловая емкость подобных мотивов значительно выше в двух первых повестях трилогии. Ольфакторное пространство является важным элементом картины мира повести М. Горького *Детство*, об этом косвенно свидетельствует и тот факт, что во многих других классических произведениях о детстве 'обонятельные' мотивы встречаются гораздо реже. Очень скупо представлено ольфакторное пространство в повести Н.Г. Гарина-Михайловского *Детство Темы*. В повести Л.Н. Толстого *Детство* ольфакторные мотивы встречаются примерно пять раз: фигурируют, с одной стороны, запахи, ассоциирующиеся с деревней (запах свежего сена, “запах полыни, соломы и лошадиного пота” (Толстой 1978: 32) и запах сала, которым смазывали волосы дворовые), а с другой стороны – запахи, связанные с болезнью и смертью матери. Похороны матери в повестях и Л.Н.Толстого, и М.

Горького являются рубежом между детством и отрочеством[1], и ольфакторные ощущения неразрывно связываются в памяти героев с этим трагическим моментом. В повести А.Н. Толстого *Детство Никиты*, напротив, ольфакторные мотивы встречаются достаточно часто: мир запахов органично встроен в идиллию усадебного и детского мира (это природные, домашние и 'праздничные' – рождественские (хвои, воска, мандаринов, медовых пряников) и предпасхальные ("запахло ванилью и кардамоном" [Толстой 1950: 682] – запахи). По-видимому, толстовский Никита, как и горьковский Алеша Пешков, обладает повышенной чувствительностью к запахам (в момент обморока Никите почему-то чудится запах жареного лука).

В повести *В людях* автобиографический герой жадно познает мир, его органы чувств открыты для новых впечатлений, в том числе и одорических. В повести *Мои университеты* ольфакторных мотивов значительно меньше, чем в двух первых повестях, это может объясняться тем, что крайне тяжелый быт героя несколько притупляет остроту восприятия мира.

Таким образом, ольфакторные включения в автобиографической трилогии М. Горького выполняют важную функцию создания многогранного образа повседневности. В описании жизни и быта нижегородской провинции на первый план выступает модус скуки, маркированный одорически. Чувствительность или нечувствительность к запахам служит дополнительным штрихом к созданию образа того или иного героя. Телесный запах человека во многом определяет приятие или неприятие его юным автобиографическим героем, который знакомится со множеством людей и должен как-то их оценивать, пусть и первона-

[1] Со смертью близкого человека детство героя в повестях о детстве заканчивается (Wachtel 1990). В повести Н.Г. Гарина-Михайловского *Детство Темы* детство и отрочество разграничивает смерть отца. В повести Павла Санаева *Похороните меня за плинтусом*, написанной, кстати, по сюжетной канве горьковского *Детства* (Крюкова 2011), детство заканчивается со смертью бабушки. На наш взгляд, подобная сюжетная развязка в произведениях о детстве, знаменует сближение логики литературного повествования с обыденным сознанием. Герой ощущает горечь утраты и с этим чувством переходит возрастной рубеж. Повесть М. Горького *Детство* начинается со смерти отца и брата, но автобиографический герой, в силу возраста, еще не в состоянии это осознать.

чально на уровне инстинкта. В ряде случаев ольфакторный мотив становится центральным элементом тропа: метафоры (развернутая метафора провинциальной скуки и метафора девичества в образной речи бабушки: “не следует трогать цветы, пока они не распустились, а не то не быть от них ни запаху, ни ягод” (Горький 1951: 231) и антитезы (противопоставление запахов пробуждающейся природы и тягостных обязанностей в доме чертежника; противопоставление мещанских и 'немещанских' запахов на улицах Нижнего Новгорода). Ольфакторные мотивы в автобиографической трилогии М. Горького выполняют также функцию маркеров автобиографической памяти и функцию указателей пространства. В автобиографической трилогии представлены и традиционные ольфакторные оппозиции: ‘вонь – благовоние’ и ‘природа – цивилизация’. По мере взросления героя несколько 'притупляется', но тем не менее не исчезает его повышенная чувствительность к запахам, что очевидно в третьей повести трилогии – *Мои университеты*.

Библиография

Басинский 2005: П. Басинский, *Горький*, Молодая гвардия, М., 2005.

Берберова 2010: Н. Берберова, *Железная женщина: рассказ о жизни М.И. Закревской–Бенкендроф–Будберг, о ней самой и ее друзьях,* АСТ: Астрель, М., 2010.

Гарин-Михайловский 1977: Н.Г. Гарин-Михайловский, *Детство Темы* // Н.Г. Гарин-Михайловский, *Детство Темы. Гимназисты,* Художественная литература, М., 1977, с. 3–108.

Горький 1951: М. Горький, *Детство. В людях. Мои университеты* // М. Горький, *Собрание сочинений в 30-ти тт.*, Художественная литература, т. 13, М., 1951.

Жирицкая 2010: Е. Жирицкая, *Легкое дыхание…* // О. Вайнштейн (сост.), *Ароматы и запахи в культуре,* Новое литературное обозрение, кн. 2., М., 2010, с. 167–269.

Зыховская 2011: Н. Зыховская, *Ольфакторная поэтика: запахи в художественном тексте*, Челябинск, 2011.

Иванов 2008: Н. Иванов, *Типология художественной памяти М. Горького (детские ассоциации дома, семьи)* // *Человек и мир в творчестве М. Горького. Горьковские чтения 2006 года: материалы международной конференции*, Изд-во Нижегородского гос. ун-та, Нижний Новгород, 2008, с. 63–68.

Колокольцев 2001: Е. Колокольцев, *Стилистический анализ повести М. Горького* Детство, «Литература в школе», 2001, VII, с. 42–45.

Крюкова 2011: О. Крюкова, *Художественное пространство повести Павла Санаева* Похороните меня за плинтусом *в зеркале традиции* // В. Захарова (ред.), *Традиции в русской литературе: межвузовский сборник научных трудов*, НГПУ, Нижний Новгород, 2011, с. 175–178.

Кузьмичев 1978: И. Кузьмичев, Детство *А.М. Горького* // М. Горький, *Детство*, Волго-Вятское книжное изд-во, Горький, 1978, с. 186–191.

Мальцева 2009: Т. Мальцева, '*Жизнестроительство*' *Алексея Пешкова в координатах 'нижегородского текста' А.М. Горького* // *Нижегородский текст русской словесности: межвузовский сборник научных статей*, НГПУ, Нижний Новгород, 2009, с. 26–31.

Мельникова 2004: М. Мельникова, *Художественное восприятие пространства дома в автобиографической прозе (на примере автобиографической трилогии М. Горького и романа И. Шмелева* Лето Господне*)* // [б.а.] *Максим Горький и литературные искания XX столетия. Горьковские чтения – 2002: материалы международной конференции*, Нижний Новгород, 2004, с. 275–281.

Ничипоров 2009: И. Ничипоров, '*Нижегородский текст*' *в автобиографических повестях М. Горького* (Детство, В людях*)* // *Нижегородский текст русской словесности: межвузовский сборник научных статей*, НГПУ, Нижний Новгород, 2009, с. 95–102.

Панич 1976: М. Панич, *Хочу понять...*, «Звезда», 1976, IX, с. 167-187.

Толстой 1950: А. Толстой, *Детство Никиты* // А. Толстой, *Избранные сочинения: в 6-ти тт.*, Советский писатель, Т. 1, М., 1950, с. 623–721.

Толстой 1978: Л. Толстой, *Детство* // Толстой Л. *Собрание сочинений в 22-ти тт*. Художественная литература, Т. 1, М., 1978, с. 11 Л. 107.

Цирулев 1983: А. Цирулев, *Автобиографическая трилогия М. Горького* Детство, В людях, Мои университеты*: Проблема становления нравственного сознания личности*, автореферат дис. канд. филол. наук, Горьк. ун-т., Горький, 1983.

Шустов 2014: М. Шустов, *Сказочная традиция в автобиографической трилогии М. Горького // М. Горький и Россия. Горьковские чтения 2012 года: материалы XXXV Международной научной конференции*, РИ «Бегемот», Нижний Новгород, 2014. с. 231–237.

Усенко 2009: Е. Усенко, *Повесть М.Горького* Детство *и* Домик Каширина *в восприятии учащихся XXI века // Нижегородский текст русской словесности: межвузовский сборник научных статей*, НГПУ, Нижний Новгород, 2009, с. 205–209.

Якимова 2002: Л. Якимова, *Ольфакторный мотив в произведениях Леонида Леонова // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы*, Институт филологии СО РАН., вып.5, Новосибирск, 2002, с. 214–226.

Wachtel 1990: A. Wachtel, *The Battle for Childhood: Creation of a Russian Myth*, Stanford University Press, Stanford, 1990, pp. 96–105.

Наталья Семенова

Детство поэта и биографический нарратив о Пушкине: *Ученик Лицея* Андрея Платонова

Childhood of a Poet and Biographical Narrative about Pushkin: The Disciple of the Lyceum *by Andrey Platonov.*

This article examines Andrei Platonov's play *The Disciple of the Lyceum*, written in 1947–1948, that was proposed for the children's theater but never staged. The play is focused on the childhood years of the most important national poet and the article discusses the play in the context of both the festivities of 100th and 150th anniversary of Pushkin's death and birth. The focus of the analyses is on the multiple meanings of childhood in the creation of the national history narrative, as well as on the meaning and place of this play in Platonov's creative life.

В советских пьесах для детей довольно редко выводился в качестве главного героя исторический персонаж – будь то известный писатель, общественный деятель или правитель. Причина кроется в существовавшем разграничении сюжетов на "взрослые" и "юношеские" (Schonmann 2006), причем биографический жанр явно относился к первой категории. С самого начала репертуарная политика советского театра для детей развивала линию спектакля-сказки (Сац 1961: 81–84, Шпет 1971: 110–116)[1]. Чуть позже к ней добавились инсценировки классических произведений. Были случаи контаминации двух этих направлений, например пьесы Е. Шварца (Lipovetsky 2005: 237–240). Подобная возрастная и жанровая ориентация сильно ограничивала возможности презентации исторических лиц на сцене[2].

[1] В 1920–е гг. осуществлялись гонения на сказку как чуждый советской культуре жанр, однако, после выступлений М. Горького и С. Маршака на Первом съезде советских писателей (1934) сказка заняла прочное место в соцреалистическом каноне (Balina 2005).

[2] Хотя эксперименты все же велись. Л. Шпет рассказывает о постановке 1927 г. в Ленинградском ТЮЗе *Разбойников Шиллера* [sic!] режиссера Е. Гаккеля. Биография молодого Шиллера чередовалась в спектакле со сценами из драмы, причем и "автора" и его героя Карла Моора играл один актер (Шпет 1971: 128). В марте 1936 г.

DOI: 10.25430/2281-6992/v4-165-186
distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0

Существовала и проблема рецепции. На рубеже 1920–1930-х гг. проводились исследования детского восприятия. Педологами, социологами и психологами поднимался вопрос: "смотрит ли ребенок–зритель на все происходящее на подмостках теми же глазами, что и взрослые, и, следовательно, видит то, что они хотят ему показать, и приходит ли он, исходя из виденного, к тем же заключениям, как и взрослые" (Аркин 2011: 561). Было доказано, что юные реципиенты не всегда могут адекватно декодировать идеологический и символический планы пьесы (Benjamin 1994, Болтунов 2011). Кроме того, оставался определенный риск неожиданного и нежелательного отклика (например, смеха) на изображение исторического лица. Так, позже, в 1970-е гг. В. Разова, указывая на трудности презентации фигуры Ленина в детской аудитории, замечала: "...исполнитель роли Ленина должен вести игру более сдержанно, так как торопливость, какие-то необычные жесты могут вызвать у юных зрителей совсем не те реакции, какие возникают у взрослых" (Разова 1978: 40).

Наконец, в 1930–е гг. детский театр обрел героя, отвечавшего требованиям времени. Его характерными чертами стали инициативность и неугомонность – веселый – этот персонаж "для учителей и вожатых был 'трудным ребенком', но для своих товарищей по классу или пионерлагерю он был общепризнанным заводилой интересных и полезных дел, жизнерадостным фантазером и верным другом" (Разова 1978: 16). С ним зритель легко мог идентифицироваться. Ко второй половине 1940-х гг. относятся и редкие попытки интегрировать биографический нарратив в репертуар ТЮЗов. В данных пьесах протагонист, как правило, является ровесником аудитории. Показательным примером служит детская драматургическая лениниана, возникшая в культуре соцреализма довольно поздно. В пьесе И. Попова *Семья* (1949) Ленин – гимназист, не признающий ничьих авторитетов. Рискуя исключением, он дает уроки "инородцу" Огородникову. На протяжении действия Владимир переживает травму ареста и казни брата и в финале превращает-

начал свою работу Центральный детский театр (ЦДТ), куда позже А. Платонов направил пьесу *Ученик Лицея*. На церемонии открытия по залу среди фикциональных персонажей пушкинских сказок прошла няня поэта Арина Родионовна (Сац 1960: 283).

ся в профессионального революционера.

Пьеса Платонова *Ученик Лицея* (1947–1948) корреспондировала с обозначенными тенденциями развития советского детского театра. Во-первых, автор частично апеллировал к традиции "спектакля–сказки" (Григоренко 2009: 96–97, Вьюгин 2007: 289). В персонаже Пушкина отчетливо видно трикстерное начало. Арина Родионовна, стремясь защитить своего подопечного от грозящей ему в будущем беды, выполняет функцию волшебного помощника и т. д. Во-вторых, Платонов ответил на интерес к инсценировкам классических произведений включением подчас в полном объеме различных стихотворных текстов в действие и ремарки. Наконец, в протагонисте пьесы были отражены отмеченные выше черты персонажа-современника, а сам Лицей, где вместе с воспитанниками обитают мудрые наставники, авторитетный экзаменатор и следящий за порядком сторож, соотносился с топосами советской школы и пионерского лагеря[3].

В *Ученике Лицея* Платонов отступает от своих 'взрослых' текстов. В его намерение входит создание канонической пьесы для детского театра. Как отмечает Н. Корниенко, "охранение детства" было главной задачей последних лет жизни писателя (Корниенко 2006: 455). В заявке в Дирекцию ЦДТ Платонов указывал: "воссозданный [...] образ юного Пушкина мог бы сыграть большое педагогическое, нравственное значение для советских детей и юношей" (Платонов 1994: 478). В то же время перед нами авторская рефлексия о поре взросления: оправдание и уважение свободы маленьких людей от сковывающих социальных и классовых условностей, понимание хрупкости и конечности детского мира[4].

Подобное отношение Платонова к биографии юного поэта

[3] Аллюзия на пионерский лагерь возникает в эпизоде экзамена. Исследователи отмечают такую странность, как соседство аристократов и крепостных в данной сцене (См. например, Никонова 2011: 167). Однако присутствие Арины Родионовны и других может быть мотивировано практикой "родительских дней" в лагерях, во время которых дети демонстрировали свои успехи навещавшим их близким.

[4] Речь идет именно о размышлении драматурга над универсальным миром детства, а не о его личных воспоминаниях. Кроме того, через биографию значимой для советской культуры фигуры, Платонов планировал вернуться из идеологической опалы в мир большой литературы.

вступало в противоречие с общей тенденцией к "исчезновению Пушкина в собственном величии" (Майер 2014). Драматург, играя с каноном изображения Пушкина как "солнца русской поэзии", показал героя живым и не укладывающимся в обозначенные для него рамки. Отчасти поэтому пьеса так и не была принята к постановке в ЦДТ. Мы не будем здесь специально касаться причин отклонения текста Платонова. Объектом интереса является работа драматурга по созданию детского биографического нарратива о Пушкине, что заставляет нас обратиться к историко-культурному и литературному контекстам произведения.

Драма *Ученик Лицея* была приурочена к юбилею Пушкина – 150–летию со дня рождения (1949). Эта дата отмечалась практически столь же широко, как и столетие смерти поэта (1937). В Москве в Большом театре состоялось торжественное заседание, на котором выступили с речами и докладами А. Фадеев, К. Симонов и другие писатели. Памятные мероприятия прошли в Ленинграде и Псковской области – в селе Михайловское, где были восстановлены дом Пушкина и домик Арины Родионовны (Пушкинские торжества 1949: 12). Отдельным крупным событием стало открытие в Царском селе Всесоюзного музея А. С. Пушкина, который сегодня известен под названием "Мемориальный Музей-Лицей"[5].

Для анализа пьесы Платонова важны три момента выступлений 1949 г. Первое – возникающий еще в 1930-е гг. рефрен "Пушкин – народный поэт", популярный в массах. При этом в подаче образа доминировала тенденция к руссоцентризму (Бранденбергер 2009: 99–100). Второе – отзвуки кампании по борьбе с космополитизмом (Voronina 2011), и третье – упоминаемая царскосельская топика, моделирующая музейное пространство и являющаяся литературным кодом.

В 1930 г. был опубликован очерк А. Топорова *Пушкин у крестьян-коммунаров*. Он был посвящен вовсе не фантасмагорической картине их встречи, а читкам сочинений писателя и восторженной реакции слушателей: "молодежь прямо ошалела от радости", "люди

[5] http://www.museumpushkin.ru/info/memorial-museum-lyceum.html, 28 мая 2015. Мемориальный Музей-Лицей расположен в здании бывшего Императорского Царскосельского Лицея, где с 1811 по 1817 гг. учился Пушкин.

лихорадочно торопились окончить дневные хозяйственные работы, чтобы пораньше уйти в школу на читку" (Топоров 1930: 6). На основании личного опыта автор сделал вывод о втором рождении Пушкина в советское время и об отношении к нему коммунаров, как к любимому другу. К. Паустовский в 1949 г. отмечал, что колхозники Михайловского тоже говорили о Пушкине "как о человеке близко знакомом, как о своем сверстнике и современнике" (Паустовский 1984б: 354).

Платонов в статьях 1930-х гг. также проводил мысль о том, что Пушкин – "наш товарищ" и описывал опыт медленного чтения его текстов новой советской интеллигенцией[6]. Там же появляется реципиент-труженик, который "знает, сколько надо претворить, испытать и пережить действительности, чтобы произошла настоящая мысль и народилось точное, истинное слово" (Платонов 1937а: 46). В заявке на пьесу *Ученик Лицея* образ труженика возникает снова уже в отношении самого Пушкина как раннего "творящего труженика", чьи деяния воплотились "навеки в идею и в великую благородную цель народа" (Платонов 1994: 479). Это было закономерно, поскольку концепция "труда во благо" – одна из конструирующих биографический нарратив (Типпнер 2013: 246).

В *Ученике Лицея* связь 'поэт – народ' выведена на первый план[7]. Людская в доме Ольги Сергеевны Пушкиной отличается крестьянским убранством "как в русской избе". Находящаяся там Арина Родионовна читает Василию Львовичу стихотворение его племянника *Романс*, которое затем подхватывает крепостная Даша. Ее подруга Маша произносит свои 'стихотворения в прозе', Даша декламирует *Воспоминания в Царском селе* под аккомпанемент музыканта. Так людская превращается в современный клуб, где можно обсудить новинки литературы, поругать произведения "князя Шихматова" и встретиться с писателями и общественными деятелями (в качестве таковых, кроме Пушкина, выступают Василий Львович, Чаадаев, Захарий Петров и Кюхельбекер). Не случайно,

[6] Об отношении Платонова к Пушкину в 1937 г., а также анализ его эссе, опубликованных в журнале «Литературный критик», см. в работе Д. Б. Платта (Platt 2012).

[7] О "народной" Музе Пушкина из *Ученика Лицея* см. Никонова 2011: 166–167; Дырдин 2011: 182-183, Гах 2011: 189.

пьеса завершается в той же людской. В первом действии Пушкин говорит об этом месте "и здесь Лицей". Соответственно, его выпуск из "дворянского" учебного заведения совпадает с окончанием второго – "дворового". Образование героя завершено, и он готов к самостоятельной жизни.

Высказанная Платоновым в статье *Пушкин и Горький* идея народа–труженика, к которому за "скрытыми 'секретными' средствами для питания собственной души" обращаются редкие представители элиты, присутствует и в *Ученике Лицея*. В людскую заходит Чаадаев, страдающий от "океана рабства" вокруг и находящий успокоение в беседе с Ариной Родионовной. Сохраняется негативное отношение к представителям "высших" классов. Возникает конфликтная ситуация, когда из господских горниц показывается именинница Ольга Сергеевна в сопровождении гостей. Усатая дама, слушая, как Даша читает стихотворение Пушкина, замечает:

> *Усатая дама.* [...] И кто написал эти стихи, – я не расслышала автора, – в них нет истинной гармонии...
> [...]
> *Ольга Сергеевна (гостье, холодно).* Судить всякий, сударыня, может, а понимает лишь вдохновенный!
> *Усатая дама.* Бог мой! Значит, ваша девка обладает вдохновением, а я его не имею.
> *Ольга Сергеевна.* Да, сударыня.
> *Усатая дама.* Простите, у меня не дворовый вкус.
> *Ольга Сергеевна.* Я об этом сожалею... (Платонов 2006: 310–311).

Граница между "народом" и "аристократами" в *Ученике Лицея* есть, но по сравнению с другими советскими нарративами о Пушкине она более проницаема. Апогеем сокращения дистанции между двумя мирами является сцена публичного экзамена, на котором присутствуют крепостные.

Согласно Платонову источник поэзии народа заключается в массовом опыте работы. Действительно, Арина Родионовна, Даша и Маша все время чем-то заняты. Пушкин тоже "берет спицы, начинает вязать какой-то паголенок[8], что вязала его няня" (Платонов 2006:

[8] Голенище чулка, часть, обнимающая голень (Даль 1996: 6).

306). По свидетельству последней, у юного поэта руки “с терпением, как крестьянские”. Все же, несмотря на столь необычный для дворянского мальчика навык, неочевидно, что Александр в пьесе усиленно трудится. Его действия часто маскируются под игру, а его стихи зритель в основном слышит от других героев. Единственный раз, когда мы наблюдаем за сочиняющим поэтом, он “вырывает лист из альбома и комкает его” (Платонов 2006: 320). В результате, тексты и высказывания Пушкина вплетены преимущественно в авторские ремарки и реплики второстепенных персонажей. Произведения поэта распылены в драме как “свет народа, возженный в груди Пушкина” (Платонов 1937б: 69). Однако в пьесе есть существенное отличие от позиции Платонова-публициста 1930-х гг. Если раньше у писателя мелькала мысль, что “народ мог бы обойтись и без Пушкина”, то спустя десять лет он изменил свое мнение. Личное обаяние героя, его уникальность ценны сами по себе:

Жуковский (сдерживая глубокое чувство). Ах, не будь ты ничем, Александр Сергеевич, – ни поэтом, ни мудрецом, ни вельможей, но живи с нами долго-долго, живи незаметно и кротко и не оставляй нас!.. (Платонов 2006: 325)

Риторика народности, присутствующая в юбилейных выступлениях 1949 г. и в *Ученике Лицея*, неотделима от дискурсивных практик, которыми сопровождалась кампания по борьбе с космополитизмом. Наиболее показателен в данном отношении доклад Симонова. Лейтмотивами текста были патриотизм Пушкина, национальные корни литературы и иностранное влияние (космополитические теории и салоны), которому поэт противостоял. Писатель инкорпорировал биографию Пушкина в историю – российскую и европейскую, дореволюционную и советскую.

“Невозможно представить себе появление Пушкина без великой истории России. Невозможно представить себе его без тех великих событий в истории России, которые непосредственно предшествовали появлению его как поэта, без событий Отечественной войны 1812 года” (Симонов 1949: 9).

Описание “народной войны” начала XIX в. и отношение к ней поэта дается Симоновым сквозь призму событий и тягот недавнего прошлого. Платонов, что не типично для

нарратива о Пушкине, избегает темы Отечественной войны, походов против Наполеона и различных исторических аллюзий, с ними связанных. В пьесу проникают лишь редкие военные реалии[9]: Пушкин дважды называет себя инвалидом, один раз Чаадаев говорит, что будет солдатом, чтобы защищать вольность, Дельвиг бросает Александру странную фразу: "я буду постоянно при тебе в должности трупа" (Платонов 2006: 338). Наконец, отвергается предложение Василия Львовича сыграть марш *На взятие Парижа*. Вместо него звучит мирная песня пастушка. Война позиционируется как отошедшая в прошлое, но при этом остается "багаж памяти" о незримо присутствующих погибших товарищах (одна из возможных интерпретаций реплики Дельвига), и люди, травмированные физически и психологически.

В контекст завершившейся войны могут быть также 'вчитаны' платоновский мотив сиротства (Никонова 2011: 167–168) и высказывание о Кутузове – "Он понял русского человека и не помешал ему. Однако же истинное руководство не в том, чтобы помешать герою, а быть умом и предвидением впереди него – и не расточить попусту ни силы, ни жизни…" (Платонов 2006: 330). Мотив сиротства входит в пьесу через Машу, Пушкина ("каково там-то вам, в училище, в сиротстве жить") и Феклу Борисевкину. Но существеннее то, что он соотносится с Чаадаевым, которому принадлежит реплика о Кутузове. Реальный Чаадаев в своих рассуждениях развивал идею о бездомности и сиротстве как основных свойствах характера русских (Бойм 2002: 107–108). Платонов принимает это представление о человеке-путешественнике без домашнего очага и транспонирует его на Пушкина в финале. Отъезд Александра из дома, где "всякий сверчок поэт", маркирует прохождение героем возрастной границы. Пушкин взрослеет, пора его отрочества подходит к концу и он покидает семейный круг, чтобы буквально стать "народным достоянием".

Второй важный момент, связанный с Чаадаевым, народом и закончившейся войной – идея жертвы. Персонаж готов отдать свою жизнь, отрабатывая хлеб, стать солдатом вольности. В. Вьюгин говорит, что это закономерно для повест-

[9] Одновременно они входят в языковую картину мира Платонова. См., в частности, Гюнтер 2011: 166–169.

вования Платонова: “раз есть герой, должна быть и жертва” (Вьюгин 2011: 290). Все же в *Ученике Лицея* появляется маленький нюанс. Он возникает в процитированном фрагменте о Кутузове, где ставится вопрос о необходимости *лишней* жертвы. Всей пьесой утверждается, что самопожертвование должно быть, но не случайным, а сознательным, интеллектуально и идеологически оправданным тем, кто совершает это действие. Иначе получается, что “сирота Наша Русь, круглая сирота… И царь у нее есть, да не отец он для России, а отчим, и Русь ему чужая падчерица” (Платонов 2006: 330–331). Платонов опасно играет с понятиями отца, большой семьи и искупительной жертвы – составляющими канона[10]. Фактически реплику можно прочитать как завуалированный упрек в адрес тех, от кого зависели судьбы множества погибших людей.

Каково же место Пушкина в идеологической конструкции пьесы?

Симонов, говоря в своем докладе об отношении советских людей к поэту, довольно метко обозначил функцию последнего: “в руках победившего народа Пушкин – это оружие” (Симонов 1949: 39)[11]. Буквальной и отчасти комической ‘жизненной’ иллюстрацией служит история о скульптуре Пушкина-лицеиста Р. Р. Баха (1899). Перед приходом немецкой армии в 1941 году в Царское село памятник “был глубоко зарыт в землю. Немцы искали его и не смогли найти” (Пушкинские торжества 1949: 31). После войны к открытию музея изваяние вновь установили. Данный сюжет фольклорно-детективен. С одной стороны, памятник обретает моральную и символическую ценность – за него идет борьба, его важно (не дать) уничтожить, чтобы деморализовать противника. С другой, актуализируется трикстерное начало в самом Пушкине, как хитром шалуне, который ловко спрятался и избежал опасности.

[10] В *Ученике Лицея* отец Александра даже не появляется. Отсутствующего родителя заменяет дядя, но он не может служить эталоном, так как скомпрометирован поверхностностью характера и склонностью к чревоугодию. Статус отца нивелируется и в драме Паустовского *Наш современник* (1949). Сергей Львович представлен как шпион, перлюстрирующий письма своего сына, истерик и лгун. Герой комичен, он – член ложной семьи Пушкина, тогда как подлинная семья поэта –Арина Родионовна.

[11] О Пушкине как идеологическом оружии см. Voronina 2011.

В пьесе *Наш современник* Паустовского метафора языка-оружия повторяется неоднократно: “Если пистолет дает осечку, то слово – никогда!”. В другом месте поэт говорит: “Если бы ты сказал, что своими стихами я могу поколебать самовластие, вложить их, как кинжал, в руки мстителей, тогда я был бы спокоен”. А один раз метафора даже буквализируется: после бурного диспута отца и сына Сергей Львович восклицает “Он ударил меня!”, затем уточняя “Он убил меня своими словами!” (Паустовский 1984а: 136, 156, 146–147). Важно, что здесь Пушкин и прочие персонажи идентифицируют его дар с чем-то, что можно использовать в случае нападения.

В *Ученике Лицея* идея применения Пушкина как массового оружия тоже находит отражение[12]. Она возникает в связи с размышлениями о пользе поэтического слова (Корниенко 2011). Жуковский, пеняя юноше на несерьезный подход к творчеству, восклицает: “Не твой это дар, что носишь ты в себе, он для всей Руси нашей дан, он – добро всех обездоленных…” (Платонов 2006: 322). Персонажи пьесы делятся на сугубых материалистов и тех, кто видит прелесть стихов, а через нее уже и возможность их практического применения. К первым относятся, в частности, прагматик-генерал и Фома. Лицейский сторож афористично заявляет: “слово – не предмет, он него пользы нету!” (Платонов 2006: 320), а генерал после триумфального выступления молодого поэта на экзамене предлагает использовать его в интересах отечества. Утилитарное отношение к Пушкину прослеживается даже у Державина: “Я без него теперь не могу, не могу…” (Платонов 2006: 355). Пушкинские стихи подействовали на него как эликсир молодости и сил. Так, в пьесе через отдельные рассуждения о государственном и общественном служении писателя слово утверждается в качестве идеологического и психологического оружия. При этом сам Александр вовсе не готов находиться под влиянием чужого мировоззрения. В споре с Жуковским, не выражая солидарности со мнением последнего, Пушкин соглашается на компромиссный вариант жить ‘смирно’ и повторяет за старшим поэтом “А

[12] Она будет подхвачена Б. Лавреневым в драме *Лермонтов* (1952), которая начинается с описания общественной реакции на кончину Пушкина и на стихотворение *Смерть поэта*.

там видно будет!" От Державина и публики на экзамене он убегает, теряясь в толпе дворовых людей. И хотя он позволяет манипулировать собой Чаадаеву ("Оды нету, она не окончена! Просим читать 'Воспоминания'" – "Ода не окончена…", Платонов 2006: 352), но противится попыткам обуздать его слово ("Не справитесь! С ним вы не справитесь!", Платонов 2006: 352). Таким образом, Пушкин оказывается действительно секретной технологией – ведь мы не видим и не понимаем, как рождаются его стихи[13], и не знаем, что происходит с поэтом после того, как его творческий дар оказывает воздействие на аудиторию.

Второй идеологический вызов, на который откликается Платонов в пьесе – это негативное проникновение в жизнь чужестранного. Борьба с космополитизмом проявляется в *Ученике Лицея* комической презентацией поклонения перед иностранцами. В частности, драматург вводит эпизод с принадлежащим датскому посланнику догом, от которого все ждут, что он погавкает "довольным голосом".

Совсем другого рода сцены с участием Василия Львовича и сослуживца Чаадаева Варсонофьева. Здесь Платонов ироничен, интертекстуален и жесток. Дядя Пушкина – гурман и бонвиван, страдающий без "устерсов" и "гадов морских", не только отсылает к образу, воссозданному в романе Ю. Тынянова (Тынянов 1936: 289–290, Вьюгин 2011: 291–296), но и продолжает ряд многочисленных комедийных героев-гедонистов, которые предпочитают вести совсем не советский образ жизни. Аналогично, надменный Варсонофьев являет собой популярный тип советского работника, стремящегося за границу.

Варсонофьев […]. Прощай, Петр! В Париж еду с особым

---

[13] *Кюхельбекер (Александру).* Скажи мне, как ты соединяешь в стихах своих силу с музыкой?
Александр. Не знаю.
Кюхельбекер. Лжешь! Как же ты пишешь, когда не знаешь? Так не бывает!
Александр. А ты узнай, брат Кюхля.
Кюхельбекер. Я узнаю… Я десять раз переписал эти твои стихи, чтобы узнать.
Пущин. Узнал, Вильгельм?
Кюхельбекер. Ничего не узнал. Я еще перепишу (Платонов 2006: 339).
Этот диалог необычен тем, что соотношение оригинала и копии подается без традиционно негативного позиционирования ремесла как чего-то вторичного, "стилевого паразитизма" (Бойм 2002: 133). Ниже Державин признает Кюхельбекера своим собратом по перу. ("…и он поэт! Мы оба с ним поэты – вот мы кто!", Платонов 2006: 349).

поручением! Чего прикажешь привезти? Духи, белье, сушеные фрукты из Индии, вино [...] Ах, Франция! Я там буду! (Платонов 2006: 331)

Персонаж дискредитирован глупостью, любовью к кордебалетной легкости жизни и не осознаваемой им ответственностью за смерть рекрута Борисевкина. Вполне закономерно, что Чаадаев с Пушкиным прогоняют его вон. При этом Чаадаев позиционирует себя истинным сыном России, который обладает беспристрастностью суждения (в том числе в вопросе об иностранцах). Так, он защищает Кюхельбекера: "Сей Вильгельм любит Россию не меньше любого Ивана и Петра!" (Платонов 2006: 340). Заметим в скобках, что выбор имен отнюдь не случаен. Он апеллирует к двум крупным фигурам историко-биографических нарративов 1930–1940-х гг. – Ивану Грозному и Петру I. Тем самым лицеист Кюхля с написанной им поэмой о Петре становится в один ряд с деятелями прошлого.

О том, что кампания по борьбе с космополитизмом оставила след в *Ученике Лицея*, говорят изменения в подаче фигуры Чаадаева, ставшего горячим патриотом. В 1937 г. он был показан либералом, заявлявшим: "В России я чужой, мне здесь нечего делать" (Слонимский 1937: 22).

Таким образом, реалии современности (завершившаяся война и кампания по борьбе с космополитизмом) проникают в пьесу преимущественно через второстепенных персонажей. Неизменная в биографическом нарративе о Пушкине тема народа сочетается с темой воспитания личности и становится одной из центральных в произведении. В драме Александр – ученик, получающий знания из различных источников, в том числе и из крестьянской среды. Однако, свободно пересекая границы двух миров – "дворянского" и "дворового", герой в финале покидает и тот и другой, устремившись в некое "русское пространство".

Само пространство, в котором происходит действие, сигнификативная составляющая пьесы. Часть сцен разворачивается в Царском селе. Две почти самые большие ремарки в драме описывают "комнатку-келью" поэта и Актовый зал, где проходил экзамен. Платонов создал свой образ Лицея до открытия восстановленного дворцового комплекса[14].

[14] Говоря о визуальных источниках *Ученика Лицея* нельзя обойти один из возможных претекстов пьесы. Это

Подобная последовательность важна, потому что обычно музей становится площадкой для театральных экспериментов, а не наоборот. Спектакль в интерьерах помогает оживить в воображении предметы искусства, сделать их более доступными зрителю. В этом отношении музей играет значительную роль в развитии обучающего театра (Landy 1982: 104–105). То, что делает Платонов, революционно для своего времени. Драматург превращает сценическое пространство в виртуальную экспозицию, ориентированную на детей и их интересы. Действующие лица – это ожившие экспонаты: ведь если на одной витрине могут соседствовать портреты Жуковского, Энгельгардта и Пушкина-лицеиста, почему бы не соединить их фигуры в общем эпизоде? Так возникает утренняя сцена встречи персонажей в комнате Александра[15]. Иначе трудно объяснить появление в тесной и узкой спальне Пушкина директора, который, не обращая внимания на ученика, сразу вступает в разговор с Жуковским, пришедшим без видимой причины в гости. В игровой форме подаются знания – поэзия, литературные факты ('сумасшествие' Чаадаева), политические карикатуры ("как один генерал растолстел от славы и еле пролез в триумфальную арку"). С другой стороны, персонажи совершают множество бытовых действий, благодаря которым их модели поведения могут быть легко привязаны к сегодняшнему дню. Так, лицеисты с трудом просыпаются утром на занятия, Чаадаев предлагает Александру яичницу, а Василий Львович приносит племяннику "пирожок в дорогу", упакованный в коробку и бумагу. В результате, театр в *Ученике Лицея* берет на себя функцию музея, а юный Пушкин становится современником и сверстником для своей аудитории. Благодаря авторским ремаркам антураж Лицея Александровской эпохи осяза-

фильм, снятый по сценарию А. Слонимского *Юность поэта* (1937). При анализе пьесы Платонова его обычно не привлекают, хотя оба произведения охватывают фактически один и тот же период жизни Пушкина. Скорее всего причина в том, что фильм и пьеса, апеллируя к роману Тынянова, находятся друг с другом в отношениях противостояния.

[15] О фактографических нарушениях в этой и других сценах см. Джола 2012. Музеефикации Пушкина посвящена отдельная глава монографии С. Сандлер (Sandler 2004).

ем почти физически, но это всего лишь прием, чтобы показать, что детство универсально в любое время. Поведенческие схемы одни и те же и в XIX, и в XX в.

Что же еще привнес своего Платонов в биографический нарратив о Пушкине?

Паустовский, делясь творческим опытом, отмечал: "если Пушкин действительно оживает под пером современного поэта, прозаика или драматурга, то он неизбежно раздвинет границы своей канонизированной биографии" (Паустовский 1984б: 357). Писатель настаивал, что он имеет право воссоздавать жизнь, опираясь не только на внешние факты, но и на пушкинскую поэзию. Через несколько лет Лавренев, размышляя о характере работы над драмой *Лермонтов*, будет утверждать приоритетность "концепции художника" и "смелого вымысла на основе фактов" над хроникальностью (Лавренев 1984б: 485, 492). Платонов следует в этом же направлении. Он не только изучает источники и тексты, но, согласно своему видению, дополняет факты и литературную традицию элементами фольклорного жанра. В результате, биографический нарратив претерпевает изменения и возникают необычные соответствия.

В послевоенный период Платонов обратился к жанру сказки (Вьюгин 2004: 377–379, Корниенко 2006: 454): работал над замыслом сказочной пьесы *Добрый Тит* (1946), переложением *Финиста – ясного* сокола (1947). И хотя *Ученик Лицея* не относится к данному фольклорному жанру, в драме есть его явные черты (Balina 2005: 107): волшебство (Арина Родионовна обещает заколдовать царя и Аракчеева, Маша чудесным образом превращается из юродивой в умницу), анимизм (снова Маша – угрожает датскому догу обернуться бабочкой, птицей, травинкой и улететь он него), резкое старение и омоложение персонажа (о возрастном изоморфизме см. Вьюгин 2011: 285–286), антропоморфизм (уподобление собаки человеку) и т. д.

Одновременно драматург полемизирует с традицией "спектакля-сказки". При соотнесении архитектоники *Ученика Лицея* со схемой сказки в пьесе не обнаруживается ни бинарных оппозиций, ни обязательного персонифицированного злодея. Более того, в тексте Платонова не реализован сюжет инициации (Добренко 2000: 33). Кульминаци-

онная сцена экзамена – это испытание, которое не приводит к новому рождению либо обретению иного социального статуса[16]. То есть перед нами ложная инициация. Когда начинается следующее действие драмы, Александр уже, "против прежнего, возмужавший юноша" (Платонов 2006: 360). Сам момент перехода зритель не видит.

В пьесе, однако, присутствует 'внесценическая' сказка. Александр вспоминает о ней в разговоре с няней. По его словам это "самая добрая, самая хорошая" история, повествующая об обретении народом свободы. Пушкин восклицает: "Та сказка скоро будет правдой" (Платонов 2006: 312).

> *Александр*. Я вспомнил, это ты про вольность сказку мне говорила…
> *Арина Родионовна*. Да ведь в сказках правда спит, Сашенька, – а кто ее пробудит?
> *Александр*. Мы, нянюшка, мы, бедная моя!
>
> (Платонов 2006: 313)

Таким образом, в детстве няня рассказывала поэту "пролетарскую сказку" (Balina 2005: 105) о борьбе за будущее равноправное общество.

В арсенале советской драматургии такого рода сказка уже была – в пьесе *Москва. Кремль* известного в 1930-е гг. театрального автора А. Афиногенова. Текст создавался в 1938 г., но на тот момент не был завершен. Поскольку Платонов не мог видеть эту народную драму, речь идет только о типологическом сходстве, которое позволяет несколько иначе взглянуть на протагониста в *Ученике Лицея*. Эпизод разворачивается на завалинке у деревенской избы (вспомним крестьянское убранство людской Пушкиных). Там сидят старуха и девушки. Старуха рассказывает им сказку о Ленине, который ищет слабое звено в скованной *Кашшеем* цепи, охватившей всю землю. "В самой убогой деревушке, где мужики баб в соху впрягают"[17], искомое кольцо было найдено, и тогда Ленин "рязь по тому кольцу молотком чугунным. И загудела тут вся земля. Цеп, значит, сорвалась.

[16] В фильме *Юность поэта* экзамен в присутствии Державина является истинной инициацией. Пушкину грозит отчисление из Лицея, если он не поразит маститого поэта своими стихами. В итоге, поданное после чтения стихов прошение об исключении Пушкина рвется, испытание пройдено.

[17] Аллюзия на сцену из кинофильма *Счастье* (1934) А. Медведкина.

Земля распрямилась, народ спину поднял…" (Афиногенов 1956: 48).

Если взглянуть на протагониста *Ученика Лицея* через призму "сказки" Афиногенова, то по-новому представляются в тексте некоторые качества и особенности героя: его способность бодрствовать за работой, когда другие спят; крестьянские руки; переходы от смеха и веселости к "благородной ярости"; игровое поведение; черты трикстера; позиционирование персонажа "дедушкой"; резвость ума и революционный настрой по отношению к монархии; устремленность в светлое завтра, когда наступит вольность; благоговение окружающих перед его непостижимой гениальностью и т. д. Одним словом, присутствует определенное сходство в презентации Пушкина и Ленина[18].

Мы уже упоминали пьесу *Семья*, которая создавалась параллельно с драмой Платонова. Помимо сходства протагонистов, там присутствуют мотивы сиротства и выбора иного пути. В одном случае идеологическим стимулом оказывается смерть Саши Ульянова, в другом – выжидательная позиция Петра Чаадаева. Финалы двух текстов тоже перекликаются. И там и там герой, завершив свое обучение, становится изгнанником, борцом за вольность. Отмеченное сходство вовсе не означает, что Платонов сознательно выстраивал данную параллель. Оно скорее указывает на то, что драматург придерживался канона юношеской биографии в ее советском изводе. По мнению А. Типпнер, текстам о Ленине для детей свойственно стремление "сделать жизнь вождя близкой и понятной … аудитории" и "конструировать свою жизнь, как особый проект, в котором Ленин служил бы объектом подражания" (Типпнер 2013: 251). С первой задачей Платонов, используя элементы игры и сказки, опираясь на детскую логику, успешно справляется[19]. Однако Пушкин, в качестве эталона, вызывает вопросы, так как дидактическое послание молодому реципиенту драмы сформулировано недостаточно четко.

[18] Об отмеченных чертах Ленина см.: Богданов 2009: 203–204, 219–221.

[19] См. зрительские отзывы на современную постановку пьесы: http://www.youtube.com/watch?v=GVwZb3wHyO4; http://www.teatr.ru/th/perfcomm-view.asp?perf=20748&rep=0; http://www.osd.ru/respinf.asp?ev=2571, 28 мая 2015; Гах 2011: 189–190. Возраст целевой аудитории: 12–13 лет.

В *Ученике Лицея* не представлена бинарная оппозиция хорошего и негативного поведения. Раскаяние Пушкина не всегда адекватно совершаемым проступкам, как и реакция на них окружающих (диалоги с Жуковским и Чаадаевым). Иногда наказание и просьба о прощении ничем не мотивированы: в финале Александр, извиняясь, говорит няне: "Гневил я тебя и непокорным был…" (Платонов 2006: 368), хотя их взаимоотношения свидетельствуют об обратном. Василий Львович предлагает Арине Родионовне выпороть Пушкина "хворостиной", причем повод для экзекуции следующий – "ведь есть за что". Няня соглашается, действительно, есть. Получается, что у протагониста существуют скрытые от зрителя стороны натуры.

Вместе с тем, где имеется воспитанник, там рядом и воспитатель. Соответственно, в орбиту будущего величия Пушкина попадает и Арина Родионовна. Презентация няни как носительницы сказочного дискурса, чей питомец стал великим, не является сугубо платоновской. Можно привести малоизвестное, но репрезентативное стихотворение К. Кравцова *Няне Пушкина* ("Затерялась нянина могила…"). В 1928 г. ученики школы № 133 прочитали его на Большеохтинском кладбище:

> И узор свой сказочный сплетая,
> Ты, старушка тихая, простая,
> Великана выростила (sic!) в нем…
> Вот за что пришли к тебе толпою,
> Хоть твоей могилы не найти,
> Вот за что спасибо вековое,
> Вот за что последнее 'прости' (Кравцов 1928).

Арина Родионовна заменяет в биографическом нарративе о Пушкине центральный архетип советской культуры – "вы ему больше матери" – и становится в ряд нянь и бабушек советской детской драматургии. Однако было бы неправильно утверждать, что у нее нет своих особенностей. Арина Родионовна из *Ученика Лицея* и *Нашего современника* – разные персонажи. Точно так же платоновская героиня отличается от двух бабушек Лермонтова (*Поручик Лермонтов*, 1941, Паустовского и *Лермонтов* Лавренева). Елизавета Арсеньева и Арина Матвеева – авторитарны – они сковывают свободу своих под-

опечных. Первая, думая о карьере внука, отказывается хлопотать об отставке для него, вторая (няня-друг) не пускает поэта в Петербург узнать о судьбе декабристов. Их стремление сберечь любимое чадо не приводит к ожидаемому ими результату. Няня из *Ученика Лицея* – "старшая муза России", "Богу подсказчица", ненавязчивый наблюдатель и поддержка. Она не пытается влиять на героя, зная, что это бесполезно. В пьесе ее образ мифологизирован. Ремарка "медленно вяжет спицами, словно бы дремля, а на самом деле бодрствуя и понимая все, что совершается вокруг, вблизи и вдали" (Платонов 2006: 297) отсылает к образу Клото, одной из трех парок, что пряла нить жизни. Она отдаленно похожа на наивный образ Кравцова – тихая женщина, способная вырастить великана. В финале зрителю неожиданно приоткрывается устанавленное между ней и воспитанником невербальное взаимопонимание – максимальная степень душевной близости. Няня дает ему в дорогу денег, но он отказывается ("себе бы берегла"). Этот жест уже встречался раньше, когда Фекла Борисевкина не взяла деньги у лицеиста ("ты живой [...] А мы – так"). Их общее предвидение возможной в будущем гибели Пушкина делает ситуацию прощания трагической. И няня вслед за своим питомцем покидает сцену.

Подведем итоги. Пушкин Платонова вызывает больше вопросов, чем дает ответов. Драматург, казалось бы, берет за основу устойчивый образ поэта в советской культуре, опирается на кодифицированные литературные образцы. Обращается к фольклорному жанру. Показывает на материале лицейской поры жизни героя становление характера лидера (отсюда и параллель с Лениным). Он не пренебрегает и риторикой послевоенного времени, высмеивая "космополитичных" Варсонофьевых, а в подаче исторического материала движется в том же направлении, что и его более успешные коллеги Паустовский и Лавренев. Но все же *Ученик Лицея* не укладывается в рамки биографического нарратива о Пушкине. Дело даже не в специфическом языке писателя и не в особом деликатном отношении к миру ребенка. Проблема в том, что несмотря на полное погружение зрителя в жизнь поэта, несмотря на всю экспрессивность и открытость персонажа, – Александр остается загадкой. У него есть семейные

секреты. Он готов по-детски повторить за собеседником фразу, чтобы не высказать собственного мнения. Со смехом признается, что не знает, как пишутся его стихи. Как будто вовсе не трудится над ними, а играет со словом. Юный зритель, посмотрев спектакль о юном поэте, не смог бы выстроить соответствующую модель поведения, ведь нельзя повторить путь гения, если ты не гений.

Библиография

Аркин 2011: Е. Аркин, *Пьеса в восприятии детей. В порядке обсуждения* // Ю. Фохт-Бабушкин (ред.), *Публика театра в России. Социологические свидетельства 1890–1830-х гг.*, Алетейя, СПб., 2011, с. 561–566.

Афиногенов 1956: А. Афиногенов, *Москва. Кремль*, Отдел распространения драматических произведений ВУОАП, М., 1956.

Богданов 2009: К. А. Богданов, *Vox populi: Фольклорные жанры советской культуры*, Новое литературное обозрение, М., 2009.

Бойм 2002: С. Бойм, *Общие места: Мифология повседневной жизни*, Новое литературное обозрение, М., 2002.

Болтунов 2011: А. П. Болтунов, *Оценка театральных представлений детьми* // Ю. Фохт-Бабушкин (ред.), *Публика театра в России. Социологические свидетельства 1890–1830-х гг.*, Алетейя, СПб., 2011, с. 526–537.

Бранденбергер 2009: Д. Бранденбергер, *Национал-Большевизм. Сталинская массовая культура и формирование русского национального самосознания (1931–1956)*, Академический проект; ДНК, СПб., 2009.

Вьюгин 2004: В. Ю. Вьюгин, *Андрей Платонов: поэтика загадки (Очерк становления и эволюции стиля)*, РХГИ, СПб., 2004.

Вьюгин 2011: В. Ю. Вьюгин *"...Не отвергаются и не принимаются" (пьеса* Ученик Лицея*)* // Н. Корниенко (ред.), Страна философов *Андрея Платонова: проблемы творчества*, ИМЛИ РАН, вып. 7, М., 2011, с. 282–297.

Гах 2011: М. Гах, *Многозвучие жизни ("Ученик Лицея")* // "Страна философов" *Андрея Платонова: проблемы творчества*, ИМЛИ РАН, вып. 7, М., 2011, с. 187–190.

Гончарова-Грабовская 1996: С. Гончарова-Грабовская, *Сокровенный А. С. Пушкин в художественном мире Платонова (*Ученик Лицея*)* // В. П. Казарин (ред.), *Литература и религия. Материалы*, Крымский центр гуманитарных исследований, Севастополь, 1996, с. 128–130.

Григоренко 2009: О. Е. Григоренко, *Андрей Платонов. Драматургия трагического сомнения* // И. Л. Вишневская (ред.), *Мир и война: Очерки из истории русской советской драматургии 1946–1980 годов*, ЛЕНАНД, М., 2009, с. 63–102.

Гюнтер 2011: Х. Гюнтер, *По обе стороны утопии. Контексты творчества А. Платонова*, Новое литературное обозрение, М., 2011.

Даль 1996: В. Даль, *Толковый словарь живого великорусского языка: в IV тт.*, Диамант, т. III, СПб., 1996.

Джола 2012: Е. Д. Джола, *Способ организации документального материала в драматическом действии в пьесе А. Платонова* Ученик Лице" // http://cyberleninka.ru/article/n/sposob-organizatsii-dokumentalnogo-materiala-v-dramatiches kom-deystvii-v-piese-a-platonova-uchenik-litseya, 28 мая 2015.

Добренко 2000: Е. Добренко, *Социалистический реализм и мир детства* // Х. Гюнтер, Е. Добренко (ред.), *Соцреалистический канон*, Академический проект, СПб., 2000, с. 31–40.

Дырдин 2011: А. Дырдин, *"Тайная музыка свободы" (Жанр и авторское сознание в пьесе* Ученик Лицея*)* // Н. Корниенко (ред.), Страна философов *Андрея Платонова: проблемы творчества*, ИМЛИ РАН, вып. 7, М., 2011, с. 178–186.

Корниенко 2006: Н. Корниенко, Ученик Лицея. *Примечания* // Платонов А., *Ноев ковчег: Пьесы*, Вагриус, М., 2006, с. 453–458.

Корниенко 2011: С. Корниенко, *Жуковский и Пушкин в* Ученике Лицея // Н. Корниенко (ред.), Страна философов *Андрея Платонова*, ИМЛИ РАН, вып. 7, М., 2011, с. 170–177.

Кравцов 1928: К. Кравцов,*"Няне Пушкина"* // РО ИРЛИ, фонд 244, опись 32, ед. хр. 40.

Лавренев 1984б: Б. А. Лавренев, *Опыт работы над исторической пьесой* // Б. Лавренев, *Собрание сочинений в 6 тт.*, Художественная литература, т. 6, М., 1984, с. 483–492.

Майер 2014: Х. Майер, *Пушкин в 1949 году: профессор Хольт Майер о русском национализме в позднесталинской филологии* // http://syg.ma/@sasha-sierbina/pushkin-v-1949-ghodu-profiessor-kholt-maiier-o-russkom-natsionalizmie-v-pozdniestalinskoi-filologhii, 28

сентября 2015.

Никонова 2011: Т. Никонова, *Платоновский миф о Пушкине (Литературно-критические статьи 1930-х гг. и пьеса* Ученик Лицея // Страна философов *Андрея Платонова*, ИМЛИ РАН, вып. 7, М., 2011, с. 161–169.

Паустовский 1984: К. Паустовский, *Наш современник (Пушкин)* // К. Паустовский, *Собрание сочинений в 9 тт.*, Художественная литература, т. 8, М., 1984, с. 102–178.

Паустовский 1984б: К. Паустовский *Пушкин на театральных подмостках (Работа над пьесой о Пушкине "Наш современник")* // К. Паустовский, *Собрание сочинений в 9 тт.*, Художественная литература, т. 8, М., 1984, с. 353–364.

Платонов 1937а: А. Платонов, *Пушкин – наш товарищ*, «Литературный критик», 1937, I, с. 46–61.

Платонов 1937б: А. Платонов, *Пушкин и Горький*, «Литературный критик», 1937, VI, с. 63–84.

Платонов 1994: А. Платонов, *[Заявка в Центральный детский театр]* // *Андрей Платонов: воспоминания современников: материалы к биографии*, Современный писатель, М., 1994, с. 478–479.

Платонов 2006: А. Платонов, *Ученик Лицея* // А. Платонов, *Ноев ковчег: Пьесы*, Вагриус, М., 2006, с. 295–372.

Пушкинские торжества 1949: *Пушкинские торжества (Июнь 1949 года)*, «Вестник Академии наук СССР», 1949, VII, с. 9–48.

Разова 1978: В. Д. Разова, *Советская драматургия для детей: учебное пособие*. [Б. и.], Л., 1978.

Сац 1961: Н. Сац, *Дети приходят в театр*, Искусство, М., 1961.

Симонов 1949: К. Симонов, *Александр Сергеевич Пушкин. Доклад на торжественном заседании в Большом театре Союза ССР 6 июня 1949 года*, Советский писатель, М., 1949.

Слонимский 1937: А. Слонимский, *Юность поэта. Литературный сценарий*, «Искусство кино», 1937, II, с. 7–23.

Типпнер 2013: А. Типпнер *"Ленин как идеал": как рассказать детям о вожде* // М. Р. Балина, В. Ю. Вьюгин (ред.), *"Убить Чарскую…": парадоксы советской литературы для детей (1920-е – 1930-е гг.)*, Алетейя, СПб., 2013, с. 246–261.

Топоров 1930: А. Топоров, *Пушкин у крестьян коммунаров*, «Красная нива», 1930, V, с. 6–7.

Тынянов 1936: Ю. Тынянов, *Пушкин*, Художественная литература, Л., 1936.

Шпет 1971: Л. Шпет, *Советский театр для детей*, Искусство,

M., 1971.

Balina 2005: M. Balina, *Introduction*, M. Balina, H. Goscilo, M. Lipovetsky (eds), *Politicizing Magic. An Anthology of Russian and Soviet Fairy Tales*, NUP, Evanston, Illinois, 2005, pp. 105–121.

Benjamin 1994: W. Benjamin, *Program for a Proletarian Children's Theater (1928)*, A. Kaes, M. Jay, E. Dimenberg (Eds), *In The Weimar Republic Sourcebook*, UCP, Berkeley and Los Angeles, 1994, pp. 232–234.

Landy 1982: R. J. Landy, *Handbook of educational drama and theatre*, Westport, Connecticut; London, 1982.

Lipovetsky 2005: M. Lipovetsky, *Introduction*, M. Balina, H. Goscilo, M. Lipovetsky (eds), *Politicizing Magic. An Anthology of Russian and Soviet Fairy Tales*, NUP, Evanston, Illinois, 2005, pp. 233–250.

Platt 2012: J. B. Platt, *Platonov, Incommensurability, and the 1937 Pushkin Jubilee*, «Ulbandus Review», 2011/2012, XVII, pp. 216–248.

Politicizing Magic 2005: M. Balina, H. Goscilo, M. Lipovetsky (eds), *Politicizing Magic. An Anthology of Russian and Soviet Fairy Tales*, NUP, Evanston, Illinois, 2005.

Sandler 2004: S. Sandler, *Commemorating Pushkin: Russia's Myth of a National Poet*, SUP, Stanford, CA, 2004.

Schonmann 2006: S. Schonmann, *Theatre as a Medium for Children and Young People*, Springer, Netherlands, 2006.

Voronina 2011: O. Voronina, *The Sun of World Poetry": Pushkin as a Cold War Writer*, «The Pushkin Review», 2011, XIV, pp. 63–95.

Papers

Юрий Манн

Рим Гоголя: авторские чтения повести как факт творческой истории

Gogol's *Rome*: The Author's Readings of the Tale as Part of its Creative Process

The present article is devoted to the public reading of the tale *Rome* done by Gogol' in Rome in March and in December 1839 at some acquaintances' home, and in Moscow in February 1840, on two different occasions. These readings are considered by the author as a part of the text's history. On the basis of letters, memoirs and later writings, the article provides a description of the events, of the comments by the people present at the readings and of the reactions by the literary milieu of the time. The author takes into consideration the role which the *avtorskie chteniia* had for Gogol' himself, who intended them as moments of self-evaluation of the text. The reaction by the audience is taken into account on the basis of their expectations.

1

Как известно, Гоголь неохотно соглашался на чтение своих произведений – тех, которые еще не были закончены и находились в работе. Чтобы такое событие состоялось – а это было действительно событие – , нужны были по крайней мере два обстоятельства. Во-первых неприсутствие малознакомых или несимпатичных Гоголю людей (бывали случаи, когда по этой причине писатель отказывался от уже намеченного чтения). И во-вторых, наличие глубокой внутренней причины и побуждения.

Таким образом авторские чтения становились неотъемлемой частью творческой истории произведения. Они предшествовали появлению произведения в печати, формировали предварительное представление о нем, создавали род взаимодействия между писателем и читателями еще в процессе творческой работы. Такова была цель почти любого произведения и любого чтения, однако на долю *Рима* выпала особенно важная роль. В этом смысле чтения *Рима* сопоставимы с чтениями *Мертвых душ*, причем подсказываемые поэмой впечатления

DOI: 10.25430/2281-6992/v4-189-197
distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0

и выводы невольно распространялись и на повесть.

Сходство обусловливалось новизной художественной установки и вытекающей отсюда новизной структуры. До сих пор выходы Гоголя за пределы отечественного материала были единичны и читателям практически неизвестны (*Ганц Кюхельгартен* автором уничтожен, *Альфред* не закончен). *Рим* – первое произведение, действие которого проходило в Западной Европе – во Франции и Италии.

Сходство же с *Мертвыми душами* развивалось по другой линии. Жанр, в котором ранее преимущественно работал Гоголь (если оставить в стороне драматические жанры) – повесть. *Мертвые души* – подчеркнуто *другой* жанр ("Вещь, над которой я тружусь [...] не похожа ни на повесть, ни на роман"– из письма к М.П. Погодину от 28 ноября 1836 г.). Потом произведение было определено автором как "поэма", сохраняя при этом по отношению к ней чрезвычайную оригинальность: пространственная широта, всероссийский охват ("Вся Русь явится в нем!" – из письма к В.А. Жуковскому от 12 ноября 1836 г.), трехчастное или трехтомное построение, мощное вторжение лирической стихии и т.д.

По-своему оригинален и жанр *Рима*. Характерно, что Гоголь вначале избегал его жанрового определения; впоследствии же, в 1842 г., когда *Рим* вошел в третий том его первого собрания сочинений, он составил вместе с шестью другими произведениями (*Портретом*, *Невским проспектом*, *Записками сумасшедшего*, *Шинелью*, *Носом* и *Коляской*) один большой раздел – *Повести*. При этом *Рим* был снабжен подзаголовком *Отрывок*, который давал понять читателю, что перед ним еще не все задуманное и осуществленное (или осуществляемое) автором, что многое еще предстоит увидеть и осмыслить.

Все это обусловливало особую роль авторских чтений *Рима* (а также *Мертвых душ*), приводя читателя к убедительным выводам. Из этих выводов важнейшим был тот, что Гоголь вступил в новый этап своего творчества, стал писателем всемирного значения. "Все, что ни прочел он, есть истинно художественное произведение. [...] Гоголь – великий, гениальный художник, имеющий полное право стоять, как и Пушкин, в кругу первых поэтов, Гете, Шекспира, Шиллера и проч." – из письма К.С. Аксакова к Г.С. и И.С. Аксаковым от 24-25 ок-

тября 1839 г., «Литературное наследство», т. 58, Москва, 1952, с. 570). Это ощущение крепло от раза к разу, и поэтому целесообразно восстановить в подробностях историю авторских чтений *Рима* и их постепенное воздействие на эстетическое, художественное сознание.

2.

Первое известное авторское чтение произведения имело место в Риме в марте 1839 г., как это явствует из дорожного дневника М.П. Погодина (запись от 10 [марта н. ст.]): "Гог[оль] читал Мадон[н]а degli fiori" (И.А. Виноградов [ред.], *Гоголь в воспоминаниях, дневниках, переписке современников. В трех томах*, ИМЛИ РАН, т. II, Москва, 2012, с. 425). Чтение произвело на Погодина сильное впечатление, – о "превосходном отрывке *Рим*" он вспомнил и в записке о пребывании с Гоголем и Шевыревым в Риме в 1839 г. (см. там же, с. 466). Интересно, что повесть фигурирует здесь под одним из своих ранних названий, *Madonna degli Fiori* [ит.], или *Богоматерь Цветов*, – это одно из имен, под которым католическая церковь почитает Богородицу в одноименном храме в городе Бра (о соответствующем варианте названия повести – *Мадонна dei fiore* [так!] читатель узнал позднее, из помещенного Погодиным анонса готовящейся публикации – см. «Москвитянин», 1841, ч. I, 2, *Смесь, литературные новости*, с. 616).

Следующее известное чтение повести состоялось по приезде Гоголя в Россию, 5 декабря 1839 г., в Петербурге, в доме П.А. Валуева, видного чиновника, камер-юнкера. По свидетельству А.И. Тургенева, были прочитаны глава из *Мертвых душ* и "глава из Италии", т. е. будущий *Рим* (М. Гиллельсон, *Н.В. Гоголь в дневниках А.И. Тургенева*, «Русская литература», 1963, II, с. 139). В числе гостей, помимо Тургенева, находились П.А. Плетнев, В.А. Жуковский и, возможно, жена Валуева Мария Петровна – дочь П.А. Вяземского. Характерно, что оба произведения, *Рим* и *Мертвые души*, читались вместе, что называется, в один присест.

Спустя два месяца, 4 февраля 1840 г. Гоголь в Москве познакомил с повестью С.Т. Аксакова, который на другой день поделился с сыновьями нечаянной радостью: "Вчера вечером вдруг упал ко мне, как с неба, – а просто сказать – с званного обеда – Гоголь [...] и прочел первую главу из итальянской повести... Прелесть, очарование!.. Вот что истина!

Вот во что должны были обратиться победители-римляне… Это так! Это те же самые огненные стихии, на которых была основана слава победителей света… А близорукие историки, тупорылые ученые ничего не поняли в этой куче сора, грязи и обломков" («Литературное наследство», указ. изд., с. 584). Произведение Гоголя – и это будет повторяться не раз – воспринимается не только как художественное, но и как историческое, социальное открытие.

С оттенком ревности сообщала о состоявшемся чтении В.С. Аксакова (в письме к М.Г. Карташевской от 14 февраля): "Гоголь недавно у нас читал отрывок из своей итальянской повести, но только мужчинам, а мы не слыхали" (там же. Это письмо, по-видимому, имел в виду С.Т. Аксаков в *Истории моего знакомства с Гоголем* – в кн. *Гоголь в воспоминаниях современников*, Художественная литература, М., 1952, с. 118). Затем, 19 февраля, Гоголь читал повесть в доме И.В. Киреевского. Присутствовавший на чтении Грановский отметил в письме к Я.М. Неверову: "Талант его еще выше стал" (*Т.Н. Грановский и его переписка. В двух томах*, М., т. II, 1897, с. 401). И чуть позже, в письме к Н.В. Станкевичу от 22 февраля: "Вчера [т.е. 21 февраля] была среда и чтение у Киреевских […]. Но главное украшение вечера был отрывок из романа, еще не конченного, читанный Гоголем. Чудо. Действие происходит в Риме. Это одно из лучших произведений Гоголя, если только он доведет до конца так же хорошо…" (там же, с. 383-384).

Мы видим, как неуклонно прокладывала дорогу главная мысль – о прогрессирующем даровании Гоголя, об уникальности этого дарования и его мировом значении.

Несколько иную ноту внес в эти голоса А.И. Тургенев, который в тот же день, по приезде из Петербурга, прослушал повесть у Киреевских, (Гиллельсон, указ. соч., с. 139) и сделал критическое замечание в адрес автора: "… я бы не с этой стороны желал видеть и следить римлян и Рим. Конечно, и в этом много истины, но всеми ли истинами должно заниматься эстетическое чувство?" (А.И. Тургенев, *Хроника русского: Дневники (1825-1826)*, Наука, Москва-Ленинград, 1964, с. 493). По-видимому, Тургеневу показался недостаточным преимущественно эстетический аспект изображения римской жизни (об этом аспекте подробнее см. B. Zelinsky, *Russische Romantik*,

Köln-Wien, 1975, s. 392-394). Не вполне отвечал и его в своем роде жесткому восприятию действительности мотив идиллии, ибо “в глазах рассказчика, и в глазах самого автора, Рим – место, где *идиллия* еще возможна” (Р. Джулиани, *Рим в жизни и творчестве Гоголя, или Потерянный рай*, Новое Литературное Обозрение, М., 2009, с. 126; и далее исследовательница приводит цитату из повести: “Ему [князю] нравилась самая невзрачность улиц темных, неприбранных, отсутствие желтых и светленьких красок на домах, идиллия среди города”).

Однако, если такое предположение о мотивах суждения А.И. Тургенева и верно, то надо иметь еще в виду постоянную связь у Гоголя эстетического аспекта с теологическим и экзистенциальным (об этой связи в повести *Рим* см. L. Amberg, *Kirche, Liturgie und Froemmigkeit im Schaffen von N.V. Gogol'*, Bern - Frankfurt am Main - New York - Paris, 1986, s. 134), а также то обстоятельство, что текст произведения был представлен Гоголем как “отрывок”, а это не исключало в будущем любое, в том числе и драматическое развитие событий.

Очевидно, Тургенев не решился высказать свое критическое замечание Гоголю или смягчил его. Во всяком случае оно резко контрастировало с общим положительным и восторженным восприятием произведения.

Не изменила общую картину и реакция слушателей на литературном вечере у московского генерал-губернатора князя Д.В. Голицына, – здесь чтение *Рима* состоялось 19 февраля 1842 г. Вначале, как свидетельствует С.Т. Аксаков, “чтение почти усыпило половину зрителей; но когда к концу пьесы дело дошло до комических разговоров итальянских женщин между собою и с своими мужьями, все общество точно проснулось и пришло в неописанный восторг, который и остался надолго в благодарной памяти слушателей” (*Гоголь в воспоминаниях современников*, указ. изд., с. 144). О благодарном “восторге” напомнил спустя два года и другой участник чтения – С.П. Шевырев в некрологической заметке в связи с кончиной Голицына: “Давно ли, кажется, Гоголь читал у него в кабинете *Рим*? Давно ли мы все сидели тут кругом в живом общении мысли и слова?” («Москвитянин», 1844, 5, отд. *Московская летопись*, с. 161. Изменение реакции публики в процессе чтения подметил и другой его

свидетель М.А. Дмитриев: “Можно себе представить скуку слушателей; но вытерпели и похвалили”, «Литературное наследство», указ. изд., с. 614). Чтение в доме Голицына, между прочим, симптоматично и в аспекте так называемого “горизонта ожидания” (*Erwartungshorizont*) – характерной категории рецептивной эстетики. Часть слушателей (обо всех говорить не приходится) была настроена на восприятие комической стихии гоголевского таланта, и его патетические, философские элементы ощущались как нарушение “горизонта ожидания”, которое было восстановлено, полностью вошло в свои права в карнавальных сценах перебранки римлянок, появления “самого Пеппе” в виде “огромного запачканного носа”, нависшего “как большой топор” и т.д. Как это часто бывает в таких случаях, узнавание привычного, знакомого восстанавливало чувство удовлетворения и спокойствия.

Но все же утверждение авторитетного исследователя, будто бы “в литературных кругах Москвы он [автор *Рима*] нашел холодный прием” (С. Шамбинаго, *Трилогия романтизма. Н.В. Гоголь*, М., 1911, с. 128) – явное преувеличение. Резкие критические ноты (В.Г. Белинский: “[...] косые взгляды на Париж и близорукие взгляды на Рим”; И.И. Лажечников: [...] думал я, что это посмертное произведение Марлинского”) прозвучат позднее, по выходе повести из печати – тема, которая находится за пределами настоящих заметок.

3

Как и в других случаях (ярче всего это проявилось в судьбе первого тома *Мертвых душ*, а позднее – и второго тома), авторские чтения *Рима* служили Гоголю целям своего рода апробации и проверки завершенности текста и тем самым открывали путь к публикации. При этом приходилось считаться с тем, что у слушателей возникали и опасения внешнего, то есть цензурного, характера.

“Гоголь бодр и весел, – сообщал С.Т. Аксаков Ивану Сергеевичу 1 февраля 1842 г. – По секрету скажу тебе, что он пишет много всякий день и, кажется, собой доволен. Едва ли он не пишет повесть в «Москвитянин». Боюсь, что варварская алжирская здешняя цензура ее не пропустит. Молодые профессора, образовавшиеся в чужих краях, хуже стариков, не выезжавших из Москвы” («Литературное наследство», указ. изд., с. 612;

как отметил публикатор этого письма Л. Ланской, речь шла о профессоре и цензоре Н.И. Крылове, чья позиция по отношению к рукописи *Мертвых душ* в целом была сложнее (см. об этом Ю.В. Манн, *Гоголь. Книга вторая. На вершине: 1835-1845*, РГГУ, М., 2012, с. 310-311) и вызывала различные толки: "По всей видимости, фигура Крылова неоднократно возникала в разговорах Гоголя и его ближайших московских знакомых в конце 1841 – начала 1842 г.» (А.С. Бодрова *"...Поправки были важные...": К истории текста повести Н.В. Гоголя* Рим, в кн. *Гоголь: Материалы и исследования*, ИМЛИ РАН, вып. 2, Москва, 2009, с. 18).

Упоминание же "алжирской здешней цензуры" возникло в связи с осуществленной в свое время цензурной или подцензурной правкой заключительной фразы *Записок сумасшедшего*, а именно замена "французского короля" "алжирским деем" – "А знаете ли что? – у алжирского дея под самым носом шишка!" (см. П.Н. Берков, *Об одной мнимой опечатке у Гоголя. К истории текста* Записок сумасшедшего, в кн. *Гоголь. Статьи и материалы*, Изд.во Ленингр. Ун-та, Л., 1954, с. 356-361).

И все же мысль о приближающейся публикации *Рима* определяет настроение и его слушателей, и автора. "Гоголь читал нам одно свое сочинение, чудное, как и все, что он ни пишет. – сообщала В.С. Аксакова М.Г. Карташевской в двадцатых числах февраля 1842 г. – Я не буду тебе давать отчета в том, что мы слышали, ты сама прочтешь это в «Москвитянине» [...] Это нельзя назвать повестью, но это отрывок из одной повести, которую он хотел написать и еще напишет, может быть, со временем" («Литературное наследство», указ. изд., с. 616). Чувство радости испытывает и редактор «Мосвитянина» Погодин, принимая своего рода поздравления: «Слава тебе! Чудо, чудо! – пишет ему С.П. Шевырев 25 февраля. – Как я рад этому приобретению! Это придаст мне еще сил к работе. Дай тебе Бог выручить все это!» (там же). Из других записок Шевырева к Погодину видно, что он советовал автору внести некоторые стилистические поправки: "Гоголя чудная вещь, я ее перечитал с большим удовольствием. Но надобно ему кое-где уделать слог и особенно устроить два периода, мною замеченные" (там же).

Вскоре по выходе произведения из печати (цензурное разрешение третьего номера «Москвитянина» с текстом повести – 11 марта) состоялось еще одно известное его коллективное чтение. 19 июля 1842 г. В.С. Аксакова сообщила М.Г. Карташевской: "Вчера отесенька [С.Т. Аксаков] нам опять перечел *Рим*, уже в 4-й раз, и с каждым разом все глубже и лучше кажется нам это произведение" (цит. по И.А. Виноградов, указ. изд., с. 826).

На этот раз чтение проходило без автора и не по рукописи, а по журнальной публикации. Начался новый, так сказать, публичный этап жизни повести, по отношению к которому прежние, авторские чтения сыграли роль своеобразного пролога. Но пролога весьма плодотворного, содействовавшего осознанию мирового масштаба гоголевского таланта, новизны и необычайной оригинальности его художественной природы. Не всегда, в соответствии с эстетическим законом *Erwartungshorizont*, эта оригинальность понималась и принималась слушателями, но сама борьба и преодоление 'горизонта' были плодотворными и чреватыми будущими открытиями.

Библиография

Аксаков; Аксаков 1952: Г. Аксаков; И. Аксаков, Неизданные письма к Гоголю, «Литературное наследство», т. 58, М., 1952.

Берков 1954: П. Берков, *Об одной мнимой опечатке у Гоголя. К истории текста* Записок сумасшедшего // М. Алексеев (отв. ред.) *Гоголь. Статьи и материалы*, Изд. во Ленингр. Ун-та, Л., 1954, с. 356–361).

Бодрова 2009: А. Бодрова,*"...Поправки были важные...": К истории текста повести Н.В. Гоголя* Рим // *Н.В. Гоголь: Материалы и исследования*, ИМЛИ РАН, вып. 2, М., 2009, с. 7–40.

Виноградов 2012: И. Виноградов (под ред.), *Гоголь в воспоминаниях, дневниках, переписке современников. В трех томах*, ИМЛИ РАН, т. II, М., 2012.

Гиллельсон 1963: М. Гиллельсон, *Н.В. Гоголь в дневниках А.И. Тургенева*, «Русская литература», 1963, II, с. 138–143.

Джулиани 2009: Р. Джулиани, *Рим в жизни и творчестве Гоголя, или Потерянный рай*, Новое Литературное Обозрение, М., 2009.

Манн 2012: Ю. Манн, *Гоголь. Книга вторая. На вершине: 1835-1845*, РГГУ, М., 2012.

Машинский 1952: С. Машинский (под ред.), *Гоголь в воспоминаниях современников*, Художественная литература, М., 1952.

Станкевич 1897: А. Станкевич, *Т.Н. Грановский и его переписка. В двух томах*, Типография А. И. Мамонтова, т. II, М., 1897.

Тургенев 1964: А. Тургенев, *Хроника русского: Дневники (1825-1826)*, Наука, М.–Л., 1964.

Шамбинаго 1911: С. Шамбинаго, *Трилогия романтизма. Н.В. Гоголь*, Pol'za, [М.], 1911.

Amberg 1986: L., Amberg, *Kirche, Liturgie und Froemmigkeit im Schaffen von N.V. Gogol'*, Peter Lang, Bern - Frankfurt am Main - New York - Paris, 1986.

Zelinsky 1975: B. Zelinsky, *Russische Romantik*, Böhlau, Köln-Wien, 1975.

Françoise Genevray

Du bon usage des paradoxes: l'autobiographie de N.S. Soxanskaja

The Good Use of Paradoxes: Nadezhda Sokhanskaia's autobiography

The present article is devoted to the *Autobiography* written in 1847-1848 by Nadezhda Sokhanskaia, later known under the pen–name Kokhanovskaia (1823–1884). Besides the fact that her text raises questions about the relation between gender and genre, what is the point of writing 190 pages about your life when you are only 24 years old? The genesis of this narrative is tightly connected with the epistolary relationship Sokhanskaia had initiated with the critic and editor Petr Pletnev. The analysis points out some peculiar features of this text considered within the frame of a distinctive form (or subgenre) still emerging in Russia as such at the time – i.e. the memoirs of a kind entirely dedicated to the author's private experience. Focusing on the sometimes prominent, sometimes underlying self–centered script of a young, insulated provincial's calling as a future fiction writer, the paper highlights the implicit statements allowing her to overcome the paradox of a woman writer asserting that "a woman should not write".

À l'époque où Nadežda Stepanovna Soxanskaja (1823–1884), connue plus tard sous le nom de plume Koxanovskaja, rédige son *Avtobiografija* (1847–1848)[1], le récit de vie à la première personne se pratique en Russie sous forme de mémoires (zapiski, vospominanija) qui tantôt restent inédits, tantôt se destinent à une publication différée, en général posthume: ceux du célèbre journaliste F.V. Bulgarin, édités de son vivant en 1846–1849, font figure d'exception (Tartakovskij 1991: 178). Quant aux écrits autobiographiques dans le sens actuel du terme, plus étroit – ceux dont l'auteur fut le protagoniste des actions narrées et non simple témoin de son entourage ou chroniqueur de son temps, ils visent jusqu'au milieu du XIX[e] siècle une sphère restreinte, surtout amicale et

[1] *Avtobiografija* (dans ma bibliographie: Soxanskaja 1896) parut en sept livraisons dans «Russkoe Obozrenie», 1896, VI–XII, présentée par S. Ponomarëv (Ponomarëv 1896). Mes citations et références se feront d'après le tiré–à–part en volume réalisé la même année, qui offre l'avantage d'une pagination continue: les chiffres placés entre parenthèses sans autre mention renvoient donc à ce format. Toutes les traductions du russe sont de mon fait.

DOI: 10.25430/2281-6992/v4-199-220
distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0

familiale: exposer son histoire personnelle et son monde intérieur devant un large public passe pour inconvenant, même pour un homme et surtout pour une femme. Rares sont les autobiographies féminines, moins de vingt au total avant 1860 (Zirin 2002: 101) qui, comme celle d'E.V. Aladina (*Vospominanija institutki*, 1834) ou de N.A. Durova (*Kavalerist–devica. Proisšestvie v Rossii*, 1836), se fraient aussitôt une voie vers l'impression en revue ou en livre. Soxanskaja refusa d'abord de publier la sienne, et les projets ébauchés à cet effet (Ponomarëv 1896: 476, Platonova 1901: 215) un peu plus tard, quand ce genre d'écrits commençait à fleurir dans les périodiques, n'aboutirent pas de son vivant.

L'une des particularités de l'*Avtobiografija* réside dans l'écart entre sa destination initiale et le tour que l'auteure lui donne chemin faisant. Tandis que la plupart des autobiographies russes sont encore des documents privés, rédigés pour le plaisir de ressusciter le passé, ou pour édifier une descendance et transmettre une mémoire familiale, Soxanskaja n'écrit de prime abord ni pour elle–même ni pour les siens, mais en réponse à une commande extérieure, qu'elle finit par orienter dans un sens personnel. "Les textes autobiographiques féminins sont souvent des textes paradoxaux, celles qui les écrivent cherchant à donner une visibilité à leur invisibilité. Il s'agit de se mettre en scène tout en jouant l'effacement, de revendiquer la maîtrise de son existence malgré la résistance des faits et des effets de genre (gender) [...]" (Castro, Paoli 2001: 17). La remarque s'applique d'autant mieux à Soxanskaja que son ego-histoire manie le paradoxe en plusieurs endroits, présentés comme des étapes décisives dans un récit de vie dont la narratrice fait celui d'une vocation littéraire. Le présent article se propose de repérer ces paradoxes et de les éclairer par leur contexte – biographique, relationnel, culturel – pour analyser leur rôle dans le cadre, précisément, du récit de vocation.

Genèse et fonction du texte

C'est en février 1846, alors qu'elle vit avec sa mère et sa tante dans le hameau ukrainien de Makarovka, à vingt verstes de la petite ville d'Izjum et à une journée de route de Xar'kov, que Soxanskaja écrit pour la première fois à Pëtr A. Pletnëv (1792–1865). Ancien professeur de littérature russe, introduit à ce titre dans la famille impériale, recteur de l'université de Saint-

Pétersbourg (1840–1861), Pletnëv est aussi poète, critique, auteur d'essais et de biographies littéraires. Il a édité les œuvres de Puškin et après son décès dirigé la revue «Sovremennik»: la lettre de Soxanskaja accompagne justement une nouvelle (*Grafinja D****) qu'elle aimerait y voir publier[2]. Une correspondance s'engage, d'abord espacée, plus soutenue en 1847–1848. Pletnëv refuse *Grafinja D****, puis *Mjatel',* autre nouvelle trouvée médiocre[3], mais le 8 février 1847 il propose à la jeune femme d'écrire plutôt sur elle-même et précise le sujet. Qu'elle fasse donc son autoportrait, l'histoire de sa formation et un compte rendu de sa vie quotidienne:

> Je veux tout savoir en détail – dans quelle pension et avec quel professeur de lettres russes vous avez étudié, en quelle année vous êtes sortie de pension, avec qui vous passez votre temps libre, quelles langues vous connaissez le mieux, ce que vous aimez faire en société et chez vous, est-ce que vous dessinez ou jouez du piano, espérez-vous pour l'avenir un changement dans votre vie – bref: vous avez éveillé en moi une sympathie familiale. Vous n'avez rien à craindre de ma part, car chaque mouvement vrai du cœur humain est pour moi ce qu'il y a de plus sacré (Ponomarëv 1896: 470).

Soxanskaja s'attelle à la tâche et remplit cinq cahiers, envoyés à Pletnëv au fur et à mesure de la rédaction, du 26 juin 1847 au 7 octobre 1848. Cet aspect de la genèse du texte détermine partiellement sa forme et largement son statut. Il s'agit en effet d'une écriture adressée, où abondent les marques de dialogisme propres à l'épistolaire: l'auteure interpelle nommément Pletnëv, use d'incises ou autres tournures illocutoires ("nadobno vam skazat'", 48; "kak vidite", 62; "*skažite* […] poslušajte že", 169), anticipe les réactions du lecteur ("Vy ulybaetes'?", 54), écorche un mot pour plaisanter ('fisionomija' devient "finazomija", 162) et vers la fin multiplie les apostrophes lyriques témoignant sa gratitude au destinataire. Les lettres échangées pendant la rédaction de l'autobiographie for-

[2] Elle apprendra bientôt que Pletnëv s'est retiré de «Sovremennik» en 1846.

[3] *Grafinja D**** paraîtra dans «Otečestvennye zapiski», 1848, LXI, 12, pp. 333-356, avec pour signature Nadežda***. *Mjatel'* restera inédit, le manuscrit autographe étant conservé (Ponomarëv 1898: 278).

ment d'ailleurs un métatexte instructif quant à sa dimension dialogique, cette 'face cachée de l'autobiographie', plus fréquente qu'on ne croit (Iuso 2011: 19). Celle du 1er septembre 1847 aborde ainsi l'idée de "divulguer / puskat' v glasnost'" cet écrit d'abord conçu pour rester confidentiel. Pletnëv ne l'énonce à vrai dire que pour l'écarter, au motif que la perspective d'une publication nuirait à la sincérité attendue. Et sans doute en effet conduirait-elle l'auteure à se censurer. Mais peut-être Pletnëv craint-il aussi qu'en vue d'un lectorat élargi Soxanskaja n'épouse certaines modes intellectuelles et esthétiques que lui-même réprouve, altérant le caractère original de son expression qu'une lettre du 4 novembre 1847 lui enjoindra de préserver (Ponomarëv 1896: 471-473). Quoi qu'il en soit, la jeune femme se récrie vivement: la seule idée de mettre sa personne "en vitrine / na vystavke" lui paraît si déplacée qu'elle demande à Pletnëv de brûler ses cahiers, assurant n'avoir pas gardé de double au brouillon. Elle n'a entrepris de se raconter que pour lui, afin de satisfaire son "exigence" (Soxanskaja 1897, I: 394): mise au point l'engageant de manière indirecte à offrir quelque chose en échange, et de fait Soxanskaja espère une contrepartie. Quant au devenir du texte qu'il détient, Pletnëv proposera une solution: le faire renvoyer à l'auteure après son décès. Si l'on admet que l'autobiographie, contrairement à la lettre, "songe toujours à la publication [...] immédiate ou différée" (Lejeune 1988: 22), l'exemple de Soxanskaja fait exception à la règle. À moins qu'il ne la confirme indirectement, puisque refuser la restitution des cahiers, selon la réponse donnée alors (Soxanskaja 1897, 2: 1019), revient pour Soxanskaja à se dessaisir de leur sort ultérieur.

La désignation du récit à peine entamé fait aussitôt problème. Pletnëv a beau féliciter l'auteure, celle-ci refuse le titre *Avtobiografija*[4] qu'elle juge visiblement trop noble ou trop savant pour elle. Qu'il ait trouvé dans ses pages un "modèle d'intelligence, d'imagination, de goût et de grâce" (Ponomarëv 1896: 471) revient d'après elle à surestimer ses qualités propres, mais aussi l'importance intrinsèque du sujet:"[...] une biographie ne peut être un modèle d'intelligence, d'imagination, etc.", réplique-t-elle le 8 octobre 1847. A-t-on besoin de tout cela "pour écrire à quels jeux on a joué enfant, comment votre mère vous a ai-

[4] Pletnëv s'abstiendra par la suite d'employer ce terme, sauf dans ses courriers à des tiers (Žukovskij, Grot).

mé, ce qui vous est arrivé quand vous n'étiez encore presque rien? […] Nous pensons qu'on n'a pas du tout besoin d'intelligence – la sensibilité suffit, la sensibilité et un peu de bon sens; quant à l'imagination – rien à voir!" (Soxanskaja 1897, I: 393-394). Non seulement ces mots de l'épistolière dévaluent le matériau autobiographique, jugé futile et insignifiant, mais de plus, mettant la sensibilité en vedette aux dépens de l'intelligence, ils reproduisent une idée largement reçue sur l'écriture féminine. La situation est assez commune: "si, pour les femmes, l'écriture de soi inaugure souvent une entrée en littérature, celle-ci ne s'accompagne pas nécessairement d'une reconnaissance littéraire. À la fois fiction et vérité, création et témoignage, l'autobiographie, en effet, remet en question la définition même de la littérature" (Castro, Paoli: 11). Dans l'esprit de Soxanskaja est littéraire ce qui naît de l'imagination, qu'il s'agisse de prose narrative, englobée sous sa plume dans le terme "poèzija" (107-109), ou d'une mise en forme versifiée de l'expérience poétique ("stixi"). Parce qu'il n'est ni poétique ni fictionnel et appelle une lecture purement référentielle, son récit à ses yeux ne relève pas de la littérature. L'évocation de ses jeunes années n'offre donc qu'un préalable à l'œuvre proprement dite: loin de constituer un but en soi, l'autobiographie est l'instrument d'une quête de reconnaissance dont Pletnëv figure le médiateur adéquat.

Ce dernier ayant dicté une forme (l'autobiographie-autoportrait) et une condition (la sincérité), l'auteure espère un retour qui serait le bénéfice à tirer de cette écriture contrainte: elle souhaite que le critique se prononce sur les nouvelles qu'elle lui fait lire et qu'il l'aide à les publier. La débutante n'en est pas à sa première tentative pour nouer des contact avec les revues: elle relate avec humour la conduite désinvolte de Masal'skij, directeur de «Syn Otečestva», qui publie *Maior Smagin* sans la prévenir et en altérant le texte[5], puis qui ne répond pas à ses lettres malgré l'envoi de deux autres nouvelles dont il ne restitue pas même les manuscrits (109-110).Les essais en direction de Senkovskij («Biblioteka dlja Čtenija») et de Kraevskij («Otečestvennye Zapiski») sont restés sans résultat (131). Soxanskaja affirme avoir préservé sa dignité lors de ces démarches[6], quêtant un avis sur

[5] «Syn Otečestva», 1844, VI.

[6] Comme en mainte occasion où Soxanskaja se représente refusant

ses productions sans demander qu'on les publie; seul Pletnëv, porteur du dernier espoir, objet de son "ultime tentative", se serait vu solliciter expressément à cette fin (172). Recouper ses propos d'une page à l'autre du récit conduit pourtant à mettre cette version en doute: n'avait–elle pas demandé à Masal'skij de l'engager comme "collaboratrice" de sa revue, et sa fierté n'allait-elle pas surtout à rester muette sur d'éventuels honoraires d'auteur (110-111)? Toujours est-il que cette évocation d'une fierté sacrifiée pour lui seul devrait engager Pletnëv à la ménager.

Sans poser clairement la question d'une vraie carrière dans les lettres, avec les aspects financiers afférents, le récit témoigne des difficultés d'un jeune écrivain, et surtout d'une femme, à obtenir la reconnaissance du milieu littéraire. Son isolement à la fois social et géographique dessert évidemment Soxanskaja. La confiance dans ses dons ne suffit pas, il lui faut une caution ou une protection, de préférence masculine. Force est donc de compter sur un homme du métier pour lui en ouvrir les portes, mais Pletnëv ne répond pas à toutes ses attentes. Certes il la complimente avec chaleur, déclare sa manière originale, "inimitable" et même "géniale", trace d'elle le portrait d'une personnalité littéraire complète: "vous avez tout: imagination, sentiment, intelligence, style et langue" (Ponomarëv 1896: 473). L'intérêt accordé par un homme de lettres aussi prestigieux à une jeune provinciale sans relations ni crédit suffirait à encourager n'importe quelle débutante. À son attention bienveillante, puis enthousiaste répond d'ailleurs l'expression d'une gratitude éperdue: Soxanskaja traite Pletnëv, littéralement, en bienfaiteur, en sauveur et finalement en père de substitution. Toutefois le soutien de l'éminent critique, présenté comme miraculeux, reste conditionnel. Fermé, voire hostile à ce qui intéresse Soxanskaja au premier chef – ses nouvelles[7] –, Pletnëv se trouve être pour sa future carrière de prosatrice à la fois l'adjuvant et l'opposant, l'intercesseur et l'obstacle. Le récit autobiographique n'offre sur ce plan aucun profit immédiat, puisqu'ils ont exclu d'un commun accord de le publier; quant à la suggestion faite par son correspondant d'écrire une comédie, elle n'y voit qu'une dénégation de ses

d'abdiquer sa fierté et d'aliéner son indépendance.

[7] Où Pletnëv trouve "peu de vérité et partout de l'exagération", dit une lettre à un tiers (Platonova 1909: 66).

aptitudes véritables (Soxanskaja 1897, II: 1017–1018).

Reste, pour atteindre l'objectif désiré, à afficher son allégeance aux options esthétiques de Pletnëv, dont les mots-clés sont: beauté, vérité, poésie, simplicité. Un programme que Soxanskaja a découvert récemment (101, 183), après avoir goûté à des mets de moindre qualité: "Je ne connaissais qu'une seule école, celle des revues" (173), dont «Sovremennik» se démarque précisément par son exigence. Pletnëv prône l'art du vrai contre la subjectivité exaltée, l'étude de la nature contre les inventions factices des romanciers du temps; il blâme les dispositions d'esprit ultra-romantiques – passions exacerbées, orgueil, révolte – et leur traduction par des modes cultivant l'artifice et l'emphase. Défauts qu'il retrouve dans les nouvelles de sa protégée, et aussi dans le troisième cahier de l'autobiographie, plein de sentiments négatifs ("tant d'exigences et d'irritabilité", Ponomarëv 1886: 474) dont il lui demande de s'expliquer au début du cahier suivant. Soxanskaja n'en fait rien, mais enregistre la leçon et se campe en élève docile. Sur le conseil du maître, elle lit *Résignation* de S. d'Arbouville, après avoir remué ciel et terre (le récit détaillé de cet épisode tend à prouver sa bonne volonté) pour se procurer le numéro de «Sovremennik» où figure la traduction de ce petit roman français[8]. Elle se dit désormais pétrie de patience, mot récurrent et souligné (157, 174, 177), d'une humeur apaisée (183), enfin elle a changé de style, abandonnant la grandiloquence (185).

La correspondance montre pourtant que la volonté d'écrire à son idée ne cède pas devant la réserve de Pletnëv. Alors qu'il la presse de continuer sa "biographie", dont la fin tarde à venir, Soxanskaja garde la maîtrise du calendrier (Soxanskaja 1897, II: 1020) et persiste à lui envoyer tantôt des nouvelles, parfois re-

[8] *Bezropotnost',* «Sovremennik», 1846, V. Pletnëv valorise les écrivaines qui se gardent de l'individualisme et du culte des passions. Le compte rendu («Sovremennik», 1844, XXXIII, pp. 97–98) de la traduction russe de *La Famille, ou joies et chagrins domestiques* note que la romancière suédoise Frederika Bremer "restaure la pureté du goût" contre l'état "convulsif" de la littérature européenne. Signalant à Grot le 5 avril 1847 que la «Revue des deux mondes» a publié *Le Médecin de campagne,* par S. d'Arbouville, Pletnëv poursuit: "Si des talents orientés comme d'Arbouville et Bremer se réunissaient et travaillaient sans relâche, ils pourraient former une opposition très utile à Zand [George Sand] et autres du même genre" (Pletnëv 1886: 46).

lativement anciennes[9], tantôt son "essai sur notre Petite-Russie" (Soxanskaja 1897, III, 438). Le destinataire n'en fait pas état, pas plus qu'il ne répond à la question posée par deux fois au moins: "puis–je ou non écrire des nouvelles?"[10]. Érigeant une barrière étanche entre l'écriture personnelle et la fiction, Pletnëv fait silence sur les textes qu'elle lui envoie "hors contrat / vne uslovii" (Soxanskaja 1897, III: 438)[11]. Faute de briser cette résistance muette, l'autobiographe impose l'idée d'une transformation qui la rendrait enfin prête à écrire dans l'esprit voulu par son mentor: les dernières pages déploient un autoportrait où dominent la sérénité, des goûts simples, des dispositions familières – amour du silence, de la solitude, de la nature –, étrangères au spleen et à la négativité romantiques. Le passage de l'enfance à la maturité, "matière d'élection de l'autobiographie" (Lecarme 1997: 30) paraît donc achevé quand le récit se clôt.

Singularités

Bien qu'elle n'évoque aucun modèle russe et ne semble pas avoir lu les classiques européens du genre, Soxanskaja oriente son autobiographie dans un sens que l'on dira, pour simplifier, rousseauiste. Comme l'auteur des *Confessions*, elle déborde le récit factuel des événements pour retracer l'histoire d'une formation morale et spirituelle. Autant que les étapes et les accidents de son existence, dont la chronologie exacte n'apparaît pas toujours, comptent leur retentissement sur sa subjectivité et le dévoilement de la vie intérieure. Ainsi l'auteure a-t-elle interprété (29 mars 1847) les attentes de Pletnëv: "Ponimaju, čto dlja vas malo odnix vnešnix obstojatel'stv; vy xotite zagljadyvat' glubže v čeloveka, i ja udovletvorju vašemu blagorodnomu ljubopytsvu. Da! Ja razvernu pred vami vnutrennuju moju žizn', oščuščenija duxa" (Ponomarëv 1896: 471). Elle expose aussi de nombreux éléments de sa biographie intellectuelle, avec des informations,

[9] La lettre du 23 novembre 1847 précise à Pletnëv que le récit joint fut écrit avant la "renaissance" (Soxanskaja, 1897, 2: 1020) dont parlera l'autobiographie. En août 1848, elle lui envoie *Maior Smagin* qui se trouve dans le même cas (et qui a déjà été publié, cf. note 5).

[10] Lettres des 23 novembre 1847 (Soxanskaja 1897, II, 1020) et 27 mars 1848 (Soxanskaja 1897, III: 440).

[11] Signe de cette persévérance: s'adressant à A.V. Pletnëva, seconde épouse de Pletnëv, Soxanskaja joindra à sa toute première lettre le manuscrit d'une "petite nouvelle" écrite avant de lier connaissance avec son époux (Platonova 1909: 71), comptant, souligne-t-elle, sur la sensibilité féminine (ženskoe čuvstvo), parfois plus avisée que l'intelligence masculine.

précieuses pour l'historien de la culture, sur la pension de Xar'kov, sur les lectures faites à l'internat, puis chez elle et chez Mar'ja I. Šidlovskaja, riche voisine dont l'intendant lui transmet les dernières nouveautés en matière de revues.

Si ce texte paraît aujourd'hui singulier, c'est qu'on n'y reconnaît guère les principaux traits du genre tel qu'il se consolide au XIX[e] siècle[12]. Tandis qu'il s'agit presque toujours d'une œuvre de la maturité, sinon de la vieillesse, l'autobiographie de Soxanskaja, âgée de 24 ans, est particulièrement précoce. La remémoration autobiographique couronne en général une carrière artistique, littéraire ou politique bien engagée (Goethe, Sand, Dumas) voire proche de sa fin (Chateaubriand), alors que Soxanskaja débute à peine. Sa protestation contre l'étiquette 'avtobiografija' repose sur une raison objective: autobiographie et mémoires restent l'apanage de personnalités en vue – hommes d'État, militaires, lettrés – mettant à profit une célébrité déjà acquise[13], tandis qu'elle-même n'a aucune notoriété à faire valoir pour légitimer le récit de soi. Pourtant, alors que ses contemporains français (Chateaubriand, Sand, Stendhal) se sentent tenus de s'excuser pour la vanité qu'il y aurait à parler de soi devant tous, la jeune inconnue échappe à cette obligation: Pletnëv étant son unique lecteur, point de précautions rhétoriques, de préambule justificatif, de devanciers invoqués pour légitimer une entreprise aussi égotiste. L'autobiographe, selon une définition devenue canonique, "met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité" (Lejeune 1975: 14), et de fait Soxanskaja met un accent exclusif sur ce point. Aucune place n'est donnée à l'histoire publique, à l'existence collective dans ses dimensions politique, sociale, culturelle. Jamais elle n'envisage, comme Sand, d'explorer "les problèmes de la vie individuelle dans ses rapports avec la vie générale"[14]. Seuls apparaissent l'auteure et sa famille, le personnel de la pension de Xar'kov, quelques voisines et des relations occasionnelles. La famille elle-même se

[12] La réserve à faire sur ce type de rapprochement quant au domaine russe (Puškarëva 2000: 65) n'invalide pas pour autant la perspective comparatiste.

[13] Même E. Tur, écrivain reconnu (1815-1892), laissera inédits ses souvenirs d'enfance.

[14] Sand, lettre à M. Lévy, 24 novembre 1874, *Correspondance,* XXIV, Garnier, Paris, 1990: 135 (à propos d'une réédition d'*Histoire de ma vie*, dont la rédaction débuta en 1847, l'année même où Soxanskaja commença la sienne).

réduit à la fratrie et aux ascendants immédiats (parents, tantes): point de lignée, même modeste, méritant quelque détail. Le lien génétique avec les mémoires, qui impliquent soit une importance sociale, soit quelque illustration personnelle (N. Durova) est donc ici coupé: Soxanskaja ne se connaît pas d'ascendants dignes d'être remémorés et n'a aucun témoignage à porter sur l'histoire de son temps.

En l'absence d'un modèle connu ou reconnu d'appartenance générique susceptible de la guider[15], son unique règle est la sincérité requise par Pletnëv. L'engagement à dire vrai fait certes partie intégrante du "pacte référentiel" (Lejeune 1975: 36) inhérent à l'autobiographie: pour qui se retourne après coup sur l'histoire du genre, il constitue un postulat sans lequel ce type de discours perd sa raison d'être[16]. Mais cette évidence ne vaut pas pour Soxanskaja, aux yeux de qui le projet d'écrire sa vie a quelque chose d'incongru et débouche sur un texte anomique. Son vocabulaire permet d'appréhender les catégories dans lesquelles elle réfléchit sa pratique. La première catégorie est celle de l'oralité (skaz): l'incipit désigne le récit à venir par le mot 'skazka' (12) et le début du quatrième cahier par "rasskaz o sebe" (79). Or le champ sémantique et le contexte culturel opposent 'skazat'' à 'pisat'', la parole à l'écriture. Raconter de vive voix relève d'une compétence féminine reconnue par la tradition et reçue par Soxanskaja en héritage: son tout premier souvenir d'enfance se rapporte à sa tante qui "rasskazyvaet nam skazku pro Jablonovskie ostrova" (14). Elle-même a découvert son talent au pensionnat en improvisant pour ses condisciples d'interminables histoires qui prolongeaient ses lectures[17], et se présente en conteuse inlassable, vouée jusque dans ses vieux jours à arrêter les passants pour leur narrer ses inventions ("skazki", 190). Le sé-

[15] Soxanskaja ne semble pas avoir lu *Svoeručnye Zapiski* de Natal'ja Dolgorukova (1714–1771), seule autobiographie féminine publiée (1810) en russe avant celle de N. Durova en 1836. Mentionné parmi ses lectures (75), le *Mémorial* dicté par Napoléon se prête mal au parallèle avec sa situation.

[16] Moyennant la réserve suivante: "Un autobiographe, ce n'est pas quelqu'un qui dit la vérité sur lui–même, mais quelqu'un qui dit qu'il la dit" (Lejeune 1998: 125).

[17] Le motif de l'improvisation orale se trouve aussi chez Sand se rappelant les "plaisantes compositions" auxquelles elle se livrait dans l'enfance: "je composais à haute voix d'interminables contes que ma mère appelait mes romans" (Sand 1970: 542).

mantisme oppose également skazka / conte plus ou moins fabuleux, et istina / vérité. Ce que la jeune femme couche sur le papier sera donc un conte, une fable différant de bien d'autres (les *Mille et une nuits,* ou les romans gothiques dévorés à l'adolescence) par son caractère "simple, sans ornement", mais surtout en tant que fable véridique ("iona istinna", 12): ainsi l'écriture autobiographique déplace-t-elle les frontières entre les catégories premières et relève presque d'un oxymore. Qui plus est, Soxanskaja découvre bientôt que la vérité promise se dérobe à ses efforts pour la capturer: il est difficile d'être vrai en parlant de soi, observe-t-elle dès la fin du premier cahier (20), signalant du coup la plus sérieuse difficulté, à la fois technique et ontologique, de l'entreprise.

Une dernière question surgit pour qui veut situer le texte en regard des pratiques de l'autobiographie séculière après Rousseau et Goethe. Soxanskaja donne-t-elle à son parcours l'unité d'un sens? L'examen des souvenirs l'aide-t-il à mettre en lumière "une cohérence personnelle" (Planté 2006: 276)? D'habitude le recul temporel de l'autobiographe lui permet d'embrasser "une tranche de vie suffisamment longue pour que puissent s'y dessiner certaines des orientations fondamentales de cette vie" (May 1979: 211). Outre que Soxanskaja ne dispose pas, vu son âge, de ce recul propice à une approche totalisante, la notion d'une telle unité semble a priori problématique en raison des nombreuses cassures ponctuant sa brève histoire. Les changements de lieu (le déménagement de Russie en Ukraine, vécu comme un déracinement, 45), de cadre de vie (après l'incendie de sa maison, 151), de milieu (elle passe six ans en pension sans revenir chez elle, et les habitudes qu'on lui impose alors effacent ses premières dispositions)[18], les mutations morales et spirituelles dont elle fait état (phases dépressives suivies de "renaissances") sont autant de facteurs qui compromettent l'idée d'une continuité subjective. Et pourtant, malgré ces ruptures fortement marquées au plan diégétique, la narration produit un tracé significatif que le fait même d'écrire contribue sans doute à faire émerger. Si l'on trouve à première vue peu de synthèses conclusives, les bilans ne manquent pas pour autant. Ainsi quand la rédactrice récapitule ce que la pension a fait d'elle (33), ou quand elle si-

[18] "J'oubliai tout [...] j'oubliai même tous les vers sus par cœur [...] Ma sensibilité poétique mourut, mourut tout à fait" (33).

gnale tel moment comme le plus heureux de sa vie et définit au passage les conditions de son bonheur personnel (40, 129): le bilan revêt alors une fonction prospective, il aide à expliquer les choix d'avenir. Mais la plus forte des cohérences est celle qui émane de traits constants ou récurrents dont l'addition achemine l'auteure vers sa vocation d'écrivain. Parmi ces traits concourant à édifier sa personnalité littéraire figurent: la soif de lecture, plus ou moins étanchée selon les périodes; les efforts qu'elle a toujours dû déployer pour se procurer des livres et des revues; sa faculté imaginative spontanée, découverte en pension et confirmée ensuite (103-104). Le besoin de soustraire aux contraintes extérieures des espaces de solitude et de liberté se traduit dans la recherche permanente d'un coin à soi, d'une chambre à part où se recueillir pour écrire: ce thème donne lieu à un véritable leitmotiv[19]. Il n'est pas jusqu'au goût du retrait personnel et social qui ne trouve un ancrage dans son passé de pensionnaire malheureuse: injustement reléguée sur un banc au fond de la classe, Soxanskaja s'est mise à aimer son "petit coin retiré près du poêle" (36). C'est ainsi qu'au travers d'éléments épars et de séquences disjointes prend corps un sens non équivoque: l'autobiographe atteste successivement son aptitude à la création littéraire, puis son désir, sa résolution et enfin son bonheur d'écrire. Ce qui ne va pas de soi, car il lui faut affronter à ce sujet une réprobation répandue dont elle se fait l'écho avec une perplexité mêlée de défi.

"Une femme ne doit pas écrire"

Comment affirmer une identité d'écrivain quand écriture et féminité sont réputées naturellement et moralement incompatibles? La question se pose à la plupart des contemporaines de Soxanskaja. Certes les femmes en Russie participent largement à la vie littéraire, surtout depuis le second tiers du XIX[e] siècle, passant comme leurs homologues masculins des pratiques de cercle ou de salon à une culture de l'imprimé (Zernova 1996). Mais l'opinion 'moyenne' (Savkina 1998: 34) les regarde avec suspicion: écrire passe pour néfaste à une réputation honnête et préjudiciable à d'autres activités, notamment familiales, plus appropriées à leur sexe. Le plus malséant n'est point tant de manier la plume que d'en livrer les fruits au public: publier ag-

[19] Leitmotiv de la petite chambre à soi (43, 45, 46, 48, 49, 107, 120, 133, 135, 185).

grave l'inconvenance d'écrire, violant la modestie (skromnost' / discrétion, réserve) considérée comme une de leurs vertus essentielles. "Femme–auteur", cette notion fait débat surtout depuis les années 1830[20]. La professionnalisation en cours du milieu littéraire n'est pas étrangère à ces polémiques: tout(e) débutant(e) se heurte désormais à une concurrence accrue dans un métier et sur un marché où la prose commence à supplanter la poésie comme registre dominant, celui du succès commercial et bientôt du prestige littéraire. Ajoutons que les limites posées à l'écriture féminine varient, en Russie comme ailleurs, selon les genres pratiqués et selon les périodes: dans les années 1830-40 la poésie est admise, non sans réserves (Vowles 2002), la prose plus difficile à faire agréer même si plusieurs romancières, telles Elena Gan et Marija Žukova, ont gagné l'estime de la critique[21].

Tel est, très sommairement brossé, le cadre dans lequel Soxanskaja cherche sa place. L'enjeu est moins celui d'un statut social que d'une image de soi acceptable à la fois pour soi et pour autrui. Car le divorce est manifeste entre les représentations couramment admises de la féminité et son expérience personnelle. L'autobiographie montre que Soxanskaja a intériorisé les stéréotypes de genre entravant la créativité féminine; se référant à "La Femme-Auteure / Ženščina-Pisatel'nica", une nouvelle-pamphlet de Verëvkin qui condense les idées répandues à ce sujet (Savkina 1998: 29–34), comment s'arrange-t-elle pour son propre compte des restrictions culturelles pesant sur l'écriture des femmes? S'agit–il de rejeter la dichotomie féminité *vs* écriture, de l'ignorer, de la négocier? Nous allons voir que son registre n'est pas l'ambivalence repérée chez certaines consœurs (Gheith 2004), bien plutôt la contradiction ouverte, déclarée, et simultanément dépassée.

L'affirmation de soi comme écrivain s'impose au fil du récit moyennant des contradictions qui vont jusqu'au paradoxe. Les premières résultent du fait que Soxanskaja balance entre les marques de soumission aux modèles convenus et les déclarations d'indépendance. Elles culminent dans le paradoxe qui consiste à rappeler la norme obstinément, voire ironique-

[20] Kireevskij 1834, Verëvkin 1837, Zraževskaja 1842. Pour la France, voir Planté 2015.

[21] La répartition se présente autrement en Angleterre à l'époque: Gilbert, Gubar 1980: 545-547; Cossy 2002: 50. Le cas russe invite lui-même à nuancer, Kelly 1994: 48.

ment, tout en la transgressant de manière ostensible. L'ironie vise moins la norme énoncée (notamment par Verëvkin), même si pareille nuance n'est pas à exclure, que l'auteure elle–même, prise sur le fait en train de contrevenir à ce qu'elle affirme. Plusieurs fois en effet Soxanskaja déclare qu'"une femme ne doit pas écrire" (34, 189, 190) alors même qu'elle s'y emploie et annonce, véhémente, qu'elle continuera. Loin de contester l'interdit, elle s'en fait le porte-voix mais passe outre, comme s'il valait pour les autres et non pour elle, en vertu d'une exception à admettre sans discuter.

Cette exception apparemment inexpliquée (Savkina 2007: 272) s'avère pourtant fondée si l'on observe à la fois le lexique, les raisonnements sous-jacents et la logique implicite reliant divers moments du récit. Ne pas dévoiler "le monde du cœur, le monde intérieur d'une femme / mir serdca, vnutrennij mir ženščiny", "l'univers intime de ses sentiments et de ses pensées" (189), ces termes explicitant l'interdit semblent appropriés à la poésie lyrique, réputée porteuse, surtout chez une femme, de confidences personnelles: dès lors Soxanskaja paraît hors de cause, puisqu'elle veut publier de la prose fictionnelle, sans engagement visible de sa personne, sans risque de livrer son cœur en pâture. Ensuite, l'axiome ne vaut pas pour qui a cessé d'être une femme, du moins une femme comme les autres. Car Soxanskaja s'est éloignée des codes réglant la vie de ses pareilles – coquetterie, vie mondaine, mariage; elle ignore les arts d'agrément tels que piano et chant (180), montre son aversion pour les attributs de la féminité: se laisser courtiser (56), tricoter (59), devenir maîtresse de maison (60). Insensible aux signes convenus de la virilité (56, 75), elle rejette le scénario de la romance avec un jeune premier, et plus globalement l'érotisation de la relation sexuée. Trois épisodes similaires illustrent ce dernier point: la rencontre d'un uhlan qu'elle prend en grippe (57), le bal où elle finit par quitter la danse (72-75), le refus d'épouser Bogomolov (79). La narratrice dédaigne le jeu de la séduction, déclaré humiliant pour les deux sexes, dit son refus d'un mariage appréhendé comme une transaction marchande et pour finir, ayant posé une étroite corrélation entre l'intellectualité et la solitude[22], admet comme inéluctable son choix du célibat (192).

[22] "I ja mečtala o knige, kak v moi leta mečtajut o ljubvi / Et je rêvais d'un livre, comme à mon âge on rêve d'amour" (77).

S'étant ainsi soustraite à la condition féminine la plus commune, pourquoi ne lui serait-il pas loisible d'écrire? Sa position atypique la situe hors du champ dans lequel s'exerce l'interdit et la dispense de s'y soumettre.

Enfin, "une femme ne doit pas écrire", ces mots disent la loi du monde, un impératif émanant d'ici-bas. Soxanskaja, quant à elle, se gouverne selon la loi de Dieu et entend accomplir Sa volonté. Non contente de l'autoriser, cette volonté d'En-Haut la pousse à écrire, la dirige vers une pente irrésistible (103). Arguant d'une "destination / naznačenie" (132) que cautionne sa religiosité indubitablement sincère, l'autobiographe légitime l'activité littéraire au nom d'une instance suprême ignorant le rapport conflictuel entre genre féminin et création: ce conflit n'appartient qu'à l'univers temporel et s'annule devant l'autorité transcendante qui répond de sa destinée. Le texte finit même par transformer le droit d'écrire en ce devoir vis-à-vis de soi ("objazannost' k svoej sud'be", 131) qu'impose une "prédestination / prednaznačenie" (106) en accord avec la raison divine, et de ce fait irrécusable.

Avant de parvenir à cette conclusion, Soxanskaja rapporte les expériences curieuses qui l'ont initiée à la création littéraire. Parmi ses souvenirs de pension figure celui-ci, présenté comme un tournant:

> […] čitat', čitat'! bez vsjakoj dumy pisanija. Tol'ko ja pomnju strannuju veščʹ: popalas' mne «Biblioteka» i v nej Verëvkina povest'*: Ženščina-Pisatel'nica*. Ja bolee nedeli xodila, povesja golovu. Itak, ženščine nel'zja pisat'! govorila ja sama sebe, i, ne znaju ot čego, tak mne bylo grustno; kuda by ja ni delas' ot ètoj mysli! A čto mne bylo v nej? Ja govorju, čto togda eščë i v golove u menja ne bylo pisanija. I vot soveršenno ne dumaja o tom, čto èto ja pišu i, verojatno, vsledstvie togo, čto pisat' ženščine nel'zja, ja stala popisyvat' stišonki (34).

Le texte marque d'emblée la bizarrerie du processus ("strannuju veščʹ / une chose étrange"), puis ménage une zone d'ombre et d'incertitude ("ne znaju ot čevo / je ne sais pourquoi"): ce que l'enfant ne comprend pas alors, c'est pourquoi une idée qui ne devrait pas la concerner ("a čto mne bylo v nej?") l'affecte à ce point. Quand soudain elle

se met à écrire des vers, le geste se déclenche de manière non délibérée ("i vot soveršenno ne dumaja čto èto ja pišu / sans penser du tout que c'est moi qui écris"), comme une pulsion indépendante de sa volonté et même de son entendement. La narratrice propose sur ce point une explication jugée vraisemblable ("verojatno"): l'impulsion aurait jailli précisément de l'interdit, selon un rapport de cause à conséquence ("vsledstvie tovo") dont l'énoncé laisse songeur vu qu'il constitue un criant paradoxe. Faut-il parler ici d'esprit de contradiction, d'un esprit malin lui ayant soufflé l'idée d'écrire? Mais aucune *idée* n'intervient dans le processus transgressif: il semblerait que le Malin en personne se soit emparé de sa main, de sa plume, Soxanskaja faisant la part du diable sans le nommer. Revenant plus loin sur la maxime tirée de Verëvkin, elle soutient un autre paradoxe: "Potomu-to, čto ja pisu, čto ja dolžna pisat', ja i znaju, kak ono ne dolžno / C'est justement parce que j'écris, parce que je dois écrire, que je sais aussi comment il ne faut pas" (189). À l'interdit moral et social impersonnel ("ne dolžno") s'oppose donc la nécessité intérieure propre à un sujet désigné ("ja dolžna"). Mais ce qui surprend ici encore est le lien de cause à effet ("potomu-to"), présenté comme naturel, en vertu duquel l'interdit suscite la transgression. Loin d'être un obstacle à lever, le paradoxe devient signe et source d'une légitimité supérieure qui se dévoile au sein d'un monde irréductible à la rationalité humaine.

Cette légitimité resterait abstraite, désincarnée si elle n'était illustrée par le caractère involontaire et mystérieux de l'inspiration. Soxanskaja l'expérimente en pension un jour où ses camarades la pressent de raconter une lecture qui l'a transportée. Quand sa mémoire défaille et qu'elle décide d'inventer la suite oubliée, le résultat est surprenant. La narratrice s'émerveille des automatismes à l'œuvre dans l'affabulation orale, de la fertilité de son imagination, de l'oubli qui efface aussitôt ce qu'elle vient de dire, et du fait qu'il lui faut improviser sur-le-champ, sans préparer ses histoires: si elle veut y penser par avance, rien ne vient ou c'est beaucoup moins bien (37–38). La création suppose donc un état de conscience atténué, presque second: tout concorde pour suggérer la présence d'une force relevant de l'inconscient, dont l'intervention se verra attestée ("nevol'naja, bezotčëtnaja sila", 103) dans l'épisode ultérieur de l'entrée en

écriture, lequel va se déployer sur quatre pages.

Épisode décisif, vu qu'il s'agit cette fois d'écrire non plus des vers de jeunesse, mais de la prose, registre dont Soxanskaja fait le cœur de sa vocation. Le moment inaugural se voit théâtralisé en conséquence: "Poka, nakonec, vyvedënnaja iz terpenija kakoju–to nelepoju povest'ju, ja dolgo pomolilas', razumeetsja, poplakala; položila okončatel'nix tri poklona; sela i eščë perekrestilas' – i načala pisat'" (103). La narration de ce moment-clé construit, on le voit, une sorte de cérémonie intime, à la fois solennelle et fiévreuse, dont la gestuelle se décompose en cinq temps: 1. longue prière, avec larmes; 2. trois prosternations; 3. s'asseoir; 4. se signer; 5. écrire. L'italique et un trait séparateur mettent en valeur la tournure inchoative du verbe marquant le dernier acte du rituel ("je me mis à écrire"). Suit un commentaire métatextuel qui répète les mots fatidiques ("ono korotko i legko skazat': načala pisat' / voilà qui est rapide et facile à dire: je me mis à écrire") avant de développer leurs implications. Les premières sont d'ordre pratique: tailler des plumes, se procurer du papier (103-104). Puis vient la difficulté de rédiger: les sujets se présentent en foule, mais l'apprentie peine à trouver les mots et hésite sur leur choix (104-105). Enfin manque un ressort psychique: elle se sent anormalement triste et insatisfaite. Cet état de dépression et de stérilité prend fin avec le tournant subit ("i vdrug") dépeint comme une résurrection ("voskresla"), une transformation ("preobrazilas'") comparée à une "recréation" ("vnezapnovo, blagodatnovoperesozdanija"*)* (106–107). La phrase clôturant l'épisode fait coïncider cette métamorphose intérieure, qui est aussi une guérison, avec le début de l'écriture, noté par le retour de la formule inchoative "Ja načala pisat'" (107): ce retour signale non la réitération du geste sur l'axe du temps, mais la réécriture du même segment temporel, décliné cette fois de façon à accentuer sa dimension pascale.

Outre qu'on reconnaît dans cette séquence les mythèmes du récit classique d'initiation, lequel déroule une suite d'épreuves dont l'une au moins symbolise la mort du néophyte suivie d'une renaissance, la scénographie ici mise en œuvre forge une étroite solidarité entre le fait d'écrire et la foi. Car la "recréation" qui met fin au blocage de l'écriture entretient une similitude frappante (lexique à connotation religieuse, régénération subite des forces vitales) avec un

autre moment-clé relaté antérieurement: la "résurrection" spirituelle de Soxanskaja, survenue un jour de Pâques, qui l'avait tirée d'une crise morale, psychique et religieuse, l'avait réconciliée avec elle–même, son existence et sa destinée (58–70)[23]. Ce thème de la résurrection forme ainsi le pivot sur lequel s'articulent le plan spirituel et le plan séculier, le consentement à une volonté suprême et la décision d'écrire. Significativement, c'est après la première "résurrection", sûr indice à ses yeux d'une intervention divine (69), que la narratrice rapportait sa dernière expérience de jeune fille comme les autres, destinée au mariage, et son refus d'épouser Bogomolov (77–79). Enchaînement révélateur: puisque dans l'âme réside Dieu, dont chacun entend la voix en son for intérieur (59, 105), c'est de Lui que Soxanskaja reçoit le droit de faire fi des usages sociaux.

La connexion entre l'écriture et la foi se consolide quand l'autobiographe note qu'elle prie avant d'écrire et après l'avoir fait (108). L'assertion est corroborée par ses manuscrits, émaillés de signes de croix et d'invocations à la Vierge ou au Sauveur (Ponomarëv 1897: 563). Le discours religieux n'a rien dans ce contexte d'un épiphénomène ou d'une rhétorique obligée: la piété de Soxanskaja, de même que la déformation imprimée à son caractère par les années de pension (Pypin 1896: 735) auraient pu la conduire au couvent, faisant d'elle une "renonçante" (Heinich 1996: 266) au sens le plus strict. Soxanskaja compare la "petite chambre chérie" où elle écrit à une "vraie cellule" (120), c'est là aussi qu'elle prie. L'avantage de l'écriture sur le couvent, même si l'auteure ne pousse pas le parallèle jusqu'à ce point, est de préserver son indépendance ombrageuse: nombre de pages montrent combien lui a pesé le joug de femmes despotiques, telles sa première directrice de pension, Avdot'ja Grigor'evna Litinskaja, puis la riche et égocentrique Mar'ja Ivanovna Šidlovskaja. Les femmes bienveillantes mais trop protectrices, comme Anna Konstantinovna, ne sont pas moins à craindre. Fait révélateur, Soxanskaja cesse d'aller chez Mar'ja Ivanovna (107) quand elle se met à écrire, confinée dans l'étroite chambrette de Makarovka: le havre de l'indépendance se confond avec celui de la littérature. Prendre la plume revient donc à s'appartenir tout en réalisant la volonté divine. Bien qu'il n'ait

[23] Une incidente suggère le parallèle: "Ja ne molilas' tak s tex por kak […]" (107).

pas de finalité religieuse (confession, examen de conscience, édification d'autrui), son récit entre ici en résonance avec le paradigme chrétien de l'autobiographie spirituelle, pour qui "le Moi ne saurait trouver en lui-même son commencement et sa fin" (Lecarme 1997: 21). Mais outre que la validité de ce paradigme n'est pas avérée quant aux écritures de soi, notamment féminines, en langue russe, c'est bien une autobiographie séculière que livre Soxanskaja: un récit fondé avant tout sur le rapport réflexif de soi à soi (et non de soi à Dieu), orienté vers l'affirmation d'un 'je' particulier et attentif aux modalités concrètes par lesquelles le sujet s'individualise.

En définitive, raconter la naissance de sa vocation littéraire n'implique pas pour Soxanskaja de s'élever contre les préjugés hostiles à la femme-auteur et d'argumenter pour défendre son droit à agir comme telle[24]. La question du droit une fois soulevée s'éteint devant le fait accompli et cesse d'être théoriquement pertinente, puisqu'elle supposerait de plaider *en tant que femme,* dans le cadre d'une féminité socialement codifiée à laquelle l'auteure, malgré certaines déclarations, n'adhère pas. Elle se représente plutôt *en tant que créature* ayant reçu un talent à honorer[25], détentrice non point d'une mission la vouant à un prestigieux sacerdoce, mais d'un étrange cadeau dont elle tire parti dans son humble quotidien domestique. Sans égard pour le mythe orgueilleux du poète-prophète, Soxanskaja n'écrit pas lorsqu'elle est envahie par l'inspiration, mais quand elle se sent triste et vide "comme une courge trop mûre" (190)… Ainsi la jeune femme s'empare-t-elle de l'autobiographie réalisée sur commande pour édifier son personnage d'auteure indépendante: les paradoxes assumés s'avèrent libérateurs et fondateurs.

[24] Ainsi procédait Zraževskaja dans *Zverinec* (*La Ménagerie* ; «Majak», I, 1, 1842, pp. 1-18). Soxanskaja a-t-elle lu ce pamphlet féministe? Zraževskaja publiait dans «Majak» et «Moskvitjanin», qui comptent parmi les revues dont elle a pu disposer au début des années 1840 (101). Pour un parallèle, cf. Genevray 2016.

[25] Talent peut s'entendre au sens de la parabole évangélique. Soxanskaja dit connaître l'Évangile presque par cœur (69, 83).

Bibliographie

Zraževskaja 1842: A. Zraževskaja, *Zverinec*, «Majak», 1842, I, 1, pp. 1–18.

Kireevskij 1834: I. Kireevskij, *O russkix pisatel'nicax*, in *Izbrannye stat'i*, Sovremennik, M., 1984, pp. 99–108.

Platonova 1909: N.N. Platonova, *Koxanovskaja (N.S. Soxanskaja), 1823-1884. Biografičeskij očerk (s portretom)*, Senatskaja tipografija, SPb., 1909.

Pletnëv 1886: P.A. Pletnëv, *Pis'ma 1847-1853*, in Ja. Grot (red.), *Perepiska Ja.K. Grota s P.A. Pletnëvym*, Tipografija Ministerstva Putej Soobščenija, III, SPb., 1886.

Ponomarëv 1896: S. Ponomarëv, *P. A. Pletnëv i N.S. Soxanskaja (Koxanovskaja). Eë avtobiografija, posmertnye bumagi i pis'ma,* «Russkoe Obozrenie», 1896, VI, pp. 469–479.

Ponomarëv 1897: S. Ponomarëv, *Rukopisi N.S. Soxanskoj (Koxanovskoj) i pis'ma k nej,* «Russkoe Obozrenie», 1897, II, pp. 561–568.

Ponomarëv 1898: S. Ponomarëv, *Opis' bumag, ostavšixsja posle N.S. Soxanskoj (Koxanovskoj),* «Russkoe Obozrenie», 1898, I, pp. 277–312.

Puškarëva 2000: N. Puškarëva, *U istokov ženskoj abtobiografii v Rossii*, «Filologičeskie nauki», 2000, III, pp. 62–69.

Pypin 1896: A. Pypin, *Novye dannie dlja biografii Koxanovskoj*, «Vestnik Evropy», 1896, XII, pp. 717–748.

Savkina 1998: I. Savkina, *Provincialki russkoj literatury (ženskaja proza 30-40-x godov XIX veka),* Verlag F.K. Göpfert, Wilhelmshorst, 1998.

Savkina 2007: I. Savkina, *Razgovory s zerkalom i zazerkal'em. Avtodokumental'nye ženskie teksty v russkoj literature XIX veka*, Novoe Literaturnoe Obozrenie, M., 2007.

Soxanskaja 1896: *Avtobiografija*, Universitetskaja tipografija, M., 1896 (tiré-à-part de la publication en 7 livraisons in «Russkoe Obozrenie», 1896, VI-XII).

Soxanskaja 1897: *Pis'ma k P.A. Pletnëvu N.S. Soxanskoj (Koxanovskoj)*, «Russkoe Obozrenie», 1897, I, pp. 384-396; II, pp. 1007-1020; III, pp. 428–442.

Tartakovskij 1991: A.G. Tartakovskij, *Russkaja memuaristika XVIII-pervoj poloviny XIX v.*, Nauka, M., 1991.

Verëvkin [Raxmannyj] 1837: N. Verëvkin, *Ženščina-pisatel'nica. Povest'*, «Biblioteka dlja Čtenija», 1837, XXIII, 5, pp. 17–134.

***

Castro, Paoli: G. Castro, M.-L. Paoli, *Préface*, in G. Castro, M.-L. Paoli (dir.), *Écritures de femmes et autobiographie*, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, Pessac, 2001.

Clyman, Vowles 1996: T.W. Clyman, J. Vowles (eds.), *Russia through Women's Eyes. Autobiographies from Tsarist Russia*, Yale UP, New Haven-London, 1996.

Cossy 2007: V. Cossy, *Femmes et création littéraire au XIX^e siècle ou comment réconcilier des contraires*, in A. Fidecaro, S. Lachat (dir.), *Profession: créatrice. La place des femmes dans le champ artistique*, Antipodes, Lausanne, 2007, pp. 49–72.

Genevray 2016: F. Genevray, *L'écriture autobiographique chez Aleksandra Zraževskaja et Nadežda Soxanskaja*, in L. Colombo, C. Masson (dir.), *George Sand et ses consœurs: la femme-artiste et intellectuelle au XIX^e siècle. Actes du XX^e Congrès International George Sand*, Verona (It.), 2016 (à paraître).

Gheith 2004: J.M Gheith, *Finding the Middle Ground. Krestovski, Tur, and the Power of Ambivalence in Nineteenth-century Russian Women's Prose*, Northwestern UP, Evanston (Illinois), 2004.

Gilbert, Gubar: S.M. Gilbert, S. Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, Yale UP, New Haven-London, 1980.

Heinich 1996: N. Heinich, *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Gallimard, Paris, 1996.

Heldt 1987: B. Heldt, *Terrible Perfection: Women and Russian Literature*, Bloomington, Indianapolis, 1987.

Iuso 2011: A. Iuso (dir.), *La face cachée de l'autobiographie*, Garae Hésiode, Carcassonne, 2011.

Kelly 1994: C. Kelly, *A History of Russian Women's Writing, 1820-1992,* Clarendon Press, Oxford, 1994.

Lecarme 1997: J. Lecarme, É. Lecarme-Tabone, *L'autobiographie*, A. Colin, Paris, 1997.

Lejeune 1975: P. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris, 1975.

Lejeune 1988: P. Lejeune, *L'autobiographie en France*, A. Colin, Paris, 1988 [2^e éd.].

Lejeune 1998: P. Lejeune, *Les brouillons de soi*, Seuil, Paris, 1998.

May 1979: G. May, *L'autobiographie*, PUF, Paris, 1979.

Peterson 1999: L.H. Peterson, *Traditions of Victorian Women's Autobiography. The Poetics and Politics of Life Writing*, UP of Virginia, Charlottesville and London, 1999.

Planté 2006: *"L'enfance ne passe pas pour tout le monde": Quelques aspects du récit d'enfance au féminin*, inS. Bernard-Griffiths, J.-L. Diaz (eds.), *Lire* Histoire de ma vie *de George Sand*, PU Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2006, pp. 265–280.

Planté 2015: C. Planté, *La petite sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur*, PUL, Lyon, 2015.

Vowles 2002: J. Vowles, *The inexperienced Muse: Russian women and poetry in the first half of the nineteenth century*, in A.M. Barker, J.M. Gheith (eds.), *A History of Women's Writing in Russia*, Cambridge UP, Cambridge (UK), 2002, pp. 62–84.

Sand 1970: *Histoire de ma vie*, in *Œuvres autobiographiques*, I, Gallimard, Paris, 1970.

Sand 1990: G. Sand, *Correspondance*, XXIV, Garnier, Paris, 1990.

Zernova 1996: R. Zernova, *Les femmes écrivains*, in E. Etkind, G. Nivat, I. Serman, V. Strada (eds.), *Histoire de la littérature russe. Le XIX*^{e} *siècle. *L'époque de Pouchkine et de Gogol*, Fayard, Paris, 1996, pp. 675–701.

Zirin 1993: M. Zirin, *Butterflies with Broken Wings? Early Autobiographical Depictions of Girlhood in Russia*, in M. Liljeström, E. Mäntysaari, A. Rosenholm (eds.), *Gender Restructuring in Russian Studies. Slavica Temperensia II,* University of Tampere (Finland), 1993, pp. 255–266.

Zirin 2002: M. Zirin, *'A particle of our soul': prerevolutionary autobiography by Russian women writers*, in A.M. Barker, J.M. Gheith (eds.), *A History of Women's Writing in Russia*, Cambridge UP, Cambridge (UK), 2002, pp. 100–116.

Simone Guagnelli

L'imperfetta struttura circolare della prima edizione di *Peterburgskie zimy* di Georgij Ivanov

The Imperfect Circular Structure of the First Edition of Georgii Ivanov's *Peterburgskie zimy*

The academic debate about the truthfulness of Georgii Ivanov's autobiographical prose has been extremely vibrant over the last few decades, highlighting how his 'pseudo-memoirs' are part of a specific narrative. In the present article, the author focuses on the most debated of Ivanov's works, i.e. *Petersburg Winters*, highlighting its circular structure by analysing the recurring motifs in some selected chapters and showing how its imperfectness is actually the result of a stylistic choice of Ivanov.

All'autore del *Poema del primo risveglio*

Alla cifra mistificatoria della pseudo-memorialistica di Georgij Vladimirovič Ivanov negli ultimi decenni sono state dedicate diverse pagine interpretative[1]. Considerate troppo spesso documento storico di primo piano e degne di fede (pur contro le proteste di chi in patria, praticamente costretto al silenzio, riteneva danneggiato se stesso e i contemporanei ritratti)[2], queste particolari prose ivanoviane, che pur tendevano a ricostruire l'atmosfera essenziale della Pietroburgo-Pietrogrado morente tra il Secolo d'argento e l'avvento al potere dei bolscevichi, hanno dato luogo a una vivace nicchia di discussione che spesso ha travalicato i confini dell'analisi letteraria.

Quest'ultima è invece l'unico campo d'indagine che può interessare a chi di letteratura si occupa, oltre a rappresentare il luogo dove è possibile superare le polemiche e le ripicche che, più o meno giustamente, hanno coinvolto opere come *Kitajskie teni* o *Peterburgskie zimy*.

Particolarmente importanti da questo punto di vista appaiono alcuni contributi dedicati a singoli capitoli, a raffronti con altre opere dello stesso Ivanov o di altri scrittori. In un saggio di Asja Aksënova sono stati evidenziati

[1] La più autorevole biografia di Georgij Ivanov resta Ar'ev 2009.

[2] Per l'elenco e i dettagli di queste polemiche si rimanda a Vitkovskij 1994.

DOI: 10.25430/2281-6992/v4-221-240
distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0

alcuni interessanti legami tra *Raspad atoma*, ennesima opera 'scandalosa' del 1937, e il *Dhammapada*, con l'individuazione di "glubinnye podteksty, svjazannye s različnymi ekzoteričeskimi učenijami – v pervuju očered' s buddizmom" (Aksënova 1994: 52). Questo raffronto dà così modo di rivalutare la posizione di Ivanov, apparentemente amorale e falsa, presente anche in *Peterburgskie zimy*, rivisitandola come un totale ribaltamento dei valori e come messa in atto di un atteggiamento puramente estetico che sfugge ai dettami della morale normalmente accettata.

Ancora più stretta e circostanziata appare la dipendenza di *Peterburgskie zimy* dal "realismo fantastico" di Dostoevskij (Barkovskaja 2000) e, in particolare, dal racconto *Bobok* (Guagnelli 2006) che sembra funzionare da costante sottotesto della principale opera 'memorialistica' di Ivanov. Ovviamente non tutti i fatti narrati dall'autore vanno considerati una completa menzogna o il risultato di una maligna mistificazione. Come, infatti, è stato sottolineato, "celyj rjad faktov, vpervye soobščënnych G.V. Ivanovym, vyderživaet proverku archivnymi istočnikami" (Timenčik 1994: 67). Del resto gli stessi primi recensori dell'opera, oltre a esprimere un entusiasmo forse esagerato, rimarcavano tuttavia una certa difficoltà a far rientrare *Peterburgskie zimy* in un genere preciso e non si astenevano dall'evidenziare, rispetto alla veridicità della narrazione, una maggiore tendenza a ricostruire l'atmosfera della Pietroburgo degli anni Dieci e i tratti psicologici della bohème dell'epoca[3]. La prima edizione (1928) di *Peterburgskie zimy* è stata peraltro subito inquadrata, dai primi recensori, sullo sfondo di altre opere apparentemente memorialistiche, come ad esempio *Roman bez vran'ja* di Anatolij Mariengof; in questo senso Mel'nikova-Popouškova ha condotto un raffronto tra il carattere impietoso delle due opere, evidenziando come Mariengof "vyvoračivaet celye korziny grjaznogo bel'ja", a differenza di Ivanov che "pokazyvaet lyš' čto nekotorye iz ego sovremennikov ne nosily čistych nosovych platkov" (Mel'nikova-Popouškova

[3] Mirskij, paragonando quelle pagine alla descrizione di un sogno, affermava: "zariskovki Georgija Ivanova ne portrety i ne maski. Eto ljudi snov, figury polugrez, poluvospominanij, eto proekcija osobogo, avtoru svojstvennogo prizračnogo impressionisma" (Mirskij 1928: 3). Aldanov, che ben conosceva Ivanov, soffermandosi proprio sulla definizione del genere, restava nel dubbio concludendo: "eto ne belletristika, eto i ne očerki. Žanr knigi trudnyj i vladeet im avtor prevoschodno" (Aldanov 1928: 526).

1928: 121). Ancora più interessante, per lo scopo del presente articolo, appare la recensione che Znosko-Borovskij scrisse sempre all'indomani della pubblicazione del volume di Ivanov: nel suo intervento, infatti, viene subito messa in dubbio la portata realmente memorialistica delle pagine ivanoviane, mentre viene sottolineata, invece, l'organizzazione del tessuto creativo ordito da Ivanov in modo tale da essere fondato su principi puramente letterari[4].

Tornando ai nostri giorni, è ormai acclarato che dietro le menzogne e i travisamenti presenti nel corpus pseudo-memorialistico di Ivanov, si nasconda in realtà una consapevole strategia letteraria[5].

Finora ho fatto generica allusione alla pseudo-memorialistica di Ivanov. Questa, tralasciando rifacimenti, contributi episodici, o senili (a volte solo 'sognati') e malriusciti tentativi di mascherare documenti ed episodi personali – e mi riferisco qui in modo specifico a quel testo tutto particolare e postumo rappresentato dal cosiddetto *Delo Počtamtskoj ulicy*[6] – va tendenzialmente ricondotta a *Kitajskie teni* e *Peterburgskie zimy*. Tra queste due 'opere', però, seppur concepite e scritte con identico tema e stile e per quanto pubblicate nello stesso periodo e più o meno sugli stessi periodici, la differenza risulta sottile ma essenziale. Mentre la prima, infatti, rimase allo stato di una serie di 'očerki' che l'autore pubblicava periodicamente (con una rubrica che portava quel titolo) su *Zveno* dal 1924 al 1927 e su *Poslednie novosti* tra il 1929 e il 1930, i frammenti di *Peterburgskie zimy* (pur essendo stati in gran parte anch'essi pubblicati, sotto forma di saggi memorialistici, nel corso degli anni Venti, sui periodici dell'emigrazione russa a Parigi, in rubriche che portavano differenti titoli) furono, come detto, invece riuniti e pubblicati in volume unico una prima volta a Parigi nel 1928 e una seconda a New York nel 1952.

Come ha ben scritto Grjakalova:

> Nazvanie *Kitajskie teni* ves'ma značimo v

[4] "Chotja ona i pisalas' v vide vospominanij, vse priëmy v nej ot belletristiki, ot literaturoj 'čistoj', chudožestvennoj" (Znosko-Borovskij 1928: 18).

[5] Per una più completa panoramica di quanto affermato, si rimanda in particolare a Lazzarin 2012.

[6] A questo proposito si veda Guagnelli 2005. Georgij Ivanov, a più riprese, negli ultimi anni di vita espresse il desiderio di intraprendere nuovi progetti 'memorialistici' (si veda Guagnelli 2006), soprattutto nella corrispondenza che dal 1953 al 1958 intercorse tra lui e Roman Gul' (Ivanov-Odoevceva-Gul' 2010).

> kontekste razgovora o simuljativnosti iskusstva i literaturnom priëme. V zaglavie demonstrativno vynesena metafora illjuzornoj igry soznanija, pamjati i vosprijatija – mercanija sveta i teni, zybkosti sozdavaemogo silueta i zavedomoj sub''ektivnosti ego vosprijatija. Podobnaja tvorčeskaja ustanovka, eksplicirovannaja v nazvanii, koleblet distanciju meždu faktom i fikciej, vymyslom i real'nost'ju, sozdavaja illjuziju podlinnosti izobražaemogo, prevraščaja memuarnoe povestvovanie v kvazimemuarnoe (Grjakalova 2011: 77).

Del resto, nell'opera, poetica o in prosa, di Georgij Ivanov, con quel suo "talant dvojnogo zrenija", come è stato definito (Bogomolov 1999), i riferimenti a questa non coincidenza tra arte (sia pure intesa, come nel caso di *Peterburgskie zimy*, quale risultato di ricordi che si confondono con i sogni) e vita (nel suo concreto e reale 'essere stato') sono innumerevoli e continui. Sin troppo noti sono, in questo senso, i passaggi come quello da cui prende avvio il capitolo XIII di *Peterburgskie zimy* ("Est' vospominanija – kak sny. Est sny – kak vospominanija. I kogda dumaeš' o byvšem 'tak nedavno i tak beskonečno davno', inogda ne znaeš', – где воспоминания, gde sny". Ivanov 1994, III: 118) o il titolo della raccolta *Portret bez schodstva* (1950), nella quale sono inseriti i versi che forse meglio rappresentano questo atteggiamento 'non coincidente' della poetica ivanoviana: "Drug druga otražajut zerkala / vzaimno iskažaja otražen'ja" (Ivanov 1994, I: 321)[7].

Fedjakin invece si è soffermato in modo specifico sulla memorialistica di Georgij Ivanov osservandola alla luce di raccolte e singoli versi poetici pubblicati in contemporanea con la prosa, per poi addentrarsi nella genesi dei vari ritratti in prosa che il poeta russo andava pubblicando negli stessi anni. Esaltando la raccolta

[7] Questo verso compare una prima volta come incipit di una poesia pubblicata su «Vozroždenie», numero 39 del 1950, e una seconda, come autocitazione, in una poesia ("Igra sud'by. Igra dobra i zla"), pubblicata sul numero 21 del 1951 di «Novyj žurnal». Le due poesie sarebbero state riunite in un unico ciclo solamente nella raccolta, immediatamente postuma, *1943-1958. Stichi*. Alle citazioni già riportate si potrebbe aggiungere anche quella di Nina Berberova, secondo la quale una volta Ivanov "ob"javil mne, čto v *Peterburgskich zimach* sem'desjat pjat' procentov vydumki i dvadcat' pjat' – pravdy" (Berberova 1983: 547). Sulla caratteristica abituale di citare e autocitarsi di Ivanov, si veda il classico Markov 1994.

Rozy (1931), Fedjakin ritiene che il volume di *Peterburgskie zimy* del 1928 e in generale la memorialistica di Ivanov "byla tem neobchodimym zvenom v tvorčestve Ivanova, bez kotorogo avtor *Sadov* ne mog by prevratit'sja v avtora *Roz.*" (Fedjakin 2011: 85).

Sulla scia del già citato lavoro di Fedjakin (integrandolo con Ivanov 1994 III), si cercherà ora di ricostruire la genesi dei piccoli saggi memorialistici di Ivanov fino all'uscita della prima edizione di *Peterburgskie zimy*. I primi quattro bozzetti uscirono su *Zveno* sotto il comune nome di *Kitajskie teni*: *Giperborej*, *Brodjačaja sobaka*, *Antičnye gluposti*, *Gumilëv*[8]. Quest'ultimo rappresenterebbe "pervaja popytka literatunogo portreta, geroem koego stal Nikolaj Gumilëv. I ton memuarov izmenilsja. Proza stala sosredotočennej i čut'-čut' posuše I ton memuarov izmenilsja." (Fedjakin 2011: 87). Il successivo saggio, pubblicato sempre nella rubrica *Kitajskie teni*, è invece un ritratto di Igor' Severjanin, che poi costituirà il capitolo III del volume di *Peterburgskie zimy*[9]. Dal gennaio 1926, su «Dni», Ivanov comincia a pubblicare un nuovo ciclo di prose memorialistiche, questa volta dal titolo *Peterburgskie zimy* (pur continuando la rubrica *Kitajskie teni* su «Zveno»). Ma già a giugno del 1926 le pubblicazioni iniziate su «Dni» si spostano su «Poslednie novosti», dove appare una serie continua di ritratti: *Achmatova*, *Kuzmin*, *Blok*, *Poety*[10]. Nell'ultimo di questi bozzetti, pubblicato sul numero del 12 settembre 1926, vengono raffigurati tre poeti minori: Vladimir Pjast, Rjurik Ivnev e Leonid Kannegiser (e particolarmente importante, ai fini del presente articolo, è proprio l'ultimo dei tre)[11]. Già tra ottobre

[8] *Giperborej* fu pubblicato sul numero 75 del 7 luglio 1924, *Brodjačaja sobaka* sul numero 77 del 21 luglio, *Antičnye gluposti* sul numero 87 del 29 settembre 1924, *Gumilëv* sul numero 92 del 3 novembre 1924. Nessuno dei 4 è poi entrato a far parte del volume di *Peterburgskie zimy* del 1928.

[9] Fu pubblicato per la prima volta sul numero 129 del 20 luglio 1925 su «Zveno».

[10] *Achmatova* (che poi costituirà il capitolo VI del volume del 1928) esce sul numero 1919 del 24 giugno 1926, *Kuzmin* (capitolo XI) sul numero 1940 del 15 luglio 1926, *Blok* (solo alcuni episodi di questo racconto entreranno, parziali e rielaborati, nel capitolo XVII della seconda edizione di *Peterburgskie zimy*, quella del 1952) sul numero 1968 del 12 agosto 1926.

[11] Già sul numero 854 del 15 novembre 1925 di «Dni» Ivanov aveva pubblicato un bozzetto con lo stesso titolo nel quale si soffermava su tre poeti di tutt'altra levatura: Kuzmin, Blok e Achmatova. Del secondo micro-ciclo dal titolo *Poety*, se il frammento su Pjast non verrà più utilizzato, quello su Rjurik Ivnev entrerà a far parte, pur con le solite riela-

e novembre dello stesso anno escono due nuovi quadretti che entreranno a far parte di *Peterburgskie zimy*: *Arzamas* e *Sergej Gorodeckij*[12].

A partire dal 16 dicembre 1926, su «Poslednie novosti», Ivanov dà avvio a una nuova rubrica che presenta racconti ispirati a scrittori o all'atmosfera artistica della Pietroburgo-Pietrogrado degli anni Dieci: *Nevskij prospekt*[13].

Per concludere questa panoramica bisogna ricordare la serie di contributi letterari di genere sempre pseudo-memorialistico (ancora una volta a partire dal gennaio 1926) che Georgij Ivanov pubblicava sulla rivista «Dni», proprio con il titolo *Peterburgskie zimy* e che, seppur in

borazioni, della seconda parte del capitolo XIII. La prima parte di questo capitolo è invece dedicata a Komarovskij: era stata pubblicata la prima volta, sotto il ciclo dal nome *Peterburgskie zimy*, sul numero 936 del 21 febbraio 1926 di «Dni». Sulla vita, l'opera e l'assassinio compiuto da Kannegiser nei confronti di Urickij si vedano Kannegiser 1928, Aldanov 1991, Petrov 1993, Zen'kovič 2004, Šentalinskij 2007, Konjaev 2014. In italiano si veda il breve trafiletto Bertani 2008.

[12] *Arzamas* esce sul numero 2034 del 17 ottobre del 1926 di «Poslednie novosti» (e costituirà il IV capitolo di *Peterburgskie zimy*), *Sergej Gorodeckij* appare la prima volta sul numero 2069 del 21 novembre 1926 di «Poslednie novosti» (e verrà inserito nel volume del 1928 come VII capitolo).

[13] "Do načala 1928 goda – eto glavnyj memuarnyj cikl Georgija Ivanova. Ego gerojam stanovjatsja pisateli izvestnye i neizvestnye, ljudi literature pričastnye – i te, kto okazalsja rjadom voleju slučaja. Krome množestva – različnye ugolki Peterburga-Petrograda: literaturno-artističeskie kabare, tajne kvartiry, osobnjaki, zdanie ČK na Gorochovoj... V poslednem očerke, kotoryj byl opublikovan do pojavlenija knigi, mel'knul – uže v kotoryj raz – Osip Mandel' štam, predstavlennyj kak 'poet X.', progremel 'poezd Trockogo', pojavilsja proščal'nyj obraz Gumileva..." (Fedjakin 2011: 90). Sul numero 2091 del 16 dicembre 1926 di «Poslednie novosti» apparve quello che sarebbe diventato il II capitolo del volume di *Peterburgskie zimy* del 1928. Sempre su «Poslednie novosti» sotto la rubrica dal titolo *Nevskij prospekt* verranno pubblicati: quello che sarà il I capitolo del volume parigino (numero 2192 del 24 marzo 1927); pur con qualche variante, il V capitolo (numero 2255 del 26 maggio 1927); la prima variante del X capitolo, quella in cui Mandel'štam veniva chiamato come "poet X." (numero 2481 del 7 gennaio 1928); il XII capitolo, dedicato a Narbut (numero 2108 del 30 dicembre 1926); la versione ampliata, rispetto a quella già pubblicata su «Dni» nel numero 936 del 21 febbraio 1926 nella rubrica che già portava il titolo di *Peterburgskie zimy*, della prima parte del XIII capitolo, dedicato a Komarovskij (numero 2227 del 28 aprile del 1927); l'episodio dell'incontro con Blok, anche questo presente nel XIII capitolo (numero 2267 del 7 giugno 1927); il capitolo XIV, dedicato prevalentemente a Larisa Rejsner (numero 2412 del 30 ottobre 1927); l'episodio della Čebotarevskaja presente nel XV capitolo, dedicato a Sologub (numero 2267 del 1927), alcuni frammenti poi entrati a far parte del XVI e ultimo capitolo, quello dedicato a Kannegiser (numeri 2227 del 28 aprile e 2267 del 7 giugno 1927).

piccola misura, entreranno a far parte del volume omonimo[14].
Come già accennato, *Peterburgskie zimy* fu pubblicato due volte con l'autore ancora in vita: una prima volta nell'edizione Rodnik a Parigi nel 1928 e una seconda nel 1952 per la casa editrice Čechov di New York. Tra le due edizioni intercorrono dunque 24 anni, e non poche sono le differenze tra loro. La più importante è costituita dal fatto che la seconda edizione contava diciotto capitoli, due in più della precedente, essendo stati aggiunti un capitolo dedicato a Blok e Gumilëv e uno, l'ultimo, a Sergej Esenin[15]. Tra le altre difformità, le più importanti riguardavano il taglio di due lunghe parti. Nel capitolo VI (quello dedicato all'Achmatova) nell'edizione del 1952 venne espunta tutta la questione della 'gloria' post rivoluzionaria della poetessa. Nel capitolo VIII veniva effettuato uno dei tagli più importanti: all'episodio di Lozina-Lozinskij nell'edizione parigina seguiva un lungo ritratto, molto pittoresco, del poeta Skaldin (nominato solo con l'iniziale). Forse non a caso Roman Gul' esprimeva, all'inizio della sua corrispondenza con Ivanov e Irina Odoevceva, una certa predilezione proprio per gli ultimi due capitoli, trovandoli di tutt'altro tono rispetto agli altri. La corrispondenza era nata sulla scia della favorevole recensione di Gul' all'edizione di *Peterburgskie zimy* del 1952, e si sarebbe sviluppata, almeno nei primi anni, sulla questione di possibili nuovi ritratti memorialistici che Ivanov avrebbe potuto o voluto scrivere. Si tratta in tutti i casi di progetti che non si sarebbero realizzati mai e dei quali è rimasta solo una serie di possibili titoli (*Žizn', kotoraja mne snilas'*, *Illjuzii i legendy*, *Bobok*) che, nonostante le intenzioni di Ivanov, sono ulteriormente indicativi del rapporto che l'autore aveva con la materia memorialistica, sempre sospesa tra sogno, finzione e gene-

[14] Con il titolo *Peterburgskie zimy* furono pubblicati un paio di schizzi memorialistici che entreranno a far parte del volume parigino: il capitolo VIII, quello dedicato a Lozina-Lozinskij (numero 966 del 28 marzo 1926) e il frammento, in forma ridotta, dedicato a Komarovskij nel XIII capitolo (numero 936 del 21 febbraio 1926).

[15] Il capitolo XVII, quello su Blok e Gumilëv, era stato pubblicato una prima volta sul numero 6 di «Vozroždenie» del 1949. Alcuni frammenti del XVIII capitolo, quello dedicato a Sergej Esenin, vennero pubblicati per la prima volta sul numero 8 di «Vozroždenie» del 1950 in un articolo dal titolo *Literatura i žizn'. Majakovskij i Esenin*. La seconda parte di questo articolo, che entrerà nel volume del 1952, costituisce invece l'introduzione al volume *Sergej Esenin. Stichotvorenija. 1910-1925*, pod redakciej i so vstupitel'noj stat'ej G. Ivanova, Pariž, 1950.

re puramente estetico-letterario[16].

In questo articolo si intende prendere in considerazione la sola prima edizione di *Peterburgskie zimy*. Secondo quanto si è prima ricostruito, questa è la genesi cronologica (o, più precisamente, l'ordine di pubblicazione) dei capitoli presenti nel volume parigino del 1928:

1) III capitolo: apparso il 20 luglio 1925 su «Zveno» nella rubrica *Kitajskie teni*;

2) IX capitolo: apparso il 7 febbraio 1926 su «Zveno» nella rubrica *Kitajskie teni*;

3) XIII capitolo: apparso il 21 febbraio 1926 su «Dni» nella rubrica *Peterburgskie zimy*;

4) VIII capitolo: apparso il 28 marzo 1926 su «Dni» nella rubrica *Peterburgskie zimy*;

5) VI capitolo: apparso il 24 giugno 1926 su «Poslednie novosti» con il titolo *Achmatova*;

6) XI capitolo: apparso il 15 luglio 1926 su «Poslednie novosti» con il titolo *Kuzmin*;

7) XIII capitolo: primo dei tre brani apparsi il 12 settembre 1926 su «Poslednie Novosti» con il titolo *Poety*;

8) IV capitolo: apparso il 17 ottobre 1926 su «Poslednie novosti» con il titolo *Tuman*;

9) VII capitolo: apparso il 21 novembre 1926 su «Poslednie novosti» con il titolo *Sergej Gorodeckij*;

10) II capitolo: apparso il 16 dicembre 1926 su «Poslednie novosti» nella rubrica *Nevskij prospekt*;

11) XII capitolo: apparso il 30 dicembre 1926 su «Poslednie novosti» nella rubrica *Nevskij prospekt*;

12) I capitolo: apparso il 24 marzo 1927 su «Poslednie novosti» nella rubrica *Nevskij prospekt*;

13) XIII e alcune parti del XVI capitolo: apparsi il 28 aprile 1927 su «Poslednie novosti» nella rubrica *Nevskij prospekt*;

14) V capitolo: apparso il 26 maggio 1927 su «Poslednie novosti» nella rubrica *Nevskij prospekt*;

15) L'incontro con Blok nel XIII capitolo, l'episodio sulla Čebotarevskaja nel XV, alcune parti del XVI: apparsi il 7 giugno 1927 su «Poslednie novosti» nella rubrica *Nevskij prospekt*;

16) Alcuni episodi del XVI capitolo: apparsi insieme allo schizzo *Leonid Kannegisser*[17] il 24 luglio 1927 su «Segodnja»;

17) XIII capitolo: apparso il 27 agosto 1927 su «Segodnja» con il

[16] Si vedano a questo proposito Ivanov-Odoevceva-Gul' 2010: 31 e Guagnelli 2006: 17-20.

[17] Del cognome di Leonid Kannegiser esiste una variante, attualmente meno utilizzata. che prevede una doppia 'esse' (Kannegisser).

titolo *Rjurik Ivnev. Ob avtore romana* Otkrytyj dom;

18) XIV capitolo: apparso il 30 ottobre 1927 su «Poslednie Novosti» nella rubrica *Nevskij prospekt*;

19) XV capitolo: apparso il 13 dicembre 1927 su «Poslednie novosti» con il titolo *Fëdor Sologub*;

20) X capitolo (con Mandel'štam definito "poet X"): apparso il 7 gennaio 1928 su «Poslednie novosti» nella rubrica *Nevskij prospekt*;

21) IX capitolo (dove Ivanov si sofferma maggiormente sull'attività saggistica di Sadovskij): apparso il 28 giugno 1928 su «Poslednie novosti» nella rubrica *Nevskij prospekt*;

22) XVI capitolo: apparso per intero nel volume *Leonid Kannegisser*, Parižˇ, 1928.

Difficile stabilire se e quale strategia sottenda alla scelta, al numero e alla distribuzione dei capitoli stabilita dall'autore per l'edizione del 1928. Il tema è sicuramente interessante e meriterebbe uno studio specifico. In questa sede intendo piuttosto soffermarmi sul possibile legame esistente tra il I, l'VIII (cioè quello centrale) e il XVI (e ultimo) capitolo.

Al primo capitolo ha dedicato un breve saggio Nikolaj Bogomolov, il quale ha individuato alcuni possibili sottotesti in esso presenti (Bogomolov 2001). Secondo Bogomolov, nonostante il controverso rapporto con Vladislav Chodasevič[18], una delle prime pagine di *Peterburgskie zimy*, quella dedicata alla figura di Giselle, presenterebbe diverse riprese stilistico-lessicali della poetica propria di Chodasevič. La parte più importante dell'analisi dell'articolo è però rivolta all'individuazione di un motivo letterario ben preciso alla base di tutto l'episodio che riguarda il personaggio di Il'ja Nazaryč[19]. La fonte letteraria sarebbe costituita dal romanzo *Antichrist* (*Pëtr i Aleksej*) di Dmitrij Merežkovskij; questo a partire dal parallelo tra la figura del calzolaio e adoratore del diavolo (nonché personaggio dotato di un privilegiato rapporto con i defunti) e Larion Dokunin del romanzo di Merežkovskij. Il punto centrale del ragionamento di Bogomolov è fondato sulla conversazione relativa a Pietro il Grande (quest'ultimo accusato di non essere tedesco in entrambe le opere) e sulla somiglianza tra le atroci morti cui vanno incontro entrambi i personaggi.

[18] A questo proposito si veda Bogomolov: 1990.

[19] In realtà, per errore, Bogomolov usa sempre la dicitura "Ivan Nazarovič".

> Takim obrazom, pered nami okazyvaetsja sovremennyj variant literaturnogo sjužeta, pričem sjužeta črezvyčajno izvestnogo. S samogo načala svoej knigi Ivanov demonstriruet, v kakich ključach možno ee vosprinimat': s odnoj storony, eto memuary s nazyvaemych konkretnych lic [...]; s drugoj – tekst, postroennyj na skvoznych citatach, kogda daže obyčnye opisanija kažutsja zaimstvovannymi iz raznych stichotvorenij raznych poetov; nakonec, eto sugubaja belletristika, vovse i ne rassčitannaja na skol'ko-nibud sootnosimoe s real'noj žizn'ju pročtenie (Bogomolov 2001: 202-203).

Convinto della sostanziale bontà del ragionamento di Bogomolov, chi scrive ha qualche anno fa tentato di dimostrare come il sottotesto fondamentale del primo capitolo e dell'intera struttura di *Peterburgskie zimy* sia sostanzialmente il racconto *Bobok* di Dostoevskij (Guagnelli 2006). Senza tornare a soffermarsi sui dettagli, la mia analisi evidenziava riscontri tematici e testuali. Un contributo fondamentale, in questo senso, è anche costituito dai pochi documenti originali (in primo luogo lettere) dello stesso Georgij Vladimirovič. *Bobok* è una vera ossessione per Ivanov, in particolare negli ultimi anni della sua vita: ne parla ripetutamente sia con Markov che con Gul', proprio a proposito dei progetti (a quanto risulta mai realizzati) di ritornare a una nuova produzione memorialistica o sedicente tale. Inoltre, il tema del dialogo tra i morti e specifici richiami, a volte camuffati, al breve racconto dostoevskiano sono presenti in più capitoli e passaggi di *Peterburgskie zimy*. Il riscontro più evidente e importante si trova nel capitolo VIII, dedicato nella prima parte del 1928 a Lozina-Lozinskij. Ivanov, infatti, lascia inizialmente al lettore l'impressione di aver parlato con un fantasma e inserisce l'incontro in un'atmosfera che rappresenta un oltretomba da cui i protagonisti dialogano tra loro, utilizzando procedimenti narrativi e punti-chiave che richiamano inequivocabilmente *Bobok*[20]. Il capitolo VIII è peraltro quello centrale di *Peterburgskie zimy* nella versione del 1928 che, come già detto, ne contava sedici. In quella prima edizione

[20] Per i dettagli si rimanda a Ivanov-Odoevceva-Markov 1994, Guagnelli 2006, Ivanov-Odoevceva-Gul' 2010.

il capitolo in questione, come si è avuto modo di accennare, presentava una seconda parte dedicata a Skaldin, poeta e amico giovanile di Ivanov (le lettere a Skaldin sono tra i pochi documenti giovanili che sono rimasti del nostro 'memorialista')[21]. Questo frammento sparirà invece nella seconda edizione, quella del 1952. La decisione di eliminare questa parte si spiega abbastanza facilmente, dato che gli episodi narrati in quel brano risultano, se non identici, molto simili per contenuto al capitolo iniziale del libro. Sia nel I capitolo che nella seconda parte dell'VIII abbiamo a che fare con una visita notturna e improvvisata di Ivanov a un suo conoscente poeta; in entrambi i casi i due poeti sono indicati solo con le iniziali (rispettivamente V. e S.); tutti e due, al momento della visita di Ivanov, sono in attesa di un ospite che si rivelerà un personaggio misterioso legato a forze ctonie. Si tratterebbe, insomma, di una ripetizione sin troppo evidente, che minava la credibilità degli episodi narrati, ma che forse metteva già in luce la struttura ponderata e circolare dell'opera immaginata da Ivanov nel 1928[22].

Considerandolo come un testo consapevolmente organizzato, *Peterburgskie zimy* nella variante del 1928 presenta limiti cronologici sufficientemente chiari. Il XVI e ultimo capitolo termina con il poeta Leonid Kannegiser che sta per essere condotto a fucilazione in quanto omicida di Moisej Urickij, il capo della sezione pietrogradese della Čeka. L'assassinio di Urickij avvenne, come noto, il 30 agosto del 1918, lo stesso giorno del fallito attentato a Lenin da parte di Fanny Kaplan, contribuendo così a dare l'avvio allo scatenarsi del cosiddetto 'terrore rosso'. Kannegiser venne fucilato nell'ottobre del 1918. Più difficile, anche perché i fatti narrati sono poco ancorati agli eventi storici ricostruibili con documenti, è stabilire le date in cui si svolge invece il primo capitolo. Nel preambolo a tutta l'opera si fa un generico riferimento alla fine degli anni Dieci. In realtà si accenna anche all'arresto di un certo "molodoj Perfil'ev" che in genere, ma senza particolari elementi a suffragio, viene individuato nel poeta Aleksandr Michajlovič Perfil'ev (1895-1973), arrestato in effetti nel 1918 (Skatov 2005: 49). Il primo capitolo si sviluppa se-

[21] Si veda Ivanov 2001.

[22] Ha accennato a una "javnaja kol'cevaja kompozicija", rispetto all'edizione del 1928, anche Francesca Lazzarin, ponendo però l'episodio di Skaldin (protagonista della seconda parte dell'VIII capitolo) al XVI e ultimo capitolo (Lazzarin 2012: 112).

condo tre episodi narrativi fondamentali: 1) La visita di Ivanov all'ex scrittore V. e il dialogo di quest'ultimo con il "libraio" – ancora non sappiamo che si tratta del calzolaio Il'ja Nazaryč – che gli consegna la lettera a Lucifero; 2) L'episodio in cui Georgij Ivanov si trova a casa di Gumilëv – mentre questi riceve proprio la preghiera a Lucifero – e i due decidono di andare a far visita al calzolaio; 3) Il nuovo incontro tra Ivanov e l'ex scrittore V., durante il quale veniamo a sapere della morte di Il'ja Nazaryč. Se percorsi a ritroso, questi tre episodi possono restituirci le date sicure in cui si sarebbero svolti dal punto di vista narrativo. Infatti nel terzo episodio si dice che Ivanov incontra V. "pod grochot kronštadtskich pušek". Il riferimento storico è preciso, siamo nel marzo del 1921, in pieno "Kronštadtskoe vosstanie". Da quel breve dialogo veniamo poi a sapere che Il'ja Nazaryč è stato invece fucilato nel dicembre precedente, quindi quello del 1920. L'ultimo incontro tra Ivanov e lo scrittore V., ed è lo stesso autore a dircelo, avviene un anno dopo il secondo episodio, quello della visita di Gumilëv e Ivanov al calzolaio. Tutto l'episodio di Gumilëv è quindi situabile nel marzo del 1920. E la precisione del mese trova ulteriore conferma proprio subito dopo la citazione della poesia di Annenskij alla quale il libro di Ivanov deve il titolo:

> Padaet redkij, krupnyj sneg. Vdol' trotuara burye sugroby, po nogami grjaz',...
> ... Želtyj par peterburgskoj zimy, ,
> Želtyj sneg, oblipajuščij plity...
> Vpročem, eto uže ne zima – seredina marta (Ivanov 1994, III: 12-13).

Il personaggio Gumilëv che, anticipando quanto verrà detto a breve, è il vero protagonista del primo capitolo, viene introdotto nel momento in cui, in presenza di Ivanov, legge e riceve l'acatisto a Satana, lo stesso che Il'ja Nazaryč aveva consegnato all'ex scrittore V. durante il primo vero episodio narrativo di *Peterburgskie zimy*. Rispetto a questo momento, il dialogo tra Ivanov e Gumilëv (ed è ancora una volta il narratore a dircelo) "šel polgoda spustja" (Ivanov 1994, III: 11); il che ci porta a concludere che la narrazione dell'opera di Ivanov comincia nel settembre del 1919. Se si accetta l'individuazione ufficialmente acclarata del "giovane Perfil'ev", possiamo eventualmente ricondurre l'inizio al 1918. L'opera finisce, come detto, con

la morte di Kannegiser nell'ottobre del 1918. Si viene quindi a creare, dal punto di vista strutturale, un cerchio cronologico, una giostra, un carillon (qualcosa di simile al *Revizor* gogoliano) pronto a far ricominciare il 'funerale carnevalesco' del mito pietroburghese.

Diciamolo con chiarezza: tutti gli episodi narrati nel primo capitolo da Ivanov, con altissima probabilità, nella realtà non si sono mai verificati. Non c'è mai stata la visita notturna di Ivanov a casa dell'ex scrittore V.; il dialogo tra quest'ultimo e il "libraio-calzolaio" adoratore di Satana non è mai avvenuto; lo stesso vale per gli episodi centrali che riguardano Gumilëv o l'incontro finale di nuovo con V. Tutto è frutto di pura invenzione letteraria. Al netto delle interpretazioni e della figura dell'io narrante, l'unico personaggio storico realmente esistito o inequivocabilmente identificabile e che, quindi, in qualche modo, funge anche per questo da reale protagonista del capitolo, è Gumilëv. Quest'ultimo peraltro è rappresentato in modo dissacratorio, caricaturale (l'ennesima "semantika anekdota"), in modo non dissimile da come, in altre parti (si veda Bogomolov 1999 e Aksënova 1994), vengono rappresentati Blok o Mandel'štam. Nella narrazione, il capitolo, come detto, si conclude nel marzo del 1921, quando mancano cinque mesi alla fucilazione di Gumilëv. Alla morte del poeta acmeista non viene fatto un solo accenno, eppure Ivanov non sembra far altro che alludere alla sua tragica e imminente fine, ma lo fa quasi irridendola, con scherno. Il narratore ci presenta, infatti, Gumilëv con il consueto temperamento di cavaliere medievale, impavido e senza paura. Ma la minaccia che riceve e che lui accoglie come sfida (e come tale accetta eroicamente, da paladino dell'Ortodossia)[23] non è altro che una sciocca e ridicola "catena di sant'Antonio"; mentre Gumilëv pensieroso la legge ha in mano una sciabola, ma è solo la spada giocattolo del figlio. Quando si trova al cospetto del calzolaio Ivan Nazaryč, il quale si lamenta per la difficoltà di risuolargli le scarpe ("trudno na

[23] La serietà con cui accoglie la preghiera a Lucifero è tutta in questo passaggio (che peraltro sembra davvero preannunciare la fine tragica del poeta) in cui Gumilëv afferma: "Nesčast'e budet na menja za eto napravleno, ja ne somnevajus'. Ne ulybajsja, ja govorju soveršenno ser'ëzno. Kto-to soznatel'no poslal mne vyzov. Ja soznatel'no, kak christjanin ego prinimaju. Ja ne znaju, otkuda prozojdët napadenie, kakim oružiem vospol'zuetsja protivnik, – no uveren v odnom: moë oružie – krest i molitva– sil'nee. Poetomu ja spokoen" (Ivanov 1994, III: 12).

vas rabotat', gospodin Gumilëv. Seleznem chotite, kak rant sbivaete. Nikak podmetku ne priladiš'". Ivanov 1994, III: 14), il poeta risponde serio che "Eto u menja pochodka kavalerijskaja" (Ibidem), tanto da ricevere, proprio da colui che gli ha lanciato la sfida, una risposta che irride questa sua "andatura cavalleresca" ("Možet, i kavalerijskaja, tol'ko izvinjajus', kosolopaja...". Ibidem). Al momento di dover saldare il conto, dopo tutto il dialogo riguardante Puškin e Pietro il Grande (entrambi considerati da Il'ja Nazaryč non russi, bensì tedeschi), quando gli stivali sono pronti, il calzolaio chiede "Den'gami platit' budete ili potom mukoj rassitaetes'? Mukoj? Ladno" (Ivanov 1994, III: 15). Il passaggio sembra banale, il poeta pagherà "den'gami" (con i soldi) oppure "mukoj" (con la farina)? La scelta ricade su quest'ultima. Non va però dimenticato che ci troviamo di fronte a un testo scritto e quella che in realtà sembra una scelta normale e storicamente attestata dell'epoca (pagare con prodotti alimentari, piuttosto che con il denaro) è anche un possibile gioco linguistico. Spostando, infatti, l'accento, il senso della frase cambia totalmente: "mukoj", strumentale di *muka* (farina, appunto), può anche essere letto come "mukoj" (strumentale di *muka*). Optando per questa seconda possibilità, la risposta assume tutto un significato "profetico"; Ivanov pur descrivendo in modo irrisorio e caricaturale tutto il capitolo, sta anche alludendo alla tragedia di Gumilëv, fa di lui un autentico *mučenik* (martire). Gumilëv sceglie di accettare la sfida che gli è stata lanciata "pagandola con il martirio".

Indubitabilmente è poeta (russo ma di origine ebraica) anche il protagonista dell'ultimo capitolo (il XVI) di *Peterburgskie zimy* nella versione del 1928: Leonid Ioakimovič Kannegiser (1896-1918), un minore (ma del resto tutta l'opera è un'alternarsi di personalità maggiori e minori). Kannegiser, nel testo che Ivanov gli dedica, viene ritratto a partire dal 1914 mentre si trova in viaggio per l'Italia. La sua è la descrizione di un diciassettenne, bello, ricco ma con un peso inspiegabile nel cuore. In seguito Ivanov racconta le modalità del suo incontro con Kannegiser che, come è consuetudine nei 'ricordi' dell'autore di *Peterburgskie zimy*, si sarebbe svolto verso le quattro del mattino alla *Brodjačaja sobaka*. Anche al momento di quella conoscenza il giovane e immaturo poeta avrebbe avuto diciassette anni. Poi, nel corso del capitolo, lo ritroviamo nel 1916 e infine nel 1918, mentre sta per essere condotto alla con-

danna capitale. Ritratto sempre con una certa leggerezza di stile e con l'immancabile sottolineatura ironica, il Kannegiser di *Peterburgskie zimy* è anche lui, come Gumilëv, un uomo tutto dedito alla causa della difesa dei veri valori della Russia, un uomo coraggioso:

> Kannegisser v 1917 godu pisal:
> I esli, šatajas' ot boli,
> K tebe pripadu ja, o, mat',
> I budu v pokinutom pole
> S prostrelennoj grud'ju ležat',
>
> Togda u blažennogo vchoda,
> V predsmertnom i radostnom sne,
> Ja vspominaju – Rossija, Svoboda,
> Kerenskij na belom kone…

"O doblestjach, o podvige, o slave" – on davno mečtal.
"Radostnaja smert'" za Rossiju, za svobodu, za čelovečestvo–
emu davno mereščilas' No kakaja žestokaja raznica meždu tem, čto mereščilos', i tem, čto okazalos' v dejstvitel'nosti.

> …Rossija, Svoboda,
> Kerenskij na belom kone?..
>
> Net – podval Čeka, suchoj tresk nagana, (Ivanov 1994, III: 153-154).

Nel corso della narrazione Ivanov non fa che ripetere che Kannegiser era un autentico poeta e rimarca soprattutto il fatto che "Malo kto znaet, čto ubijca Urickogo byl poetom" (Ivanov 1994, III: 154).
Peterburgskie zimy inizia e termina dunque con il ricordo di due poeti fucilati per attività antibolscevica (Gumilëv per essere stato sospettato di partecipazione alla cosiddetta 'congiura di Tagancev', Kannegiser per l'omicidio di Urickij). Il primo capitolo peraltro finisce, come detto, con l'accenno alla rivolta di Kronštadt; l'ultimo con Kannegiser che sta per essere condotto, via mare, verso Pietrogrado, dopo essere stato imprigionato per più di un mese proprio nella prigione di Kronštadt. Non va peraltro dimenticato che Gumilëv a Kronštadt era nato.
Ma il raffronto tra i due capitoli non sarebbe completo e la struttura circolare, consapevolmente imperfetta, dell'opera non sarebbe dimostrata e, anzi, resterebbe alquanto parziale, se non ci si soffermasse attentamente sul primo vero episodio dell'opera e su quello che la conclude. Com'è noto *Peterburgskie zimy* si apre con il suggestivo paragone tra gli ultimi istanti della coscienza (ormai priva di paura, il viso sorridente, c'è solo un

senso di leggerezza, libertà, beatitudine) di chi sta annegando ("Govorjat, tonuščij v poslednjuju minutu zabyvaet strach, perestaët zadychat'sja. Emu vdrug stanovitsja legko, svobodno, blaženno. I terjaja soznanie, on idët na dno, ulybajas'". Ivanov 1994, III: 1) e la Pietrogrado morente della fine degli anni Dieci ("K 1920 godu Peterburg tonul uže počti blaženno". Ibidem). Queste le prime immagini dell'opera: un uomo che annega sorridendo, una città che affonda con un senso di beatitudine. Del resto il tema dell'acqua è ricorrente in tutta l'opera (si pensi al capitolo V quando viene descritta la lotta contro l'acqua della Mojka che invade il nascente *Prival komediantov* di Pronin, anche lui ritratto con la consueta ironia)[24] e la difesa contro la forza distruttiva della natura e dell'acqua dà linfa al timore stesso di un'inondazione, sentimento su cui si fonda la storia della città e della sua letteratura. Quando nel primo capitolo Gumilëv chiede ad Il'ja Nazaryč perché, secondo quest'ultimo, Puškin sarebbe tedesco, il calzolaio risponde con dei versi famosissimi:

> Ljublju tebja, Petra tvoren'e,
> Ljublju tvoj strojnyj, strogij vid,
> Nevy deržavnoe tečen'e,
> Beregovoj ee granit (Ivanov 1994, III: 14).

La citazione non è casuale, perché non è solo un modo che consente al calzolaio di rispondere con veemenza

> – Nu, kak po-vašemu? Ljublju! Čto že on ljubit? Petra tvoren'e. Russkomu nenavidet' vporu, a on – ljublju. Nemec! Deržavu ljubit! Tečen'e! Granit – našimi spinami taskannyj,

[24] "Pronin chlopotal nad ustrojstvom 'Privala Komediantov'. 'Mašina' rabotala vovsju. Rabočie trebovali deneg, a deneg ne bylo; kakoe-to voennoe učreždenie prislalo soldat dlja očistki pomeščenija, na kotoroe, okazyvaetsja, ono imelo prava; voda bežala so vsech sten (eto eščë ničego) i iz tol'ko čto ustroennych kaminov, čto bylo chuže, t.k. bez kaminov kak že bylo sušit' steny? Vodu otkačivali nasosami. Vmesto podmokšich polen'ev nakladyvalis' novye, voda iz Mojki, na uglu kotoroj 'Prival' pomeščalsja, ich vnov' zalivala. Pronin, rastrëpannyj, bez pidžaka, nesmotrja na cholod (v volnenii on vsegda snimal pidžak, gde by ni nachodilsja), v batistovoj belosnežnoj rubaške, no s galstukom na boku i peremazannyj sažej i kraskoj, raspor-jažalsja, kričal, zvonil v telefon, vyprovažival soldat, daval ruku na otsečenie kamenščikam, čto zavtra (eto zavtra tjanulos' uže mesjacev šest') oni polučat den'gi, sam chvatalsja za nasos, sam podlival kerosinu v ne želajuščie goret' drova..." (Ivanov 1994, III: 42-43).

> na našich kostjach utrambovannyj!.. Nu?.. (Ivanov 1994, III: 14-15)

non è solo un modello letterario che richiama il romanzo di Merežkovskij citato da Bogomolov, ma è soprattutto una citazione precisa che rimanda a *Mednyj vsadnik* di Puškin, ovvero all'opera in cui non solo la forza tremenda della natura e dell'acqua sembra avere ragione sulla follia creatrice di Pietro Primo, ma soprattutto quella in cui Pietroburgo è sommersa dall'acqua, sta affondando (con i corpi senza vita di Paraša e Evgenij). La Pietroburgo di *Peterburgskie zimy* non è dunque tanto la nuova Atlantide, quanto esattamente quella di *Mednyj vsadnik*, dell'opera che, tra altre, ha dato il via al mito e al testo pietroburghese (Toporov 2003: 23)[25]. Quel mito che, con la sua opera pseudo-memorialistica, Ivanov sente di dovere concludere nella speranza di farlo rinascere. E il cerchio, pur imperfetto (i cerchi dell'acqua che si dilatano, lo specchio dell'acqua che rimanda a un'immagine illusoria: "Drug druga otražajut zerkala / vzaimno iskažaja otražen'ja"), dell'opera non avrebbe senso se le parole conclusive del testo di Ivanov del 1928 non si ricollegassero in modo inequivocabile a quelle dell'inizio. L'episodio finale, che riporta le parole dell'omicida di Urickij, mentre da Kronštadt viene trasportato (ovviamente per mare) a Pietroburgo, è ancora una volta inventato di sana pianta (il narratore riferirebbe la testimonianza di uno dei marinai presenti lungo il tragitto):

> V seredine puti razygralas' burja, i kater načalo zalivat'. Kennegisser skazal:
> - Esli my Если мы *potonem*, *ja* odin budu *smejat'sja* [il corsivo è mio – S. G.] (Ivanov 1994, III: 156).

Così, tramite questo ennesimo e conclusivo sogno narrativo, possiamo ritrovare l'immagine iniziale (metaforica) di una città che affonda e quella finale ('sognata'), di un uomo, un poeta, che le appartiene mentre, annegando, raggiunge il fondo (sor)ridendo.

[25] Di Georgij Ivanov come "poeta della fine", soprattutto a proposito del romanzo *Tretij Rim*, ha scritto anche Stefano Garzonio: "Il romanzo di Ivanov deve essere letto in questa chiave, all'interno del concetto di 'testo pietroburghese'. Di quella tradizione, di quello specifico fenomeno culturale è esso, in definitiva, insieme ai romanzi di Konstantin Vaginov, una delle ultime manifestazioni. Del mito pietroburghese, del periodo pietroburghese della storia russa, è esso la cronaca di un'agonia" (Garzonio 1995: 183).

Bibliografia

Aksënova 1994: A. Aksënova, *Metafizika anekdota ili semantika lži*, «Literaturnoe obozrenie», 1994, XI/XII, pp. 52-61.

Aldanov 1928: M. Aldanov, *O knige G. Ivanova* Peterburgskie zimy, «Sovremennye zapiski», 1928, XXXVII, pp. 526-528.

Aldanov 1991: M Aldanov, *Ubijstvo Urickogo, Sobranie sočinenij v 6 t.*, Pravda, M., 1991, VI, pp. 486-516.

Ar'ev 2009: A. Ar'ev, *Žizn' Georgija Ivanova. Dokumental'noe povestvovanie*, Zvezda, Spb, 2009.

Barkovskaja 2000: N. Barkovskaja, *'Peterburgskie žanry' v tvorčestve G. Ivanova*, «Russkaja literatura XX veka: napravlenija i tečenija», 2000, V, pp. 138-149.

Berberova 1983: N. Berberova, *Kursiv moj*, Russica Publisher, N'ju-Jork, 1983.

Bertani 2008: R. Bertani, *Leonid Akimovic Kannegiser e le sue poesie del silenzio*, «Notiziario A.N.P.I.», Reggio Emilia, 2008, V-VIII, p. 40.

Bogomolov 1990: N. Bogomolov, *Georgij Ivanov i Vladislav Chodasevič*, «Russkaja literatura», 1990, III, pp. 48-57.

Bogomolov 1999: N. Bogomolov, *Talant dvojnogo zrenija*, *Russkaja literatura XX veka. Portrety. Problemy. Razyskanija*, Volodej, Tomsk, 1999, pp. 132-167.

Bogomolov 2001: N. Bogomolov, *O načale* Peterburgskich zim, V. Grigor'ev, N. Fateeva (red.), *Tekst. Interktest. Kul'tura*, Azbukovnik, M., 2001, pp. 198-203.

Fedjakin 2011: S. Fedjakin, *Memuaristika Georgija Ivanova 1920-ch godov*, S. Fedjakin (red.), *Georgij Vladimirovič Ivanov. Issledovanija i materialy: 1894-1958. Meždunarodnaja naučnaja konferencija*, Literaturnyj institut im. A. M. Gor'kogo, M., 2011, pp. 81-91.

Garzonio 1995: S. Garzonio, *Georgij Ivanov poeta della fine*, G. Ivanov, *La terza Roma*, Voland, Roma, 1995, pp. 169-187.

Grjakalova 2011: N. Grjakalova, *Fikcional'noe pole memuarnych očerkov Georgija Ivanova (Slučaj A. Bloka)*, S. R. Fedjakin (red.), *Georgij Vladimirovič Ivanov. Issledovanija i materialy: 1894-1958. Meždunarodnaja naučnaja konferencija*, Literaturnyj institut im. A. M. Gor'kogo, Moskva, 2011, pp. 71-80.

Guagnelli 2005: S. Guagnelli, *Quel pasticciaccio brutto di via Počtamtskaja*, «eSamizdat», 2005, II-III, pp. 453-461.

Guagnelli 2006: S. Guagnelli, *Sulla prosa memorialistica di Georgij Ivanov*, «Europa Orientalis», 2006, XXV, pp. 17-36.

Ivanov 1928: G. Ivanov, *Peterburgskie zimy*, Rodnik, Pariž, 1928.

Ivanov 1952: G. Ivanov, *Peterburgskie zimy*, Izd-vo im. Čechova, N'ju-Jork, 1952.

Ivanov 1994: G. Ivanov, *Sobranie sočinenij v trëch tomach*, Soglasie, M., 1994.

Ivanov 2001: *Pis'ma Georgija Ivanova A. D. Skaldinu*, «Novyj žurnal», 2001, CCXXII, pp. 53-100.

Ivanov 2013: G. V. Ivanov, *Kitajskie teni: Memuarnaja proza*, sost., predisl., komment. S. R. Fedjakina, AST, M., 2013.

Ivanov-Odoevceva-Markov 1994: G. Ivanov, I. Odoevceva, V. Markov, *Briefe an Vladimir Markov: 1955 – 1958*, Böhlau, Köln, 1994.

Ivanov-Odoevceva-Gul' 2010: G. Ivanov-I. Odoevceva-R. Gul', *Trojstvennyj sojuz. Perepiska 1953-1958 godov*, publ., sost., komment. A. Ju. Ar'eva i S. Guan'elli, Petropolis, Spb., 2010.

Kannegiser 1928: *L. Kannegisser*, Pariž [bez izdtatel'stva], 1928.

Konjaev 2014: N. Konjaev, *On ubival, slovno pisal stichotvorenie, Gibel' krasnych moiseev*, Veče, M., 2014, pp. 387-431.

Lazzarin 2012: F. Lazzarin, *Fiktivnyj charakter (psevdo)memuarnogo teksta kak èstetičeskaja programma. Eščë raz o* Peterburgskich Zimach *Georgija Ivanova*, «AvtobiografiЯ», I, 2012, pp. 101-120.

Markov 1994: V. Markov, *Russkie citatnye poety: zametki o poezii P.A. Vjazemskogo i Georgija Ivanova, O svobode v poezii*, Izd-vo Černyševa, Spb., 1994.

Mel'nikova-Popouškova 1928: N.Mel'nikova-Popouškova, *Recenzija na* Peterburgskie zimy, «Illjustrirovannaja Rossija», 1928, XLVII, pp. 120-122.

Mirskij 1928: D. Mirskij, *Peterburgskie teni*, «Poslednie novosti», 1928, 27 settembre, p. 3.

Petrov 1993, V. Petrov, *Sud'ba i stichi Leonida Kannegisera*, «Naše nasledie: illjustrirovannyj istoriko-kul'turnyj žurnal», 1993, XXVI, pp. 87-96.

Šentalinskij 2007: V. Šentalinskij, *Poet-terrorist. Dokumental'naja povest'*, «Zvezda», 2007, III, pp. 59-109.

Skatov 2005: N. Skatov, *Russkaja literatura XX veka. Prozaiki, poety, dramaturgi: biobibliografičeskij slovar'. V 3-ch tt.*, P-Ja, Olma-Press, III, Moskva, 2005.

Timenčik 1994: R. Timenčik, *O faktičeskom substrate memuarov G. Ivanova*, «De visu», 1994, XII, p. 67.

Toporov 2003: V. N. Toporov, *Peterburgskij tekst russkoj literatury. Izbrannye trudy*, Iskusstvo-SPB, Spb., 2003.

Vitkovskij 1994: E. Vitkovskij, *Žizn', kotoraja mne snilas'*, G. Ivanov, *Sobranie sočinenij v trëch tomach*, Soglasie, t. I, M., 1994, pp. 5-40.

Zen'kovič 2004: N. A. Zen'kovič, *Streljajuščij velosipedist, Pokušenija i inscenirovki: Ot Lenina do El'cina*, Olma-Press, t. VI, Moskva, 2004, pp. 115-139.

Znosko-Boroskij 1928: E. Znosko-Borovskij, *Georgij Ivanov. Peterburgskie zimy*, «Illjustrirovannaja Rossija», 1928, XLVII, p. 18.

Ирина Савкина

“Непроявленные негативы”: *Дневник* Софьи Островской

“Undeveloped negatives”: Sophia Ostrovskaya’s *Diary*

The present article reviews Sophia Ostrovskaya’s (1902-1983) *Diary* as a compositional unity of separate ‘diaries’ written with different purposes using different strategies of diary writing. The article is focused mainly on diaries written in the period 1933-1947. I analyse the techniques of creating a ‘cryptogrammic diary’ in order to overcome the taboos and the ways of constructing a social and gender identity through the writing process. The article also discusses the complex interaction between the ‘modernist’ and the ‘Soviet’ types of subjectivity within the frame of the description of the ‘self’ operated through the diary.

0. *Казус Софьи Островской*

Объектом исследования в данной статье будет *Дневник* Софьи Казимировны Островской (1902–1983), который она вела с 1911 по 1950 год. При рассмотрении этого сложно организованного и многослойного текста нас будет прежде всего интересовать тип личности автора дневника или, точнее, модели *Я*, создаваемые в дневниковом нарративе. Мы исходим из того, что дневник – это место, где в процессе письма автор постоянно определяет и переопределяет собственную идентичность, и дневниковое *Я* в определенном смысле является эффектом рассказывания (Smith 1998: 108–109).

Большая часть текста Островской написана в советский период и, безусловно, обнаруживает зависимость от идей и форм времени, но эта связь сложна, опосредована и неоднозначна.

Дочь богатого предпринимателя и домовладельца, в советские годы репрессированного, блестящая ученица католической школы для девочек, человек с широкими окололитературными знакомствами и большими литературными амбициями, знаток языков, переводчица, Софья Островская была человеком, чьи идеологические предпочтения и художественные вкусы формировались в эпоху fin de siécle. С другой стороны, в 20-е годы она работала сотрудницей угрозыска и, по слухам, в

DOI: 10.25430/2281-6992/v4-241-262
distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0

30-е и 40-е была тайным осведомителем НКВД. Именно этот факт особо подчеркивает публикатор[1] и автор предисловия к изданию *Дневника* Т. С. Позднякова, и на нем же делают акцент немногочисленные рецензии (Волчек 2013, Наринская 2013, Фрумкина 2013) и рекламные аннотации книги, называющие *Дневник* "записками сексота".

Как человек культуры модерна, вовлеченный в проект советской модернизации и культурности, Островская в какой-то мере и типичный, и исключительный 'казус' времени. Этим она и интересна. Анализируя ее дневник, мы пытаемся найти ответ на следующие вопросы: каким образом и какими способами конструируется в дневнике авторская социокультурная и гендерная идентичность? Какие из существующих в современной автору культуре дискурсов идентичности оказываются востребованными? Или, в терминах Мишеля де Серто: какие гегемонные стратегии культурной репродукции нормативных идентичностей, какие "selves" (см. de Certeau 1984: XVIII-XX) являются легитимирующими при конструировании персональной идентичности в дневниковом повествовании? Был ли для Островской актуальным и значимым советский проект трансформации социума и личности?

Пользуясь выражением Натальи Козловой, автора книги о советских людях и их дневниках, можно сказать, что, изучая дневник, мы ищем ответ на вопрос о "вкладе индивидов в изобретение истории, одновременно пытаясь показать, каким образом история общества вписана в их язык и тело" (Козлова 2005: 28).

Второй фокус нашего внимания в этой статье связан с проблемой жанра. *Дневник* Островской можно назвать многослойной "композицией"[2], которая складывается из нескольких дневников разного типа. Записи за 1911 и 1913–1917 годы представляют собой типичный дневник молодой девушки, которую обычно побуждают к письму взрослые с целью самовоспитания и самотчета (Лежен 2006). Дневник 1927–28 годов представляет собой записи снов и мистических откровений[3], а дневник

[1] Совместно с П. Ю. Барсковой.

[2] Такой термин при представлении публикуемого текста в предисловии использует Т. Позднякова (Позднякова 2013: 22).

[3] В обозначенный период Островская много общается с профессором Г. В. Рейтцем, который занимался проблемами парапсихологии.

1933–1947 годов – это в основном текст–криптограмма, “зеркальное письмо”, по определению самой Островской. Прочитав начало *Поэмы без героя* А. Ахматовой, она запишет 31.07.1944 г.: “Из всех углов памяти начинают зыбко проступать призраки […], которые я умерщвляла, прогоняла, закрывала на ключ, превращала в невинные альбомные воспоминания […]. Вся жизнь прошла на симпатических чернилах[4] оказывается” (Островская 2013: 515)[5]. Однако, необходимо уточнить, что дневниковые записи, которые Островская вела в блокадном Ленинграде и которые она сама называет “тетрадями войны” (1941–1943), организованы сложнее: в них “многое говорится открыто, без тайного, двойного дна” (Барскова 2013: 708). Островская пишет блокадный дневник отчасти как свидетельство очевидца, обращенное к будущему читателю и исследователю. Но, с другой стороны, криптографический принцип письма не исчезает и в военных тетрадях.

В данной статье мы сосредоточим внимание именно на ‘криптографическом дневнике’ 1933–1947 годов и постараемся в ходе анализа конструируемых в нем моделей идентичности, обсудить также некоторые вопросы, связанные со спецификой этой оригинальной разновидности дневникового жанра. Существуют ли способы ‘дешифровки’ дневника такого типа? Какие стратегии его интерпретации возможны? С какими допущениями и ограничениями мы сталкиваемся при использовании такого дневника как исторического источника? Какого рода информацию мы можем считать достоверной при работе с таким типом источника?

I. Лицо и маски

Дневник Островской отличается большой степенью саморефлексивности: вопрос ‘кто я?’ занимает ее с первой по последнюю страницу. Можно сказать, что на страницах дневника автор находится в постоянном кризисе идентичности или, по крайней мере, именно в таком состоянии она обращается к дневнику. В ранних записях, ‘кто я?’ – естественный вопрос, связанный с будущим: кем я стану, в чем я

[4] Островская ссылается на строки Ахматовой: “Я сознаюсь, что применила / Симпатические чернила, / Что зеркальным письмом пишу”.

[5] В дальнейшем все цитаты по этому изданию с указанием только страницы.

смогу реализовать себя. Позже появляется тема “абортированного будущего” (134, 19.01.35), потери себя, как в записи от 1 марта 1936 г.: “По-моему, собой я была только в детстве – и то в очень раннем. А потом потерялась где-то” (150).

Островская явно противопоставляет ‘Я-для себя’ и ‘Я-для других’, часто употребляя для самоописания слова ‘маски’, ‘игра’, ‘декорации’, ‘ширмочки’ и т.п. Она акцентирует свое умение играть с людьми, подыгрывать тому образу, который они в ней видят: “Я показываю себя, я на выставке” (184, 3.05.37); “с людьми же – одна из привычных масок, в которых мне удобно” (370, 23.09.42). “Мое настоящее ‘я’ – табу для мира. И на мое ‘я’ смотрю только я” (451, 24.10.43).

Но то *Я,* которое она в дневнике ‘предъявляет’ самой себе или имплицитному адресату дневникового дискурса, тоже не является ‘подлинным’ и целостным, оно неустойчиво, фрагментарно, невыразимо. Практика дневникового письма является своего рода попыткой ‘собрать себя’ и признанием неисполнимости этого: “Всегда было некогда думать о себе (или наоборот: всегда слишком много думала о себе под разными вывесками и разными масками) и никогда было нельзя быть собою” (403, 24.03.43). В усилиях выразить невыразимое, определить свою идентичность, обозначить ‘самость’ (self) словом, *Дневник* Островской, на наш взгляд, использует несколько стратегий. Одна из них сродни романизации – отстранение себя, нахождение для себя других имен, наименований, обращающих *Я* в образ, что позволяет “писать о себе косвенно” (выражение Л. Гинзбург).

Дневниковое *Я для себя* тоже оказывается своего рода коллажом образов–масок, аналогий и сравнений: таинственная красавица (69), слепая царевна (143), Елизавета Английская (184), распятая птица (213), солдат-часовой, “солдат-полиглот, с которым никто не говорит на его языке” (248), графиня (355), святая Регина (566), наблюдатель-экспериментатор, “настроенный спокойно, юмористически и чуть брезгливо” (380), “товарищ” обесчещенного Христа (423), свидетель, проклинающая Дидона (454), новый Вигель (459). С помощью этих образов автор ссылается на те укоренненые в культуре, заслуживающие доверия (credible) модели идентичности.

которые должны удостоверить глубину и подлинность ее собственного 'Я' (Smith 1998: 109). Но приведенные Я-метафоры отсылают к очень различным, иногда взаимоотрицающим культурным парадигмам; оксюморонные сочетания ("товарищ Христа") свидетельствуют о постоянно воспроизводимой в письме ситуации расщепленности и неуверенности. В 40-е годы все сильнее начинает звучать трагическое подозрение, что любые аналогии ложны, а имена произвольны и не связаны с сущностью; что за масками вообще нет лица: "Собственно говоря, может быть, [...] меня уже нет? В фантоматическом городе живет некий веселый фантом, откликающийся на мое имя. Но является ли этот фантом действительно мною? Я ли это на самом деле?" (367, 23.09.42). Я – "механическая страшная кукла – по существу мертвая" (595, 4.07. 47).

В чем причины того, что кризис идентичности переопределяется как экзистенциальная катастрофа? Ответ на этот вопрос можно попытаться найти, более подробно рассмотрев, в каких именно контекстах разыгрывается драма дневникового самоопределения Островской.

II. Невыразимость / Невоплощенность

Островская последовательно утверждает в своем дневнике свою принадлежность к Культуре и Литературе как основу своей самости. Начиная с самых первых записей, она мыслит себя автором, рассматривая *Дневник* как 'предтекст' (Михеев 2007: 23), то есть, своего рода записную книжку, тетрадь для экзерсисов. Она все время ссылается на свои литературные труды, которые пишутся параллельно: некую *Золотую книгу*, роман *Лебеда*, стихи. В записи от 24.01.36 она самоуверенно утверждает "Но все-таки когда-нибудь в советскую литературу я войду" (146), позже пишет: "Пройдите мимо, читатель! Если я сохраню себя, в будущем я подарю Вам большой роман" (266, 29.11.41).

Однако, уже в записях тридцатых годов наряду с утверждениями о собственном даре встречаем постоянные ссылки на невозможность его реализации. "Это хорошая страница из моего *ненаписанного* романа" (165, 17.10.36); "Удивительная творческая опустошенность: *не пишу и не могу писать*" (175, 27.11.36); "Какой великолепный рассказ можно из

этого сделать. *Я бы вот написала* – так, как мне хочется" (423, 2.07.42); "*собираюсь писать свое* – переделку из старого на новом материале наблюдений. В *бредах предтворчества* возникают люди" (436, 20.07.43) и т.п. [Курсив везде мой – И. С.]. Все чаще используется сослагательное наклонение, предтворчество силится, но не может стать творчеством. В 40-е годы Островская с завистью и горечью пишет о Т. Гнедич, которая реализует в стихах 'подслушанные' у нее сюжеты, а в ее сальерианских записях об Ахматовой восхищение слито почти с ненавистью к славе и творческой воплощенности последней.

В таких обстоятельствах *Дневник* из предтекста превращается в главную, "золотую" книгу, в способ выполнить миссию. Меняется представление о формах реализации креативности: именно автодокументальные жанры (дневник, мемуары) представляют возможность самореализации и славы: "мемуары-то я напишу, товарищи, обязательно напишу – и без мармеладной начинки" (364, 15.08.42).

В этом смысле *Дневник* Островской в высшей степени адресованный текст: он постоянно имеет в виду читателя. Но одновременно, как мы уже отмечали, текст создается как криптограмма, 'зеркальное письмо', ибо опыт, о котором пишет Островская: репрессии, блокада, сексуальные перверсии, – травматичен, табурован для прямого, простодушного слова. Особенно ясно обозначена тема молчания, табу на речь и память в записях второй половины 30-х годов. "Молчу с моими, это их пугает, а мне трудно, трудно" (142, 29.12.35); "страшная вещь память" (145, 19.01.36); "каким захватывающе интересным, каким потрясающим мог бы быть мой дневник, если бы я могла и умела писать обнаженно правдивыми словами о правдивых людях и о событиях моей жизни. Но я этого не могу и не умею. Поэтому: осколки, отражения, извращения, кривое зеркало, непроявленные негативы, балаганчики – voyager imaginaire!" (146, 24.01.36).

Незыблемо уверенная в тезисе "мне есть, что сказать" (146, 24.01.36), Островская в то же время с отчаянием осознает, что не поддается описанию именно то, что является самым ценным и уникальным в ее жизни и личности; то, что, будучи рассказанным, могло бы сделать ее значительной и

авторитетной культурной фигурой.

Островская пытается найти способы выражения невыразимого. Она стремится обозначать словом зоны молчания, как бы огораживать словесным пунктиром ‘провалы’, ‘gaps’, то есть, то, что не надо помнить, но одновременно невозможно и нельзя забыть. “Неожиданный взлет тоски, рвущей, почти звериной, когда хочется стонать от незванной боли. В молчании, идущем за такой тоской, много слов. Произносить их, вероятно, не стоит никогда или очень тихо: только для себя” (181, 27.04.37). Она как бы маркирует умолчания.

Кроме ‘языка молчания’, словесных ‘меток’ для травматического опыта в *Дневнике* Островской для выражения трудно артикулируемого потока боли используется иногда и то, что феминистские критики называют “женским письмом” (“écriture féminine”) (Сиксу 2001, Moi 1990: 109–121), или “письмом телом”, когда текст представляет собой нелогичный. нечетко артикулированный, ‘темный’ поток намеков, оборванных фраз, повторов, глоссосалий и т.п. Использование “écriture féminine” является способом “легализации страдания и аффекта в языке” (Жеребкина 2001: 243)[6].

Но при использовании обеих тактик: “письма болью” и “письма молчанием” возникает парадокс женского автобиографического дискурса, о котором пишет Ирина Жеребкина: через интенсификацию аффекта боли здесь действует запрет на позицию внешнего наблюдения. Женский автотекст “не столько ‘читается’, сколько ‘проживается’” (Жеребкина 2000: 160).

Однако неизбежная утеря адресата самой Островской воспринимается как утеря смысла. Без дешифровщика криптограмма становится нелепым набором знаков, молчание перестает ‘говорить’, миссия оказывается невыполнимой и невыполненной. “Я боюсь писать дневник. Потому что я признаю свое поражение” (563, 2.09.45); “Я пишу, как старый маньяк. Мне не с кем говорить” (565, 2.09.45); “Я сегодняшняя думаю о черте итога. О пыльной рукописи, которую никому не прочесть: зеркальное письмо” (567, 10.09.45). Опыт ощущается как бесценный, а свидетельство оказывается почти невозможным.

---

[6] И. Жеребкина говорит здесь о письмах О. Фрейденберг к Б. Пастернаку

III. Советский контекст и персональная идентичность

В своей известной книге о дневниках сталинского времени Йохен Хелльбек приходит к выводу, что все дайаристы так или иначе пишут изнутри советского социального и политического порядка. Он отмечает три общих момента, характерных для интересующих его текстов. Это историзм, трансформация и коллективность. Речь идет о том, что люди, жившие в СССР, чувствовали себя участниками и свидетелями творящегося на их глазах уникального исторического эксперимента (как бы они к этому эксперименту ни относились), и акт писания дневника воспринимали и как акт свидетельства, и как акт суррогатного исторического действия, возможности стать не объектом, а субъектом истории, который должен "работать над собой", чтобы заслужить право свидетельствовать, не отделяя при этом личную жизнь, персональную историю от общего и коллективного. Жизнь вне общего, вне коллектива – это жизнь вне истории (Hellbeck 2000). Дмитрий Бовильский считает, что и в *Дневнике* Островской можно увидеть, как перековка сознания, стремящегося "'слиться с массами', влиться в 'труд моей республики', бьется с верностью глубинным установкам и зоркости ума. [...] шизофреническая раздвоенность, ставшая верным признаком 'нового человека', сопровождает ее всюду" (Бавильский 2014)

Соглашаясь с выводом о шизофренической раздвоенности, мы должны однако заметить, что желание включиться в новую жизнь путем слияния с массами, крайне редко обнаруживает себя на страницах *Дневника* Островской. Напротив, автор многократно подчеркивает свою изолированность, "капсулированность", воплощенную в образе Дома. "Мы называли наш дом островом, волшебным островом. Все вокруг рушилось – а наш Дом-Остров сохранил свою почти иератическую неподвижность внешних форм" (385, 6.12.42). Дом Островских, Дом-остров – не только "изолированный, скрытый мир семейной общности, куда нет хода чужим" (Барскова 2013: 704), но и символическое пространство законсервированных и потому нетленных ценностей, хранительницей которых ощущает себя дайаристка. В военных дневниках то и дело возникает плач о погибели Дома: "В этой необыкновенности всемирно-

го смерча разлетелся и погиб мой ДОМ – храм, убежище, пристань, единственное свое. На страже развалин осталась я. Сохраню. Сберегу" (360, 13.08.42). Свою социальную роль Островская определяет, как роль хранительницы прошедшего в длящемся настоящем и "абортированном будущем". Связывая порвавшиеся нити времен, себя она представляет как "вневременного безумца" (150, 12.03.36) или человека, который не умеет идти "в ногу со временем", который "с честным недоумением" замечает "свое неизменное пребывание в стадии хронического социального запаздывания" (400-401, 26.02.43). С одной стороны, ее позиция, та социальная роль, которую она себе приписывает, во многом совпадает с традиционным представлением об интеллигентском миссионерстве и напоминает парадигму "осмысления жизни в терминах катастрофического историзма" (Паперно 2004: 103), что, как показала Ирина Паперно, было свойственно автобиографическим проектам интеллигентов советского периода (Паперно 2004; Paperno 2009). С другой стороны, попытка выполнять эту миссию приводит ее к ощущению собственной неуместности, запоздалости, социальной неадекватности, заставляет говорить о "безумном бегстве от себя" (137, 13.12.37). То есть, Островская ощущает и представляет себя 'лишним человеком', человеком культуры модерна в эпоху культурности и модернизации.

Однако отношения с советским временем и советским проектом описываются в *Дневнике* и через другой сюжет.

Если мы примем на веру основанные на косвенных свидетельствах утверждения Т. Поздняковой о сотрудничестве Островской с органами, то, возможно, следы этого 'подводного', не артикулированного в *Дневниках* сюжета, можно найти в записях 1935 года после месячного пребывания автора в тюремной одиночке. В это же время в заключении находился и ее младший брат Эдуард, человек инфантильный, с крайне неустойчивой психикой, а отец сидел в лагере. В одной из первых послетюремных записей (13.12.1935) описывается "Моя Госпожа Жизнь":

> Ее специальность – мелкие кражи, крупные подлоги и большие преступления. Последние остаются нераскрытыми – я

> сделаю вид, что их не замечаю (или, если замечаю, то во всяком случае не знаю, что они называются так страшно). Моя Госпожа Жизнь с удовольствием таскает меня по Театрам Ужасов и любого Шекспира окунает в мерзости гротеска и буффонады. Может быть, все это так и нужно. Мне не хочется знать [...]. А ведь, собственно говоря, ничего не случилось дурного: все так хорошо как давно не было. Я хорошо зарабатываю. Я одеваюсь. Я слежу за прической, маникюром и духами. Я читаю интересные книги. [...] Эдик здоров. Мама тоже. Отец тоже [...]. Все очень хорошо [...]. Но... Иногда мне хочется выть – безотрадно, долго, жалобно и безнадежно (137).

Почти каждая запись 1935–1936 годов содержит такие темы, как одиночество, пустота, боль, депрессия, трудность жить, трудность говорить о чем-то, что абсолютно табуировано, трудность писать в отсутствии адресата. Островская, правда, пытается восполнить эту лакуну адресованности, читая запись о "Госпоже Жизни" своему идеальному 'Ты', матери, которая "конечно, ничего не поняла (да и кто же может понять?), конечно, расстроилась и огорчилась" (139, 16.12.35).

Мать, брат и в меньшей степени отец – выступают в этой части дневника как те близкие, "други своя", ради которых ею принесена какая-то значительная и мучительная жертва. Она сравнивает себя с распятым Христом; во время болезни брата записывает свое "моление о чаше": "отврати от меня эту чашу. Избавь меня от нее. Если мое возмездие в нем, моя кара в нем, мой грех – в нем, не делай его искупительной жертвой, не делай его сосудом мщения, отврати от меня эту чашу" (146, 24.01.36). Она пытается найти спасительные тактики называния себя, которые позволят сделать навязанную ей роль выносимой, именуя себя солдатом, часовым: "Я солдат. Если я хороший солдат, я выдержу, если плохой – нет. [...] И никаких других выходов нет" (138–139, 13.12.35). "На мне и со мною – жизни мамы и брата. А я их купила – и искупила. И беречь и сберегать их дано мне, мне вот такой" (162, 25.06.36).

То есть, наряду с органичной для ее культурного тезауруса

метафорой религиозного жертвоприношения, для самоидентификации используется образ иного, милитарно-советского дискурса: солдат, часовой. И именно в послетюремных записях изредка появляются призывы к огню мировой революции и проклятия бессмертному обывателю, о которых пишет Д. Бавильский. Ощущая себя "вне той жизни, которой живет моя страна", она тут же добавляет: "Очень сильные и очень своеобразные связи с жизнью моей страны" (156, 18.05.36). Эти связи, в которых можно увидеть отмеченное Хелльбеком представление о своей вписанности в советский исторический проект (или, по крайней мере вовлеченности в него), тоже описываются внутри метафоры 'жертвы': близкое сердцу прошлое разрушается, приносится в жертву ради будущего, ради того, чтобы пришли и получили шанс осуществиться новые люди, например, дочь бывшего швейцара Егорушки, которая будет чертежником-конструктором, и "в этом [...] громадные оправдания" для "очищающего пламени революции" (147, 2.02.36). Несколько позже, рассуждая о чужих, непонятных ей, малокультурных ("геранных") молодых защитниках Ленинграда, Островская пишет: "Урожай новых человеков, выросший на мне, кажется мне чудовищной и паразитарной нелепостью. Это – когда я говорю от себя. А исторически и диалектически все это оправдано [...] вот такие геранные типы сражаются [...] такие вот – а не другие – отстояли Ленинград" (409, 4.06.43).

Перекодируя, переписывая сюжет своего участия в делах и проектах новой, ментально 'чужой' власти в знакомом, 'своем' христианском дискурсе, с помощью метафор религиозного жертвоприношения, Островская легализует и 'нормализует' неприемлемое. С другой стороны, дайаристка использует для целей саморепрезентации и советский язык, доминантный дискурс ("связи с моей страной", "очищающее пламя революции", "исторически и диалектически" и т.п.), что свидетельствует о том, что советское в какой-то степени присвоено ею, стало частью ее персональной идентичности.

Свою роль в историко-революционном процессе Островская описывает как активно-пассивную: она и часовой, хранитель культурной памяти (Дома), и жертва власти, приносящая добровольное жертвоприношение (неда-

ром вспоминается колесница Джаггернаута (401). В какие-то моменты автор *Дневника* готова принять эту свою роль, оправдывая ее "исторически и диалектически". Но в послеблокадных и послевоенных записях модус обсуждения этой темы меняется. Все сильнее звучит мотив бессмысленности жертвы: она хранитель, ничего не сохранивший, и спаситель, никого не спасший. Дом разрушен, мать погибла, отец стал отвратительно чужим, ушел и сгинул, брат превратился в постороннего, почти во врага. Менее оптимистично она оценивает и результаты проекта по взращиванию новых людей. "Каких людей мы создали? Почему им нравится Вертинский? Ничего не понимаю [...]. И все-таки Жертва должна быть оправдана. Иначе в петлю, дорогая, в петлю" (552, 31.05.45). Можно сказать, что свою крайне непоследовательную попытку вписаться в исторический проект Островская оценивает как провалившуюся. Это, возможно, одна из причин, объясняющих накал чувства ненависти и мести в записях второй половины сороковых.

IV. Концепции женственности и персональная идентичность

Те социальные роли, которые приписывает себе, адаптирует для себя Островская, очень тесно переплетены с ее гендерными и культурными самоидентификациями.

Как и в подавляющем большинстве женских дневников и автобиографий, в тексте Островской предметом многостороннего обсуждения становится собственная женственность и женственность как таковая; 'Я' конструируется на осознании значения культурной категории "женщина" для моделей женской индивидуальной судьбы (Friedman 1988: 40).

Тема красоты, пристального вглядывания в чужую женскую прелесть и любование собой, многократные и подробные описания собственной телесной привлекательности, уникальности, – все это заставляет говорить о женской нарциссистической стратегии дневника, парадоксом которой "является то, что такой выбор может включать в себя любовь не столько в виде любви к самой себе, но [...] любовь к тому, что может подтвердить статус субъекта таким, каким он 'хочет' быть" (Жеребкина,

2001: 38)[7]. Нарциссистическая женская субъективность нуждается в фигуре "Другого". Для Островской одним из таких "Других" выступает воплощающий своего рода "вечную мужественность". Идеальный мужчина, по отношению к которому она строит свою женскую идентичность. Среди мужчин своей жизни она особенно дорожит теми, кто может быть назван ее рыцарями. Это лучший 'виртуальный' друг всей жизни Николенька, который "любил не тело, а стихи, сны, божественную нелепость моих трансцедентальных разговоров" (165, 17.10.36), Б. С. Петропавловский, называвший ее "мадонной"; Борис Вольтерн – "милый враг", "милый собеседник [...] с требованием женских изысканностей от меня" (280, 24.01.42). Отношения с такого рода поклонниками строятся как сотворчество, "разделенное творчество" (161). В записи от 19.01.1935, откликаясь на известие о смерти А. А. Миллера, с котором ее связывала "изысканная дружба", Островская замечает: "общение с ним всегда шло под высоким вольтажом [...] и я много и щедро отдавала ему, тщательно выдерживая полюбившийся ему стиль и каждый раз давая все новые и новые краски тому образу, который он видел во мне. Возможно, это было взаимное творчество" (134, 19.01.35). В таким глубоком творческом взаимопроникновении рождаются "плоды" – не дети, но смыслы и эмоции.

Аффективная и умозрительная конструкция фемининности, которую развивает для себя Островская, очевидным образом соотнесена с концепцией женственности 'fin de siécle', которая была важнейшим элементом противоречивой 'эротической утопии', связанной с новым религиозным сознанием эпохи русского декаданса. Описывая эту утопию на примере философско-религиозных концепций, творческих опытов и жизнетворческих практик В. Соловьева, А. Блока, А. Белого и др., Ольга Матич показывает, что сексуальные перверсии, эротическая напряженность, 'оргийность' у них сложным образом переплетены с идеями аскетизма, воздержания, сексуального целомудрия, потому что эротическое желание и мужская энергия, по их

[7] И. Жеребкина описывает женские нарциссистические стратегии на примере *Дневника* Марии Башкирцевой, имя которой не встречается у Островской, что, конечно, не исключает ее возможного знакомства с этим знаменитым текстом.

представлениям, должны быть направлены не на продолжение рода, а на победу над смертью в глобальном проекте преобразования мира (Матич 2008). Своеобразное преломление эти идеи получили у Зинаиды Гиппиус, которую в символистских кругах называли "андрогинной Клеопатрой" (Матич 2008: 186). В своих произведениях и практиках создания духовно-религиозных тройственных платонических союзов, Гиппиус тоже акцентировала идею целомудрия, девственности, но креативная, духовная сила эротической энергии в ее концепциях была не маскулинной, а андрогинной, гендерно-неопределенной.

Сферой реализации накопленного желания для Гиппиус становится творчество и прежде всего частные письма и дневники (Матич 2008: 190).

Эти концепции, как показывает *Дневник*, были весьма влиятельны и актуальны для Островской, тесно связанной с культурной традицией Серебряного века.

В *Дневнике* много записей, посвященных описанию собственной красоты и телесной привлекательности других женщин, однако при этом, Островская последовательно оценивает 'традиционную' женственность, женское желание, направленное на завоевание и соблазнение мужчины, как животность, болезнь, безотрадную зависимость, сродную наркотической. "Будучи абсолютно здоровым человеком, от физической стороны брака он[8] ушел давно [...] Будучи больным человеком, Анта хотела и искала в жизни физических радостей" (135, 19.01.35). "Обнаженную постельность", "остро пахнущую женственность" (477, 3.01.44) Островская последовательно обличает, хотя нельзя сказать, что она совсем исключает из ряда тех, кто подвержен 'древнему зову', себя. Она намекает на это, используя образ скандинавский богини любви, плодородия и эроса Фрейи, символизирующей власть темного и телесного эротического желания. Но, тем не менее, Островская последовательно дистанцируется от губительной власти пола, говоря о женственности как об одной из маскарадных стратегий, которую она может использовать, предъявлять Другому" или другим[9]:

[8] А. А. Миллер, муж А. М. Оранжереевой (Анты).

[9] Здесь можно вспомнить идущую от написанной в 1929 году работы Джоан Ривьер концепцию "маскарада женственности" (Rivere 1986). Один

> [...] я знаю цену себе. [...] Гордость моя отвлеченная и сложная: просто очень уверена в себе, всегда уверена, я знаю, что умна, что мужчины боятся этого. И так как я знаю все это – и еще многое другое (культ Елизаветы Английской, например), я ласкова, равнодушна, вызывающа и весела. [...] Все это очень смешно Все это очень грустно. Женственность. Пол. Проблематические возможности. Брачное оперение. Только потому что женщина, что женщина красива и остра. [...] Я знаю все это. И мне смешно и мерзко (177, 8.12.36).

Женственность перформативна и значит можно использовать гендерную маску без подавляющей зависимости от пола. Упомянутая в цитате королева-девственница Елизавета Английская – это один из 'псевдонимов' автора, образ-маска, позволяющий ей обсуждать проблемы собственной гендерной идентичности. В записи от 1.05.37 Островская описывает себя через своего 'зеркального двойника':

> Королева Елизавета Английская сидит в халате [...] и понимающе смотрит на себя в зеркало. Она настроена умно и юмористически и лишь по традиции впадает в лирическую трагедийность. В действительности это холодная, властная и очень трезвая и испорченная женщина-девственница. У нее прекрасная память и хорошее воображение. В конце концов граф Эссекс будет жить с очаровательной и молоденькой Мэри Говард, но любить только ее (184).

Елизавета, "Reine" (Святая Регина-девственница), эротизированная, но непорочная прекрасная дама трубадуров – эти

из центральных вопросов обсуждения этой проблемы в феминистской критике связан с проблематикой выражения и перформативности. Это вопрос о том, скрывает ли маскарад некую 'пре-данную' женственность, которую можно рассматривать как подлинную и аутентичную, или маскарад, собственно говоря, и 'есть' то, что производит и женственность, и споры об ее аутентичности; маскарад – средство, способ, которым женственность только и устанавливается (см. напр. Батлер 2005).

костюмы феминности дайаристка примеряет на себя. Отделение эротизма женственности от сексуальности, перевод телесных жестов в символические безусловно связывается с идеей власти и свободы, дающей в том числе и простор для манипуляций людьми.

Идеальная женственность, выстраиваемая, как видим, в очевидной перекличке с религиозно-эротическими утопиями модернизма, строится на пересечении 'темноты' и чистоты. Мужчины в этом построении безусловно играют служебную роль – они изображаются как средство, как повод для творчества и жизнетворчества. В записи от 29.11.1941 Островская излагает свой (никогда не реализованный) замысел ремейка знаменитого романа Сервантеса: "Если сделать так, что Дон Кихота – Рыцаря не было, а его выдумала влюбленная Дульцинея [...]. Не Альдонса, трактирная девка, ставшая принцессой Дульцинеей через Дон Кихота [...], а наоборот: Принцесса Дульцинея, через безумие творчества и любви создавшая Рыцаря из обывателя и через свое прозрение ставшая Альдонсой, трактирной девкой" (269).

Женщины в *Дневнике* Островской занимают гораздо больше места и описываются более разнообразно, пристрастно и 'телесно'. Возникающее подозрение в "андрогинизме" (в терминах русского декаданса) не является случайным, так как это тема прямо обсуждается в записях 1944-46 годов, посвященных Анне Ахматовой, которую Островская прямо называет бисексуальной. Образ Ахматовой – очень важный, возможно, ключевой для *Дневника* Островской. Ахматова – главный двойник, притягивающий и отталкивающий, именно в заметках об Ахматовой соединяются все больные вопросы собственной противоречивой и разорванной идентичности (социальной, гендерной, культурной).

"Она [Ахматова. – И.С.] отстраняется, смеется, ворожит – какая интересная женщина, какая тревожащая женщина" (567, 10.09.45); "В ней конечно, двуполость андрогина. Дерзка, себялюбива, игра в добрую королеву, развращена, перестала жить собственной жизнью, ибо живет только биографически с учетом жеста и слова 'на будущее'" (573, б/даты, 07.46); "Ахматову в больших дозах не выношу совершенно. Лицемерка, умная, недобрая и поглощенная

только и единственно собою" (579, 27.10.46); "Ахматова думает, вероятно, что я лесбиянка [...] Я не лесбиянка, дорогая. Я просто знала слишком прекрасную мужскую любовь и осталась коронованной и любовью, и поклонением. Я целомудренно отношусь к страсти, я от любовника требую очень многого. Я люблю кактусовое цветение чувственности. Я – криптограмма. Вот именно поэтому я и одна" (581, 21.12.46).

Эти и другие записи об Ахматовой показывают, что описывая Ахматову, Островская в общем-то описывает себя. Единственная, но существеннейшая разница между ними – это то, что Ахматова реализовала себя как женщина и как поэт, что ее себялюбивые претензии на славу, поклонение и биографию имеют под собой основание, в то время как, размышляя о себе, Островская все чаще в эти годы говорит о пустоте, фантомности, 'недоумирании'. Природа отношения Островской к Ахматовой и дневниковые стратегии ее описания сложны: здесь есть и влюбленность, и попытка объективного наблюдения, и в очень сильной степени – зависть. Как пишет И. Жеребкина, комментируя психоаналитические интерпретации зависти Жака Лакана: "Кроме травматической природы зависти Лакан, в отличие от Фрейда, обнаруживает в ее структуре дополнительный травматический парадокс: зависть конституируется не только через травматическое отношение к 'Другому', но и неизбежно обуславливает фундаментальную расщепленную и травматическую идентификационную позицию самого субъекта – 'кто такая я' и 'действительно ли я такая?' [...]. Собственно отсюда и возникает основная характеристика самого субъекта зависти как драматическая позиция субъекта 'нехватки' как субъективная позиция смещения, то есть 'вне места', позиция 'всегда-уже' замещенного" (Жеребкина 2001: 250).

Именно ощущение собственной 'внеместности', смещенности, 'эферемидности'[10], фантомности усиливается в последних записях дневника Островской. Появление Ахматовой в ее жизни – не причина, но катализатор этих процессов. Ощущение своей со-

[10] "Возможно, я себя чувствую хорошо только в сфере эферемид [однодневок. – И.С.]. Возможно я и сама эферемида. Строить! Строить! Строить заново! А что? И чем?" (222) – записывает Островская уже 18 декабря 1936 года.

стоятельности (социальной, человеческой, творческой), следы которого мы можем временами увидеть в блокадных записях, утрачено. 14 декабря 1946 года Островская записывает: "Надо бы сделать конец к *Золотой книге* – такой конец, какой бы мог быть в настоящем" (580). Судя по записи, конец этот – смерть героя, и последними словами, обращенными к нему (к ней?) должны стать: "простите меня, Призрак" (580).

Софья Казимировна Островская прожила до 1983 года и, вероятно, делала еще какие-то дневниковые записи, хотя с 1960-х годов начала слепнуть. Но та дневниковая композиция, которую она подготовила для передачи в архив, включает в себя еще несколько коротких, разрозненных дневниковых фрагментов 1950-го, 1953-го гг. и четыре довольно слабых стихотворения, датированных 1958, 1963, 1967 и 1968-м годами. Можно сказать, что в некотором роде перед нами редкий случай дневника с умышленным финалом, который можно назвать финалом трагической неудачи.

Заключение

Автор предисловия к публикации *Дневника* Софьи Островской Татьяна Позднякова представляет его читателю через последовательное сравнение с другим известным дневниковым текстом того же времени – дневником Любови Васильевны Шапориной. В этом сопоставлении шапоринский текст приобретает черты, можно сказать, эталонного, ибо для него, как отмечает Т. Позднякова, характерны полнота и содержательность записей, бескомпромиссность оценок советской действительности, истинная религиозность, откровенность, скромность и наивная отвага автора (в том числе и в описании своего вынужденного сотрудничества с органами НКВД). Дневник же Островской напротив – неискренний, игровой, эгоцентричный, высокомерный, скрывающий важные и стыдные подробности жизни автора, в том числе ее вероятное сексотство. Со многими нелицеприятными оценками личности Островской нельзя не согласиться. Действительно, Софья Казимировна во многих отношениях человек малосимпатичный. Однако, это не делает ее дневниковый текст менее значимым и менее интересным, в том числе и в качестве источника знаний о советском времени и советской субъектив-

ности. Ни дневник Шапориной, ни дневник Островской, ни какой бы то ни было другой дневник, не являются правдивыми записями, сделанными правдивыми словами. Это всегда конструкция, "где установка на достоверность совсем не равна фактической точности" (Гинзбург, 1971: 20)[11]. Мотивации ведения дневника, модели дневникового 'Я', легитимирующие дискурсы саморепрезентации при этом могут быть принципиально различными[12].

Анализ названных аспектов *Дневника* Островской позволяет, как нам кажется, назвать его повествованием о жизненном фиаско. В этом смысле 'криптографичекий дневник' 1933-1947 годов – это довольно редкий для дневникового жанра инвариант: дневник с 'закрытым', трагическим финалом. Для жанра дневника нормальным завершающим пунктуационным знаком является многоточие, потому что пока человек жив, у него остается возможность сделать следующую запись. Но Островская в своем подготовленном для архивации (и, значит, потенциальной публикации) варианте дневника ставит в конце точку или даже восклицательный знак, так как осмысленного продолжения судьбы героини своего дневника она, скорее всего, не видит. Она ощущает себя каким-то выкидышем времени, неуместным и нереализованным персонажем жизненной драмы. Те дискурсы идентичности, прецедентные тексты, которые являются для нее естественными, понятными, нормализующими, как и подходящие для нее модели социальной и гендерной идентичности связаны с отвергнутой и табуированной в советское время культурой Серебряного века. Сама Островская в записи 26.02.43 замечает, что видит "беззлобные доказательства старения, отмирания, социальной ненужности *на данном историческом этапе* [курсив мой. – И.С.] того, что в других условиях считалось бы громадной ценностью и не только могло, но и обязано было дать свои проявления" (400).

Попытки вписаться в советский проект представлены в *Дневнике* как неудавшийся и травматический опыт. Одним из недолгих периодов жизни, когда Островская чувствовала себя востребованной и реали-

[11] Л. Гинзбург говорит не только о дневнике, но о документальной литературе вообще.

[12] О различных советских дневниках 30-40-х XX века годов см. Савкина 2014.

зованной, были блокадные годы, и ее дневник этих лет пишется в определенной мере по-другому – как свидетельство очевидца, которое не может не быть востребованным, в том числе в качестве источника информации о деталях и подробностях исторически значимого события. Однако тот 'криптографический дневник' экзистенциальной катастрофы, который мы анализировали в этой статье, тоже является важным источником – источником знаний о сложном травматическом опыте человека, который пытался и не сумел вписаться в советский проект и дорого заплатил за эту неудавшуюся попытку. В этом смысле 'свидетельством' о времени является и сама форма дневникового письма-криптограммы: непрямого, зашифрованного письма как попытки записать и засвидетельствовать то, 'о чем не надо помнить'.

Внимательное чтение *Дневника* Островской помогает понять, насколько разные люди участвовали в реализации советского проекта, даже если это участие было для них не добровольным, а вынужденным выбором. Как пишет Наталья Козлова: "Полифония репрезентаций соответствует многообразию позиций, занимаемых людьми, напоминая о принципиальной множественности социальной реальности" (Козлова 2005: 471).

Кроме того, как говорится в романе М. Лермонтова *Герой нашего времени*: "История души человеческой, хотя бы самой мелкой души, едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа, особенно, когда она – следствие наблюдения ума зрелого над самим собою и когда она писана без тщеславного желания возбудить участие или удивление" (Лермонтов 2015: 77). Хотя последнее замечание об отсутствии тщеславия вряд ли можно отнести к *Дневнику* Островской, все остальное остается в силе.

Библиография

Бавильский 2014: Д. Бавильский, *Дневник читателя*, «Новый мир», 2014, X, http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2014/10/16bv-pr.html, 6 декабря 2015.

Барскова 2013: П. Барскова, *"Что поднимают к жемчужному небу наши скелеты": блокадные записи Софьи Островской. Вместо послесловия* // С. Островская, *Дневник*, подготовка текста и комментарии П.Ю. Барсковой и Т.С. Поздняковой, НЛО, М., 2013, с. 700–708.

Батлер 2005: Д. Батлер, *Лакан, Ривьер и стратегии маскарада* // *Гендерная теория и искусство. Антология 1970-2000*, Росспэн, М., 2005, с. 422–442.

Волчек 2013: Д. Волчек, *Ужасная женщина*, «Радио Свобода. Культурный дневник», 01.08.2013, http://www.svoboda.org/content/article/25061064.html, 6 декабря 2015.

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

Жеребкина 2001: И. Жеребкина, *Страсть*, Алатейя, СПб., 2001.

Жеребкина 2000: И. Жеребкина, *"Прочти мое желание...". Постмодернизм, психоанализ, феминизм*, Идея-пресс, М., 2000.

Козлова 2005: Н. Козлова, *Советские люди. Сцены из истории*, Европа, М., 2005.

Лежен 2006: Ф. Лежен, *"Я" молодых девушек* // К. Вьолле и Е. Гречаная (ред.), *Автобиографическая практика в России и во Франции. Сборник статей*, ИМЛИ РАН, М., 2006, с. 13–29.

Лермонтов 2015: М. Лермонтов, *Герой нашего времени. Маскарад*, РИПОЛ классик, М., 2015.

Матич 2008: О. Матич, *Эротическая утопия*, НЛО, М., 2008.

Михеев 2007: М. Михеев, *Дневник как эго-текст (Россия XIX-XX)*, Водолей Publishers, М., 2007.

Наринская 2013: А. Наринская, *Дневник ненадежного рассказчика*, «Коммерсантъ Weekend», 31.05.2013. http://www.bigbook.ru/articles/detail.php?ID=15594, 6 декабря 2015.

Островская 2013: С. Островская, *Дневник*, подготовка текста и комментарии П. Ю. Барсковой и Т.С. Поздняковой, НЛО, М., 2013.

Паперно 2004: И. Паперно, *Советский опыт, автобиографическое письмо и историческое самосознание: Гинзбург, Герцен, Гегель*, «Новое Литературное Обозрение», 2004, LXVIII, с. 102–127.

Позднякова 2013: Т. Позднякова, *Экспериментальное поле для наблюдения над человеком и человеческим. Вступительная статья* // С. Островская, *Дневник*, подготовка текста и комментарии П. Ю. Барсковой и Т.С. Поздняковой, НЛО, М., 2013, с. 5–26.

Савкина 2014: И. Савкина, *Дневники и записки 1930-1940-х годов* // Н. Лейдерман, М. Липовецкий, М. Литовская (ред.), *Русская литература XX века: 1930-е –средина 1950-х годов. В 2-х томах*, Academia, Т. 1, М., 2014, с. 412–437.

Сиксу 2001: Э. Сиксу, *Хохот Медузы* // С. Жеребкин (ред.), *Введение в гендерные исследования. Хрестоматия. Ч. II. Харьков*, Алетейя, СПб., 2001, с. 799-821.

Фрумкина 2013: Р. Фрумкина, *Софья Островская и ее* Дневник, «Троицкий вариант», 7 мая 2013 года, CXXVIII, с. 12, http://trv-science.ru/2013/05/07/sofya-ostrovskaya-i-ee-dnevnik, 6 декабря 2015.

De Certeau 1984: M. De Certeau, *The Practices of Everyday Life*, University of California Press, Berkeley, 1984.

Friedman 1988: S. Friedman, *Women's Autobiographical Selves: Theory and Practice* // S. Benstock (Ed.), *The Private Self: Theory and Practice of Women's Autobiographical Writings*, Routledge, London, 1988.

Hellbeck 2009: J. Hellbeck, *Revolution in my Mind. Writing a Diary under Stalin*, Harvard University Press, Cambridge, 2009.

Riviere 1986: J. Riviere, *Womanliness as a Masquerade* // V. Burgin, J. Donald and D. Kaplan (Eds.), *Formations of Fantasy,* Methuen, London, 1986, pp. 35–44.

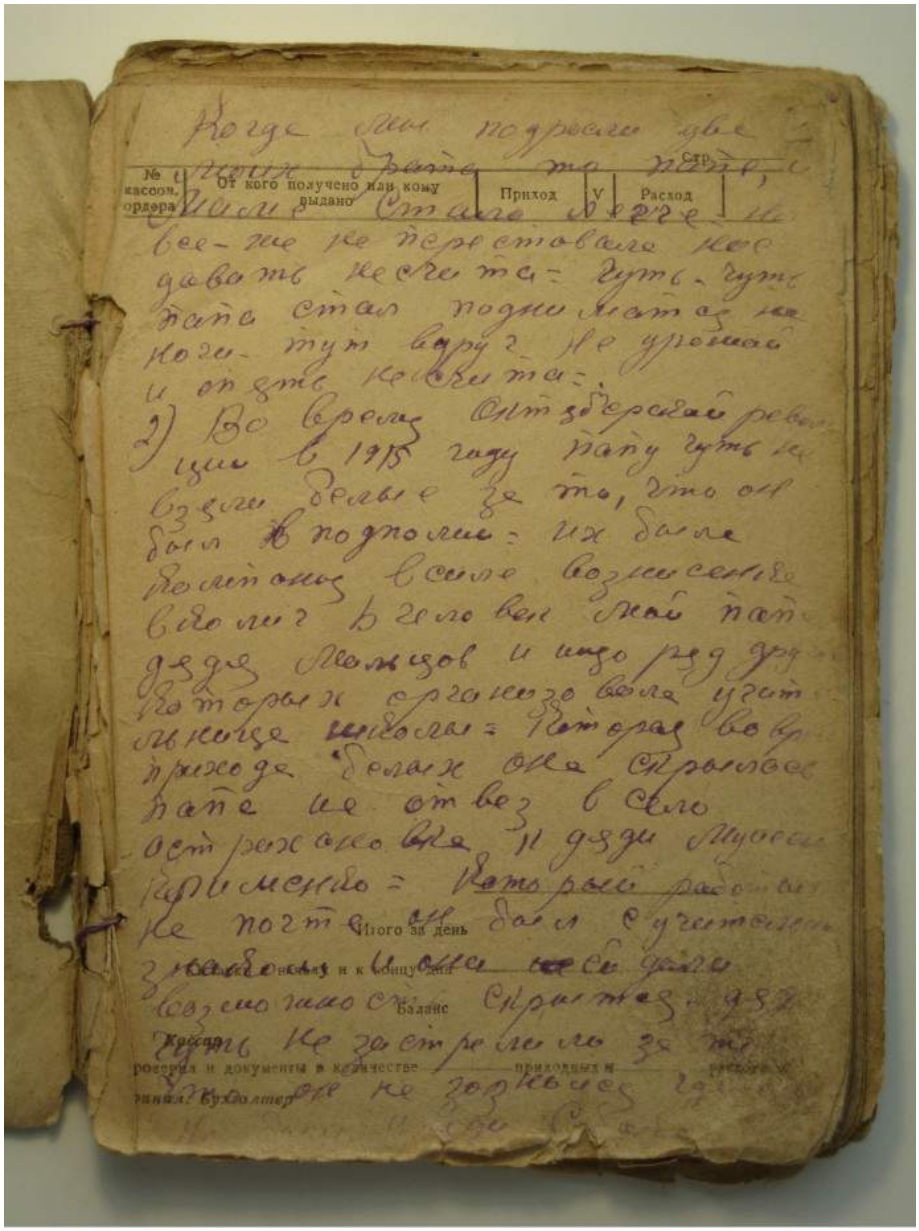
Moi 1990: T. Moi, *Sexual /Textual Politics: Feminist Literary Theory*, Routledge, London and New York, 1990.

Paperno 2009: I. Paperno, *Stories of the Soviet Experience. Memoirs, Diaries, Dreams*, Cornell University Press, Itaka, London, 2009.

Smith 1998: S. Smith, *Performativity, Autobiographical Practice, Resistance* // S. Smith and J. Watson (Eds.), *Women, Autobiography, Theory: A Reader*, University of Madison Press, Madison, 1998, pp. 103–115.

Materials and Discussions

The unpublished diary by Maria Bruss (edited by Stefano Aloe, Sarah Cameron and Julia Herzberg)



Sarah Cameron

The Diary of Maria Bruss as a Source on Soviet Kazakhstan

The diary of Maria Bruss offers fascinating insights into the history of early Soviet Kazakhstan. Her work, only recently brought to light, is one of the very few surviving diaries from the republic's tumultuous early years (1917-1945)[1]. It is even more remarkable because its author was a woman and someone of modest means: Born a peasant, Maria Bruss becomes a factory worker by the diary's close. Her work offers a gripping, first-person account of issues such as family life, social change, and industrialization that other existing sources, such as Soviet bureaucratic documents and travelers' accounts, cannot provide.

It is likely that Maria composed her diary in the 1940s. The first third of the work resembles a memoir. Here, Maria reflects on her childhood and upbringing, including the chaos and food shortages of the civil war. In the last two thirds of the work, Maria's work begins to assume the form of a diary, as she details the dramatic effects of World War II on her family and the region.

Unfortunately, we know little about Maria Bruss beyond what she reveals in her work. Although she wrote her diary in Russian, her last name suggests that she was part of the Russian empire's ethnic German community. Maria Bruss's family members were serfs; they had originally been sold in Poltava, a city in the Russian empire's southwest borderlands[2]. After the emancipation of the serfs in 1861, the Bruss family headed east in search of good farmland, eventually resettling in the Kazakh steppe.

Their journey to the Kazakh steppe was one undertaken by more than 1.5 million peasant settlers, mostly Russians and Ukrainians, during the late 19th and early 20th centuries[3]. The

[1] I would like to thank Kunduz Kasenova for giving me the diary of Maria Bruss. Particular thanks for their tireless assistance in bringing this new source to light are due to: Marc Elie, Olga Litvin (who also transcribed the diary from its handwritten form into typed Russian), Erlan Medeubaev, Vladislav Romanov, Asel Shayakhmetov and Sapar Tastanbek.

[2] See Kasenova 2014.

[3] On peasant settlement of the Kazakh steppe, see Campbell 2011; Demko 1969; Sunderland 2004 and Tursunbaev 1950.

DOI: 10.25430/2281-6992/v4-265-270
distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0

first wave of peasants came illegally, in search of good farmland. By the late 19th century, the flow of peasants dramatically increased: In 1889, peasant settlement of the Kazakh steppe became codified as official state policy, and in 1901 imperial officials completed the construction of a railroad linking Russia and Central Asia, the Tashkent railroad, which cut through the western edge of the Kazakh steppe.

In 1917, when Maria begins her account, she and her family have settled in Voznesenovka, a village in the Aktiubinsk region in the northwest of the Kazakh steppe. Due to the arrival of peasant settlers like the Bruss family, the population of the Aktiubinsk region had more than doubled during the period 1897-1916 (Demko 1969: 129). This region, however, was still overwhelmingly rural and sparsely populated. In 1931, it still had only one city, also named Aktiubinsk (present-day Aktobe), which had a population of about 30,000 people (Lan'ko 1931: 107).

Settlers like the Bruss family sparked dramatic changes in the region's economic practices and ethnic makeup: They displaced the Kazakh steppe's primary inhabitants, a group of Turkic-speaking nomads, known as 'Kazakhs', from their traditional pasturelands, and brought broad swathes of the steppe under cultivation. By the early Soviet period, northern Kazakhstan had become one of the Soviet Union's most important grain producing regions. Due to this period of intense peasant colonization, the new republic had significant Russian (19.6 percent) and Ukrainian (13.2 percent) minorities[4].

Yet as Bruss reveals, many of these settlers struggled to adapt to their new lives on the Kazakh steppe. In the Kazakh steppe, rainfall patterns often varied dramatically from year to year, leading to tremendous fluctuation and instability in the region's grain yields. New settlers endured terrible poverty, droughts, food shortages and illnesses such as typhus. These calamities were then compounded by the catastrophic effects of the civil war in the west of the Kazakh steppe, where White forces sought to seize control of the Tashkent railway line, and a disastrous series of land and water reforms implemented by the new Bolshevik regime in 1921[5].

[4] In 1926, Kazakhs held a slim demographic majority (57.1 percent) in their own republic (Vsesoiuznaia 1927: 82).

[5] On the civil war in Kazakhstan, see Mendeubaev 2003 and Kenzhaliev2000.

In much of the Soviet Union, the years that followed, those of the NEP, or the New Economic Policy (1921-1928) were a reprieve, as the regime relaxed the draconian economic policies of the civil war years. But for Bruss and her family, the NEP years were ones of hardship, a situation that was mirrored across much of Soviet Kazakhstan, as the regime continued to redistribute land and water rights. Bruss details how her family endured these difficult years: During the civil war, when White officers threatened her family, her mother chased them out with a poker (*kocherga*). During times of hunger, the Bruss family ate substitute foods, such as tumbleweed, and in desperation even dined on the family cat.

That Bruss describes the civil war and famine of the 1920s with such intensity makes it all the more surprising that she does not mention the Kazakh famine of 1930-33, a catastrophe of far greater magnitude. The famine was sparked by Stalin's state-driven modernization policies, particularly the onset of forced collectivization in 1929. It closely resembled the disasters that followed on its heels, the better known Ukrainian famine of 1931-33 and the famines in the Volga, Don and Kuban regions of Russia. Famine-stricken Kazakh nomads, the disaster's primary victims, flooded grain-growing regions, particularly those near railway lines such as Aktiubinsk, in the hopes of finding food. More than 1.3 million Kazakhs perished. The disaster also claimed the lives of 200,000 people of other ethnicities, many of them peasant settlers like Maria Bruss[6]. By the famine's end in 1934, the republic's camel population, which Bruss describes vividly in her account of the 1920s, was all but erased.

We can only speculate why Bruss does not discuss the famine of 1930-33, a disaster whose catastrophic effects she surely must have seen and experienced. Her silence presents a stark contrast with the diary of Tat'iana Gavrilovna Nevadovskaia, another inhabitant of the republic, who chronicled the effects of the famine in moving detail[7]. Nevadovskaia and her family were exiles; her father, a professor, had been deported to Kazakhstan during the 1920s. By contrast, Maria Bruss and her family became further involved with the party-state during this

[6] On the Kazakh famine of 1930-33, see Cameron 2010.

[7] The diary of Tat'iana Gavrilovna Nevadovskaia is held in the Central State Archives of Kazakhstan in Almaty. For further discussion of the Nevadovskaia diary, see Takhaeva 2010: 155.

same period. Maria's diary thus offers insight into how the regime built up social support in the Soviet Union's distant corners, far from its urban, working-class base. Writing in the 1940s, Maris may have consciously censored her writings about the 1930s. She may have feared that her diary could be discovered and jeopardize her chances of advancement in the new Soviet state.

From Maria's diary, we learn that her father had fought against the White forces during the civil war. Later, he became a plenipotentiary (*upolnomochennyi*) for the new Soviet state, traveling to Moscow in the early 1920s. Seemingly incongruously, Maria's father had also worked for the Russian imperial regime[8]. This was a career path shared by many other members of Soviet Kazakhstan's lower-level bureaucracy, an illustration of how the regime struggled mightily to create a bureaucracy free from the influence of the empire that preceded it[9]. Thanks to her father's new job as a plenipotentiary, the Bruss family got the use of an apartment, an improvement over their previous dwelling, a peasant hut.

In 1930, Maria became a member of the Komsomol. She writes about her participation in the first collectivization drive in 1929 and, later, her new role working in a factory devoted to dairy production. With the onset of World War II, Maria's involvement with her factory job increased. With large numbers of men away at the front, Maria became involved in the physically demanding work of cutting and hauling blocks of ice during the wintertime. Her work ensured that the factory could keep the butter, milk and other dairy products cool when stored or shipped long distances.

As Maria's diary reminds us, World War II was a period of dramatic social and economic change in Soviet Kazakhstan: More than a million deported peoples, including Russian Germans, Chechens and Crimean Tatars, arrived in the steppe, part of the regime's attempt to expunge so-called suspicious groups from the Soviet Union's heartland[10]. Moscow built up a massive forced labor camp, KarLag, near Karaganda, in central Kazakhstan[11]. During the war, more than a million Kazakhs left

[8] Kasenova 2014: (*Dnevnik babushka okazalsia letopis'iu sobytii proshlogo veka i Aktiubinskoi oblasti*).

[9] Cameron 2010: 89-91 (Chapter Two:*The Hungry Steppe*).

[10] See Westren 2012.

[11] See Barnes 2011.

the republic to serve in the Soviet armed forces (Carmack 2014: 95-112). Several of Maria's friends and family members are called up. Maria relates the drama of these departures, the tremendous sorrow of wartime losses (her nephew, Vitya, is killed while trying to defuse a bomb), and the joy that came with a loved one's safe return.

Maria's account is punctuated with periods of conflict, including marital strife, problems at work, and failed romances. But there are also moments of joy, including the birth of her daughter, her brother's safe return from the war, and family gatherings, such as weddings and New Year's Eve celebrations. These stories reveal how Maria and her family built a sense of community in the steppe. Though Maria was not Kazakh, she appears to have come to consider Kazakhstan home, and the topic of ethnicity is not mentioned in her account. Today, at least one of Maria's descendants, her granddaughter, Marina Kolosova, lives in Kazakhstan. The story of Maria and her family thus provides insight into how Soviet Kazakhstan and later, independent Kazakhstan, became a multi-ethnic society.

Bibliography

Barnes 2011: S. Barnes, *Death and Redemption: The Gulag and the Shaping of Soviet Society,* Princeton University Press, Princeton, 2011.

Cameron 2010: S. Cameron, *The Hungry Steppe: Soviet Kazakhstan and the Kazakh Famine, 1921-1934*, PhD diss., Yale University, 2010.

Campbell 2011: I. Campbell, *Knowledge and Power on the Kazakh Steppe, 1845-1917*, PhD diss., University of Michigan, 2011.

Carmack 2014: R. Carmack, *History and Hero-Making: Patriotic Narratives and the Sovietization of Kazakh Front-Line Propaganda, 1941-1945*, «Central Asian Survey», 2014, 1, pp. 95-112.

Demko 1969: G. Demko, *Russian Colonization of Kazakhstan,* Indiana University, Bloomington, IN, 1969.

Kasenova 2014: K. Kasenova, *Dnevnik babushka okazalsia letopis'iu sobytii proshlogo veka i Aktiubinskoi oblasti, Radio Azattyk,* May 5, 2010,

http://rus.azattyq.org/content/diary_maria_bruss_war_time_aktobe_region/2044144.html, accessed June 15, 2014.

Kenzhaliev 2000: I. Kenzhaliev, *Batïs qazaqstannïng qasiretti zhïldarï (1916-1920 zh. zh)*, Batïs qazaqstan memlekettĭk universitet, Oral, 2000.

Lan'ko 1931: V. Lan'ko, *Ves' Kazakhstan: Spravochnaia kniga 1931 god,* Glavnaia kontora kraevykh periodicheskhikh izdanii Kazakhstana, Almaty, 1931.

Mendeubaev 2003: E. Mendeubaev, *Voennyi kommunizm v Kazakhstane: politika, praktika, ideologiia (1918-1921 gg),* Aktiubinskii Gosudarstevennyi Universitet im. K. Zhubanova, Aktobe, 2003.

Sunderland 2004: W. Sunderland, *Taming the Wild Field: Colonization and Empire on the Russian Steppe,* Cornell University Press, Ithaca, 2004.

Takhaeva 2010: M. Takhaeva (ed.), *Tragediia Kazakhskogo naroda (sbornik dokumentov i materialov golod 20-kh, 30-kh godov XX veka v Kazakhstane)*, b.i., Almaty, 2010.

Tursunbaev 1950: A. Tursunbaev, *Iz istorii krest'ianskogo pereseleniia v Kazakhstan,* Akademiia nauk Kazakhskoi SSR, Almaty, 1950.

Vsesoiuznaia 1927: *Vsesoiuznaia perepis´ naseleniia 17 dekabria 1926 g. Kratkie svodki. Narodnost' i rodnoi iazyk naseleniia SSSR,* Moskva, 1927.

Westren 2012: M. Westren, *Nations in Exile: 'The Punished Peoples' in Soviet Kazakhstan, 1941-1961*, PhD diss., University of Chicago, 2012.

Julia Herzberg

Telling Life, Writing War. The Diary of Maria Bruss

We know only a few details of Maria Bruss's life. In her diary, which she began in the 1940s and in which she recounts the story of her life since the October Revolution in 1917, many key dates are not recorded: Bruss does not mention, for example, when and where she was born, nor why her family moved to Kazakhstan.

Radio "Azattyk", the Kazakh service of Radio "Free Europe"/Radio "Liberty", was the first to publish an article about Bruss's diary, including extracts. According to the article edited by Radio "Azattyk", Bruss's family was originally from Poltava, where her grandmother was said to have been sold in exchange for a dog. Maria's diary mentions nothing of this possible history of serfdom, although she refers to her family's poverty and lower-class background as a way of identifying her place in the social order. Maria thus begins her report in a manner typical of autobiographical writing in the Soviet Union. However, her dairy is unusual in a number of ways. For one thing, it is the report of a woman living in one of the peripheral Soviet republics, and autobiographical texts from these regions have seldom been preserved and have received little attention from scholars or the public. In addition, Maria began to write at a time when fear of persecution had already caused many to fall silent. To be sure, in the early days of the Soviet Union the memories of individuals from the lower classes were still greeted with much enthusiasm, as seen in such initiatives as the *History of the Factories* (see Gelis 1925: 197-212; Rozhkova 1932: 140-143; Zhuravlev 1997; Aris 2005). Marxist historians and journalists encouraged the collection and publication of autobiographical texts by peasants and workers, pointing to the gaps in the tsarist archives and the inadequacy of the material contained therein. This attitude was a continuation of a belief that started with the abolition of serfdom in 1861 – a belief which not only sought a supposedly genuine 'voice from below' in such texts but also saw them as evidence of the possibility of a better and more just society (Herzberg 2013: 21-64). In the

DOI: 10.25430/2281-6992/v4-271-278
distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0

1930s and after, however, authors of autobiographical texts were increasingly accused of 'subjectivism' and even began to fear their texts being read outside of the family circle. As a consequence, a great many diaries were broken off in the years of collectivization and the purges.

Maria Bruss, however, did not start writing until the Second World War. Her diary begins with a reflection on her childhood during the period after the October Revolution in 1917. She describes her father as an active fighter against the Whites. But instead of portraying her life after the October Revolution and the Bolshevik victory as a transition from darkness into light, as was usual in official testimonies, she focused on the suffering of the early 1920s. The family was plagued by harvest failures and her father and older brothers left for Akbulak and Moscow in search of a livelihood. Her mother stayed behind and was forced to beg for food for herself and her remaining children. The absence of male family members is a central theme throughout the diary; indeed, their absence is described as endangering the family's very survival during the period of the Second World War.

The character of Maria's diary changes with her description of the year 1928, when family structure ceases to play a primary role and is replaced in importance by her relationships with men: she has her first "beau!" (marked page 14). The prominent exclamation mark indicates that she felt this was an event of great significance in her life, even if Vania was more interested in Maria than she was in him: "Naturally I cannot describe how much incomprehensible joy there was, since Vania's joy was greater" (marked page 15). Events such as her joining the *kolkhoz* and Komsomol, by contrast, are mentioned only in passing and are neither described in detail nor evaluated. Maria's frequent moves from one dairy farm to another are only mentioned in relation to the different men she met there. Maria reports that she received several marriage proposals, but typically refused them. Persuasion and compulsion usually feature at the beginning of her relationships, and she describes physical intimacy as unwelcome and unpleasant.

Ultimately, Maria leaves Petia, whom she describes as being "abhorrent" to her from the beginning of their relationship (marked page 25). She ignores his warning that she will be giv-

ing up her chances of happiness by leaving him and instead marries Ivan Kolosov, a man 17 years her elder. Her hope of finding real love at last, however, is not fulfilled. Her husband proves to be a violent drunk who concealed the fact that he had been married once before. After four years, writes Maria, her patience reached an end and she began to respond to Kolosov's rough behaviour with harsh words. Finally she threw him out of the house. After a short period of reconciliation, she left him for good in 1939. In addition to her marriage problems, Maria also frequently describes conflicts at work. For example, she describes how rivals attempted to drive her from the workplace by accusing her of being a 'wrecker'.

The outbreak of the Second World War changes the character Maria's diary once again. Men are conscripted and Maria's brothers are sent to the front. The stories of her difficult relationships disappear from her diary and a central role is assumed instead by problems of supply shortages during the war and conflicts at the factory. In particular, much space is dedicated to descriptions of the hard work involved in procuring ice during the winter for cooling butter in the summer. Her diary shows that she was accused of not accomplishing enough. She repeatedly defends herself in her diary: "I have always given great effort on my own account, and for the production, in order to make quality products available during the season" (marked page 58).

Maria's life takes a turn for the worse when she is arrested on charges of stealing butter. She subsequently loses her job and then her apartment. "I can't bear it. If things continue like this, I will be forced to poison my elderly mother and my seven-year-old daughter so that they do not have to suffer any longer, and to kill myself with them, for I am not strong enough for this life" (page not marked). Eventually she is rehabilitated and gets her job back, enabling her to earn her living once again.

During this difficult period Maria uses her diary to portray herself as a zealous fighter on the 'home front'. She describes in detail why she cannot be held responsible for the poor ice stores since she did not receive any support from others in the factory. It is difficult to say whether these passages of self-defence, which take up many pages, are only part of an inner debate. However, it is clear that Maria was afraid of her diary being read by people outside the family, for numerous pages have

been removed from the notebook. Furthermore, one cropped page contains the laconic remark that "many pages have been destroyed and will remain a secret preserved in my soul" (Note in margin). The end of the war on 9 May 1945 finally puts an end to Maria's worries and grief about family members wounded and killed in the conflict. She eagerly awaits the return of her brother to share what she has suffered with him. With his arrival, which ends the war as a chapter in Maria's family life, the diary also ends.

Little is known of Maria Bruss's fate in the years that followed. According to Radio "Azattyk", Maria Bruss gave her diary to her granddaughter Marina Kolosova before her death. Her granddaughter later gave the journal to the radio station, which published excerpts from it. The editors' choice of excerpts is telling, and it shows how diaries, as sources of supposedly authentic testimony, continue to be used today to perpetuate particular ideas about the past, present and future. The published excerpts highlight events during the war that demonstrate patriotism and willingness to make sacrifices for the cause. The editors omitted passages that tell of Maria's doubts and weariness and the accusations at the factory that threatened her livelihood, as well as those relating to the period of unemployment and imprisonment which were so humiliating for Maria. Her relationships with men and her difficult marriage also remain 'discreetly' unmentioned (Kasenova 2010).

The way in which the diary is presented in the Radio "Azattyk" article suggests that a substantial shift has taken place during the last twenty years in attitudes to autobiographical texts from the former Soviet republics. During *perestroika* and in the period after the collapse of the Soviet Union, autobiographical texts were seen primarily as important evidence of the crimes and flaws of the Stalin era; the focus of the edited version of Maria's diary, however, is on a positive evocation of victory in the Second World War. Although Bruss's diary describes in detail such matters as domestic violence, intrigues, lies and alienation, a reader of the abridged transcripts provided on Radio "Azzatyk"'s website is likely to see Maria's diary as a portrayal of a life free of the cynicism and immorality felt to dominate contemporary life (Ivi).

For historians, the diary offers other insights. First, it offers a

rare glimpse into the transition from childhood to adulthood of a woman from the lower classes. It reveals, for example, how heterosexual relationships were initiated, rejected and ended, since Maria Bruss saw her choice of partner as a key decision that would determine her future and one function of her diary was to explain her choice of partner and the failure of her marriage.

Second, the diary offers insight into autobiographical writing on the periphery. Autobiographical texts from the Soviet republics seldom ended up in state archives. Campaigns encouraging people to write about their lives, and efforts to collect such writing, like those that took place in the European part of the Soviet Union, were less frequent in these peripheral regions (Herzberg 2013: 21-64, 195-316; Zhuravlev 1997; Clark 2004: 251-278). It is not surprising, therefore, that autobiographical texts from the periphery have not yet become a subject of systematic study, even though biographies of individuals during the tsarist period have received considerable attention for some time.

Furthermore, the text sheds light on the experiences of civilian women on the periphery during the Second World War – a topic that is still marginalized today. While autobiographical texts by women from the war zone or from besieged cities such as Stalingrad and Leningrad have become a subject of interest, everyday experiences from regions where there was no active fighting during the Second World War continue to be largely ignored. And yet, as Bruss's diary shows, the war was acutely felt as a major rift in the lives of people in these regions. Maria's diary also makes it clear that the war did not bring an increase in freedom. In spite of an increase in political willingness to integrate all members of society into a collective defence effort, her diary shows that the onset of war did not bring an end to much of the notorious and feared behaviour of the 1930s. Denunciation and exclusion remained part of everyday life, and this in turn influenced how the diary was written. The omissions, empty spaces, removed pages and recurrent mentions of fear make the diary an important source of information about life under Stalinism during the Second World War.

Third, the diary provokes the question of whether autobiographical writing by women is different from that by men and whether there are gender-specific motivations, modes of writing and archival conditions

of transmission. Bruss began her diary during the Second World War, which shows that the war was a noteworthy occurrence for women as much as for men. The departure of Maria's brothers to the front was probably an impulse for her starting the diary. For women of the lower classes, the absence of male family members often encouraged the keeping of a diary, which had traditionally been the responsibility of the male head of the family. When he was no longer there to carry out this task, women began to write their histories as family histories. Another factor that may have encouraged Maria Bruss's autobiographical writing was that during the early Soviet period women from the lower classes were called upon to give their accounts as witnesses of the revolution in 1917. As 'voices from below' they took, for the first time, the place that had been occupied by male peasants and workers during the late tsarist period. This can be seen, for example, in the efforts of the «Krest'ianskaia gazeta», which used autobiographical texts as evidence for the creation of official remembrances in the 1920s (Fitzpatrick 1997: 215-237; Koznova 2000). The editors actively solicited autobiographical texts from peasant women in order, so they hoped, to provide solid support for official accounts of the dark tsarist period and of the light allegedly brought by the October Revolution. The effectiveness of these campaigns and of the established biographical narratives can be seen in the beginning of Maria Bruss's diary, which starts with the October Revolution. Bruss's understanding of her diary as a chronicle of an exceptional time can also be seen in the fact that it breaks off at the end of the war. However, the characteristics of Stalinist self-fashioning which Jochen Hellbeck has identified in diaries of the Stalin era are only marginally applicable to her diary. It was not her primary intention to weave her subjective voice into the collective project of building a socialist society. Bruss seems to have used her diary only during moments where she felt excluded, as a way of constructing and reshaping herself according to the framings and norms of the socialist order (Hellbeck 2006). The diary seems primarily to have been a place for her to file away experiences and events that could not be shared interpersonally – probably due to the lack of a trusted conversation partner.

At the same time, Bruss's diary shows how much the transmission of autobiographical texts

from the lower classes is dependent on chance. Shortly before her death, Maria Bruss gave the diary to her granddaughter, Marina Kolosova. According to the Radio "Azattyk" article about the diary, Marina was accused of being a witch who used her grandmother's journal for practicing black magic. In order to eliminate the source of suspicion, she handed over the diary to Kunduz Kasenova, a journalist at Radio "Azattyk". The author of the Radio "Azattyk" article, Kunduz Kasenova, then gave the diary to a US historian, Sarah Cameron, who had read the article and expressed an interest in reading the diary. Cameron then donated the diary to Manuscripts and Archives at Yale University. The diary's path illustrates the lack of archives for preserving the writings of the lower classes in the former Soviet republics. Private accounts seldom find their way to officially organized government archives. In addition, institutions such as the Narodnyi arkhiv in Moscow, which once offered 'ordinary' citizens a place to store autobiographical writings from the Soviet period, have since been closed[1]. These difficulties in archival transmission indicate which people are considered to be historically significant and which people are not so regarded. The private memoirs of women from the lower classes or from the periphery have seldom been considered a part of the past worth preserving.

[1] In 2006 the collections of the Narodnyi Arkhiv were incorporated into the Russian State Archive of Contemporary History (Ilizarov 1998).

Bibliography

Aris 2005: N. Aris, *Die Metro als Schriftwerk. Geschichtsproduktion und industrielles Schreiben im Stalinismus*, Wiss. Verl., Berlin, 2005.

Clark 2004: K. Clark, The History of the Factories *as a Factory of History: A Case Study on the Role of Soviet Literature in Subject Formation*, in J. Hellbeck, K. Heller (Ed.), *Autobiographical Practices in Russia – Autobiographische Praktiken in Russland*, V und R Unipress, Göttingen, 2004, pp. 251-278.

Fitzpatrick 1997: S. Fitzpatrick, *From Krest'ianskaia Gazeta's Files: Life Story of a Peasant Striver*, «Russian History/Histoire Russe», XXIV, 1997, 1-2, pp. 215-237.

Gelis 1925: I. Gelis, *Kak nado pisat' vospominaniia*, «Proletarskaia revoliutsiia», VII, 1925, pp. 197-212.

Hellbeck 2006: J. Hellbeck, *Revolution on My Mind. Writing a Diary under Stalin*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 2006.

Herzberg 2013: J. Herzberg, *Gegenarchive. Bäuerliche Autobiographik zwischen Zarenreich und Sowjetunion*, Transcript-Verlag, Bielefeld, 2013.

Ilizarov 1998: B. Ilizarov (ed.), *Tsentr dokumentatsii "Narodnyi arkhiv". Spravochnik po fondam*, Narodnyi arkhiv, Moscow, 1998.

Kasenova 2014: K. Kasenova, *Dnevnik babushka okazalsia letopis'iu sobytii proshlogo veka i Aktiubinskoi oblasti*, "Radio Azattyk", May 5, 2010, http://rus.azattyq.org/content/diary_maria_bruss_war_time_aktobe_region/2044144.html, accessed June 15, 2014.

Koznova 2000: I. Koznova, *XX vek v sotsial'noi pamiati rossiiskogo krest'ianstva*, IFRAN, Moscow, 2000.

Rozhkova 1932: M. Rozhkova, *Kak zapisat' vospominaniia*, «Istoriia zavodov. Sbornik», Vyp. 3, Moscow, 1932, pp. 140-143.

Zhuravlev 1997: S. Zhuravlev, *Fenomen* Istorii fabrik i zavodov*: Gor'kovskoe nachinanie v kontekste epokhi 1930-ch godov*, IRIRAN, Moscow, 1997.

Стефано Алоэ

Рукопись *Дневника* Марии Брусс как памятник эпохи. Краткое текстологическое описание

Рукопись Марии Брусс свидетельствует о жизни простой женщины и бытовой культуре в нищенских условиях советской глубинки в 'глуши' советской провинции в первых десятилетиях существования СССР. Это своего рода памятник 'малой истории' Советского Союза, поскольку в ней отражены характерные элементы менталитета, мировоззрения, уровня образования так называемого рабочего класса, типичные общественные ситуации и быт эпохи Сталина.

Сама Мария Брусс назвала свою рукопись *Дневником*, как явствует из полустертой надписи на обложке документа: "Дневник пройденной жизни <...> се <...>"[1]. На самом деле, функцию дневника этот документ выполняет только с записей 1941 года, когда начинается соблюдаться определенный дневниковой ритм и, главное, предметом описания становятся недавно произошедшие события. Записи, относящиеся к предыдущей поре жизни Марии Брусс носят, напротив, характер воспоминаний о прошлом, они написаны в течение непродолжительного периода и создают некое целостное, организованное хронологически жизнеописание. Разница между двумя частями *Дневника* в плане организации предмета повествования и его стратегий очевидна. Следует предположить, что *Дневник* был задуман и начат в начале 1940-х гг., вероятно в 1941 году, как 'летопись жизни' автора (что позволяет подчеркнуть формулировку о *пройденной жизни* на обложке *Дневника*). То, что документ создавался в течение только нескольких лет (последняя запись относится к концу 1945 года) подтверждается еще и тем, что большинство листов *Дневника*, включая самые первые, являются страницами одной и той же бухгалтерской дневниковой

[1] Надпись частично стёрта. Сужу по фотографии, размещенной на сайте Радио "Азаттык", где *Дневник* Марии Брусс впервые отрывочно опубликован (со значительными купюрами и в орфографически нормализованном варианте) в 2010 году (Касенова 2010).

DOI: 10.25430/2281-6992/v4-279-284
distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0

тетради, произведенной именно в 40-е годы (об этом свидетельствует дата бухгалтерских счетов, напечатанная на каждом листе – 194__). Только последние записи (ок. 10 лл.) сделаны в другой тетради, продолжающей дневник. Обе тетради были сшиты вместе, предположительно самой Марией Брусс, с целью создать единую книжку. Страницы пронумерованы карандашом рукой автора (в целом 132 страницы, часть которых не сохранилась).

История *Дневника* связана с определенными событиями, которые нам остаются неизвестными, но в то время вызвали у Марии Брусс желание фиксировать свою жизнь. Текущие события Мария Брусс начала записывать в виде настоящего дневника только после того, как ее жизнеописание дошло до определенной даты, ее настоящего. Мотивы написания дневника оставались актуальными в военный период, а вскоре после окончания Великой Отечественной войны они, видимо, исчезли. Какая была изначальная цель Марии Брусс – трудно сказать. Прочтение текста вызывает впечатление, что Мария пишет не для себя, а для третьего лица. Может быть, для самооправдания или для того, чтобы в худшем случае оставить свидетельство о себе: период составления *Дневника* совпадает с серьезными проблемами Марии на работе, и многие страницы посвящены ее самозащите в атмосфере всеобщей травли и недоверчивости сталинского общества. Не случайно, в определенный момент Мария почувствовала необходимость уничтожить ту часть *Дневника*, которая могла бы оказаться для нее опасной (“Очень много листов уничтожено, которые остались тайной в моей душе”, пишет она на отдельном листочке, пришитом позже к странице 87).

Эти обстоятельства так же говорят о том, что документ не является дневником в строгом смысле. Это скорее всего мемуарное досье. Впрочем, вряд ли Мария задавада себе вопросы о структуре и стилистике дневникового текста; свои задачи она реализовывала интуитивно, без твердо установленных жанровых образцов.

Мария Брусс склонна вводить в текст повествовательные фигуры в виде подзаголовков для многих записей, создавая таким образом тематические ориентиры и обеспечивая последовательность своего нарратива. Эти названия придают

структуре *Дневника* порядок и образность (например: “В Челябинском”; “Гости”; “Приехал муж”; “Шпионы”; “Корешки вредительства”, и т.п.). Вряд ли можно считать такие яркие (и часто удачно придуманные!) названия просто ‘лабораторией памяти’: Мария Брусс пишет с намерением обратиться к определенной публике, для которой и придуманы эти ‘титры’, совершенно лишние для ежедневных личных записей, но безусловно полезные для создания повествовательной стратегии. С тем же ориентиром на ‘публику’ Мария перечитывает свой *Дневник*, о чем свидетельствуют примечания, добавленные самой Марией (по крайней мере, так кажется по почерку) карандашом в период – если не редактирования, то по крайней мере, пересмотра написанного ранее. Примечания играют характер пояснений: они вставлены в большинстве случаев для уточнения подзаголовков, если они в момент создания текста оказывались слишком общими (например: к заголовку *Встреча!!* добавлено другим карандошом: “С Ваней”, к заголовку *забыла.* добавлено “Ваню”...).

Эти повествовательные стремления являются, пожалуй, самым ценным и интересным элементом в текстовой системе Марии Брусс. По стилистике *Дневник* – документ, исторически значимый, но лишенный какой-либо художественной ценности, он – точное отражение культуры и мировоззрения малообразованной женщины, родившейся в глубокой казахской провинции в начале XX века. Нищетой, материальной и духовной, проникнуты страницы *Дневника*, наивным, но по-своему мощным способом передающего читателю страшный характер жизни эпохи. Мария Брусс – дитя поколения, которое выросло вместе с Октябрьской революцией в период массового обучения грамоте: ленинская борьба с безграмотностью не прошла даром, судя по записям Марии Брусс, которая писать как-то умеет и читает не только необходимую литературу (агитпроп и техническую литературу, но порой даже и произведения Максима Горького). Как большинство крестьян своей эпохи, Мария умеет писать, но с правилами правописания не очень знакома. *Дневник* – опыт передачи «наугад» устного рассказа о жизни в новой для автора письменной форме. Задача чрезвычайно сложна: в короткой школьной жизни

Марии не успели сформироваться прочные базовые орфографические умения; лексическая база неширока, в основном связана с просторечием или с местным жаргоном рабочей среды. В письменном тексте отражаются, таким образом, явные черты устной речи и элементы разговорного языка, в то время как к литературному языку можно отнести только формулировки и лексику, связанные с политической пропагандой и с трудовой сферой. Среди типичных орфографических и языковых инвариантов стиля *Дневника* можно перечислить:

- тенденцию к фонетической орфографии (“я невиделась падругами”; “Щастя мое не важное”…)
- элементы устной речи: в лексике (“Построили сибе хату”, “Мы делали выварку по моей личной карточке с Ефименком который всякую дрянь поставил на подочот”…)
- элементы устной речи: повествовательные элементы (“И что–же получилося!”; “И вдруг слышатся шаги и кто-то заходит в хату, и спрашивает: есть кто живой или нет?”…)
- элементы устной речи: в синтаксисе (“Купили верблюдов пару”; “мы сним не встречалися, и наконец встрелися”; “Но я этого не догадывалася что он меня любит”; “Я подошла когда мне нина сообщает что витя помир”…)
- небрежность в пунктуации (“Я испугалася думала что убила”…; “Как трудно было роставатся с Папой Мамой с братями всеми остальными”…)
- языковые штампы социальной и трудовой среды (“Дирекция высылает ревизора и приказ меня снять. Поставила в извесность Григорева”; “Когда приехала вторая Комисия с Москвы то разоблачили вредительство на фабрике”….).

Несмотря на стремление автора к единому последовательному повествованию, *Дневник* является во многом фрагментарным, и не всегда ясны рассказанные эпизоды. Неясность многих мест усугублена условиями, в которых рукопись хранилась. *Дневник* написан частично пером, а частично цветными, еле видимыми карандашами, на грубой, желтоватой бумаге. По-

черк Марии Брусс достаточно легко читается, но в тех местах, где она пишет цветными, очень неяркими карандашами понимание текста становится проблематичным. Местами текст совсем стерся, особенно на краях страниц. Некоторые страницы не сохранились целиком, другие совсем отсутствуют, либо вследствие решения автора (это в большинстве случаев, и особенно те страницы, которые находились в центральной части рукописи и касались проблем Марии на работе, как выше сказано); либо, вероятно, под воздействием времени и обстоятельств: например, страницы 69 и 70 сшиты в тетради в обратном порядке, вероятно в результате вырывания и уничтожения большинства соседних страниц. Среди утраченных частей *Дневника* есть и его первый лист (стр. 1 и 2), что можно объяснить двумя возможными причинами: либо лист вылетел из переплета, как часто происходит с крайними листами часто перелистываемых книг и тетрадей; либо Мария решила его уничтожить по соображениям безопасности, так как в нем описывались самые первые годы ее жизни, и в описание могли попасть политически опасные детали (например, намеки о немецком происхождении семьи Брусс, ставшим опасным в годы борьбы с нацистской Германией; или какая-либо информация о классовом статусе семьи в годы перед Революцией, когда Мария родилась). Нужно рассматривать эту фрагментарность, с важными информационными пробелами, как знак эпохи.

О Марии Брусс мало что известно помимо того, что она сама о себе написала и сохранила. Кое-какая дополнительная информация, полученная от ее внучки, Марины Колосовой, прослеживается по ранее упоминаемому тексту Радио “Азаттык”. Даты рождения и смерти Марии Брусс и там не указаны, новую информацию об этой женщине не удалось разыскать и исследовательницам Саре Кэмерон и Юлии Херцберг, которые подготовили настоящую публикацию *Дневника*.

Транскрипция рукописи представляла для исследователей немало сложностей. Впервые переписала большие отрывки *Дневника* казахская журналистка Кундыз Касенова с помощью Марины Колосовой, которая передала ей рукопись и разъяснила некоторые обстоятельства жизни семьи. Сокращенный текст *Дневника*

был прочитан по Радио "Азаттык" 17 мая 2010 года и тут же опубликован на сайте этого радиоканала с интересным приложением фотографий из личного архива Марии Брусс (в том числе, с фотопортретом Марии, без даты, но вероятно конца 40-х или начала 50-х гг.). С этим текстом ознакомилась исследовательница Сара Кэмерон, которая в 2013 г. получила оригинал рукописи от Касеновой и подарила ее Библиотеке Йельского Университета, в архиве которой теперь *Дневник* находится. По просьбе Херцберг, Ольга Литвин и Владислав Романов занялись полным переписыванием рукописи, в основном по критериям дипломатической транскрипции. На основе их работы, но с рядом поправок, я попытался еще больше приблизить напечатанный текст к рукописному подлиннику. Задача была выполнена относительно: как выше сказано, местами рукопись невозможно прочитать. Тем не менее, в результате мы имеем перед собой текст, который в значительной мере отражает стилистические, орфографические и паратекстуальные особенности *Дневника* Марии Брусс, значение которого как свидетельства эпохи смогут оценить исследователи.

Библиография

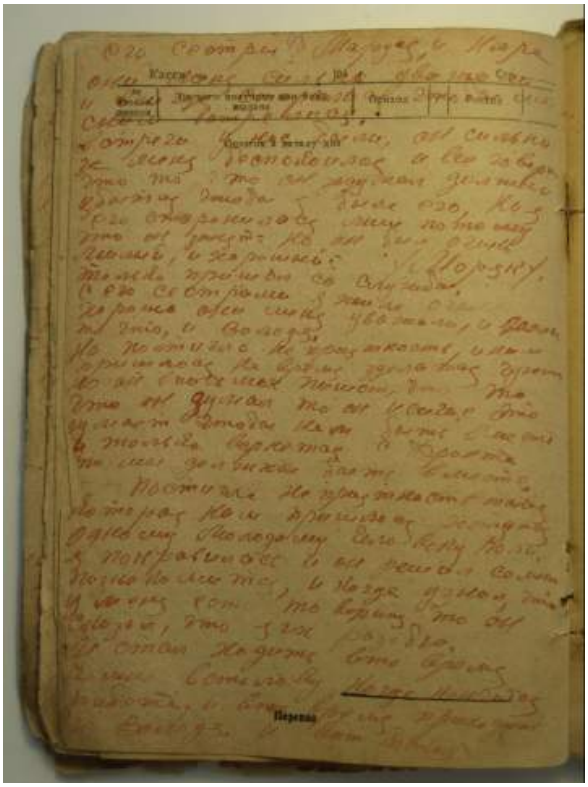
Касенова 2010: Кундыз Касенова, *Дневник бабушки оказался летописью событий прошлого века в Актюбинской области*, 17 мая 2010 г. http://rus.azattyq.org/content/diary_maria_bruss_war_time_aktobe_region/2044144.html

Мария Брюсс

Дневник[1]

<...>

3



1) Когда мы подросли два моих брата, то папе, и маме стало легче. Но все-же не переставала нас давить несчита. Чуть-чуть папа стал подниматся на ноги – тут вдруг не урожай и опять несчита.

2) Во время октяберской революции в 1915 <*1919?> году папу чуть не взяли белые за то, что он был в подполии: их была компанья в силе вознисенке в колич[естве] 6 человек мой папа дядя Мельцов и ищо ряд других которых организовала учительница школы. Которая во время прихода белых она скрылась папа ие отвез в село остраховка к дяди Муисею Крименко: Который работал на почте он был с учительницей знаком и она ~~не~~ ей дали возможность скрытся, дядю чуть не застрелили за то, что он не зазнался где она. Но была у дяди Собака

<4>

и когда офицер ударил дядю рукояткой то Собака бросилась на офицера ион не застрелил.

3) Папу так-же встрели взяли и отпустили ему несколько плетей через спину.

---

[1] Мы бы хотели поблагодарить Кундуз Касенову за передачу Саре Кэмерон дневника Марии Брюсс. Особая благодарность за неустанную помощь в подготовке публикации Марку Эли, Ольге Литвин и Владиславу Романову (которые вдвоем расшифровали рукопись и представили ее в печатном виде на русском языке), Ерлану Медеубаеву, Асель Шаяхметовой и Сапару Тастанбеку.

DOI: 10.25430/2281-6992/v4-285-319
distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0

В 1918- году были белые в пос[ёлок] возносенке и не давали спокою нашей семие а особено маме и братям чтобы они каждую ноч им играли на гармошке и мои братя на смену обе ночи им играли и в конце концов надоело это идиотство и они спрятались решили не пойти и мама спрятала гармошку.

И что–же получилося!

Пришли ночю и напали на мать старуху чтобы она им отдала гармошку папы дома не было. Я и моя систренка были малые Сидели на печки и ищо сидела больная тетя Мы сильно испугалися когда белые стали Маму грозить

5

рострелом за то что не дает гармошку им.

Мама сними дралась на пополам вышла из терьпения взяла железною кочергу и погналася за ими, последстви получилис на победе Мамы.

1919 год Симя Брусовых переболела вся исключительно тифом Папа чуть остался жив, и Старший брат Коля.

после все выздоровили

постиг не урожай.

1920 год.

Постигло не урожай де унас и родить было нечему потому что со всеми силами собралися и посеяли 3 гектара но на такой земли где уже не нужна была кулаку то она была занята бедным класом. К сожалению ничего не

6

Уродило в бедных а хоч и собрали то очень мизерное количество. Но у кулаков был хлеб.

Постиг голод бедный клас отдавал последнею свою одежу и что унего было за хлеб кулаку за бисценок. Мы очень пострадали все пропало что было.

Папа уехал в акбулак а Старший брат и менший тоже папу направили уполномоченым в Москву в 1920-1921 г. Мама снами малыми осталас: где очень переживала трудности ходила по дворам и просила кусок хлеба милостину. И кормила Нас голодных и Малых а сама бедная засыпала с травой. была уне трава перекоты полы и Мама ие сушила терла и кушала.

<7>

Когда просила ходила. Милостину то некоторые давали а которые были по багаче то те если и давали то бросали в лицо. в унас было имущество хата брычка плуг и борона бочка собака, и кошка.

И когда нам пришлося трудно то мы росчитовали что унас еще есть собака то мы ищо какой день проживем. но получилося что-то не вероятное собаку кто-то украл и сел. Но у нас ищо одно ест жевотное Это «кошка» Ну и мамочка горемычная нам устроила очень хороший .....

Нет сил выразить то что пережили

У меня серце забилось и я теряю сознания и не

8

могу дальше писать.

20 Января 1920 г.

Был вечер унас хата была холодная огня небыло мы положилися спать.

И вдруг слышатся шаги и кто-то заходит в хату, и спрашивает: есть кто живой или нет? Мама обозвалась и оказалося, что это был Мой брат Ваня который был уехал спапой Акбулак. Оказывается что он приехал забрать нас тоже в Акбулак так, как папа уполномоченый в Москву то симю взяли на обеспеченья, и мы стали собератся ехать.

На чом поедем??

с кем поедем? Зима холод. Негде нанимать подводу, ну брат и кинулся по кулакам искать подводу что бы отвезти в Акбулак. Правда трудно было найти <....>

9

Что-же нам пришлося за ие уплотить! А вот, что то что отвезуть 5 человек семи - за это взяли конечно не мало то что унас было. за исключ. хаты.

Хату мы продали одному зажиточному за 2 пуда пшеницы. Поехали в в Акулак. там нам дали паек квартиру и отопления козеное. Папа не скоро вернулся из Москвы.

Я была и уменя систренка нас мама водила в «Ару» т.е. кухня где было кормили детей Это было пособия [...] Как – буто бы жизнь Наладилась все пошло по хорошому, но не долго получался неожид. удар

Последний час

случилося то что не ожида было весна зеленели травы появились подснежники прилетели скворцы все пахло весной. Мы с систренкой

10

Стали ходить на улицу рвать цветы и подышать свежим воздухом. и вдруг, моя систра Нюня! Простыла и заболела и на другой день заболел маль.<чик> <Женя?>
Старшого брата, где проболели ниделю, и скончилися оба, в доме два гроба удар не выносимый. похоронили в одну могилу. Когда папа вернулся с Москвы то уже доч и унука не застал.
У приюта

Возвратившись папа с Москвы его поставили Надзерателем ~~на~~ по приютам над дитями. Папу очень дети любили и когда папа приходит очень много дитей обращалося и всегда <.....>: как он! и заведую им. Одна девочка «Вера» очень любила моего папу и называла папой. Но не долго пришлося папе там работать его в 1921 году перевели <.....>

11

У Могилы

Похоронивши Систренку мама очень тосковала, и каждый день мы с ней ходили на могилу проведовать. Но пришлось с ней ростатся в Мае м-ц 1921 года уехали в Хабду.
1921-1922 год Хобда

1923 год

Приехали в хобду стали на квартиру до поеления. Папа работал у Вика и работал все время.

1924 год

Перешли на квартиру до кузменка папа работал в, РИК Коля работал на почте, по найму а я была ищо мала.

Зимой

Брата ваню женили. Свадьбу. Жизнь протекала

1925 год

Построили сибе хату. Купили верблюдов пару <.....>

12

Нас две хозяйки и произв... Мне очень пришлось трудно потому что папа и братя работали в организации а Ваню брата забрали в Армию. Мне пришлось с мамой убирать хлеб, и косить сено и все полевые работы.

Все убрали, подготовились [на] зиму. Брата проводили вармию.

Зимой

Мне приходилось убираться на двору и около верблюдов, и [...] мне было тогда совсем ищо мало лет вс[е]го 12 лет но мне приходилося убиратся около этих дубин. Они были вредные абблюет тибя сног доголовы.

1926-1927-1928 год

Эти четыре года прошли не так легко для меня лиш потому, что мне приходилось ли работать с мамой <.....> В 1927г уже Брат вернулся <.....>

13

А мы смамой тянули из сил мне и дали --- и ходили по деными засоботали по зажато. --- полнела, помогли, мозоли. 50 копеек в день и на сухого хлеба и теплой воды

Меня заставляло горе ити работать за 30 к. Потому что мне не отец ни братя не давали на свои малые расходы хоч копеек --- денег мало, надо потому – я уже стала барышня небыло не одется ходила в старом отцовом пальто и больших рваных сапогах и когда в 1927 г. пришлось что снег упал и осталось под снегом неубратая картошка, то мне пришлось капать. Меня от полушубка оттаивала рукава и одела [...] и ноги натерла перцем--- мне было холодней <.....>

14

14го Октября 1928 года

Приходят ко мне подруги, и предлагают ити сними мазать и я пошла, где простыла заболела и проболела 3 м-ца было восполеная ушной кости и заболеванья мозговой оболочки где я один м-ц была ненормальной - впоследствии под угрозами Врача Папа отвез в Актюбинск и там мне зделали операцию - после чего я стала сибя чувствовать ничего.

Операцию делал проф: Смагилин. После чего вернулась домой.

Встреча!! С Ваней.

Когда после долгого отезда меня и я невиделась падругами и когда яприехала то пришли подруги с такой радости и всемы пошли на улицу гулять. Играли гармонья балалайка танцевали, пели песьни. вдруг является Ванюшка Кудинов. Это был мой кавалер.

15

подбегает ко мне и с такой радостю что не находит слов со мной говорить. После длительной моей болезни 3х м-цов мы сним не

встречалися, и наконец встрелися сколько было не понятной радости которой передать конечно я не могу потому что больше радости было со стороны Ванюшки. т/к я им не висьма сильно была за интересована, но все-же привлекла.

Разлука с другом В.

Раниию весной когда сошол снег. нам пришлось с Ванюшкой ростатся на время так, как его отец решил переехать на хутор «Сабанкуль» и переехали туда. и мы простилися но Ванюшка дал слово что он будет ездить и встречатся со мной и наказывал мне чтобы я не забыла его!!

Но подула такая атмосфера что мне подвернулся Петя Михайленко, и я Ваню

16

забыла. Ваню

Однажды приехала его Мать и говорила смоей матерю чтобы мама меня уговорила чтобы я была ихней т.е Ванюшки. ибо он заявил что век женится не будет.

И что-же получилося

Ванюшка! После разлуки сомной дважды женился и не стал жить и заявил радителям что он жить не скем не будет если не с Манькой, Брусовай и решил луче уйти втюрму:

в конце концов был осужден на 3г. после чего не видела его.

Но впоследствии мне его жаль лиш по тому, что унего нет счастя.

1929 год

Были первые дни колективизацы

Папа, и я вступили впервые в колхоз “им. Буденого” хобда.

5/II 29 г

На почте Новое знаком

Пошли мы сподругай Марусой на почту и получили два письма с поселка Астрахановка.

17

И стали читать: одно письмо было подруги от ее ковалера и другое мне от его тоже. Но подруге писал конечно известно что пишет ковалер. Мне было письмо очень интересное когда я прочла письмо то узнала что он рекомендует мне своего товарищя пришедшего с арми чтобы познокомится. просят уменя ответ но я ничего не ответила.

15/II. получаю письмо от самого того скоторым товарищ рекомендовал познакомится и присылает свою Фотокарточку и просить моего согласия и ответа и мою Фотокарточку. Я ничего не отвечаю.

20/II 29г.

Получаю третие письмо. Наконец то я ответила и выслала свою Фото карточку. И так мы стали сним знакомые и вели переписку впротежении 1^5 года и не встречалися но письмами

18

Любов разгоралась все ярче, и ярче. Но его я незнал но знала только что Петя. Михайленко..

Первая встреча с Петей

после рождественных празника как обычно бывают Свадьбы. Ишла замуж подруга Мотя Понпушного, за Свиридона Гончаренко. где гуляли там вечеринку, и вдружках мы были все подруги. Погуляли у нивесты и переходим к женеху. в ходим в комнату Сидит тот товарищ подругин. и ищо незнакомый молодой человек. Я как обычно виселая и боевая Подошла Стоварыч Федей поздоровалась дала руку а тому второму только дала знак кивнула головой т.е поздоровалась. и начала плясать петь, и даже не замечаю что это тот сидить самый Петя но наконец то Федор

19

Ко мне подходит после танца и вызывает на улицу, я вышла он меня поставил в известность что тот самый молодой человек, и есть Петя и он хочеть чтобы со мной быть вместе. Ну вот мы и встретилися за 1^5 года ну провели вечер и розошлися он уехал и я уехала на Набаловский завод но дали друг-другу обещанья не забывать и любить друг друга. И обещанья выполнили ищо продолжалася наша переписка и знакомство ровно год. И в 1930 году в июле м-це я получила письмо отнего он просить моего согласия уехать с ним в Ленинград. Но я ему ничего не ответила и получила вторично такого-же характера. Я ответила что я ищо молода и о замужестве пока ищо не думаю и не поеду. Да ищо и папа ухи не трепал за Это..

20

И так мы с Петей растались.

Я очень жалею о нем. Был хорош мальчик.

Станим такие как все.

1929-1930 год.

Я была кандидатом В.Л.К.С.М. издержала свою програму в 1930 году получила комсомольский билет кандидатом была год и в 1930 году приняли в комсомол участвовала в легкой кавалерии участвовала вовремя колективизации. Проявляла свою инициативу за что были мною благодарны.

В брыгаде

Была весна работали вколхозе на посевах хлебов 1929 г. Посеяли. Начались косовыца а там и молодьба. Я работала мною были довольные все имела книжку ударника. Осеню проходила работа в <.....>

21

Все ложилися отдыхать, Я не спала а ходила на Спящих и пришевала друг к дружке, а кому что либо пришю – за Что мне чуть попало – и за мной погнался «Федька Исаев» но я его сватила и бросила через голову. Он лежал 20 минут. Я испугалася думала что убила. так мне после этого что я мужчину поборола и дали названия **боевая девчонка т.е атлет** вскорости получилося что я сн-за уехала и 22/viii 29г поступила в Совхоз учотчиком Мол-продуктов при Саранобдинском заводе
24/viii 29г

На Саранабаде. знак, с Яшой

Конец 1929 года и 1930 год Я работала учетч. мол-продуктов от <.....> но при заводе, там был <.....> Стипан <.....>

22

Был там ищо Мастер завода Иваненко Яша.! Между нами сним небыло ничего = близкого он даже не давал знаку того что он мной заинтересован и не смел мне об этом сознаться и обяснится в любви а все сомной относился как с товарищем. Но я этого не догадывалася что он меня любит а считала просто за товарища.
29/x 30 года
Были отношнения Треста чтобы Сарахобдинский завод перевезли на бычолу и 23/x переежали так-же с ними ехала до Центральной Конторы Совхоза в ротовском встала и взяла Свой багаж простилася с Варей Степой, но стала прощятся и с Яшой! Я спроста нечего не смею книму: но он меня однажды поразил когда мы простилися то Яша! тихо мне сказал Маруся! зачем ты остаешся в центральной! ты должна

23

поехать сомной. Но я только засмеялося посчитала Это все за шутки. но совсем нет.

В совхозе ростал. с Яшой

Я осталося в центральной, переночевала у братев и на другой день какраз базарный день и я решила с подводами с совхозными поехать в Хабду к папе, и маме. Прижаю туда, там встрела Варю, то она мне обяснила следоюще, Что Яша сказал Варе навот записку и неси Маруси пусть она не уежает в совхоз или приедем, и заберу я ее с собой стал он сибя ругать что он ранче не обяснился мне в любви а когда мне Варя принесла записку и передал все его <.....> я ничуть не поверила а посчитала просто за шутки и не осталося и уехала в центральную. <.....>

24

По приезду Яши на завод он мне в совхоз прислал 2 письма отом, что он глупый что не сказал ранче. отом что он меня Любит. в письме просит моего согласия и он тогда приедет за мной, и чтобы я была его женой. но мне все это казалося просто шутками и я дала ему жестокий отпор он обидился и не смотря не на что прислал Старика за мной и написал письмо но я старика оборвала и никому не поверила и вторичный дала ему отпор. И наконец Яша женился на доярке на которой его женили люди ион жил просто не скаким желаньем за последние время Яша стал директором заводов, а я Мастером завода. Мне очень было трудно было работать никто не помогал а директор Яша не помогал лиш по тому что он был на меня зол! и не однократно на меня обижался уже в 1932 г. и грозил мне мщением за мое упорство. Получилося то что не один <.....>

25

На Сорохобдинском, и Сеченском Масло-заводе 22/vi 32 года меня обворовали взяли одежу деньги и масло. 15 к.г.

Лоборант знакомств с Петей

16/iv

Приехала на Хаболовский Масло-завод Лоборантом было там две девочки Маша, и Маруся – они были знакомы с рибятамы были на заводе М[*иша*] И Петей. Когда я приехала, то Эта девочка сказала одной подруги что это приехала наша нисчастя. Это я ихное несчастя боялися чтобы их кавалеры не бросили.

Но все-же они угодали Стал за мной Петя ухаживать

я его гнала от себя, плакала и просила чтобы он за мной не ходил но он насильно заставил чтобы я с ним ходила – он мне был противный и не могла его и видеть и я умоляла его не мучить меня и оставить в покое но он взялся <.....>

26

Зделал что я к ниму привыкла и проводили время 2^5 года. Наконец он стал делать предложенья по женится но я сказала что ищо обождем. Вдруг на завод приежает инструктор Колосов Ваня. Который ко мне стал со своими предложеньями чтобы по женится. Мне Пети не стало жаль и я обратила все внимания Колосову. С Колосовым вели переписку 2 м-ца и наконец поженилися. А Петю оставила вспоминаю его слова отом, чтобы я не шла за Ваню К. Потому что я потеряю свое счастя но я его не слушала не верила ине верила – и не посмотрела на Петины Слезы Сколько он их пролил – мне почемуто его не стало жаль тогда, но после того, как вышла за Ваню и пожела то вспомнила его слова они были верные и правдивые.

27

23/iii 33 г

Алексеевский маслозавод.

После долгих моих поездок по отдилениям в бураны где блушдалась и обморозилася чуть не замерзла. завод передала и приехала 25/iii гуляли мою свадьбу. и стали жить с Колосовым Ваною - а Петя остался сиротой.

Неудачный брак с Колосовым

В супружестве я глубоко ошиблась. Муж уменя старше от меня на 17 лет я ищо дитя проть него, но это не важно что он старше меня еслибы он был человек. Муж мой жестокый и не характерный спервых дней стал варить воду и издеватся. Я наверно Этого не перенесу на мою молодую грудь каждо день такая печаль – Он такой милый такой хороший когда трезв, но вино его гробить. Я глубоко ошиблась в браке 30/iii 33.

28

В загсе.

I)iv 33 г

Мы С Колосовым пошли в Сел-Совет регстрироватся. Он не пожелал чтобы я была Брус, а чтоб Колосова так, и зделали.

Отезд, с Колосовым после брака

3/iv 33 г.
З /iv мы собралися ехать в Акбулак там жил Колосов. Как трудно было роставатся с Папой Мамой с братями всеми остальными
Брат Ваня после того как меня проводил чуть не помер у него с серцем не важно.
5/iv приехали в Акбулак на квартиру Колосова И.К. познакомилася с Тамарой, и Церушом. И С Николаевной Луканиной. тамара и церуш жили в одной квартире снами.

29
А Луканина это была приятельница Колосовой бывшей.
Когда Ваня Колосов на мне женился то клялся что он одинок нет жены но я ему не верила и по этому целы два м-ца не женилося я хотела узнать точно. однажды приежают комне управляющий Галушка, и инструктор. Кибильнык. и стали мне говорить что Колосов не женат одинок он уже унас работает, год и мы его знаем – я поверила им и вся моя симя по верили и симейно посовещалися и решил отец меня отдать за Колосова. Но когда мы приехали в Акбулак и я встретила Луканину а эта знакомая первой жены Колосова и она проговорилась о том, что у него была жена он отправил когда ехал за мной – то я упала в истерику и стала без памяти. они стали меня спасать, но она не знала ото м что он меня обманул – что я не знала об этом, и стех пор пошло у меня не доверия к мужу

30
Отом, что он не зознался а обманул меня. Но уж е после того я не могла ни на минуту ему верить. не смотря на то что я его по осл е некоторого время пожела потом полюбила, и любила до безумия. Ни одной командировкы не бы вает чтобы я его проводила и не обплакала, и боялась за то чтобы нам сном не ростатся. Если мы сним ростанемся то я сам сибя решу.
Суровый Муж. воспомин
Щастя мое не важное муж мой очень коварный и любить издеватся над женским персоналом и меется ищо старая жылка. Я очень долго терпела переживала ругатся я не умела только плакала – во время работы в лобалатории я хотела покончить собой но Сергей Кузмич: Пухначев все это отстрашил и убедил. 24/х 35 г я почуствовала сибя беременной и решила

31

в виду такого не удачного сопружества, зделать сибе аборт но муж стал умолять и носить на руках целовать лиш только чтобы для него родила ребенка. обещал меня С моим рибенком носить на руках. рибенка я родила замечательною Дочку 9/vii 35 г. назвали Нелли но он свои обещаня не выполнил.

5/ii 1934 года

Удар

Папа проводил Маму ко мне в акбулак а братев с сотчотом тоже в Акбулак, а сам остался стоварищами гулять взяли вино истали гулять Папа потом сказал товарищам что гуляйте, а я отдохну и склонился на стол и помыр.

Хоронили 12/ii когда все сехалися дети, очень было жаль все плакали особено я была в истерике чуть меня спасли я все на сибе порвала.

32

Прочти

25/iii 33 года

Мы растались спетей я его оставила и вышла замуж за Колосова И. С Колосовым мы жили не важно он был очень суровый муж, и коварный идевался надо мной – я все терпела только плакала. Наконец через 4 года у меня тепения кончилось и я стала ему не молчать у нас пошли ругания и соры.

20/vi 37 года

Я мужа выгнала с дому выбросила всю его одежу, жили мы в розь ровно 3 дня. Наконец он ночю явился комне в квартиру когда я спала. Ему открыла бабушка которая у меня жила за няню, я его стала выгонять, он стал плакать у умолять что больше токой не будет – дал слово не драться

33

и жить по хорошому. Ровно год он не дрался. Наконец опять стал такой.

28/viii 38г

В Гор. Белебее.

Нас перевели с абдулака, с фабрики в город белебей, Мужа зов: Пастерезецоного Пункта, а меня Лоборантом туда. Работа протекала не важно

Колосов от вынчивал от работы а все стояло за мной, я стала сним ругатся за то, что он халатничить, и наконец они не поладили с

уполномочены Бурцовым: и его трест снял а меня поставили на его место.

Угрозы.

Когда я принимала работу от Колосова 28/ii 39г то он меня ругал чтобы я не работала но я не ему подченилась а преказу я приняла пункт

34

Работала я хорошо но Колосов тормозил моей работе. Приходил пяный ко мне на завод, устраевал дебош ругал меня всякими словами и тормозил в моей работе. приедет кого либо перевнует и изобет.

20/v 39г

Муж пришол пяный будучи без работы и напал на меня за меня застояли уполномоч Новиков, то Колосов его избил на него составили Акт, все прашло благополучно.

Без работы

Колосов был без работы. Я ему разрешыла отдохнуть один м-ц апотом опять работ. но он отдыхал ровно 5 м-цов наконец я его стала высылать на работу. он устроился вербовщиком от Челябенского Свиного завода Им. Ардженекидзе зделал он рейс 2. наконец его оставили пре складе

35

на заводе. он меня прегласил поехать посмотреть там квартиру. Я сним поехала.

В Челябенском

Приехали мы с мужом туда на трамвае покаталося город хорош, а завод ищо луче. Я ему дала Слово что я книму приеду, и уехала в Белебей прадала все манатки и собралося ехать только не кнему а по адресу Актюбинск.

29/ ix 39г.

Гости.

Приехали кнам в гости брат Коля, и Ваня, и Сноха Маруся С Физочкой. Мама тоже была у меня. Хорошо по гуляли.

Приехал Муж

Приехал муж погуляли и он ушол: 9/x и не вернулся и я его после того видела всего два раза.

36

Где мы сним и разлучилися, наверно на всегда.

14/х 39

Уехали

Братев я проводила домой а мы осталися я уволилась и уехала смамой, и дочкой Нелий в Актюбинск. домой, Уехали мы 12/і 40г.

На работе

Когда я работала на заводе белебея то завелись личные счета с упол: Титовым, и Счетовод Григоревым. Они меня хотели изжыть с зовода Создали плохие условия для меня тормозили в работе. и меня обвеняли Им помогали Главн. инженер Лобанов, и Мастер Захаравич. Наконец то мы написали в Москву об этих безобразиях, выехала комисия какой то

37

Мужчина ничего не выявил потому что оказался подкупленым Лобановым. Мы Сколосовым и ряд рабочих написали вторично в Москву. В периуд этого было вредительство на фабрике.

Был там инженер Лобанов Мастер Захаревич технолог Лест. и директор Фабрики Колесуник. а Директор Треста в чекалове Русман.

Шпионы.

поразительно

Когда приехала вторая Комисия с Москвы то разоблачили вредительство на фабрике. где впоследстви получилося Лобанов был направлен сюда Русманом, с Лобанов в перетянул на работу «Захаревича» и «Леста» и Колисунина, который развалил до основиния один Мясо-Совхоз. его поставил Лобанов Директором Фабрики.

Оказалося

Захаревича забрали как шпиона дважды бежавши с Польши.

38

И ему пересылалося деньги на фабрику в количеств 24 ась он получил за время работы на фабрике. Его посадили. Через некоторое время забирают «Леста» как шпион Истонии. И забрали Директора треста Русмана как вредителя. Через 8 дней забирают и директора фабрики Колесунина который оказался не Колесунин а Косулин. Участник в рострелe 16 комесаров на Кубане. Уволили и Лобонова. Прислали главн инжинером Зубкова и директорам фабрики Шимин. Иван. Анисович. работа как бутобы наладилося но ищо остался <.....> уполн. Титов и сч. Григорев которые меня Колосову сильно жали во всех отношениях за то, что мы помогали выявить

вредительство. Титов, и Григор, на меня создали ложное дело и хотели снять с работы. Написали директору фабрики

39

приказ о снятие меня сработы там Шимин не расмотрел толком и дал согласия. Когда узнала точно об этом меня оставили на работе и Титова сняли. Остался один Григорев. Я ставила вопрос чтобы меня уволили, или перевели потому что с Григоревым мне работать нельзя! Но меня Шимин все уговаривал чтобы потерпела Сезон я осталося.

Корешки вредительства

прочти

С Грегоревым мы не ладили и он всякими моментами старался мне тормозить делал меня вечным дибетором, и написал на фабрику что я растратчик добился через рай-организацию чтобы меня снять райорг дала отношенье. Григорев сообщил на фабрику. – Дирекция высылает ревизора и приказ меня снять. Поставила в извесность Григорева. Он об этом узнал, почуствовал что

40

Приедет ревизор то выявить что Григорев Сам безобразничал а на меня Склоки соберал. ревизор должен приехать.

30/vi - а Григорев ночю под i/vii взял козеные деньги 5000р! И избежал, а всякие проходные документы изорвал и бросил в конторе.

I/vii 39 г

Прочти

Прихожу на работу захожу на контору лижат раваные документы я не догодалося. Когда целых 4ч прошло и нет Григорева, мы так-же не догада. Наконец то заходит приеха ревизор Сприказом о снятии меня Когда он спросил где Григорев Мы ответили что надо небыло и когда пошли на квартиру то хозяйка сказала что его нет он ночю кудато уехал.

Мы Сревизором 2 дня сидели склеевали Эти рваные документы то оказалося что он взял 5000р и увез. Ревизор не

41

Медля сообщил на фабрику об этих делах.

8/vii 39 г.

Телеграмма

Прочти

Получаем телеграмму что не медлено оставить Колосову на работе. Но я пренцепеально не хотела работать раз меня враги мажут, а в хозяйственников много к [н]им веры. Но я ищо поработала один м-ц где уволилося и в 12/I уехала в Актюбинск Маслопром, где устроилося Гормолзавод мастером.

Гормолзавод

Работала я там ничего но в октябре м-це уволилась иза того что не поехала мастером на Алгинский м/з Уволилась и поступила в Общепит Бухветчицой. Работать было плохо.

[Фотография Вани Брюсса. – Прим. ред.]

[На оборотной стороне фотографии – куриные царапины. – Прим. ред.]

42

зароботок мизерный

Уволили с общепита за не достачу 200 р. Я взял одну бочку водки где тару принемали за 50 к.ч а после продажи оказалося что таре 68[9] где разн. ищо в кадке но я свое времено не оформила актом, и пришлось пострадать за недостачу 200р.

Я была один м-ц без работы. Очинь переживала трудности по 3 дня была голодная так-же и рибенок но рибенку хоч [хоть] бабушка тихоньку в угулку накормит, чтобы не видела сноха. очень было трудно переживать. братя и снохи меня чуждалися потому что я была бедная а они жили получе. Ребенка Неллу все обижают и толкают, так-же не счастный рибенок Сирота, живет без отца и матери. Я никак немогу собрατся с Силами чтобы устроить благополучие в жизни и воспитать ребенка не в горе но из за врагов и подхолимов мне вечно тормоз потому, что я не люблю быть подхолимом и живу на правде, а она правда не существует.

[Нет двух листов (с. 43–46). – Прим. ред.]

<47>

зревала, наконец я его спрашиваю Молодой человек что вам надо. Он улыбнулся и отвечает что просто так: Я ему говорю что так, не стойти около бухвета, сменя рабочие засмеялися, они оказывается знали о том что Этот человек чтото хочет от меня, и он появлялся очень часто, и наконец он подходит, и дает мне записку, в которой просить моего знакомства, я ему говорю что я этим не занимаюся. Но он стал чаще, и пуще ко мне пристовать, и мы сним познакомилися. Это был Вова! Но я сним вобще не желала ходить потому что он занят был, но он всигда ко мне приходил и вызывал и указывал

место где он будет меня ждать чтобы увидется и поговорить. Я старалося от него уйти, но ему помогали

Смотри на обороте

знакомство с Володей очень интересное

[Написано на двух страницах. Следует читать: “Смотри на обороте. Знакомство с Володей очень интересное”. – Прим. ред.]

48

его сестры Маруся, и Нюра. Они меня сильно уважали и всегда старалися чтобы мы сним встрелися.

Встречи у нас были, он сильно за меня беспокоился и все говорил что то, что он задумал должно збытся чтобы я была его, но я его сторонилось лиш потому что он занят - Но он был очинь милый, и хорошый. «Моряк» только пришел со службы. С его сестрами я жила очень хорошо они меня уважали, и <.....> то что, и Володя.

Но постигла не приятность, и нам пришлося на время зделатся чужыми но он вписьмах пишет, что то что он думал то он и сичас это думает чтобы нам быть вместе и только вернется с Фронта то мы должны быть вместе.

Постигла неприятность такая которая нам пришлося ростатся одному Молодому человеку Коли я. понравилася и он решил со мной познокомится, и когда узнал, что у меня есть товарищ то он сказал, что я их разобю. И стал ходить вто время ко мне встолову когда кончится работа, и в то время приходит и Володя. И вот такая

49

история продолжалося не мало и наконец мы сКолей поругалися чтобы он не ходил ко мне потому что у меня есть товарищ, но он прямо сказал, что ты Маруся сним ходить не будеш, а будеш со мной.

Я от Николая всигда старалося уйти, избижать но он визде, и всюду меня находил, и я от его не могла отвязатся. унего хватало нахальства прийти в столову и сидеть пока якончу работу. Если я осталося не ухожу то ион сидить до утра и не выгониш его, а если ухожу то так-же от его рук не уйдеш, а Володя так-же одновримено сидит меня ожидает и вот это приставленье Володе надоело, и он

стал редко ко мне приходить а только оставлял мне письма, и мы письмами сообщалися и днем виделися итак он от меня совсем стал мало приходить, а Николай в свою очередь дежурел около меня чтобы я не ушла с Володей. Я старалася не говорить с Колей точно когда я прийду домой если скажу что буду дома в 8ч вечера то стараюся прийти в 12 или в час ато нахожусь в подр[руге] Лены, или ее товарища Саши.

50

Один раз я его обманула не пришла рано домой а пришла в 12 часов ночи. И что-же я увидела он стоит в синях с моим Братом Ваной, и разговаривают. все-же я от него ни могла никак уйти он всякими силами старался меня дождатся по словам брата. то Николай дожидался меня с самого вечера. Были такие моменты, что мы с Володей встреримся и он меня проводит домой прийдем, а на крыльце сидит этот Николай ждет меня. И так мы с Вовой договорилися на время не встречатся, а с Николаем разругалися и он не приходил два дня и наконец за мной прислал.

Вечер, у [Зачеркнуто. – Прим. ред.]

Я собралася спать приходит подруга Лена и ссвоим товарищом Сашкой, и говорять пошли к ним по сидим возми гитару. я сильно не хотела говорю, что може увас Николай. То она сказала что нет вижу верно у Саши в квартире

51

и огня нет.

Я одела пальто и прямо в ночном халате и так пошла и прихожу Сними туда села стала играть когда из за печки выходит Николай меня это поразило, и обиделась на Лену, и Сашу – Но ничего не поделаеш уже я вруках Николая и он меня весь вечер не отпускал застовлял играть и пет. и так мы сним померилося и стала сним ходить но я конечно все под насилем сним ходила – я думала об Володе. Но Коля меня сильней любил, и Ласкал он мне надоедал ссвоими поцелуями.

10/vi 41 г.

У Лены С Колей

Мы были у Лены все и я играла на гитаре, и пела песьни то Коля за каждый куплет песьни наносил мне поцелуй, что мне уже надоело Но это ему нравилось. Коля никогда не был так, чтобы мы не

[На крае бумаги написано “Дневник 194_”. – Прим. ред.]

52

Покушали т.е он не накормил меня в столовой он на меня каждый день расходовал 30-40р а я вто время была без работы м-ц.

25/vi Предложение

Коля осмелился сказать отом что после получки зарплаты он должен женится числа 5/vii но не сказал не ком. Я над им смеялась.

28/vi 41г

Я встрелась с Володей Который был сильно мной обижен, а такая и я что нем помешала всчасте. Но все-же решили в душе все хранить.

15/vi 41г

О Коле

Коля получил деньги, имне дал 150 р. для моих нужд, я их не брала, но когда пришла домой то они оказалися уменя в кармане.

3/vi 41 г

Я устроилас работать в Маслопром Лобарантом.

[подписано:] МК

53

20/vi 41г

Коля Стал настаевать обраке со мной – Я упоролася на то, что у меня рибенок и для его чужой отец будет не такой как родной! На это Коля обиделся и сказал что раз я тибя хочу то и рибенок мне будет мил. Но я все колебалося нечего ему не говорила, и вдруг, постигло, что Война 22/vi «и я тогда сказала что типерь все, и не приходится даже об этом говорить. тебя заберут, и так мы свои планы оставили. Не встречалися до отезда меня.

25/vi 41 г

Встрелись с Систрой Володи которая отдала мне письмо от Володи. Я ему так-же ответила.

15/vii 41 г

Приказ

В связи с войной всех мужчин стали брать на фронт, а нас женщин стали ставить на места мужчин. 15/vii я получила приказ, Меня направляют Мастером

54

Родниковского Масло-завода. Я собераюся ехать.

17/vii 41 г

Все о Коле

Повестка

Прихожу домой когда лежит повестка заберают брата Ваню на фронт. Очень было много печали всю ноч мы соберали его, и провожали и одно временно и я собералося на завод

18/vii 41г

В 8 часов проводили брата в Казарму а я собралося и уехала на завод. Оставила дочку с бабушкой. Николай не пришол 17/v за поздал.

18/vii Вечер

Пришол Коля ко мне но меня уже не было я уехала он смамой поговорил, и ушол когда ему сказала мать, что я уехала.

19/vii 41г

Я приняла родниковский Маслозавод работать было трудновато сама и мастером, и лобарантом, и не было бондаря то сама и ящик для масла делала. С колективом стали ладить впоследствии рабочи привыкли, и полюбили меня. Работа текла ничего.

55

20/viii 41 г.

Я поехала в родниковку продавать Мол-продукты Морожено и т.п. и вдруг получаю открытку от Коли! Который преслал с Лагеря его оказывается взяли, и угоняют на Фронт. После открытки не чего не слышно ни комне ни домой имеются слухи что убит.

28/viii 41г

Получила письмо от Сестры, Валя что володю взяли на Фронт.

29/viii

Купалися вечером Я Нюра, Лида Миша, и Коля, Ваня, плавали в чану. а на берегу сидел Звягин и Федор Федорович.

3/Сентября

Приехал ко мне плимяник Шура. Погостил и уехал 6/ix

Настала осень а там, и зима. Мы жили все вместе в одной Квартире. Я. Дзюба Савин. Орешко, Воловатин, Соколов, и урбан.

56

Житуха проходила плохо бытовые условия не важные. Хлеба не хватало, а топки небы[ли] ходили на плечах носили.

5/ii 42 г

Проводили Михаила в армию.

10/ii 42

Вечера пратекали скучновато, но правда очень часто играл потефон у коврыги. приходили девочки и веселилися все вместе.

15/ii 42

С Дзюбой
Мы по ругалися в первые с Федором, Федоровичом, сдирект для меня Эта ругань была очень тяжелой.

31/xii 41 г

Мы делали выварку по моей личной карточке с Ефименком который всякую дрянь поставил на подочот, и я стала большим дибетором. – Мы сним поругалися он меня начал грозить.

10/I 42 г

Мы составили на бухгалт. Ефименко Акт колективный отом как он занимается

57

расхищеньем имущества топки, и корма с завода.
Ефименко узнал об этих актах и мне стал об стол стучать что помни сказал. Просил масло, и сливки я не дала отказала то сразу отношенья испортилися.

12/ii 42 г

Готовили посылку вподарок на фронт.

11/ii 42

Начали заготовлять лед сразу был бойцом мужчины а потом не стало – Я сама била ломом лед – Очень плохо чуствала свое здоровя сильно болел бок, и голова но мне никто не верыл – иесли лягу отдохнуть то говорили что леиш? Надо вставать, и говорили что я на рочно пристовляюся что у меня ничего не болит – Но мне очень было трудно работать сильно болел бок анадо было рубать ломом, мужиска работа. очень было тяжело и обидно переносить те отношенья что ко мне были всю зиму со стороны окружающих а особено кто не верил мне это было со стороны Дзюбы <.....> и когда час мне

58

будет верить.
Я не считалася со здоровям старалась заготовить лед и весной старалася его укрыть. Собирали по двору мусор и укр. Я старалас для сибя для производства чтобы в сизон дать качественый продукт.

20/iii 42

Написала в трерий раз докладную записку в трест о творящих безобрязиях бухгалтером [Е]фименко. чтобы выехали стрест розобрали и прошу чтобы меня или его отсюдова убрали но на мои сигналы никто не обратил внимания – а Ефименко продолжаеть все та-

щить жеч я сним спорила об этом, и унас все больше разгорялися личные счита.

Директор Дзюба

так-же не принимал никаких мер – а я все становилас перед Ефименком плохая. Федор Федорович мне не помогал.

27/iii 42 г

Обида

Я поехала на глав отделения в колиновку был силный буран. Намокла вся и сушилося

<...>

и сажают в тюрму завод передать было некому я запечатала
Со мною было очень плохо. Чуть не получилося помешаная и чуть я не покончила собой но все же воздержалас, но уже подходила к *с[...]рту амиловому* но мне помешал Курмансаитов – когда я уежала простилась с рабочими Нюрой Надей, и Нюсей и со всеми остальными они горко заплакали я так-же, и села на тарантас и меня увезли: Я начала петь песьню и спесьной промчалися Шименевки. все женщины плакали когда услышали что я поехала в тюрму и спесьной

Прощай ты доченька родная
И ты родимая Симя!
Сюда я больше не вернуся
Прошу забудте про Меня.

то все женщины плакали. Дорогой было со мной плохо по рой пою, то плачу то начинаю ругать милиционера приехали в родниковку я [встала]

ванюшай и пошла в камеру. На другой день меня отпустили – и когда я приехала то рабочие чуть меня сног не свалили от радости, что я вернулася.

1/vi 42 г

Ревизия

Приеежает Ковалева технолог зделала мне ревизию недостачи всего за пять м-ц 8^{9} к.г масла которое допустимо. Ктому же у Шахрая нашла в кармане масла 0350 гр и он ежедневно Это делал «уверена. Ковалева написала Обяснения в след- органы. Последствия пока не известны.
Но Факт тот что Ефименку хотелося меня изжыть за то что он уволю не кушает масло. Собрал разною Склоку и на *считах* роспису-

ется а Сыльные люди которые и смотрять не почеловечески. а как шпионы.
Завод передала новому

10/vii 42г

Получила письмо от брата что его угоняют на Фронт и плимяника Шуру.

13/vi

предложили выйти сквартиры. Я очень переживала – когда работаеш нужын, а когда не работаеш то все от варачиваются, и никому не нужно правды нет.

15/vi 42 г

Закончила читать книгу «Мать» по Горькому.
Где очень меня эта книга поразила как люди боролися за правду за освобожденье бедного класса, чтобы жить было всем одинакова, чтобы меньше было тюремных заключеных и ссылок, и добилися «лучшего» сколько пережил Павел Самойла[в] Андрей – Николай Иванович, его систра Софя – Сашинка, и Наташ, Егор-Иванови который помир от ссылок, и когда его хоронили то полиция много изрубила и посадила за то, что выступила у гроба товарища. Сколько пережила Людмила его подруга и сколько пережила Мать. Все они были заключении и в сылках все истрепалися.

<66?>

17/vi 42

Книга Бруски

Прочла книгу бруски 4ою книгу очень поражена этой книгой особено Кирилом Ждоркиным он-же /Панферов Автор/ и стешой огневой – Кирил очень был изменчив влюбви. он изменил зинки, ульки полюбил Стешку - после любил Машу. и наконец полюбил Феню Панову где к стешке начал остывать Стешка его бросила, и уехала в Бруски где начала работать бригадиром тракторной женской бригады. где получила ордер Стала видной и тогда Ждаркин Кирил опять полюбил Стешку, и они зажили: Стешка была в Москве не слете. Кирил тоже был орденарец.
Какия бывает периуд любви всегда мужям и жена хорошая когда чем либо выдается вдруг подвернется другая он сичас же изменяет жине.
Я так-же уехала от мужа оставила его за то, что он был очень суровый муж и жить было очень тяжело.
Маня Колосова

<...>?

69
17/vi 42
Случайность

Мои мечты сбылись то очем я мечтала о «брунете» который год тому назад зашог в маей душе пылающий костер все-же мне удалось крепко поцеловать его милые губки. Я очень осталася им порашена, но костер в моей груди не перестает пылать.

16/vi 42

Ефименком т.е моим врагом было взяти сливки с завода где было обнаружено. вот что ему хотелося за это он меня иначал сшывать [с] завода, чтобы ему можно было сливки, и масло, и все подобное.

15/vi 42

Его жена уехала в Актюбинск и повезла ведро творога, Это было подозрительно – где было вдороге извозчиком Урбановым, обнаружено под творогом масло – последствия не известны.

70
21/vi 42г
Дома

Ехала на машине домой приехала домой в Актюбинск какраз сехалися все – Моя тетя Анюта скоторой не виделась 7 лет. Шура плимяник ищо тоже был в штабе его не отправили на фронт. Брат Ваня тоже ищо был дома.

22/vi
Провожаня

Был выходной день у нас были гости, был прощальный день провожали брата Ваню.

23/vi
В штаб.

Ходила к плимянику Шурочке [в] казарму встретилися сним Я к ниму ходила каждый день в 8 часов вечера. Его скоро отправлять на Фронт.

24/vi

Ездила в гор- Сад на украинский Ансабль.

25/vi 42 г
Брата на фронт

Проводили брата на станцию и он уехал на Фронт мы сним простилися, ни знаю встретимся ищо, и когда.

26/vi 42

Ходила к базе узнать есть ли подводы с М завода Стояла около крыльца - меня увидел Ливонов управляющий трестом, а так-же и Инжинер Ухаров за звали меня в кабинет относилися ко мне очень хорошо говорили чтобы я торопила о розборе следствия моего чтобы скорей взять меня опять на работу, «по видимому они обрезали»

27/vi

Приехала на завод – встретились с Дзюбой он сразу-же нас поразил тем, что ему есть повестка в Армию его жена стала плакать для меня то же не так-то стало приятно. Но потом оказалося что его опять оставили мы очень рады.

30/vi 42 г

Я копала на грядку и по садила табаку – пришлось не легко надовила сибе на ладони три мозоля «очень больно». а ищо больней то, что целый день голодная уже 5 часов дня а я ищо ничего не кушала.

Нет уже сил!!

30/vi 42г

Я нахожуся в таком трудном положении, сижу без работы деньег нет, пайка так-же и кушать нечего я голодую – «а зачто?» за то что зимой в бураны в холод и за топкой, и за сеном приходилося самой ездить, лед заготовляла не Считалась своем здоровем, и силой – все думала, что за мою работу учтут – но получилось так что послушала болтуна бывшего дважды ростратчика и меня обвинили, и сняли Спрашивается за что? Да ищо Следств. органы тянуть уже <.....> я сижу без работы

до каких пор будут меня теранить – Это само [по] получается что не фабрики в Абдулино, что враги народа и шпионы хотели меня, и моего мужа угробить где даже на мужа покушался некто Лебедев. Но получилося что их вызвали что они враги и их всех забрали в 1937 году. Но нам ведь пришлося через их немало терьпеть. здесь так-же получается что одним дают жить и тащить на все стороны по 4-5- и 9 к.г в день отпуска ть масла. Я этого не перенесу если-же

Меня скоро не устоновлять и не дадут мне результата, то я нимогу ищо второй м-ц диржать голодовку а так-же моя мать старушка которой 65 лет и дочка моя 7 лет так-же голодуют. а между тем мой брат защищает Родину так-же его симя осталося на мое обеспечения – а оно видиш какое. Меня мучиют

<...>?

Я не перенесу если-же ищо продлится долше то я буду вынуждена отравить свою мать старуху и доч 7 лет чтобы они не мучилися, и сама в месте сними решу сибя, ибо жить так нет больше Сил Пусть живут те которые нас сели!
Федор Федорович!
[Следующий абзац зачеркнут косыми линиями. – Прим. ред.]
вы как директор должны все сказать о том как я работала и как работает Динисова и почему на меня велся Ефименко. Я вижу что вы так-же тоже почему-то на меня не довольны а я хочу знать имено почему?? Может быть я вас чем обидела когда либо своей внешнистю?

3/vii 42,

Результат моей судьбы.

Поехала в родниковку зашла в милицию Мне там сказали отом что мое дело осталось без последствия возвратили мне документы и предложили принять обратно завод свое место.

[Заметка на полях. – Прим. ред.]
Очень много листов уничтожено которые остались тайной в моей душе.

<...>

87

Из бухгалтеров исостовили на него Акт и передали в Обком партии.

Февраль 43г

Шахрай мастером будучи тогда отправил масло на базу и по заданию Швацкого была положена Гиря в масло в 5 к.г Этим самым они хотели чтобы меня потянуть но ничего уних с этого не получилося На оборот шло следствия Шахраю Швацкому никак не удается успехи те чтобы меня уволить и судить есть те предпочтеня что я опять здесь буду работать.

88

Он меня всячиски стал осквернять.

22/ii 43 г

Приехал на завод главный Инженер Явич и лобарант Панченко Зоя.

Меня позвали в контору.

Явич попросил чтобы ему согрели стакан чаю Мама согрела он попил и ушол. Сильные униго были ругань с Директором Швацким в часности моего востоновленя.

23/ii 43

Была зделана ревизия мастеру Шахрай оказалося что они со Швацким ространжирили 28 к.г. мас[ла] а меня снял за 4 к.г Швацк[ий]

<...>

93

Я ответила то что если он не будет поставлять палку в колисо в моей работе то я всигда сним сработаюся и мы решили опять работать в месте. Мне дали приказ о приемки М-завода. Швацкий уехал а меня направили в Мартук на Сработку мастеров поновом методе работы.

9/iii 43

Мы приехали в Марту было сработка до 15/iii там было не важно пришлося быть голодными.

<...>

[Далее – оторвано. – Прим. ред.]

94

10/iii 43 г

Я была в Мартуке и пошла на квартиру до Ол[и] Мовзулевой. Там я находилася.

11/iii 43

Потеряла подаренный Му[нд]штук очень был хороший. Мне было очень грустно.

15/iii 43

Мы уехали с работки в Актюбинск. приехали втрест.

17/iii 43

<...>

[Далее – оторвано. – Прим. ред.]

99
Среди рабочих в районе он систематчиски занимался склоками. ругался на производстве срабочими и работа вся провалилася в его руководство. его жена руководит заводом а его за Нос водит.
рабочие стали для меня хорошими весило в цехах проходит работа не смотря на то что мало рабочих не хватает, и нам приходится день и ноч работать не считаяся с силами работы.
Швацкому стало зло что рабочие ко мне стали хорошие и ему не удастся мне повредить в работе

100
Он стал на рабочих создавать всякие склоки атак – же и на лабаранта вызвал комисию срайкома и главного инжинера стреста все приехали и выявили что он занимается только одними склоками.
I/v
Были в городе гуляли свадьбу женили Шуру.
25/v 43г
Приехал на маленьку военый работник Тов. Фед. Ма[риховский] Мы сним познакомилися он стал кнам часто ходит[ь] очень был хорош к маме и дочке Неличке. Я внем не чего не: подозревала.
2/vi 43
Отзывает меня Мар[иховский] и стал мне говорить отом что он сомною хочет говорить

<...>

103
И вдруг он мне говорит что его вызывают в комбинат Н.К.В.Д. работать. но ему по видимому не хотелося было уежать. мы сним прошлися и он меня просил чтобы я ему писала письма а он будет мне я пообешала и он уехал.
20/vi 43г
Я получила письмо от Мариховского. и ответила.
30/vi 43
Получила письмо от Мариховского.

104
16/vii 43
Позвонил брат что его берут в армию много было слез.
Но его потом оставили по болезни.

21/vii 43
Приехал ко мне мой плимяник Витичка он у меня был до 23/vii а потом стал рватся домой Мы просили ищо остатся Но он ушол.
25/vii 43г
Пичальное Известя
Звонит нам по телефону Слышу вызывают меня. Я подошла когда мне нина сообщает что витя

105
помир Я ужаснулася как так всего два дня как был унас оказалося так что его товарищи нашли на станции бомбу и пришли его позвали чтобы он розредил т/к он был боевой, и он пошол. И когда пре розрядке бомба взорвалася и его ранило нанесло 18 ран и порвало всю правою ногу и смиртельная рана это мочовой пузырь. его отвезли в больницу 24/vii и зделали ему операцию он стал без сознаня и в сем часов утра 25/vii скончился очень тяжолый удар. как его только переживем.
26/vii его схоронили.

106
С Фронта
Шура пришол раненый в голову очень тяжолое раненя Нет пол головы черепа – уже остался инвалидом.
28/vii 43
Получила от Мариховск письмо обижается что я ему не пишу писем.
5/viii 43г
Получили от Брата Вани письмо и карточку с фронта.

107
15/viii 43
позвонил брат Коля что его 16/viii проважают в Армию Я маму проводила на машине снелей туда
16/viii 43г
Я выехала тоже проважать брата. приехала 17/viii утром но брата уже не застала Пошла кнему вдом очень стало жаль и жутко что уже нет нашего любимого старшого брата. меня Мотя встрела со слизами и много плакали об брате и бедном пострадавшем ат бомбы витички.
18/viii я
Я собиралася ехать на завод. вдруг приходит Мотя и говорит что

108
Коля приехал его вернули в Чкалово по болезни, сколько было радости иего оставили пре военком и я уехала на завод.
25/viii 43
Швацкий наш Директ завода на меня нарвался ругатся он меня обругал а я не взмовчала.
он решил все-же меня сжить с завода чтобы я ему не мешала безобразничить и жулничат. Он стал звонить в трест чтобы кто выехал и в райком написал всякие склоки

109
28/viii 43
Приехала Воропаева Зам инженера. зделала мне ревизию оказалося все в порядке где имеется Акт. И выявила что Швацкий занимается склоками и гоненям меня.
28/ix 43
Приехала комисия с райкома Ткачев. вызывал всех рабочих, и выявил что Швацкий занимался только склоками и провалил работу до основаня.
27/<viii?>
Мы с Гриценком по дралися. за то что он меня обругал всячески.

110
30/viii 43г
Приехал старший технолог треста Ганчан и внов принятый Мастер Афанасев и привезли приказ чтобы я ему передала завод а меня назначают на Андреевский М-завод
9/xi 43
закончили ревизию по Масло-заводу оказалося все хорошо.
10/xi 43
Я передала Масло-завод
17/xi 43
Я поехала в Актюбинск в трест С отчотом. в Актюбинске я была.

<...>

113
14/x 43
Я отправила одну подводу Мать и доч тоже уехали а я осталася.

было очень скучно комната пустая и сильно тоскавала как доедет Мать и доч было сильно холодно.

14/х 43г

Вечером пришли ко мне все рабочие Масло-завода простится последний раз. Мы играли в потиф. а они пели плясали.

15/х 43 г

Мы с лобарантом Зоей списывали две песьни

114

С пластинки потефона и я ей писала на память Альбом и она мне на память. И в 2 часа дня мы с Зоей простилися обнялися крепко поцеловали друг друга и заплакали и мы с ней ростался она только уехала с завода и я уехала в один день. боевая была девчонка.

15/х 43 г

Я уежала в Андреевку Меня провожали все знакомые и <девичке> и плакали когда мы сними простилися передавали привет мами.

15/х 43

Нюра мой пом[мощник]-мастер проважала меня аж до моста и мы сней простилися и я уехала.

119

с директором так и решили о подготовке плотины я зделала наметку того дня.

20/хі 43 г

Я попрошуся в директора чтобы поехать в Актюбинск

Я спросила он разрешил.

23/хі 43г

Мы с рабочей Тоней уехали в Актюбинск. Нас там застал снег, и нам пришлося обратно неначом ехать но мы стоней решили ехать верхом – и так мы изделали поехали на завод верхом но намучилися потому что ехать надо было 75 километров а без седла, приехали мы на завод 27/хі 43: ночю все думала отом как будем заготовлять Лед

Ну и чудак-все-же Федор Петрович взял тоже уехал в Актюбинск вслед за нами на машине и завод остался без руководства и не поручил хочабы [хотя бы] комсомольцу бухгалтеру *копыце ивеху* чтобы он

120

руководил за готовкой плотины – ну прямо беда как они незаинтересованы вопросом производства. Ну приедит серавно поругаемся.

1/xii 43

Я приступила делать какой либо нали в воды для льда чтобы замерзла но уже было песполезно так как земля была мерзлая.

Итак я прорылася целых 15 дней и ничего не получилося + директор не раз не пришол и не посмотрел как и что мы там делаем несмотря на то что он уже приехал только 5/xii да и то видите ли с своей... так, что ему не до производства

6/xii 43 г

Приехал уполномоченым с треста Сибирев В.А. для помощи по заготовки льда. Эх посмотри на него какойто мокрый я говорю Федору П. что наверно не поможет он нам.

Но так и получилося он просидел до 27/xii и нераз не вышол на льде заготовку льда посмотреть и помоч в работе

121

Я злилася и суетилася одна что я могу зделать.

25/xii 43

Я нервничаю прямо беда прошол м-ц я мечуся стем льдом и нигде его нет и помоч некто не дает, директор сидит в Гитаре играет а уполномоченый Сибирев ему обед варить и песьни пою т после обеда, а то ищо вечером пойдут наловять воробев то целый день сидит Сибирев и инспектор заготовитель воробев деруть на жаркое - безобразья что я могу одно зделать никто не помогает, меня волнует одно то что обезательно вину всю на меня сложет трест на Мастера. Потому что разве Скоробачетько смеет поругать Графченко? Нет она им зажата и она его боится. Гравченко завод передал мне.

Зо<ие>..!!

Зоя я не могу представить что она за управляющим трестом

122

Например Скоробачеткова что она так делает что Гравченко ею управляет он их с Воропаевой зажал так что и жена окна им бет. На Новый Год в тресте в лобалатории окна Тоня побила вот это так да.....

27/xii 43

Директор Графченко передавши мне завод уехал в Актюбинск Совсем и уехал сним и уполномоченый Сибирев. В.А. я осталося одна, вот тепер, как хоч так и заготовляй лед вот это напомогали много Чорт бы вас побрал. Ну серамно я не под качаю серамно лед заготовлю. Эх а что я буду делать Люди без пайка трудно будет сними

вести работу. И что я право за глупая что я говорю о пайке что помогает когда нет? Ну мы папробуем по Фронтовому работать когда

123

есть возможност ем, а когда наступать то и не до еды но время думать о препятсвиях надо спешить со лдем чтобы в Сизон не испортить не одного к.г масла, и дать бойцам. Я завтра начну Слюдми работать, колектив инергичен.

28/xii 43 г

Начали по ударному заготовку льда – Но опять беда нет быков нет саней нечем возить, что делать надо ити в колхоз и просить они мне не откажут..

Разговор с председат о санях и быках двое саней достала и пару быков – значет дело идет на лад – но надо ищо достать два Лома и Лопат Пойду сичас до кузница Кононенко

29/xii 43

Ломы и Лопаты достала работу наладила но беда люди очень устают без хлеба. Потерпите ребятки как нибудь и там весной не

124

будет нимного отдохнем. ребята старались и вместе со мною болели душой о льдо заготовке.

31/xii 43 г

вечером.

Готовила своей дочке елку, и кустюм для выступленя

1/I 44 г

Новый год уменя были гости после того Неличка ходила выступать на Ёлке.

3/i 44

Я заболела Гриппом и пролежала 10 дней, вот ищо беда на пался он на меня акак-же там уменя льдазаготовка

5 Августа 44г

Я передала завод и уехала в Актюбинск

6/xii 44 г

И находилась без работы так как я болела ревматизм ног и рук. Ходила на Электрическое леченя и начала лечится С 10/I 45г

125

9/v большая радость народа Конец войны победа за Нашой страной

15/v

Кончила свое леченя врачи зделали перерыв. улучшеня я не Слышу все-же так боля ноги руки позвоночник.
да работала всей душой для производства и там оставила все свое здоровя и в настояще время Смотрят «холодно». поразится

10/v 45

Начинаем заниматся посадкой огородов и [...] Начинается розгар работ
Иду копать на картошку

5 Июня 1945

Копали на картошку с Марусей и увидели упало что то с поезда Я только хотела <.....> а она бегом, я остановилась и вдруг она несет юпку я сказала – пусть будет мне – но она спрятала все

126

Июль м-ц 1945 г

Получила от брата Вани письмо.
Он пишет что скоро прийдет домой и он хочет так жить чтобы жили мы все одинаково Если кому из нас трудно то помогать друг другу.

Я ему написала так: что этого не было и не будет, ибо ваши половины помешают всему этому, потому что они не насытные.

Получила от Фрата Вани письмо ответ на мое то он говорит что нет Сестра этого не будет чтобы кто нам братям и сестрам по мешал

127

очень тяжело когда чужие не дают жить братям и сестрам ридно.

Жить родно

Меня дескать переродила война и я не такой стал[а]. Это слова брата Вани.

30/viii 45 г

Что-то я довно не заглядывала Свой дневник все некогда все работа а особено вот в эти дни Готовимся и убираемся Ждем с Фронта своего Любимого брата Ваню и не как не дождемся Когда-же будет тот день что я встречу Своего любимца и обнему его и роскажу ему свое все пережитое, горе атак же и его родной мамы.

128

Многое ему роскажу. На том случае если он будет интересоватся нашой прошлой жизний а если Нет то все останется в нашой настрадавшой душе.

Братика, своего ждем к 1-2/ix а хожу на станцию его встречать уже с 25/viii да как бется сердце когда вспомним что скоро встречу брата а как ждет его мать дочка Фиса племяница Неличка как родного отца, а как ждет его брат Коля –
(ну ждет и жена).
Только сденьгами.

129

13 Сентября 1945

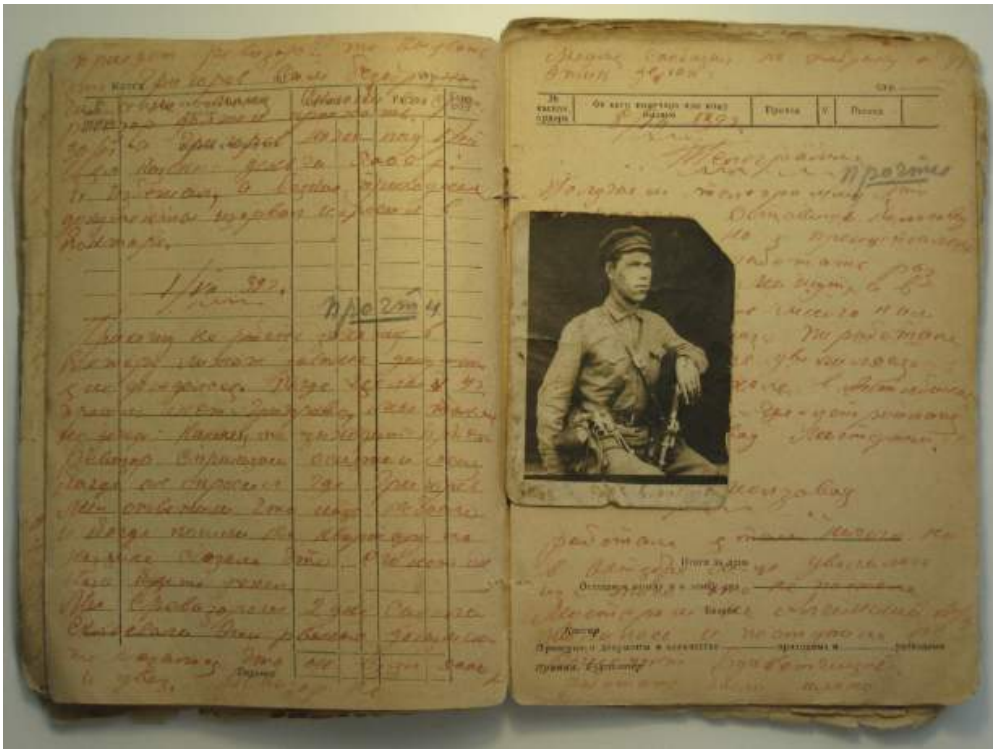
Вот Эту дату можно записать по к крупней, т/к Это день является большим празником и радостю Сегодне мы встретили Своего брата Ваню с Фронта Отечественой войны бобедителя Награжденог трижды вот Это была радость не описуемая – а сколько было радости Мами она даже чуть не заболела от радости дорогой мой братец как

130

Как тебя мы долго ждали и наконец дождались для нас не описуемая радость. только ты ее не поймеш

14/ix

По приезду привез Гостинец мне и Маруси по 3 м манафактуры а где она?
все там-же.



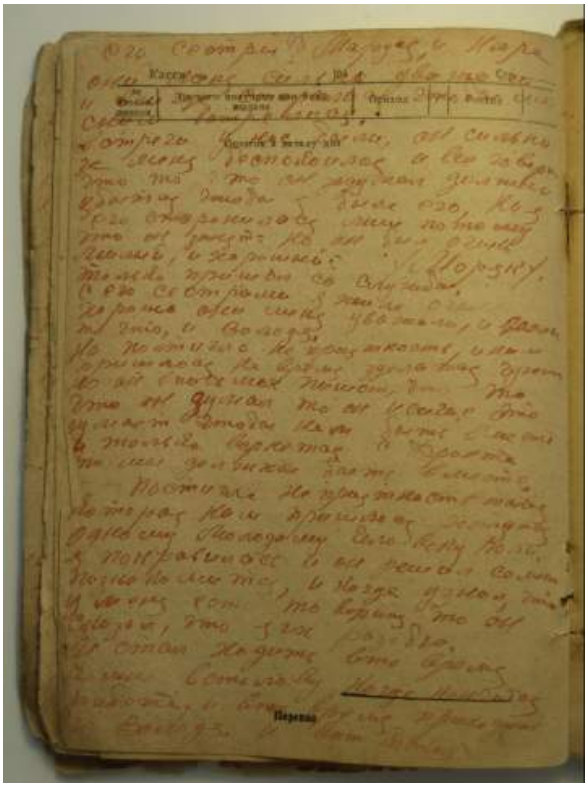
Maria Bruss

Diary

Translated by Iannis C. Carras[1]

<...>

3



1) When my two brothers grew up, it became a lot easier for dad and mum. But still, being poor always kept us down. Just when dad was about to stand on his two feet, the harvest would suddenly fail, and hardship would hit again.

2) At around the time of the October Revolution of 1915 the Whites almost took dad away, because he was in the underground. They were a group in the village of Voznesenka made up of six people: my dad, uncle Meltsov and a bunch of others organised by the school teacher. When the Whites arrived she went into hiding and dad brought her to the village of Ostrakhanovka, to uncle Muisei Krimenko who worked in the post office. They knew each other, the school teacher and Muisei, and he gave her

[1] The work of bringing this diary to light was a collaborative effort, one conducted through cooperation between scholars at the University of Freiburg (Germany) and the University of Maryland-College Park (USA). The editors would like to thank the Wissenschaftliche Gesellschaft Freiburg and the German Historical Institute in Moscow for their generous support, which made the translation of this diary into English possible. We would also like to thank Kunduz Kasenova for giving Sarah Cameron the diary of Maria Bruss. Particular thanks for their tireless assistance in bringing this new source to light are due to: Marc Elie; Olga Litvin and Vladislav Romanov (both of whom worked to transcribe the diary from its handwritten form into typed Russian); Erlan Medeubaev; Asel Shayakhmetov and Sapar Tastanbek.

DOI: 10.25430/2281-6992/v4-321-357
distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0

the chance to hide… they almost shot my uncle because he didn't tell where she was. But my uncle had a dog.

<4>
And when the officer hit my uncle with a lever, the dog lunged at the officer and he shot the dog.
3) They also arrested dad, they took him away. But they let him go with a few hits across his back.
In 1918 there were Whites in the village of Voznesenka and they wouldn't leave our family alone, and especially my mum and brothers. They made them play the accordion every night – my brothers took turns – they played two nights, and in the end they got tired of this rubbish, and made up their minds to hide and not to go, and mum hid the accordion.
And what happened! They came at night and fell on my old mother to get the accordion from her. Dad wasn't home. Both me and my little sister were small. We sat on the stove. My sick aunt was also there. We were very frightened when the Whites started threatening mum

5

that they'd shoot her for not giving the accordion. Mum quarreled, half lost her patience, grabbed an iron poker and chased after them. But it didn't end in victory for mum.
1919 The Brusov Family had all been ill with typhoid. Dad was scarcely alive. When everyone had got better, my older brother Kolia went off to harvest.
1920 The harvest failed. Nothing came from it. We therefore came together with all the strength we could get up and planted three hectares, on land which was not needed by the kulaks, so it was occupied by the poor class.
Unfortunately, nothing grew

6

and we collected only really little. But the kulaks had bread. Hunger came. The poor class gave the Kulaks their very last items of clothing and everything else they had for bread, all for nothing. We really suffered and lost everything we had.

Dad went to Akbulak. My older and younger brothers too. My dad was sent as an plenipotentiary to Moscow in 1920-1921. Mum remained behind with us the small ones. She had to deal with really big problems here, and went from house to house and asked for a slice of bread, for help. And she fed us, small and hungry, and filled herself up, poor thing, with grass. She had some tumbleweed and she dried and ground it down and ate it.

<7>

She went out to beg. Some gave help and others who had more threw the help back in her face, and that's when they gave anything at all. We owned a small hut, a road-cart, a plough, a harrow, a barrel… a dog and a cat.
And when things got really hard, we reckoned we still had a dog so we'd still live another day. But something we hadn't expected happened. Someone stole the dog and ate it. But we still had an animal. That "cat". Well, our dear unhappy mum prepared a very tasty something for us…
I just don't have the strength to tell what we lived through. My heart beats and I lose consciousness and I

8

can't keep writing.
20 January 1920
It was evening and the hut was cold. There was no fire and we lay down to sleep. Then, suddenly, we heard footsteps and someone comes into the hut, and asks whether there was anyone alive in there? Mum answered and it turned out it was my brother Vanya who'd gone with dad to Akbulak. It turns out he'd come to take us with him to Akbulak. As dad had become a plenipotentiary in Moscow the family had an income. And we got ready to go.
But how could we get there?
But how could we get there? The winter was cold. There was nowhere to rent a cart. But my brother rushed from Kulak to Kulak in search of a cart that could take us to Akbulak. It really was difficult to find one.

9

What did we pay? See, to move five members of a family – they naturally took quite a lot of what we had for that. Except for our hut. We sold our hut to someone rich for two poods of wheat[2]. We arrived at Akbulak. There we were given rations, an apartment and heating, as regulated. Dad didn't come back from Moscow soon. Me and my sister were taken by our mum to "ARA"[3] that is to the kitchen where they fed children. They provided help. [...] Almost as if life had turned bad into good, but not long afterwards we got a sudden blow.

Last hour

What happened was unexpected. It was spring, green grass, snowdrop flowers arrived, starlings came flying, everything smelled of spring. With my sister I

10

began to walk into the street, to pick flowers and breathe in the fresh air.

Suddenly, my sister Niunya! She caught a cold and fell ill and the next day my older brother's son became ill. They were ill for a week, and both died. Two coffins in the house were a horrible blow. They buried them in one grave. When dad came back from Moscow his daughter and his grandson were not there.

At the orphanage

Returning from Moscow dad was made overseer of the children's' orphanages. Dad was really loved by the children. When dad came many children asked things of him, the director. One girl "Vera" loved my dad very much and called him "dad". But dad did not work there long. In 1921 he was relocated...

11

At the tomb

Mum was very grieved at the burial of my little sister. Every day we walked to the grave to visit her. But we had to say goodbye to her... in May of 1921 we left for Khobda.

[2] A pood is a unit of measurement. One pood is approximately 16.38 kilograms.

[3] The American Relief Administration, which provided assistance to Russia during the famine of 1921.

1921-1922, Khobda
1923 Arrived in Khobda, and stayed in a temporary apartment. Dad worked at the combine harvester (VIK) and worked all the time.
1924 Moved to an apartment, to Kuzmenko. Dad worked at the RIK[4]. Kolia worked at the post office, for hire; and I was still small.
In the winter.
Brother Vanya was married. Wedding. Life goes on.
1925 We built ourselves a small hut. Bought two camels.

12

We two kept the house and its products… I found it very hard because my dad and my brother worked in the organization and my brother Vanya was drafted into the army. I had to gather in the harvest with my mother, and mow the hay, and do all the work in the fields.
We gathered everything in and we prepared ourselves for winter. We saw my brother off to the army.
In the winter.
I had to clean the courtyard and around the camels, and […] I was then still quite young, about twelve years old, but I had to clean up around those bastards. They were nasty and vomited at you from head to foot.
1926-1927-1928
These four years weren't so easy for me just because I had to work [only] with mum. In 1927 my brother finally returned.

13

And with my mum we hardly found the strength and gave it all we had… we were paid day by day, almost nothing… I was all puffed up, and had calluses. 50 kopeks a day on dry bread and warm water. Need meant that I had to go to work for 30 kopeks, because neither my father nor my brother gave me even a kopek for my few expenses. That was little money, but it was necessary, as I was already a young girl, and there was nothing for me to get dressed in and I went around in my father's torn coat and too large tatty shoes, and when in 1927 snow fell and the uncollected potatoes remained under the snow, I had to dig. I

[4] The Raion Executive Committee. A 'raion' is a geographical division. It is slightly larger than a 'district', or volost'.

cut the sleeves from my short coat and put them on my legs and rubbed my feet with pepper [...] – I was cold [...]

14

14 October 1928
My girl-friends came to me, and suggested I go with them to plaster walls and I went and caught a cold and fell ill and was ill for three months with sore ears and inflammation of the meninges. For a month I was ill, then – threatened by the doctor – dad drove me to Aktiubinsk[5] and there I was operated upon – after that I began to feel a bit better.
The operation was performed by Professor Smagilin. After that I returned home.
Meeting!! With Vania.
After being away for so long, I hadn't met with my girlfriends. and then I returned and my friends came with such happiness, and we all went out into the street. Somebody played the accordion and balalaika and danced and sang songs. And then Vaniushka Kudinov appeared. He was my beau.

15

He ran up to me so happy that he couldn't find the words to say anything. After my three month illness we hadn't met, and then finally we met; and there was so much happiness, beyond belief, I don't need to say that I just can't express it, because Vania felt it most. You see, I wasn't really interested in him, but he was fine-looking.
Parting from my boyfriend V.
It was early spring when the snow melted. Vanya and me left one another for a time, as his father decided to move to the farm "Sabankul'" and so they moved there. And we said goodbye to one another. But Vaniushka gave his word that he would come and meet with me and ordered me not to forget him!!
But the wind changed... I met Petia Mikhailenko, and I forgot

16

my Vaniushka.

[5] Present-day Aktobe.

I forgot Vania
On one occasion Vanya's mother came and spoke with my mum, asking mum to convince me to marry into their family, to be Vaniushka's. You see, he said he wouldn't marry otherwise!
And what happened
Vaniushka! After our parting he married twice, but he didn't live on with them, and he declared to his parents that he wouldn't live with anyone except Maria Brusova, and then he decided it was better to end up in prison.
In the end he was sentenced to three years, after which I didn't see him. But in the end I'm sorry for him if only because he didn't end up happy.
1929 These were the first days of collectivisation. For the first time, Dad and me became members of the Kolkhoz named "Budynnoi" at Khobda.
5/ii 1929 New acquaintance at the post
With my friend Marusia we went to the post and received two letters from the village of Astrakhanovka.

17

And we began to read: one letter was for my girlfriend from her beau and the other for me, from the same guy. Of course we all know what the beau wrote to my friend. But I received an unusually interesting letter. When I read the letter, I found out he was recommending I meet with a buddy of his, right out from the army. They asked me to reply, but I didn't.
15/ii. I received a letter from that same guy whose buddy suggested we meet… he sent me his photocard and asked me to agree, and to answer, and for a photocard back. I don't answer.
20/ii 1929 I get a third letter. At last I answer and send my photocard. And that's how we got into contact and kept up writing for a year, though we didn't meet except through letters.

18

Our love was fired up, brighter and brighter. But I didn't know him. I only knew that he was Petia. Mikhailenko…
First meeting with Petia
After the Christmas holidays there are usually weddings.
And my friend Motia Ponpushno… married Spiridon Goncharenko. We went round there to party. Me and my girl-friends were all bridesmaids.

We partied at the bride's and then went to the groom's. We went into his room. And that companion of my girlfriend was sitting there, and also another young guy I didn't know. As usual I was bubbly – and gutsy. I went up to him, to my companion Fedia, and said hi and shook his hand, but to the second guy, I only made a gesture, nodded my head, that's how I said hi. And I started to dance and sing, and I didn't even notice that this was Petia.

19

And in the end Fedor comes up to me following the dance and calls me out to the street. And I went out and he told me that that young guy was Petia and he wanted to be with me.
So we meet after a year and spend the evening together and then parted. He left, and I left for the Nabalovsk Plant but we promised each other not to forget and to love one another. And we kept the promise and kept up our writing and acquaintance for exactly a year. And in 1930 in July I got a letter from him and he asked me to agree to go with him to Leningrad. But I didn't answer and I got a second letter of the same kind. I answered that I was still young and wasn't yet thinking of getting married and so I wouldn't go. And also dad didn't give me an earful for not going.

20

And so we separated, me and Petia.
I was very sorry about it. He was a good lad.
We will become like everyone else.
1929-1930
I was a candidate for the V.L.K.S.M.[6] I finished my programme. In 1930 I received the Komsomol card[7]. I was a candidate for a year and in 1930 I was accepted into the Komsomol and took part in the Light Brigade during the collectivization. I showed initiative for which they were grateful to me.
In the Brigade
It was spring we worked on the Kolkhoz[8], on sowing crops. 1929. We sowed. The scything started and then the threshing. I worked. They

[6] The All-Union Leninist Young Communist League.
[7] The card for the Young Communist League.
[8] A collective farm.

were all pleased with me, I received the booklet given to superproductive-labourers. Autumn was spent doing the work in [...]

21

All lay down to rest. I didn't sleep and approached the sleepers and would sow: I'd sow one person to another, and when I sowed something to someone, at least once this got me into trouble, "Fedka Isaev" ran after me, but I grabbed him and threw him over my head. He lay there for 20 minutes. I got scared thinking that I killed him. So after I fought the man, they gave me the nickname fighting-girl, i.e. athlete. Soon after that I left and on the 22/viii of 1929 took up work at the Sovkhoz[9] as a record keeper of dairy products at the Saranobdinsk Plant.
24/viii 29 In Saranabad. Sign, Iasha and me
For the end of 1929 and in 1930 I worked as a record keeper of dairy products... but at the plant, there was... Stepan.

22

A technician in the plant Iasha Ivanenko was also there! There was nothing personal between us. He didn't give any sign that he was interested in me, and didn't dare to admit he loved me, yet he kept on with me as if I were a fellow worker. And I didn't guess that he was in love with me and thought of him simply as a fellow worker.
29/x 30 There was a decision of the Trust to transfer the Sarakhobdinsk Plant to Bishla. And on the 23/x they moved, and at the same time I went with them to the Central Offices of the Sovkhoz. In Rotovsk I go up and took my luggage, and said bye to Varia and Stepa. And I began to say bye to Iasha! I just didn't do anything: but he shocked me. When we were saying bye to each other, Iasha told me quietly, Marusia he told me, why stay at the Central Offices! you should

23

come with me.
But I just laughed and thought it was all a joke. But it wasn't at all.
At the Sovkhoz I parted with Iasha.

[9] A state-run farm.

I stayed at the Central Office, spent the night at my brothers and next day, which was market day, I decided to go with the Sovkhoz carts to Khobda, to dad and mum. When I arrived, I met Varia, and she said that Iasha had told her to take this note and bring it to Marusia: "she shouldn't go to the Sovkhoz otherwise we'll come there and I'll take her away with me". And he was angry with himself that he hadn't told me about his love earlier. And when Varia brought me the note and passed on all his [plans]... I couldn't believe it, and I thought it was just a joke, and I didn't stay and went away to the Central Office. [...]

24

When Iasha arrived at the plant, he sent me two letters at the Sovkhoz. He said that he was stupid that he hadn't told me he loved me earlier. In the letter, he asked my for my consent and that he'd then come after me, and that I'd be his wife. But to me it all seemed just like jokes and I turned him down sharply. He was hurt, still despite everything he sent his Old Man after me, and he wrote a letter. But I interrupted the Old Man, I didn't believe anyone and I sent him a no – one more time.
In the end Yasha married a milkmaid... to whom he was married off, and he lived simply without any real desires. Soon after that, Yasha became director of the plant, and I became the plant technician. I found it really difficult to work and no one helped. The director Yasha didn't help just because he was angry at me! And time after time he kept taking offense at me. In 1932 he threatened to pay me back for my pigheadedness.
Then something happened that no-one expected.

25

At the Sorokhobdinsk and Sechensk Butter Plant on the 22/vi of 1932 they robbed me, took my clothes and money and 15 kg of butter.
Laboratory Assistant. Getting to know Petia
16/iv I arrived at the Habolovsk Butter Plant as a laboratory assistant. There were two girls there, Masha and Marusia. They were familiar with two lads at the plant M[isha] and Petia. When I arrived, this girl told a girlfriend that bad luck had come. They thought that I was their bad luck, because they were afraid that their beaus would dump them.
And they guessed right. Petia started going after me. I chased him off. I cried and asked him not to go after me, but he insisted that I go with

him. Forcefully. I didn't like him and I couldn't stand seeing him, and I begged him not to annoy me and to leave me alone

26

but he made sure I got used to him, and we spent two years together.
In the end, he began to make proposals about getting married, but I said that we'd wait on it. Then all of a sudden the instructor Vania Kolosov came to the plant. And he proposed to marry me. I wasn't sorry for Petia, and I completely turned my mind to Kolosov.
Kolosov and me wrote letters for two months, and then we got married. And when I left Petia I kept remembering his words that I shouldn't get married to Vania K., as I wouldn't be happy. But I didn't listen and didn't believe him… and I didn't look at all of Petia's tears – I wasn't sorry for him then, but later, as soon as I'd married Vania and I'd lived a bit with him, then I remembered that Petia's words were totally right.

27

23/iii 33 Alekseevskii Butter Plant
After a lot of my trips in snowstorms to agencies, where I got lost and frostbitten and was almost frozen, I handed over my obligations at the plant. And on 25/iii I made it to my wedding. And we began to live with Vania Kolosov – and Petia was left all alone.
Unhappy marriage with Kolosov
In my marriage, I got it all wrong. My husband was seventeen years older than me, compared to him I was still a child, but it wouldn't have mattered that he was older, if only he'd been half human. My man was cruel and dull, and from the very first he was a complete pain and treated me badly.
I was so young I probably couldn't have put up with such sadness day in day out. He was so cute and so good when he wasn't drunk, but alcohol turned him bad. I got marriage wrong big time 30/iii 33

28

At the registry office.

I/iv 33 Kolosov and me, we went to the rural Soviet[10] to register. He did not want me to remain Brusova, but to be Kolosova, and that's what we did.
Departure, with Kolosov after the marriage
3/iv 33
3/iv we decided to go to Akbulak. That's where Kolosov lived. It was so hard to say bye to dad, mum and all my other brothers. After he'd seen me off, Vanya nearly died, his heart wasn't too strong.
5/iv We arrived at I.K. Kolosov's apartment in Akbulak. I met with Tamara and Tserush. And with Lukanina Nikolaeva. Tamara and Tserush lived in the same apartment as us.

29

And Lukanina, who was an ex-girl-friend of Kolosov's.
When Vania Kolosov married me, he swore that he was alone and had no wife, but I didn't believe him, and that's why I didn't marry him for two whole months. I wanted to know for sure. One time, Galushka the manager and Kibilnyk the instructor came to me, and they began to tell me that Kolosov was single, and lonely, he had already been working with them a year, and they knew him – I trusted them, and all my family believed them and the family conferred and my father decided to give me to Kolosov.
But when we came to Akbulak and I met Lukanina and this friend of Kolosov's first wife, and she blurted out that Kolosov had had a wife, and he'd got rid of her when he went after me – I went into a fit and fell unconscious. They tried to save me, but she didn't know that he'd lied to me – that

30

I didn't know about it, and from that time on I didn't trust my husband, because he didn't own up and he'd lied to me. And after that I just couldn't trust him for a moment. Despite that, after a while together I did fall in love with him, and loved him to lunacy. There was not a business trip that I didn't see him off to, and didn't cry, and I was afraid of us separating. If we were to separate, then I'd kill myself.
Hard-hearted husband. Remembering

[10] The rural council, the lowest level of the state structure.

I wasn't happy. My husband was very sly, and loved to insult the female staff and he was an old-time sexist kind of a guy. For a long long time I put up with it all. I couldn't quarrel, I only cried. During work, in the laboratory, I wanted to kill myself, but Sergey Kuzmich Pukhnachev calmed me down and convinced me not to. On the 24/x 1935, I realized that I was pregnant

31

and – as the marriage was so unhappy – I decided to abort.
But my man set about pleading and doting upon me and kissing me, just as long as I gave birth to his child. He promised to dote upon me and the child. I gave birth to a lovely girl 9/vii 1935. We called her Nelly, but he didn't keep his promises.
5/ii 1934 Blow
Dad saw mum off to me in Akbulak, and my brothers also came to Akbulak with a report. And dad stayed with his companions to have a good time. They drank and played it up. Dad then said to his companions... you keep on going, and I'll rest, and he leaned on the table and died.
We buried him on the 12/II, when all the children came together. We were all really sad, all of us cried and especially I was in hysterics, they were scarcely able to protect me... I tore up everything I was wearing.

32

Goodbye
25/iii 33 We separated with Peter, I left him and married I. Kolosov. With Kolosov we lived badly, he was a very hard man, and cunning and he offended me – I put up with it all and only cried. In the end, after four years, I couldn't put up with him anymore. I stopped being silent, and we started quarreling and fighting.
20/vi 37 I drove my husband out of the house and threw all his clothes after him. We lived apart exactly three days. Then he came back to me – to the apartment – at night when I was asleep. The grandmother who lived at home as a nanny opened up for him. I began kicking him out, and he started to cry and beg that he wouldn't be like that anymore – and he gave me his word that he wouldn't quarrel

33

and we'd live normally. And he didn't quarrel for exactly a year. But then he went back to form, again.
28/viii 38 In the city Belebei
We were transferred with the plant from Adulaka to the city Belebei. My husband was called to work in the Pasturising Centre and I was a laboratory worker there. Work went badly. Kolosov tried to skip work and I was responsible for everything. I began to argue with him for wasting the day, and finally he didn't get on with the overseer, Burtsov: the Trust fired him and put me in his place.
Threats.
When I took up Kolosov's work on 28/ii 39, he argued with me and told me not to work but I didn't listen to him and I started working at the centre.

34

I worked well, but Kolosov blocked my work. He came to me at the plant drunk, he had fights, he swore at me with all sorts of words and got in the way of my work. He used to come, be jealous of somebody or other, and beat him up.
20/v 39 My husband – still without work – came drunk and attacked me. The overseer Novikov defended me and Kolosov beat him up. They drew up a report against him. It all went favourably.
Without work
Kolosov was without work. I allowed him to rest one month and then to work again. But he lay about for exactly five months. In the end I sent him out to work. He found himself a place as a recruiter of the Chelyabinsk Swine Plant Named Ordzhonikidze, he had the second haul. Finally they let him work

35

at the plant warehouse.
He invited me to go to look for an apartment there. I went with him.
In Chelyabinsk.
We arrived there, me and my husband. I went on the tram. The city seemed pretty, and the plant even better. I gave my word that I'd move there too, and left for Belebei. I sold all we had and got ready to leave, only not to go to him, but to Aktiubinsk.

29/ix 39
Guests.
My brothers Kolia and Vania, and my daughter in law Marusia with Fizochka, came to us as guests. Mum also came to my place. We had a good time.
Husband came
My husband also came. We went out to town and he left – 9/x, and didn't come back. And after that I saw him all in all just two times.

36

Then we separated, probably once and for all.
14/x 39
We departed
I saw my brothers home, and we remained behind. I resigned and left with mum and with my daughter Nelly to Aktiubinsk. We left for home on 12/i 40.
At work
At that time, when I was working at the plant of Belebei, I clashed with the overseer Titov, and with the accountant Grigorev. They wanted to chuck me out of the plant – to make it impossible for me and to block my work.
And they made an accusation against me. Chief engineer Lobanov helped them, and master Zakharovich. Finally, we wrote to Moscow about these insults, and a man was sent as a commission, but

37

he didn't uncover anything, as, it turns out, he'd been bribed by Lobanov. Kolosov and me and a group of other workers wrote a second time to Moscow. During this period there was sabotage at the plant.
The engineer Lobanov, the technician Zakharevich, the production engineer Lest, and the director of the plant Kolesunik, were there. And the director of the Trust at Chekalov, Rusman.
Spies. Startling
When the second commission came from Moscow it uncovered sabotage at the plant. After that Lobanov was sent here with Rusman, Lobanov has drawn "Zakharevich" and "Lesta" and Kolisunina into the job, who completely ruined one meat-Sovkhoz. They made Lobanov plant director.

It turned out
Zakharevich was taken away for being a spy. He'd twice run away from Poland.

38

And he was sent money to the plant equivalent to 24 times what he received during the time of his work at the plant. They put him in prison. After some time "Lesta" was arrested as an Estonian spy. And they also took the director of the Trust Rusman as a saboteur. Eight days later they also took Kolesunin the plant director away. He was not in fact Kolesunin but Kosulin. He'd been involved in the shooting of sixteen commissars in the Kuban. They fired Lobonova. They sent Zubkov as chief engineer and Shimin Ivan Anisovich as plant director. It looked like the job had been done but there still remained the question the role of the overseer Titov and of the accountant Grigorev, who oppressed me Kolosova as much as they could, as we'd helped to identify the sabotage. Titov and Grigor[ev] made a false case against me and they wanted to remove me from work. Others wrote to the director of the plant

39

for an order removing me from work. There, Shimin did not properly consider the case and gave his consent. But when I found out about it they left me at work and removed Titov. Only Grigorev was left. I made a request to be released from work or transferred because I found working with Grigorev impossible! But Shimin insisted and persuaded me to wait out a season, so I stayed.

The roots of sabotage
We did not get along, me and Grigorev, and he tried to make life difficult for me in all sorts of ways. He made me to blame the whole time. And he wrote to the plant that I was a thief. And through the raion organization he managed to get me kicked out of it. Grigorev announced to the plant – The Director sent an auditor and ordered that I should be removed I made a public complaint about Grigorev. He found out about this, and sensed that

40

the auditor would come and make clear that it was Grigorev himself who was a out of order and that he was gathering rumours against me. The auditor was supposed to come.
30/vi Grigorev. In the night of i/vii, Grigorev took public money worth 5000 rubles! And he ran away, and he took all sort of checking documents and tore them up and threw them away in the office.
1/vii 39
I come to work and to the office. Torn documents everywhere. I don't guess what's happened. When a full four hours have passed and there's no Grigorev, we still didn't guess. At long last the auditor who'd come with the order releasing me arrived. When he asked where Grigorev was, we replied that we didn't know. And when they went to his apartment the landlady said that he wasn't there. He left for somewhere during the night.
We spent two days with the auditor and put the torn documents together again. It turned out that he stolen 5000 rubles and carried them off. The auditor

41

immediately made an announcement at the plant about these things.
8/vii 39
Telegram
We received a telegram to immediately leave Kolosova at work. But as a point of principle I didn't want to work since my enemies were badmouthing me, and the managers believed them. But I worked on for one month nonetheless, and then I resigned and on the 12/i I went to Aktiubinsk to the Butter Plant where I got a job as a specialist in the City Dairy Plant.
City Dairy Plant
I worked there. It was OK. But in October I resigned because I didn't go as a technician to the Alginskii Butter plant. I resigned and got a place at Bukhvetchits Catering. That was a bad place to work.
[photo of Vanya Bruss; back of photograph – markings are chicken scratches – Ed.]

42

Meager earnings
I was fired from catering for the loss of 200 rubles. I took one barrel of vodka where packaging was valued at 50 kopeks. And after the sale, it appeared that the packaging was 68 kopeks. Why the difference? The vodka was still in the barrel, but I did not issue the document setting the price in time. And I had to suffer for the loss 200 rubles.
I remained without work for a month. I put up with a lot of difficulties. Was hungry for three days, and so was my child, though the grandmother fed it quietly, in a corner, so that her daughter in law didn't see. It was very hard to survive.
My brothers and in laws shunned me because I was poor and they lived better. My child Nelly was bullied and pushed about, like an unhappy child orphan, who lives without a father and mother. I can't gather the strength to bring some well-being to our life, and to raise a child without misery. But because of my enemies and sycophants I keep being stopped in my tracks, because I don't like to be a sycophant and like to live in the truth, and the truth in fact does not exist.

[Pages 43/46 are missing / Ed.]

<47>

I suspected something and finally I asked: "Young man, what is it that you need?" He smiled and answers that it just is so: I tell him so, do not stand around the buffet, the shift workers laughed, they were aware of the fact that this man wants something from me. And he appeared very often, and finally he comes up and gives me a note to ask for my acquaintance. I told him that I didn't get up to this sort of thing. But he became more and more insistent. And we got to know each other. This was Vova! But I just didn't want to go with him because he was taken, but he always came up to me and called and told me the place where he'd wait for me to see me and talk to me. I tried to leave him, but he was helped
See reverse
the acquaintance with Volodia was very
interesting.

[This is written on two pages and it reads: “See reverse. The acquaintance with Volodia was very interesting”. – Ed.]

48

His sister Marusia, and Niura, they really respected me and always tried to arrange it so that we met up. When we did meet, he really looked after me and kept saying that his plan should come about, that I should be his, but I kept away from him, just because he was taken. But he was so cute and good. “A sailor” he had just come back from service. I lived with his sister, I lived very well, they respected me, and [...] then that, and Volodia.
But something unfortunate happened, and we had to keep our distance from one another, but he wrote his thoughts in letters, that even now he thought we should be together, and that just as soon as he had come back from the front that we should be together.
This was the unfortunate event, which meant we had to separate. A young man, Kolia[11], fancied me and he decided to meet up with me... and when he found out that I had a companion, he said that he’d give him a beating. And he began coming to the canteen at closing time, and at that same time Volodia also came.
And this

49

situation continued for a short time, and in the end we quarreled with Kolia, because I didn’t want him to come up to me, because I had a companion, and he said to my face, that you Marusia will not keep on going out with him, and you’ll be with me.
I'm always tried to avoid Nikolai, to get away from him, but he found me everywhere, and I couldn’t get away from him. He had enough impudence to come and sit in the cafeteria until I finished work.
If I remained behind and didn’t leave, then he’d sit until morning and you couldn’t get rid of him. And if left, then you couldn’t get away from his hands. And Volodia would also sit at the same time and wait for me, and Volodia got tired of this act, and he started coming to me more rarely, and only left me letters, and we talked through letters, and saw each other during the day, and he started coming only very rarely. And

[11] Kolia is the diminutive for Nikolai.

Nikolai for his part kept his post by me so that I wouldn't go out with Volodia. I tried not to tell Kolia exactly when I'd come home, and if I said that I'd be home at 8 in the evening, then I tried to come at 12 or 1, and I'd be at my friend Lena, or her companion Sasha.

50

One time I deceived him and didn't come home early but arrived at 12 o'clock at night. And there I saw him standing in the hallway with my brother, Vania, and they were speaking.
And the whole time I couldn't get away from him. According to my brother, he just waited for me doggedly. Nikolai was waiting for me right from the start of the evening. There were times when we met up with Volodia and he took me home, and there, at the doorway, was this same Nicholas, waiting for me. And so Vova and me, we agreed not to meet for a while, and I quarreled with Nikolai, and he didn't come for two days. And finally he sent someone for me.
Evening at [words crossed out – Ed.]
I was about to go to sleep, and my friend Lena with her companion Sasha came, and told me to come and spend some time with them, and to bring a guitar. I said I really didn't want to, because Nikolai might be at their place. But she said that no. And I could see in fact that there wasn't a light on in Sasha's

51

flat.
I put on a coat over my nightgown, and went along with them there. I sat down and started playing and then Nikolai came out from behind the stove. By this, I lost it completely, and got angry at Lena and Sasha, but I couldn't do anything. I was in Nikolai's hands already, and he didn't let me go all evening. He made me play and sing.
And so we made up, and I started seeing him, but, of course, it was always against my will, and I thought about Volodia. But Kolia loved me more, and he caressed me till I was tired of his kisses.
10/vi 41 At Lena's with Kolya
We were all at Lena's and I played the guitar, and I sang a song and Kolya gave me a kiss after every verse, and I was fed up with it already, but he liked it. Kolya was never the sort who left me without food.

[margin on original paper in notebook was marked for dairy production in 194-. – Ed.]

52
In other words, he fed me at the canteen spending 30 to 40 rubles on me and at that time, I'd been a month without work.
25/vi Proposal
Kolia had the nerve to say that after payday, on the 5/vii, he was going to marry, but he didn't say to whom. I laughed at him.
28/vi 41 I met with Volodia who was very bitter at me… he said that I was that sort of girl who messed up his happiness. But all the same we decided to keep it in our souls.
15/vi 41 About Kolia
Kolia got his pay and gave me 150 rubles for whatever I needed, and I didn't take them, but when I got home, well, they were there in my pocket.
3/vi 41 I got work at the Butter Plant as a technician.
[Signed:] MK

53

20/vi 41 Kolia began to pester me to marry him. I insisted that I had a child, and that for her another man as a father would not be the same as her own! Kolia was offended by this and said "as I want you, so I'd care for the child". But I still dithered and didn't give a reply, and suddenly war came, 22/vi, "and I then said that that's all, and there was no point in even talking about it. You'll be enrolled", and so we left our plans at that. We didn't meet me till my departure.
25/vi 41 We met up with Volodia's sister. She gave me a letter from Volodia. I also sent him an answer.
15/vii 41 Order
Because of the war they were sending all the men to the front. And they were placing us women in men's positions. 15/vii I got the order, I was to be sent as a technician in the

54

Rodnikovka Butter Plant. I get ready to go.
17/vii 41 All about Kolia
Summons

I got home and the summons were lying there. They're taking my brother Vania to the front. Everyone was very sad. All night long we got his things together, and saw him off, and at the same time I got ready to go to the plant.
18/vii 41 At 8 o'clock we accompanied my brother to barracks. I was preparing to go to the plant. I left my daughter with grandmother. Nikolai did not come. 17/v he was late.
18/vii Evening Kolia came to me, but I wasn't there. I'd already gone. He spoke with mum. He left when mother told him I'd gone.
19/vii 41 I set to work at Rodnikovka Butter Plant. It was hard work. I was a technician and laboratory assistant, and as there was no cooper[12] I made a box for the butter myself. With the collective we began to get along. With time the workers got used to me and liked me. The work went along normally.

55

20/viii 41 I went to Rodnikovka to sell dairy products, ice cream, etc. And all of a sudden I got a postcard from Kolya! He sent it from his barracks. It turn out that he'd been called up and he was being sent to the front. After the card I didn't get any news of him. And there was no news at his home either. There're rumours that he's been killed.
28/viii 41 I got a letter from my Sister, Valia, that they'd called Volodia up to the front.
29/viii In the evening Niura, Lida, Misha, Kolia and me all went swimming. We swam in the Chan. Zviagin and Fedor Fedorovich sat on the shore.
3 September My nephew Shura came to see me. He stayed a while and left, 6/ix.
Autumn came, then winter. We all lived together in one flat. Dziuba, Savin, Oreshko, Volovatin, Sokolov, Urban and me.

56

Life together went badly. The conditions were bad. There was not enough bread. And there was no firewood. We used to go out and bring some back on our shoulders.

[12] A cooper is someone who makes wooden, staved vessels, such as casks, barrels or tubs.

5/ii 42 We saw Mikhail off to the army.
10/ii 42 The evenings were boring… well actually really often Kovrygin's gramophone played. The girls came around and we had fun all together.
15/ii 42 With Dziuba
We had a fight for the first time with Fedor Fedorovich, the director. For me, this bust-up was really hard to take.
31/xii 41 We discussed my own personal reportcard[13] with Efymenko who put all sorts of rubbish to be reported, and I was big time to blame. – We started quarrelling and he began to threaten me.
10/i 42 We compiled a joint accusation against the accountant that he

57

got up to looting the property of the furnace, and food from the plant.
Efymenko learned of these accusations, and he began banging on the table, and he said that I should remember. He requested butter and cream, and I didn't give it. I refused. Immediately our relations were wrecked.
12/ii 42 Prepared a package as a present to the front.
11/ii 42 We began to prepare the ice. At first there was a man to help, and then there wasn't. I began to break up the ice myself. I felt very poorly. I felt my health was very poor and my side hurt very much, and my head, but no one believed me, and if I lay down to rest then they'd surely say that I was lying? I should get up and they said that I was deliberately making it up and that nothing really hurt.
But it was very difficult for me to work, my side hurt very much, and we had to break the ice – a man's job. It was very hard, and hard too to bear the attitude of all those around me all winter long, and especially those who did not trust me in other words, Dziuba, […] and the time would come when they would

58

believe me.
I didn't pay attention to my health, and I tried to prepare the ice, and in spring I tried to cover it. We collected all kinds of rubbish in my yard

[13] *Lichnaia kartochka*, a personnel document that would contain information on an individual's party affiliation, education, occupation and other details.

and covered the ice. As for myself and for the purposes of production I tried to ensure a quality product during the season.

20/iii 42

I wrote a report to the Trust for the third time on the doing of improprieties by the accountant Efimenko. The aim was to get them to come from the Trust and to investigate the situation. And I asked that they remove either him or me from here. But no-one paid any attention to my warnings.

And Efimenko continued to burn out the papers … I argued with him about this, and our quarrel got worse continually.

Director Dziuba didn't do anything, just like before, and Efimenko came to think of me as bad. And Fedor Fedorovich didn't help me.

27/iii 42 Offense

I went to the main office in Kolinovka through a strong snow storm. I got completely soaked, and dried myself

<…>

with moon-shine, and was locked up. On the next day they let me go, and when I arrived then the workers almost lifted me off the ground from their joy, that I'd come back.

1/vi 42 Audit

Kovaleva the production engineer came and audited my shortfall during 5 months all in all at 8[9] kg of butter which was acceptable. In addition I had found that Shakhrai had in his pocket 0350 grams of butter, a practice that he repeated on a daily basis, I'm sure. Kovaleva wrote an explanation to the investigative organs. The consequences are not yet known.

But the fact is that Efimenko wanted to get rid of me because he wanted to eat as much butter as he wanted. He put together a quarrel and put his signature on the accounts and used a number of deportees, who had a look not of human beings, but of spies.

I handed over the plant to someone else. And they put me in prison… and there was no one to hand the plant over to. I put a seal on it. I was in a very bad state. I almost went mad and almost killed myself, but managed to hold myself back. I had wanted to drink amyl alcohol, but Kurmansaitov prevented me – when I departed I said goodbye to the workers Niura, Nadia and Niusia and with all the others, they cried bitterly. And I did too. And I sat on the carriage and they took me away. I started to sing a song and with this song we raced to Shimenevki. All the women cried when they heard that I had gone to prison and with a song.

Goodbye my dear daughter.
And you my dear family.
I will not come back here again.
I ask you to forget about me.
and at that all the women cried. All the way I was in a bad state and I either sang or cried or had a row with the policeman. We arrived at Rodnikovka and I [got out].
10/vii 42 I received a letter from my brother that they were sending him and my nephew Shura to the front.
13/vi They proposed we get out of the apartment. I was very distressed – when you work they need you, and when you don't work then everybody turns his back on you, you are not needed by anyone and there is no truth.
15/vi 42 I finished reading Gorky's book *The Mother*.
What really struck me in the book is how people struggle for truth and for the liberation of the poor class, so that everyone could live equally, so that there would be fewer people put up in prison and fewer deportations. And how to bring about "something better", what they went through, Pavel Samoilov, Andrei – Nikolai Ivanovich, his sister Sofia, Sasha and Natasha, Egor Ivanov and the one who died from being deported, and when they buried him then the police beat up a lot of people and placed them under arrest because they had been present at the coffin of their comrade. How much his girlfriend Liudmila and his Mother endured. They were all shut up and worn out through deportation.

<66?>

17/vi 42 Book on Bruska
I read the forth book of *Bruski*[14] and was very struck by that book, in particular by Kyril Zhdorkin. /Panferov was the author/ and Stesha Ogneva – Kyril was very unstable in love. He cheated on Zinka, Ul'ka fell in love with Steshka, then fell in love with Masha and in the end fell in love with Fenia Panova, and when he started to become uninterested in Steshka, she left him, and she went to Bruska where she started working as a foreman in a female tractor brigade There she received a medal, became famous, and then Kiril Zhdarkin fell in love with

[14] The four-volume novel *Bruski* (1928-1937) by Fedor I. Panferov was one of the first works in Soviet literature about collectivization.

Steshka again, and they started living together. Steshka was at a meeting in Moscow. Kyril was also an orderly.
In love for a time everything goes swimmingly between husband and wife, and the wife is very good but at some point another woman appears and he immediately cheats on his wife.
I also left my husband and separated from him because he was a very harsh man and it was very hard to live.
Mania Kolosova
<...>?

69

17/vi 42 Coincidence
My dreams have come true, it's what I dreamed about a "brunette" who a year ago set a blazing fire alight in my soul, all the same I managed to kiss his sweet lips. I remain captured, but the fire in my breast does not cease glowing.
16/vi 42 Yefimenko, my enemy, took cream from the plant, and it was discovered. That's what he wanted... that's why he starting forcing me out of the plant, so that he could have cream, and butter, and all that kind of stuff.
15/vi 42 His wife left for Aktiubinsk and took a bucket of curd. That was suspicious – the driver Urbanov found butter under the curd on route – the consequences are not known.

70

21/vi 42 Home
I went home with a car and arrived home at Aktiubinsk, and then they all gathered together: my Aunt Anuita whom I hadn't seen for 7 years. Shura my nephew was still at his headquarters, he hadn't been sent to the front. My brother Vanya was also still home.
22/vi Seeing off
We had a day off and we had guests, it was the day when we said goodbye and we saw off my brother Vanya.
23/vi At the headquarters.
I went to my nephew Shurochka, to the camp. I met up with him. I went to see him every day at 8 o'clock in the evening. They'll soon send him to the front.
24/vi I went to the city park to the Ukrainian Ensemble.

25/vi 42 Brother at the front
We accompanied my brother to the station and he went to the front. We said goodbye, not knowing whether we'd meet again, and when.
26/vi 42 Went to the base to find out whether there were carts from the Dairy Plant. I stood beside the porch – Livonov, the manager of the trust, saw me. So too the engineer for Ukharov. They called me into the office and treated me very well. They told me to hurry up with the analysis of my investigation, so that they could re-employ me again soon […]… "it would seem that they were taking a cut".
27/vi I arrived at the factory – I met with Dziuba. He immediately astonished us with the news that he had a summons to the Army. His wife began to cry. For my part, I also didn't find it pleasant. But then it turned out that they again left him out. We were very happy.
30/vi 42 I dug a flower bed and planted tobacco – it wasn't easy and I got three calluses on my hands, "very painful!" Also unpleasant that I was hungry the whole day and now it was already 5 pm, and I still hadn't eaten anything.
I just don't have the strength anymore!!
30/vi 42 I'm in such a difficult situation, I am sitting without work and have no money, and I have nothing to eat and am hungry – "and why?" Because in winter in the storms in the cold to keep the furnace going I had to go myself, and prepare the ice, not thinking of my health and of my strength – I always thought that they would take my work into account – but it turned out that they listened to that chatterbox, two times embezzler, and they accused me, and removed me from work, and I ask myself what for?
And there were the investigative organs. They're already coming down on me… and I'm sitting without work and that'll continue as long as they continue to terrorise me. It turns out that it's not the plants in Abdulino, but the enemies of the people and the spies that wanted to kill me and my husband, and that a certain Lebedev even tried to kill him.
But it turned out that they were found to be enemies, and all of them were arrested 1937. But we had to put up with a lot because of them. So here it turns out that some are granted life, and steal 4-5- or even 9 kg of butter a day.
I won't survive if they don't reinstall me any time soon, and won't give me the results, and I can't survive a second month of hunger, and what's more my mother's an old lady, 65 years old, and my daughter's 7 and they too are hungry. And meanwhile my brother is defending the

motherland, and so he's left his family in my care too, and things are as you see them.
They torment me

<...>?

I wouldn't have been able to survive if it had lasted longer, then I would've been forced to poison my old mother and seven year old daughter so that they'd not suffer any more, and myself with them, I just didn't have any more strength to live that way anymore. Let those who put us in prison live on!
Fedor Fedorovich!
[following paragraph was crossed through with slashes – Ed.]
You, as the director should tell all, how I worked and how Dinisov worked and why Yefimenko fought against me. I see that you too for some reason are not content with me and I want to know why? Could it be that my appearance offended you at some point?
3/vii 42 Result of my fate.
I went to Rodnikovka and went to the police.
They told me there that my case hadn't been followed up. They returned my documents and recommended I take up my place again, at the plant.
[A note on the margin – Ed.]
Many pages destroyed, which'll remain a secret in my soul.

<...>

87

...from the accountants, and drew up an accusation against him and handed it over to the oblast' party committee[15].
February 43 Shakhrai was then a master, and they sent butter to the base and according to the instructions of Shvatskii they put a 5 kg weight into the butter. In this way they wanted to set me up, but they didn't succeed. On the contrary, an investigation was opened against Shakhrai. Shvatskii didn't manage at all in getting rid of me, nor finding me guilty. Instead it was determined that I should begin working here again.

[15] An *oblast'* is an administrative-territorial unit. It is sometimes translated as 'province'.

He began to criticize me in every way.
22/ii 43 The main engineer Iavich and the laboratory worker Zoi Panchenko came to the plant.
They called me up to the office.
Iavich asked for a cup of tea. My mother prepared it, he drank it and left. He had a very severe quarrel with the director Shvatski, partly about my return to work.
23/ii 43 An audit of the master Shakhrai was made. It turned out that with Shvatski he'd wasted 28 kg of butter, and Shvatskii made me pay for 4 kg.

<...>

I answered that if they'd stop obstructing my work I was always ready to work with him, and we decided to work together again. They gave me an order to become the head of the butter plant. Shvatskii left and they sent me to Martuk to lead a master-group according to the new methods of work.
9/iii 43 We came to Martu[k]. There was work until the 15/iii. Things went poorly there. We ended up being hungry.

<...>
[Remainder torn – Ed.]

94

10/iii 43 I was in Martuk and went to the apartment of Olia Movzuleva. I stayed there.
11/iii 43 I lost the mouthpiece [for a cigarette] which had been given me. It was very fine. I was very sad.
15/iii 43 We left from the work at Aktiubinsk. We came to the Trust.
17/iii 43

<...>

[Remainder torn – Ed.]

99

He kept getting into squabbles with the workers in the area. He swore with the workers in production, and the work went to pieces under his leadership. His wife runs the plant and leads him by the nose.
The workers became good pals with me. It was fun in the workshops… the work went quickly despite that there were few workers, not enough, and we had to work day and nights without thinking about our strength.
Shvatski got angry that the workers liked me, but he wasn't able to hurt me at work.

100

He began creating all sorts of intrigues against the workers, and against the laboratory worker, and also called a commission of the raion party committee and the chief engineer of the trust in order to investigate. All came and revealed that he'd spent his whole time plotting intrigues.
I/v
We were in the city. We partied at the wedding of the groom Shura.
25/v 43 For a short time the military worker comrade Fed. Marikhovskii came. We met and he used to come to our house often. He was very good to mum and to my daughter Nelichka. I didn't suspect anything…
2/vi 43 Marikhovskii calls me and starts telling me that he wants to have a word with me.

<…>

103

And suddenly he tells me that he's being called up to a N.K.V.D.[16] unit to work. But it was obvious that he didn't want to go. We bade each other farewell and he asked me to write letters to him and he'd write to me. And I promised and he left.
20/vi 43 I received a letter from Marikhovskii and I answered.
30/vi 43 I received a letter from Marikhovskii.

[16] The People's Commissariat of Internal Affairs, or the Soviet secret police.

104

16/vii 43
My brother called to say that they were taking him into the army. There were a lot of tears.
But in the end they did not call him up because of his illnesses.
21/vii 43 My nephew Vitichka came by… he was at my place up until the 23/vii and he started complaining that he wanted to go home. We asked him to stay, but he left.
25/vii 43 Sad news
Called us on the phone. I hear that they are calling me. I arrived and Nina told me that Vitia

105

died.
I was shocked as only two days earlier he'd been at our home. It seems his comrades had found a bomb in the station and they came and called him to defuse it as he was a combatant, and he went.
And when he was defusing the bomb it exploded and wounded him caused 18 wounds and tore off all his right leg and the wound was mortal, it caused a urinary bubble. He was sent to hospital 24/vii and he was operated upon, he became unconscious and at 7 o'clock in the morning 25/vii he died. A very heavy blow. How could we survive it.
26/vii We buried him.

106
From the front.
Shura came wounded in the head. It was a very heavy wound. Half his skull was gone – he was already left an invalid.
28/vii 43 I got a letter from Marikhovskii. He was annoyed I hadn't written.
5/viii 43 I got a letter and a card from the front from my brother Vanya.

107

15/viii 43 My brother Kolia phoned to say that on 16/viii they were drafting him into the army. I accompanied mum with Nelly in a car there.
16/viii 43 I also left in order to accompany my brother. I arrived 17/viii in the morning, but my brother wasn't there. I went to his house. I was

very sad and scared that our beloved older brother wasn't there. Motia met me with tears and we cried a lot for our brother, and for poor Vitichka who'd died because of the bomb.
18/viii I set off for the plant. Suddenly Motia comes and tells me that

108

Kolia'd come. They sent him back to Chkalovo because he was ill. How much joy! They left him at the military committee and I went to the plant.
25/viii 43 Shvatskii the director of our plant suddenly started swearing at me... he swore his head off but I didn't remain silent.
But he decided to fire me from the plant ... so that I didn't get in the way of his mischief and cheating. He started phoning the trust in order to get rid of me, and he wrote all kinds of complaints to the raion party committee.

109

28/viii 43 The deputy engineer Voropaeva came. She audited me, it turned out that everything was fine with regard to the complaint against me. And she realized that Shavtskii kept making intrigues and hassling me.
28/ix 43 A commission from the raion party committee came. Tkachev called all the workers and made clear that Shavtskii had not only kept on making intrigues but had completely undermined the work of the plant.
27/viii We fought with Gritsenko because he swore his head off at me.

110

30/viii 43 The senior technician of the Trust, Ganchan, came, and the newly appointed master Afanasev. And they brought an order that I should hand over the plant to him, and I was appointed to the Andreevskii Butter Plant.
9/xi 43 They finished the audit of the Butter plant. Everything was in order.
10/xi 43 I handed over the Butter plant.
17/xi 43 I went to Aktiubinsk to the Trust with the audit. I stayed in Aktiubinsk.

<...>

113

14/x 43 I sent off one cart. My mother and my daughter also went and I stayed behind.
An empty room. Very boring. I worried how my mother and daughter would get there. It was very cold.
14/x 43 In the evening all the workers of the Butter plant came to say goodbye to me for the last time. We played the gramophone. And they sang and danced.
15/x 43 With the laboratory worker Zoi we wrote out the words of two songs

114

from the gramophone records... I wrote an album for her as a keepsake and she did the same for me. And at 2 o'clock daytime Zoi and I said goodbye to one another, hugged each other firmly, kissed each other, and cried, and we then left one another. She just left from the plant and I left that same day. She was a strong girl.
15/x 43 I left for Andreevka. All the people I knew saw me off and cried when we said goodbye to one another, and sent greetings to mum.
15/x 43 Niura my helper-technician accompanied me as far as the bridge and we said goodbye and I left.

<...>

119
With the director we determined on the preparation of a dam. I sketched the plan of that day.
20/xi 43 I'll ask the director to let me go to Aktiubinsk. I asked and he agreed.
23/xi 43 With the worker Tonya we left for Aktiubinsk. We found snow there, and we had no way to get back. But Tanya and me decided to take a horse – and that's what we did and we arrived at the factory on horseback... but we were tired out because it was necessary to go 75 kilometers bareback, we arrived at the plant 27/xi 43: during the night, I kept thinking how we'd prepare the ice...

And the odd-ball-despite-everything Fedor Petrovich also set off for Aktiubinsk following us by car, and the plant was left without management, and he didn't entrust even half a kopek to a Komsomol accountant, to organize

120

the preparation of the dam – well, just trouble, as they're uninterested in the question of production. When he'll come we'll quarrel anyway.
1/xii 43 I started to do some pouring of water for the ice but it was already useless since the ground was frozen.
So I dealt with it for a full 15 days and got nothing + the director didn't even come once, and didn't look at what and how we were doing things there, despite the fact that he'd already arrived on the 5/xii, you know, together with his... so that he didn't have any time to deal with production.
6/xii 43 V.A. Sibirev came as a plenipotentiary from the Trust in order to help with the preparation of ice. "Hey look there's something of a damp squid about him", I tell Fedor P. that he probably wouldn't really help us.
And so it happened that he stayed until 27/xii and didn't come out once to the ice in order to see the preparation of the ice, and to help in the work

121

I was angry and hassled, but what could I do alone?
25/xii 43 Frankly, I'm getting nervous. Trouble of the last month, I rushed with the ice and couldn't find him anywhere and no one helped. The director was sitting with his guitar, playing, and the overseer Sibirev was making him a meal and they were singing songs after lunch, and then also in the evening they were going to catch sparrows and to roast them – it's disgraceful that I have to do everything alone and no one helps. One thing concerns me, that the Trust will necessarily put all the blame on me, on a technician. Because surely Skorobachet'ko can hardly dare criticise Gravchenko? No, she's pressed by him and she's afraid of him. Gravchenko handed the plant over to me.
Zoia.!!
I cannot imagine what sort of a director of the Trust Zoia would be.

122

For example Skorobachetkova arranges it so that Gravchenko directs her. He put such pressure on them with Voropaeva that the wife broke the windows. On New Year in the Trust in the laboratory Tonya broke windows… that's the way…
27/xii 43 The director Gravchenko gave me the plant and left for Aktiubinsk. The overseer V.A. Sibirev left for good with him. I was left alone. So now, I could prepare the ice as I wanted. That didn't help a lot, devil take them! But still I'll make it, I'll still prepare the ice.
And what would I do. It will be difficult to carry out the work with people without rations. And I'm quite stupid that I'm talking about rations when there's no-one to help? Well, we'll try to work as if on the front despite the circumstances.

123
And when I have the opportunity I'll eat, and when the time comes to advance, then there's no time to think about food, but there is time to think about obstacles. We need to hurry with the ice so as not to ruin even one kg of butter in the season, and to give it to the fighters. I'll start work tomorrow with the people, the collective is full of energy.
28/xii 43 We increased our efforts to prepare the ice – but again woe, there were no bulls, and no sledges, no transport. It was necessary to go to the Kolkhoz and ask, they wouldn't reject my request…
Discussion held with the representative about the sledges and the bulls… I got two sledges and a pair of bulls. That means everything was going fine. But we still needed to get two crowbars to shovel. I would go now to the smith Kononenko.
29/xii 43 The crowbars and shovels got the work going, but the people got very tired without bread. Keep it up, guys, as best you can, and then in spring

124

we'll rest a bit. The guys tried and together with me put everything into the preparation of the ice.
31/xii 43 In the evening.
I prepared a new-years tree for my daughter, and a costume for her performances…

1/i 44 New year. Guests came. After that Nelly went to perform at the New Year's party.
3/i 44 I fell ill with a flu and lay low for 10 days, and that's an added trouble that happened to me… and what of my ice preparation…
5 August 44 I handed over the plant and left for Aktiubinsk.
6/xii 44 I fell ill with rheumatism in my feet and hands and was without work,
I went for the electro-treatment and started the treatment from the 10/1 of [19]45.

125

9/v Great happiness of the people. End of the war. Our country won.
15/v I completed my cure. The doctors ordered a break. I don't see any improvement. Aching, just like before, in my feet, hands and spine.
Yes, I worked with all my heart for production, and lost all my health there, and at the moment nobody gives a damn. Astonishing.
10/v 45 We start busying ourselves with the planting of kitchen-gardens. The thick of work is starting. I go to dig up potatoes.
5 June 1945 Dig up potatoes with Marusya and I see that something fell from the train. I just wanted… but she ran, I stopped and suddenly she brought a skirt and said – let it be mine – but she hid everything…

126

July 1945 Received a letter from my brother Vanya.
He wrote that soon he'd come home and that he wanted us all to live like before. If it was hard for any of us, then we'd help each other.
I wrote back this way: that had never been and never would be, because your other halves prevented that kind of arrangement, because they were never satisfied.
I got a letter from my brother Vanya, replying to mine. He wrote that no, sister, that wouldn't happen. No one would come in the way of us, brothers and sisters…

127

It's very difficult when others don't allow brothers and sisters to live as a family.
Living as a family

War changed me – he said – and I'm not who I was. Those are the words of my brother, Vanya.
30/viii 45 For some reason I haven't looked at my diary for a long time... it's all work and I never have the time, specially during these days. We're getting ready and collecting everything. We're waiting for our beloved brother Vanya from the front. And we can't wait enough for that day when I'll meet my beloved again and hug him and tell him all my sufferings, and those of his dear mother.

128

I'll tell him a lot, if he's interested in our former life. And if not, then everything'll remain in our suffering soul.
We expect our brother on the 1-2/ix and I keep going to the station to meet him, already from the 25/viii, and my heart beats so hard when I remember that I'll soon meet my brother and how his mother, and his daughter Fisa and his niece Nelly (as if he was her own father) and how his brother Kolya, all wait for him...
(And his wife's waiting for him too)
Only with money.

129

13 September 1945 This here date I can write among the most important, because this day is a great feast and joy... Today we met our brother Vanya from the front, victor of the Patriotic war, who was awarded a medal on three occasions. That's a joy that it's not possible to describe. And how great was the joy for mum, she almost fell ill from the joy.

130

My dear brother how long we waited for you, and in the end we felt joy I can't express. But you can't understand it...
14/ix Upon arrival he brought me and Marousia a present, three meters of manufactured cloth, and where is Marousia? Always there.

Andrea Gullotta

"A Personal Odyssey": An Interview with Rosamund Bartlett about Her Book *Tolstoy: A Russian Life*

Within the workshop *Tolstoy in Different Contexts*, held on 4 December 2015 at the University of Edinburgh and organised by Alexandra Smith with the support of the Centre for Russian, Central and East European Studies (CRCEES), I was asked to interview Rosamund Bartlett about her recent biography on Tolstoy (Bartlett 2010). This gave me the chance not only to discuss with the author her outstanding work, but also to analyse her role as a biographer, thus trying to get to the very roots of her work.

To write a biography of Tolstoy is quite an endeavour, considering the many (and sometimes excellent) existing biographies on the author, both in Russian and in English. How did you decide to write this book?

It came out occasionally, as it happened with my first biography, i.e. the work I did on Checkhov (Bartlett 2004). I met an agent who told me that an important publisher was looking for someone who was willing to write a biography on Chekhov, and I took the challenge. It was a hard but truly inspiring work, and when I was told by the same agent that there it was time to write a new biography of Tolstoy, I stepped in once again.

May I admit that I am not satisfied with this reply? I understand that this could be the starting moment, but to write the biography of Tolstoy is such a big challenge, that I am sure you had already some plans about it. As you know, there is a 'biographical' and an 'autobiographical' approach to biography. I wonder whether you had an 'autobiographical need', i.e. the need to write a biography on Tolstoy because you had some specific need to write that sort of story, or whether it was a biographical need, i.e. you felt that there was a lack in the existing biographies of Tolstoy and you wanted to produce a new version and thus fill that gap?

I haven't really thought of having written from an autobiographical point to view, but now

DOI: 10.25430/2281-6992/v4-359-365
distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0

that you have put it that way I can see that there might be an autobiographical impulse. I was really wanting to answer a question: having done a Russian degree in a British University in the 1980s, Tolstoy had been on the syllabus in a very central position. There was a sort of standard bibliography and the kind of research you could do on Tolstoy was fairly fixed by that. We knew who all the great British and American scholars were and the possibilities they had were circumscribed by political factors. Things really changed after the collapse of the Soviet power. A lot of new things came to light and I suppose what made it difficult for you to understand why Chekhov really revered Tolstoy was that it was not so much the first part of his career which was unclear but the second part. I suppose Tolstoy's path from the end of Anna Karenina until his death was what really fascinated me. I was able to immerse myself in all the sources and to really work out what was going on and what he was up to. For me it was a kind of personal odyssey to actually understand who Tolstoy was: for many reasons, no one wanted to go into Tolstoy's vegetarianism in the Soviet period, or into his pacifism and so on. At the end of it I did have a clearer idea. Actually, for me writing the Epilogue, which looks at Tolstoy's position within the Soviet pantheon, was just as important. It is a sort of the chapter about everything that is going on now, and I found that absolutely fascinating to step outside the kind of trap that you get stuck on when you are writing about Tolstoy. I wanted to somehow get out of it and look objectively at the Russians' relationship with Tolstoy, so I ended up doing some research about how Tolstoy's legacy was treated from 1917 and it came up right up to present day. It absolutely amazed me, it was just as important really for understanding who he is.

You mentioned the sources before. The first time I opened your book I thought that it must have been such a huge challenge having to deal with all these sources and the way that they've been treated. I think not only of the Soviet state, but also of Chertkov, Bulgakov, the previous biographers and so on. In Bulgakov's case, it's been published only 5 out of 24 volumes of his memoirs (De Giorgi 2013), so there is still unpublished material that comes out. As you pointed out efficiently in the Epilogue, the complete works of Tolstoy are not always reliable. How did you manage to work with these sources?

I was voraciously reading as much as I could possibly get my hands on and I suppose the areas I wanted to really focus on which were not so well covered were the ones in the later decades of his life, particularly to do with Chertkov, who was still quite a shady figure. His papers are still in the Russian National Library in Moscow and they haven't been opened up properly. There are various people coming at Chertkov from different angles. For instance, there is Georgii Orekhanov (Orekhanov 2009), i.e. the Russian orthodox priest who had published a book looking at Tolstoy's relationship with Chertkov. That was the first major publication on Chertkov other than a very interesting book by Alexandre Fodor (Fodor 1989), who I really tried to get in touch with because I found his book about how Tolstoy's position had changed in the Soviet Union very interesting. Therefore, it's not so much the case of looking and deciding which source, because for some aspects there's not that much to go on. I was grasping at straws almost just to build up a picture, but for what concerns Tolstoy's life evets you can count on some very detailed sources, e.g. the enormous multi-volume Materials for a biography (Gusev 1954-1970, Opul'skaia 1979, 1998). Overall, most of the information that has come out is well documented now and pretty objective.

Still on the topic of sources, how did you deal with the autobiographical sources?

There is just so much to read, and there is a kind of 'set life'. I think Tolstoy himself participated in the mythmaking about his own life, didn't he? So that is incredibly difficult to get beyond and it's particularly difficult in his early life, because he was so mythologised. It was almost the equivalent to a saint's life and I found that, with someone who wrote so much about himself, I had to find a way of approaching the interpretation of his life in a kind of different way than what was done before, otherwise I would have just gone on and said the same old things that have been said by everybody else. It's very easy to write in a very boring way about Tolstoy. The previous biographies by A. N. Wilson (Wilson 1988) and Simmons (Simmons 1949) are very valuable and worthwhile, but I think just the fact that we are living in a different political climate means that the relationship with Tolstoy has changed a bit.

When you started to plan your book, how did you choose the specific narrative that then you utilised?

I spent a long time trying to work out how I was going to approach the life and I had taken a rather quirky approach to writing Chekhov's life, which came out of the direct experience of engaging with him as his translator. For Chekhov, it became clear to me that he was a writer who was utterly inscrutable and very closed in his relationship with most people. He doesn't give himself away on the written page, yet in his stories he's very unbuttoned and extremely lyrical, which reveals a different side to Chekhov, that I hadn't been aware of from his biographies before. I structured my work around his relationship around space, with different landscapes, but you can't do that with Tolstoy. Not that you would want to, but he stayed in Iasnaia Poliana for 70 out of his 82 years…

You've entitled your book A Russian Life…

I don't believe it's necessary to say everything about a life in order to grasp its essence. I just had this sort of thought in my head that he had many lives in his life and it's of course a construct if you were to subject the idea of calling it 'a Russian life'. Looking at the way I've divided the book into different expressions of the Russian psyche you could pick holes in it. This is a biography that was written for the general reader, it wasn't written for a scholarly audience. I was working with scholarly sources so I wanted it to be solid in that respect, but I found that once I got that idea of telling each of the lives I changed the lenses to see different things. That worked very well with Tolstoy: he passed through these different incarnations, he went from being a typical landowner to being a novelist at some point, he eventually engaged as a novelist at some point. He went through all these archetypes: he's the only Russian that I am aware of who was referred to as a Tsar and an elder and as a peasant. I felt that might be a useful way of revealing the many facets of his very complicated life to a Western audience that maybe wasn't quite so familiar with some of the phenomena of Russian life.

I have read many reviews of your book. Most of them are enthusiastic, however more than one criticised this choice. I know that

to write a biography is to interpret one's life and to decide to give your own versions and selection of materials. You just said that you have chosen yours for the wider public, but would have you done something differently now that some time has passed?

I'm sure that if I started writing the biography now my interpretation would be totally different, which is entirely a good thing as would my translation of *Anna Karenina* (Tolstoy 2014) because time moves on and I'm different. But yes, I still think that (I'm sure this is subject to some criticism too, but…) there is something about the Russian spirit that I'm always trying to get to the bottom of. I do quite a lot of lecturing in Russian cultural history and I'm always trying to explain what "Russianness" is. It is very striking in musical performance. For example, you have these phenomena like Rikhter or Iudina: They are just so uncompromising! There is something there that is 'Russian' that you don't find elsewhere.

But Tolstoy was such a unique character… What makes you think that if, for absurd, he had been born in Germany, his wouldn't have been a German life?

Maybe in Germany you might find this too, but that extreme dedication is very Russian and you don't find it typically in the Anglo-Saxon world. It is generalising and I appreciate that, but there is this sort of impulse in Russian artists to strive towards extremes, and I suppose it's in the history too. That makes me think that I still have that approach to Tolstoy life.

I appreciate that and I also think that to write such a complex biography takes you to a point where you have to make some choices and therefore to be exposed to the risk of being criticised. It seems to me also that one of your choices, and in my view one of the most important contribution that your book gives, is to take back to prominence Tolstoy as a thinker, rather than Tolstoy as a writer. You negotiate a lot between the person, the writer and the thinker, and you do it also through your use of epigraphs.

It's not a literary biography, it's more a story of his life. The general biography of Tolstoy is a literary biography, but his life was so interesting that I didn't want just to concentrate on his literature, even because if I got into details of, for instance, how he wrote War and Peace and so on,

I would have been completely lost. I really wanted to show the trajectory of his life, I wanted the book to be manageable, although it is long enough as it is... But yes, I wanted to make some balance between the writer and the thinker. While he was alive we knew a lot about Tolstoy the thinker and not much about Tolstoy the writer, then for decades it was the opposite. We don't know much now of Tolstoy the author of *V chem moia vera?* and also of his relationship with Russian orthodoxy, and it is fantastically interesting within the context of Russian religious life of the time. You couldn't really tell the story of Tolstoy's later life in isolation, you needed to give the background and I did try to provide this. For instance, I was amazed at the effort that he put in his educational work, and that was very inspiring. This is something that previous biographers mostly skipped through, but I don't believe it is right to do so.

As you said, it is difficult to tell such an eventful life. Will it ever be possible to write a short biography of Tolstoy's life?

Yes, and there is someone who is doing it...

Bibliography

Bartlett 2004: R. Bartlett, *Chekhov: Scenes from a Life*, Simon and Schuster, London, 2004.

Bartlett 2010: R. Bartlett, *Tolstoy: A Russian Life*, Profile Books, London, 2010.

De Giorgi 2013: R. De Giorgi, *V.F. Bulgakov, Kak prožita žizn'. Vospominanija poslednego sekretarja L.N. Tolstogo. Otvetstvennyj redaktor A.A. Donskov, sostaviteli L.V. Gladkova, J.A. Woodsworth, A.A. Ključanskij, Moskva, Kučkovo pole, 2012, 864 p.* (Book review), «AvtobiografiЯ», 2013, II, pp. 195-196.

Fodor 1989: A. Fodor, *A Ouest for a Non-Violent Russia: The Partnership of Leo Tolstoy and Vladimir Chertkov*, University. Press of America, Lanham, 1989.

Gusev 1954-1970: N. Gusev, *Lev Nikolaevich Tolstoi. Materialy k biografii*, Izdatel'stvo Akadmii nauk SSSR, Moscow, 1954-1970.

Opul'skaia 1979: L. Opul'skaia, *Lev Nikolaevich Tolstoi. Materialy k biografii*, Izdatel'stvo Akadmii nauk SSSR, Moscow, 1979.

Opul'skaia 1998: L. Opul'skaia, *Lev Nikolaevich Tolstoi. Materialy k biografii*, Nasledie, Moscow, 1998.

Orekhanov 2009: G. Orekhanov, *Zhestokii sud Rossii: V. G. Chertkov v zhizni L. N. Tolstogo*, PSTGU, Moscow, 2009.

Simmons 1949: E.J. Simmons, *Leo Tolstoy*, Purnell and Sons, London, 1949.

Tolstoy 2014: L. Tolstoy, *Anna Karenina*, Oxford World's Classics, Oxford, 2014.

Wilson 1988: A.N. Wilson, *Tolstoy*, Hamish Hamilton, London, 1988.

Monica Fin

Serbian Autobiographical Studies: A Survey

Autobiography has a prominent place in the history of Serbian literature as one of its most prevalent and practised genres, especially in modern and contemporary times. Throughout different ages, Serbian autobiographical literature has encompassed a wide variety of subgenres and literary approaches.

Given the popularity of autobiographical genres in Serbian literature, one would expect there to be a great interest in the subject and an equal abundance of critical studies. Indeed, autobiography has been an object of research for scholars of Serbian literature for quite some time. One of the first studies in the field, entitled *Memoari, monografije, biografije* (*Memoirs, Monographs, Biographies*; see Ignjatović, 1988), was written towards the end of the 19th century by the Serbian writer Jakov Ignjatović, whose memoirs are among the finest products of autobiographical writing in the history of Serbian literature as a whole.

Although literary criticism on Serbian autobiography can be traced back to the 19th century, the general approach towards this particular field still tends to be incidental, with the majority of contributions being articles about individual authors or works. This applies not only to Serbian literary theoreticians and historians but also to other European scholars. Some scholars have gone so far as to speak of a 'lack of criticism' regarding Serbian autobiographical writings (Vaglio, 2004). Personally, I think the problem is not a lack of critical concern regarding this particular genre but rather a need to open a serious discussion on this matter that should involve both literary theoreticians and historians.

As I will try to illustrate in this paper, scholars of Serbian literature have so far adopted two different approaches to autobiographical material: theoreticians have been more interested in narrative theory and intertextuality, while historians have focused mainly on analysing various examples of this genre throughout history. It is high time that scholars joined forces to find some common ground. But while some efforts in this direction have been made in recent years, what is still lacking is a systematic and thorough general overview of the develop-

DOI: 10.25430/2281-6992/v4-367-382
distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0

ment of autobiographical genre(s) throughout the different ages of Serbian literary history, as well as a comprehensive anthology of Serbian autobiographical writings[1].

The aim of this paper is to present a survey of the most significant studies pertaining to Serbian autobiography. I should start by saying, however, that my research was not based on all the extant criticism but on what I believe to be an adequate number of the most representative and significant samples produced by Serbian scholarship[2].

In examining the literature produced so far by Serbian scholars of autobiography, I came to realise that criticism on this subject is beset by several difficulties, of which I would like to point out three: the problem of periodization; the problem of defining a literary canon of Serbian autobiography; and, finally, the difficulty of merging theoretical and historical studies in this field. Accordingly, I have decided to divide this paper into three parts in which I will sum up the findings of my research.

[1] Over the last three decades, autobiography has also been a frequent topic of discussions among Croatian scholars. The first significant steps to address the question of autobiographical writing in Croatia were taken in the 1990s by Mirna Velčić (*Otisak priče: intertekstualno proučavanje autobiografije*, 1991) and Vinko Brešić (*Autobiografije hrvatskih pisaca*, 1997), whose works are still considered milestones. In recent years, the two foremost experts are without a doubt Andrea Zlatar-Violić (University of Zagreb) and Helena Sablić-Tomić (University of Osijek), who have published numerous articles and books on the topic. Zlatar-Violić's *Autobiografija u Hrvatskoj* (1998), in particular, provides a historical analysis of autobiographies in Croatia from the 14th to the 19th century. Keeping in mind the most recent theoretical findings in the field, Zlatar-Violić focuses on the most representative authors and illustrates the major autobiographical narrative forms in contemporary Croatian literature. Helena Sablić-Tomić's more recent work, *Hrvatska autobiografska proza* (2008), is a collection of lectures delivered by the author at the University of Osijek since 2002 as part of courses in 'New Croatian literature' and 'Contemporary autobiographical prose'. In a sense, this work takes up where Zlatar-Violić's stopped, as it deals with Croatian autobiographies of the 19th and 20th century.

[2] I am deeply grateful to the staff of the Matica Srpska Library of Novi Sad for the support they gave me during my research, particularly to Ms. Jelena Kovaček-Svetličić, who provided me with a bibliography of autobiographical texts held at the Rukopisno odeljenje Matice Srpske (Manuscript Department of the Matica Srpksa Library). The bibliography, which was drawn up by Professor Božidar Kovaček towards the end of the nineties, consists of 353 entries and is still unpublished. I am also grateful to Professor Nikola Grdinić and Dr. Nataša Polovina of the University of Novi Sad for their much appreciated advice and for introducing me to some of the most recent critical works on the matter.

1. The question of periodization

The first thing I noticed when I started to investigate Serbian autobiography was the lack of agreement among scholars regarding chronological boundaries. In order to compile a final systematic canon of Serbian autobiographical literature it should first be determined, as accurately as possible, how far back into history the modern autobiographical mode extends. Unfortunately, as in some other literary traditions, historians have yet to agree as to when autobiographical writings first appeared in Serbian literature and, most importantly, how they may be recognized. In this first section I will try to draw some broad lines regarding the matter of periodization.

Scholars of autobiography usually agree that in ancient and medieval literature the 'autobiographical impulse' emerges only in a fragmentary way, so that it is difficult, if not impossible, to find real autobiographies. Nevertheless, Serbian medievalists have been eager to trace the first examples of autobiographical writing as far back as the age of ancient literature (since the 12th century). Some of the most representative works of the time – most notably Simeon Nemanja's *Hilandarska osnivačka povelja* (*Charter of Hilandar*), King Milutin's *Ulijarska povelja* (*Charter of Ulijarska*), Jefimija's *Tuga za jedinčetom* (*Lament for an Only Son*) and the preface to Stefan Dušan's *Zakonik* (*Code of Laws*) – have been described as 'autobiographical works' and have even been designated as 'real autobiographies'. However fascinating, in some cases such attributions have proved to be disputable, if not completely unjustified.

Autobiography is not always an immediately recognizable object, and this is especially true of autobiography in medieval culture when individuality was considered almost a 'sin of vanity' and authors were expected to follow earlier established traditions according to the literary genre they practised. Such writings as letters, wills, official proclamations and any other medieval texts that contain fragments of personal information (and in which medieval Serbian literature is particularly rich) are thus qualitatively different from modern autobiography. In such documents, autobiographical elements are usually incidental and no more than fragmentary, because these works were not meant to be read as 'writings of the self'. In Serbian medieval literature, as in

many other traditions, autobiography was still instrumental to other ends, usually political[3].
Consequently, most Serbian literary historians are eager to narrow the chronological boundaries we mentioned before and converge in ascribing the beginnings of Serbian autobiographical writing to the 18th century. Early materials are scarce and their purpose is very often hortatory; nevertheless, we may regard the Baroque era (ca. 1690–1770) as the 'seed-time' of Serbian autobiography. The first intellectuals to include clearly autobiographical portions of writing of any length in their works are Partenije Pavlović and Jovan Rajić: these two authors thus constitute the forerunners of Serbian modern autobiography, which was ultimately to flourish in the age of the Enlightenment[4].

The last decades of the 18th century and the first half of the 19th constitute what Jovan Deretić defines as the "great era of Serbian autobiography" (Deretić 1981: 27–28). Dositej Obradović's *Život i priključenija* (*Life and Adventures*), published in Leipzig between 1783 and 1788, is usually considered the first and most popular example of Serbian modern autobiography. Dositej's eclectic works and modern thought have deeply influenced Serbian cultural history, not only the age in which he lived but also in later years. This influence is seen in literature, too: echoes of Dositej's work are manifold throughout 19th and 20th century Serbian literature, especially in narrative prose. Dositej's autobiography, in particular, is usually described as a turning point in the development of modern Serbian literature, marking the transition from medieval hagiographical writings (*Žitije*) to modern secular autobiographies. The first decades of the 19th century saw a steady succession of memoirs, autobiographies, diaries and travel writings, many of which are characterized by a clear, sometimes even openly declared aim of imitating Dosi-

[3] Among the 'autobiographical fragments' scattered throughout Serbian medieval literature, those which have the most resemblance to the modern genre are probably Jefimija's (Jelena Mrnjavčević) writings, primarily on account of their highly emotional tone.

[4] Partenije Pavlović's autobiographical notes were written before 1760, rediscovered only in the late 19th century and finally published at the beginning of the 20th century. Jovan Rajić left two autobiographical works, entitled *Moreplavanie Ivana Raića* (finished by 1758 but published in instalments only in 1905) and *Točnoje izobraženije katihizma* (written between 1776 and 1795, and published only in 1884).

tej's *Život i priključenija*[5]. These works played a crucial role in the development of Serbian literature as a whole, especially as precursors of the modern novel. Whereas the authors of the first Serbian autobiographies offered accounts of their lives as *exempla*, the confessional tendency receded at the beginning of the 19th century, while narratives whose key themes were military service and foreign travel became more numerous. In writing their memoirs, Serbian authors – many of whom had held high positions in the ecclesiastical or secular system – mainly focused on descriptions of the campaigns and battles in which they had participated, reporting historical events as they actually happened[6]. Accordingly, the memoirs written in the first half of the 19th century have often been described as 'documentary prose', since historiography is combined in them with personal experience. Some of these works (e.g. Gerasim Zelić's *Žitije*, published in Budapest in 1823) were conceived of as a sort of apology to future generations, which is one reason why they are often richly documented.

In the second half of the 19th century, particularly in the age of Realism, Serbian authors of autobiographies already seemed to be writing within a tradition rather than practising a new genre. As the private lives of individual persons finally became important in themselves, whether or not they would be regarded as exemplary, the domestic milieu also began to be

[5] Luca Vaglio has recently suggested a possible periodization for the history of the autobiographical genre in Serbian literature whose point of reference is Dositej himself (see Vaglio, 2013). Vaglio separates a first 'post-Dositejan' phase, to which belong some autobiographical works written and/or published between 1823 and 1840/1841, from a second 'post-Dositejan' phase, which begins in the mid-19th century and extends to the early 20th century. In between these two phases there is a hiatus of a few decades during which no (relevant) autobiographies emerged. Among the authors who belong to the 'first phase' are Gerasim Zelić, Sava Tekelija, Joakim Vujić, Milovan Vidaković and Sima Milutinović Sarajlija, while Stefan Mitrov Ljubiša, Jovan Hadžić, Nikanor Grujić, Simo Matavulj and Jovan Subotić (all professional writers) could be ascribed to the 'second phase'.

[6] It is important to notice a general tendency of Serbian criticism to include in the same category both autobiographies and memoirs, which are traditionally distinct in other critical traditions. A case in point is that of Milorad Pavić: in his stressing of the importance of this genre in the development of Serbian prose literature between the second half of the 18th century and early 19th century, Pavić speaks of "memoarska književnost" or "memoarski spisi", without distinguishing autobiographies from memories in the true sense of the word (Pavić, 1991: 93).

depicted by writers. In addition, readers had become more numerous and their interests more universal, a factor that began to influence both publishers and writers. Serbian literature was clearly undergoing a rapid and fundamental transformation – one which resulted not only in the writing of more autobiographies but also in a greater willingness on the part of authors to publish them. From the second half of the 19th century to the present, the most important changes that have taken place in the genre have been consequences of a deepening of psychological insights and the borrowing of techniques that have proved useful in other accounts of life experience, most notably in the writing of novels.

2. The Serbian autobiographical canon

Since scholars are still arguing over the 'beginning' of Serbian autobiography, a potential canon of Serbian autobiographical writings has yet to be defined.

A first (partial) attempt to produce a bibliography of Serbian memoirs, autobiographies and diaries was made in 1999 by Slavica Merenik and edited as part of a collection of studies entitled *Pero i povest: srpsko društvo u sečanjima*. This bibliography consists of over 700 entries and includes only printed texts. Nevertheless, Merenik acknowledges in the preface to her paper that the results of her work are not to be considered complete or definitive.

As far as Serbian medieval literature is concerned, the most exhaustive achievement is still the collection *Pisah i potpisah*, edited by Radmila Marinković in 1996. This volume collects together a large number of autobiographical fragments that were originally parts of charters, epistles, inscriptions, epitaphs and hagiographies ranging from the 11th to the 17th century. The publication set out with the intention of listing every fragment of autobiographical writing in Serbian medieval literature and identifying the author of every single text —an aim which the editor actually managed to achieve. The decision to include in the collection all fragments written in the first person singular seems quite disputable, however, at least from a methodological point of view.

In the definitions of autobiography offered in contemporary theories, much emphasis is placed on the notions of identity, individuality and subjectivity; by contrast, one of the basic assumptions in approaching medieval culture is that personal

identity was almost completely suppressed by social identity in those ages, insofar as medieval people were reduced to the function they had in society. Given that the same rule applied to all forms of art, the right to write an autobiography was granted exclusively to individuals of socially recognized importance, and writers (or better, scribes) were seen as mere 'instruments of God'[7]. In the afterword to *Pisah i potpisah*, Marinković herself points out that "ancient autobiographers" (*stari autobiografi*) should be seen as mere "onlookers and guarantors of the events they witnessed" rather than as proper authors (Marinković, 1996: 239). Furthermore, she states that autobiography and memoirs did not exist as independent genres in medieval Serbian literature and that it is not possible to distinguish between literature (*književnost*) and the basic act of writing (*pismenost*). Finally, we need to keep in mind that the poetics of medieval literature was dominated by the principle of genre rather than the principle of authorship, meaning that genre was the crucial factor in determining what writers would say about themselves and their lives. For all these reasons, most (or almost all) of the autobiographical fragments collected in *Pisah i potpisah* are qualitatively different from modern autobiography: in truth they were not meant as 'writings of the self' and therefore can hardly be part of the Serbian autobiographical canon.

The task of establishing an anthology of Serbian autobiographical writing becomes easier as we approach the modern age, even if the majority of the very first Serbian autobiographical works remained only in manuscript for a hundred years or more before being published. (Among the few exceptions to this rule there stand out certain 'classics', such as Dositej Obradović's *Život i priključenija* and Ljubomir Nenadović's letters (1852–1889)[8], which found a permanent place in Serbian lit-

[7] As a consequence, the author was to be recognized only when alterations and mistakes surfaced, leading to the development of a 'topos of modesty' (*topos skromnosti*) employed by scribes to define themselves as "sinful", "inadequate", "unworthy" and to admit their ignorance and incompetence to write about a specific topic.

[8] *Pisma iz Švajcarske* (*Letters from Switzerland*, written in 1847, published in 1852 and 1855), *Pisma iz Italije* (*Letters from Italy*, written in 1851, published in 1869/69 under the title *Vladika Crnogorski u Italiji*), *Pisma iz Nemačke* (*Letters from Germany*, published in 1870) and *Pisma sa Cetinja* or *O Crnogorcima* (*Letters from Cetinje or On the Montenegrins*, published in 1889).

erary history almost immediately upon their first publication). This situation changed in the second half of the 19th century, from which time the majority of Serbian autobiographies and memoirs have been published either immediately after being written or after only a short delay.

A first collection of 18th-century Serbian autobiographical writings was issued in 1964 as Volume 29 of the series entitled *Srpska književnost u sto knjiga* (*Serbian Literature in One Hundred Books*)[9]. The volume, entitled *Memoari XVIII veka* (*18th Century Memoirs*) and edited by Milorad Pavić, includes excerpts from the memoirs of twelve different authors (i.e., S. Piščević, G. Zelić, S. Tekelija, M. Vidaković, P. Jokić, A. Protić, P. Čokorilo, J. Đorđević, M. Miličević. P. Todorović, M. Garašanin, and Č. Mijatovič). In the preface, Pavić suggests that a complete anthology of Serbian memoirs can be achieved by taking Volume 29 together with other books issued as part of the *Srpska književnost u sto knjiga* series, specifically those dedicated to Konstantin of Ostrovica, Dositej Obradović, Vuk Karadžić, Matija i Ljubomir Nenadović, Jakov Ignjatović and Branislav Nušić[10].

A more solid *corpus* of Serbian autobiographical writing seemed to take form towards the end of the 1980s when one of the most prominent Serbian publishing houses, the Belgrade-based Nolit, launched the publication of the series *Memoari, dnevnici, autobiografije* (*Memoirs, Diaries, Autobiographies*). According to the original scope of the project, the series was to consist of 25 works (28 volumes), 21 of which were published between 1988 and 1989. The series includes not only the 'classics' mentioned above (Dositej Obradović, Mateja Nenadović, Jakov Ignjatović), but also some autobiographical writings (exclusively prose) that had not been reprinted since their first publication or which had thenceforth been published only in instalments (e.g. Simo Matavulj's

[9] For a bibliography of 18th-century Serbian memoirs, see Mićić 1993 and 1997.

[10] These writers did not find a place in Volume 29 because they stand out by themselves as key figures in the history of Serbian literature and culture; consequently, each of them was granted a single book in the series *Srpska književnost u sto knjiga*. Pavić also writes that Serbian memoirs are always very similar (if not equal) to travel writings, which are collected in Volume 62 of the same series under the title *Izbor srpskog putopisa* (A selection of Serbian travel writings).

Bilješke jednog pisca - Notes of a Writer).

Among the 28 volumes published by Nolit, I would like to say a few words about Volume 16, entitled *Memoarska proza XVIII i XIX veka*, which may be described as a sort of 'series within the series'. The two-volume collection, edited by Dušan Ivanić, provides a comprehensive anthology of 18th and 19th century memoirs that includes not only the works of 'professional writers' (e.g. Joakim Vujić, Milovan Vidaković and Sima Milutinović Sarajlija) but also those of prominent ecclesiastic figures (Metropolitan Vikentije Jovanović, Archimandrite Jovan Rajić, Bishop Nikanor Grujić) and prominent secular figures (Prince Miloš Obrenović). In addition, it should be noted that it was the first collection of Serbian memoirs to take female writing into account (i.e. Milica Stojadinović Srpkinja), as well as (auto)biographical sketches dedicated to some key figures in Serbian modern culture (for instance, Đorđe Rajković's 'literary memoirs' on Vuk Karadžić and Matija Ban's 'notes' on Petar II Petrović-Njegoš).

Thanks to this ambitious though unfinished undertaking, several autobiographical works finally entered the Serbian literary canon; what is more, the *Memoari, dnevnici, autobiografije* series managed to provide a basic *corpus* of autobiographical writings in the Serbian language, at least as far as the modern and early contemporary age are concerned. Clearly, the next step would be to issue a similar series for Serbian autobiographical works of the 20th century.

3. Serbian autobiographical studies

In this final section I will focus my attention on literary criticism pertaining to autobiographical writing in Serbia. As I mentioned at the beginning of this paper, my aim is not to provide a survey of all the extant criticism on Serbian autobiography but to focus on some studies that I believe to be among the most notable achievements in the field.

In October 1990 the Novi Sad-based Committee for 18th-Century Studies (Odbor za proučavanje 18. veka) held a conference dedicated to the problem of autobiography and autobiographical studies in Serbian literature. The proceedings from the symposium were published in 1993 under the title *Autobiografije i memoari* in the first issue of the literary journal *XVIII stoleće* (18th Century), edited by

Professor Nikola Grdinić (University of Novi Sad). As stated in the foreword to the volume, contributors were given only two guidelines to follow, i.e. time (18th century) and genre (autobiography and memoir), and were asked to investigate these according to their personal interests and competences. The results of this initiative proved to be quite remarkable, as scholars managed to combine modern literary theories with traditional historicism in their approach to specific questions concerning Serbian autobiography[11].

Another significant attempt to analyse the products of autobiographical writing in Serbian language throughout history was provided by an international conference held in Belgrade in 1997 under the title *Naučni sastanak slavista u Vukove dane*. The collection of papers published after the conference, *Srpska autobiografska književnost*, offers a historical perspective on the uses of autobiography in Serbian literature, ranging from poetry to prose writings, from medieval to contemporary authors[12]. It may be interesting to observe that the author most studied by far was Miloš Crnjanski, followed by other 'classics' of Serbian autobiographical prose such as Dositej Obradović, Branislav Nušić and, among contemporary writers, Danilo Kiš and David Albahari. Although this volume offers a broad range of high-quality studies, perusing the single papers gives one the general impression that the scholars tended to research Serbian autobiography not (or not only) as an independent genre but rather as a (more or less relevant) feature in the structure of a particular work.

The new millennium has seen the publication of a series of noteworthy books and papers written by some of Serbia's most prominent literary theoreticians who have devoted their attention to the study of autobiographical genres.

Radoman Kordić's book *Autobiografsko pripovedanje* (*Autobiographical Storytelling*), for instance, took shape during the last decade of the 20th century and was finally published in 2000. The first two chapters of the book (i.e. *Fantazmatski*

[11] For example, concerning the problem of autobiography in ancient and medieval European literature, the need for a proper definition of autobiography, the difference between autobiography and memoir, and the presence of fiction and non-fiction in autobiographical writings.

[12] Only half of the 56 papers given during the conference were published, however.

smisao pripovednih oblika i retorike u memoarima and *Tekstualne strategije u autobiografijama XVIII veka*) were originally written as conference papers and therefore focus exclusively on 18th-century Serbian autobiographical works, specifically on Simeon Piščević's *Memoirs* and on Gerasim Zelić's *Žitije*. As Kordić explains in the preface, these first two papers inspired him to broaden his field of research and to investigate the problem of the incidence of autobiography in storytelling, particularly as regards fictional prose, a matter that deserves "special and serious discussion" (Kordić 2000: 8). Later on Kordić tries to identify the mechanisms by which autobiography became a structural feature of prose fiction, concentrating on works whose structure is not as obvious and clear as that of 18th-century Serbian memoirs and autobiographies. In his book, Kordić guides us through the changes that affected the poetics of prose fiction over the last two centuries, focusing on the different roles played by the autobiographical element, as well as on its incidence in narrative strategies. The remaining four chapters of the book examine the use of cultural models in autobiographies, autobiography as a scheme, autobiography of 'the Other' and autobiography as testimony. Kordić's research concentrates on the works of modern and contemporary authors, both Serbian (Rade Kuzmanović, Dragan Stojanović's *Dvojež*, Radovan Konstantinović's *Dekartova smrt*, Jovica Aćin's *Leptirov sanovnik*) and foreign (Nikolaj Berdiaev's *Samopoznanie*, Jacques Derrida's *Moscou aller-retour*, Slavoj Žižek's *The Metastases of Enjoyment*, Tolstoy and Kafka). According to Kordić, his final aim was to unveil "the aesthetic, literary, discursive, material truth" of these texts, which "no other form of archaeological investigation has so far managed to fathom" (Kordić 2000).

A similar theoretical approach was chosen by Nikola Grdinić in the paper *Autobiografija – problem proučavanja* (2003), in which he 'deconstructed' the problem of how to study autobiographical genre(s) and narrowed it down to three main questions: the proper use of terminology; the fictional versus non-fictional nature of autobiography; and the relationship between the subject and the object. The article stands out as a valuable addition to studies in the field, offering a more nuanced and specific view of the history of Serbian autobiography – a view resulting from a solid theoretical understanding of this

genre. Grdinić's statements about the emergence, content and formal characteristics of Serbian autobiography are consistently supported by solid theoretical principles.

More recently, the Novi Sad-based cultural journal *Polja* also devoted a major portion of one of its issues (No. LIV/459, September–October 2009) to the study of autobiography, publishing Serbian translations of some significant theoretical texts in autobiographical criticism. Among others, the issue features contributions by Philippe Lejeune (*Autobiografski sporazum, dvadeset pet godina kasnije*) and Andrea Zlatar-Violet, one of the most prominent contemporary scholars of Croatian autobiography (see note 1), whose paper consists of a survey of the history of autobiographical criticism (*Autobiografija: teorijski izazovi*)[13].

Another study that certainly deserves mention is Mirjana Stefanović's book *Autobiografija*, published by Službeni glasnik in 2010 as part of the series *Pojmovnik* (Thesaurus). As the author states in the preface, the aim of the book is to provide an answer to the basic question: 'What is autobiography?'. At first, Stefanović herself seems to be quite sceptical about the results of her enquiry, so much so that she raises doubts as to the very existence of autobiography. However, it soon becomes clear that she is only challenging the reader to follow her into a quest for the final answer, which will start from the 18th century ("The centre of the autobiographical planetary system") and will follow paths that are far from traditional. By denying the usual - 'literary-historical', 'chronological/diachronic' approach, Stefanović is well aware that her study may be judged as unsystematic; nevertheless, she insists that her book should be read 'circularly', as each chapter is devoted to a specific theoretical problem. An expert in 18th-century Serbian literature, Stefanović is not new to this kind of work: she has edited various texts throughout the years showing accuracy and methodological skill. A good example of her meticulous accuracy can be found in the bibliography at the end of the volume *Autobiografija*.

Among the most recent and interesting additions to the field of Serbian autobiographical studies is Žaneta Duvnjak-Radić's book *Autobiografija, fikcija i ja* (2011). Like the other scholars mentioned so far, Duvnjak-Radić de-

[13] The complete issue is available at http://polja.rs/polja459/index459.htm.

cided to focus on the issue of form by exploring different autobiographical sub-genres in modern Serbian literature, with particular attention to the works of Matej Nenadović, Jakov Ignjatović and Simo Matavulj. In her preface, the author concisely summarizes her methodological credo by stating that the question of 'how' is more important than the question of 'what' ("Ukratko, pitanje KAKO važnije je od pitanja ŠTA"). As suggested by the title of the book, Duvnjak-Radić's research revolves around the concepts of autobiography ("a literary genre that escapes rules, yet functions well through different literary times and trends"), fiction ("a literary/philosophical concept which is normally employed in defining non-reality, as well as the reality of a literary work") and, finally, the 1st person subject as "the premise of all autobiographical writing"[14]. The first chapter comprises an attempt to summarize the development of autobiographical prose in Serbian literature over time. This is an initiative that deserves praise (especially as it comes from a young scholar), although it should be noted that the survey does not extend beyond the end of the 19th century.

I would also like to mention the work of another young scholar, Dr. Nataša Polovina of the University of Novi Sad, whose doctoral dissertation, entitled *Autobiografski fragmenti u srpskim spisima XIV veka* (2014), has confirmed that the problem of autobiography in medieval Serbian literature is a complex one that still has not been sufficiently researched to this day. In particular, Polovina has proved how prior efforts in this field have only aimed at collecting and partly describing medieval 'autobiographical' texts without attempting to interpret them systematically or to relate them to the peculiarities of Serbian and Byzantine medieval literary tradition. Since fragmentariness is the central feature of medieval autobiographical writing, one of the aims of Polovina's research was to establish the basic function of autobiographical fragments in medieval Serbian literature in order to see whether they were used to preserve memory and resurrect the past or simply to allow authors to speak about their own religious and spiritual development. In any case, by analysing Serbian 14th-century writings, Dr. Polov-

[14] As stated in the preface, the book *Autobiografija, fikcija i ja* originates from Duvnjak-Radić's Master's dissertation, entitled *Problem fikcionalnosti autobiografske proze. Autobiografska proza 19. veka: Nenandović-Ignjatović-Matavulj*.

ina has demonstrated that the autobiographical principle in medieval times cannot be regarded as a sign of the search for self-expression but rather as a reflection of the spirit of an era.
Finally, I would like to draw attention to the most recent publication I have managed to consult in preparing the present paper, Dušan Ivanić's book *Događaj i priča* (*Event and Story*). This is essentially a collection of studies on Serbian autobiography – studies which were published over the last two decades (1990-2009) as single articles or as prefaces/postfaces to anthological editions. As the table of contents immediately suggests, Ivanić is inclined to research autobiographical genres from a historical perspective. His studies are thus mostly devoted to so-called 'dokumentarno-umetnička proza' (documentary-artistic prose), i.e. to autobiographical writings which the Serbian scholar describes as "non-fictional" (since they are based on real historical facts) though characterized by all the peculiarities of "artistic storytelling".

4. Conclusion

In the opening chapter of his well-known volume *English Autobiography. Its Emergence, Materials, and Forms* (1954: 1), Wayne Shumaker writes that "the critic and the historian are like men who stand outside a doorway inviting each other, by gestures and smiles of encouragement, to go first to the buffet supper within, while the bread and ham and cheese lie undisturbed on the table". This seems to have been at least partly the case of Serbian autobiographical criticism to date.
Given the abundance of materials at our disposal, I am inclined to think that any serious attempt to organize, classify and analyse the products of autobiographical writing in Serbian language throughout history will take many years. Nevertheless, I believe that a comprehensive history of Serbian autobiography is not only possible but also deeply needed, and that such an accomplishment can only be achieved by cooperation between theoreticians and historians. The most valuable results in the study of Serbian autobiography to date have undoubtedly been achieved by combining solid knowledge of literary history with valid theoretical principles; this is clearly the goal we should pursue in the years ahead.

Bibliography

Brešić 1997: V. Brešić, *Autobiografije hrvatskih pisaca*, AGM, Zagreb, 1997.

Deretić 1981: J. Deretić, *Srpski roman 1800-1950*, Nolit, Beograd, 1981.

Duvnjak-Radić 2011: Ž. Duvnjak-Radić, *Autobiografija, fikcija i ja: (problem fikcionalnosti autobiografske proze)*, Službeni glasnik, Beograd, 2011.

Grdinić 1993: N. Grdinić (ed.), *Autobiografije i memoari: radovi sa naučnog skupa održanog u Novom Sadu i manastiru Sv. Arhangela kod Kovilja, 18. i 19. Oktobra 1990. godine. XVIII stoleće*, Kulturno-prosvetna zajednica Vojvodine, Novi Sad, vol I, 1993.

Grdinić 2003: N. Grdinić, *Autobiografija – problem proučavanja*, «Zbornik Matice Srpske za književnost i jezik», 2003, LI, 3, pp. 665-674.

Ignjatović 1988: J. Ignjatović, *Memoari, monografije, biografije*, in *Misli o srpskom narodu*. *Sabrana dela Jakova Ignjatovića,* Matica Srpska, Novi Sad / Jedinstvo, Priština, vol. 10, 1988, pp. 355-417.

Ivanić 1989: D. Ivanić (ed.), *Memoarska proza XVIII i XIX veka: zbornik. Memoari, dnevnici, autobiografije*, vol. 16 (1 and 2), Nolit, Beograd, 1989.

Ivanić 2015: D. Ivanić, *Događaj i priča: srpska autobiografsko-memoarska proza*, Filozofski fakultet Univerziteta, Niš / Filološki fakultet Univerziteta, Beograd, 2015.

Kordić 2000: R. Kordić, *Autobiografsko pripovedanje*, Narodna knjiga/Alfa, Beograd, 2000.

Marinković 1996: R. Marinković (ed.), *Pisah i potpisah: autobiografske izjave srednjeg veka*, Nolit, Beograd, 1996.

Merenik 1999: S. Merenik, *Bibliografija objavljenih srpskih memoara, autobiografija, dnevnika*, in A. Vuletić et alia (ed.), *Pero i povest: srpsko društvo u sećanjima*, Filozofski fakultet, Beograd, 1999, pp. 191-233.

Mićić 1993: R. Mićić, *Srpska autobiografska i memoarska proza 18. veka: bibliografija bibliografija*, in N. Grdinić (ed.), *Autobiografije i memoari: radovi sa naučnog skupa održanog u Novom Sadu i manastiru Sv. Arhangela kod Kovilja, 18. i 19. Oktobra 1990. godine. XVIII stoleće*,

Kulturno-prosvetna zajednica Vojvodine, Novi Sad, vol I, 1993, pp. 149-151.

Mićić 1997: R. Mićić, *Srpska autobiografska proza u 18. i u prvoj polovini 19. veka. Književnoistorijski i bibliografski aspekti istraživanja*, in N. Grdinić (ed.), *XVIII stoleće. Problemi proučavanja književnosti i kulture*, Kulturno-prosvetna zajednica Vojvodine, Novi Sad, vol. II/1, 1997, pp. 197-210.

Novaković 1961: B. Novaković (ed.), *Izbor srpskog putopisa. Srpska književnost u sto knjiga*, vol. 29, Matica Srpska, Novi Sad / SKZ, Beograd, 1961.

Pavić 1964: M. Pavić (ed.), *Memoari XVIII veka. Srpska književnost u sto knjiga*, Matica Srpska, Novi Sad / SKZ, Beograd, vol. 29, 1964.

Pavić 1991: M. Pavić, *Predromantizam. Istorija srpske književnosti*, Naučna Knjiga, Beograd, vol. 4, 1991.

Polovina 2014: N. Polovina, *Autobiografski fragmenti u srpskim spisima XIV veka*, Ph.D. diss., Filozofki fakultet Univerziteta, Novi sad, 2014.

Sablić-Tomić 2008: H. Sablić-Tomić, *Hrvatska autobiografska proza: rasprave, predavanja, interpretacije*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2008.

Srpska autobiografska književnost 1998: *Srpska autobiografska književnost. Naučni sastanak slavista u Vukove dane, knj. 27/1, Beograd, Novi Sad, Manasija 9-13.9.1997*, «Naučni sastanak slavista u Vukove dane», XXVII, 1, Filološki fakultet / MSC, Beograd, 1998.

Stefanović 2010: M. D. Stefanović, *Autobiografija*, Službeni glasnik, Beograd, 2010.

Vaglio 2004: L. Vaglio, *L'autobiografia di Simo Matavulj: Bilješke jednog pisca*, «Europa Orientalis», 2004, XXIII, 2, pp. 319-336.

Vaglio 2013: L. Vaglio, *Le autobiografie di Milovan Vidaković e Sima Milutinović Sarajlija tra Illuminismo e Realismo*, «Ricerche Slavistiche», 2013, XI, 57, pp. 503-543.

Velčić 1991: M. Velčić, *Otisak priče: intertekstualno proučavanje autobiografije*, August Cesarec, Zagreb, 1991.

Zlatar-Violić 1998: A. Zlatar-Violić, *Autobiografija u Hrvatskoj: nacrt povjesti žanra i tipologija narativnih oblika*, Matica Hrvatska, Zagreb, 1998.

Reviews

Валерий Тюпа

А.А. Холиков, *Прижизненное полное собрание сочинений Дмитрия Мережковского: Текстология, история литературы, поэтика*, Нестор-История, М.; СПб., 2014, 344 с.

Рецензируемая монография А.А. Холикова – это работа по текстологии, выполненная под теоретическим, а не эмпирически описательным углом зрения. Книга такой направленности – явление достаточно редкое. Уже одно это обстоятельство вполне обеспечивает ей новизну и актуальность.

Нельзя не согласиться с автором в том, что полные собрания сочинений до сего дня оставались практически не исследованным литературным феноменом. Между тем они представляют собою весьма существенную разновидность литературных метатекстов. А изучение факторов метатекстуальности в бытовании искусства слова в последнее время выдвинулось на позиции одного из ведущих инновационных направлений филологической науки. Сошлюсь хотя бы на издание 2011 года *Под знаком 'мета'* (материалы масштабной конференции, проведенной Институтом языкознания под руководством Ю.С. Степанова).

А.А. Холиков удачно именует полные собрания сочинений 'ансамблевыми' конструкциями, справедливо отграничивая их от форм художественной циклизации. При этом если посмертные собрания сочинений, особенно академические, позволяют судить в первую очередь о культурной политике и достигнутом научном уровне текстологии в исторический период их подготовки и публикации, то прижизненные авторизованные собрания сочинений, в особенности полные, являются исторически значимыми актами писательской практики, участия автора в литературном процессе его времени. Классический пример – тщательная работа А.П. Чехова над прижизненным собранием своих сочинений.

Привлечение к исследованию прижизненных полных собраний сочинений (далее – ППСС) Д.С. Мережковского категорий и проблем современной поэтики, в частности, теории автора, а также проблематики историко-функционального изучения литературы; разработка теоретической модели ППСС как структурно-

DOI: 10.25430/2281-6992/v4-385-405
distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0

семантического единства; практическое освоение позиций заявленного Д.С. Лихачевым ‘макротекстологического’ подхода – все эти моменты составляют несомненные достижения А.А. Холикова.
Первая часть монографии (Полное собрание сочинений*: история, издательская практика, типология, принципы описания*) закономерно посвящена систематизации и классификации полных собраний писательских сочинений в истории русской литературы. Проделана очень большая и основательная работа типологического характера. Среди выявленных типов полных собраний сочинений наибольший интерес представляют, несомненно, такие прижизненные издания, которые являются авторскими не только по редактированию, но также и по отбору, расположению произведений, иногда даже оформлению. Впервые составленный перечень ППСС обладает несомненной эвристической значимостью.
В этой же части книги разрабатывается теоретическая модель ППСС на пересечении трех исследовательских подходов: текстологического, историко-литературного и поэтологического. Здесь автором актуализируется целый ряд серьезных текстологических проблем и убедительно обосновывается вслед за Д.С. Лихачевым существенная роль ‘макротекстологических’ принципов изучения ‘архитектуры’ многотекстовых ансамблей. Важной особенностью рецензируемой работы является учет коммуникативной природы искусства слова и соответствующее внимание к функционированию произведений в поле читательского восприятия.
На страницах, посвященных историко-литературному подходу, продуктивно привлекается и разворачивается базовое понятие истории литературы – понятие контекста. Обсуждается проблематика двоякого контекста: генетического контекста возникновения замысла издания и его реализации, где принципиально важна соотносительность авторского и редакторского участия, а также функционального контекста вхождения ППСС в сферу читательских интересов и оценок.
Наиболее существенной для теории литературы представляется предложенная А.А. Холиковым трактовка ППСС в категориях поэтики. Здесь выдвигается достаточно спорное положение о том, что в составе собрания сочинений литературные тексты перестают быть равными себе, как это случается с составными частями художественных циклов, но при этом справедливо подчеркивается, что ансамблевость таких метатекстов иной природы, чем циклизация. Однако рассуждения ученого представляются убедительными. В

самом деле, отношения между соседними текстами в рамках собрания сочинений выстраиваются как монтажные, а личность автора, чье присутствие в таком контексте неизбежно акцентировано, выступает при этом главенствующим связующим фактором. Существо этого фактора состоит в том, что ряд литературных произведений запечатлевает становление меняющегося во времени духовно-биографического опыта автора. Тогда как в литературных циклах связывание и оцельнение имеет формальносодержательный, а не биографический характер.

В этой связи А.А. Холиковым исследуется роль авторских предисловий к собраниям собственных сочинений; выявляются модификации имплицитных связей, образующих смысловой каркас ППСС на предметном, композиционном и речевом уровнях; подчеркивается роль композиционных факторов, в особенности транстекстуальных повторов; обоснованно вводится понятие 'семантических полей', формирующих содержательную общность совокупности произведений данного автора; раскрывается немаловажная роль оглавлений, пунктирно прочерчивающих траекторию творческого развития писателя. Особо значима и убедительна, на мой взгляд, мысль о 'легитимации' метатекстуального единства ППСС со стороны читателя.

Вторая часть монографии (*Прижизненное* Полное собрание сочинений *Дмитрия Мережковского*), разделенная на три главы в соответствии с разработанной эвристической моделью взаимодополнительности текстологического, историко-литературного и поэтологического подходов, отведена основному объекту изысканий – двум ППСС Мережковского. Она предваряется обсуждением методических вопросов текстологии литературного наследия писателя, источниковедческой экспертизы его текстов. Здесь формулируется базовое для автора работы положение о необходимости дополнять 'имманентное' рассмотрение литературного памятника контекстуальным его изучением.

Далее А.А. Холиков наглядно применяет к двум ППСС Мережковского разработанный им же алгоритм типологии метатекстовых образований такого рода. Отмечу, что выявление амбициозной ориентированности второго ППСС на сытинское полное собрание сочинений Льва Толстого как образец издательской практики разворачивается в весьма любопытную страничку литературного быта эпохи.

Тщательное сопоставление первого и второго изводов ППСС Ме-

режковского позволяет ученому прийти ко многим существенным выводам, касающимся структурно-семантического единства издания, систематичности расположения материала в более поздней его версии и ее преимущественного значения для научных исследований, а также действительно активного авторского участия в подготовке обеих версий. Выстраивание Мережковским обобщающей концепции своего творческого наследия и тщательный отбор собственных текстов, укладывающихся в эту стройную схему, весомо аргументированы в работе и представляют, на мой взгляд, значительный интерес как для мережковсковедения, так и для литературоведения в целом. Развернутая критика научно-справочного аппарата ППСС Мережковского вполне убедительна и имеет практическое значение в перспективе современного академического издания произведений писателя.

Во второй главе этой части монографии исследуемый литературный феномен рассматривается на фоне книгоиздательской ситуации рубежа XIX – XX столетий и широко распространившихся книготворческих интенций писателей Серебряного века. А.А. Холиков аргументировано развивает и конкретизирует высказывавшуюся предшественниками идею ‘единого текста’ Мережковского, выявляет творческие и прагматические мотивы, побудившие писателя к изданию полного собрания своих сочинений.

Наиболее весомой следует признать третью, поэтологическую главу второй части. На передний план здесь выходит столь остро актуализировавшаяся на рубеже веков проблема соотносительности ‘творчества’ художника и действительной ‘жизни’, в том числе жизни самого художника. Тщательный анализ *Автобиографической заметки* Мережковского, завершающей второе ППСС, демонстрирует нам знаменательную для своего времени писательскую практику сотворения литературного автопортрета, в данном случае – ‘парадного автопортрета’. Весьма ценны и прочие разыскания А.А. Холикова в области творческой ‘кухни’ типичного участника кризисного периода в истории русской литературы. Анализ авторского предисловия Мережковского к собранию сочинений, формирующего читательскую установку на восприятие многотомного ансамбля текстов как единого текста, удачно дополняет эту сторону исследования.

Далее автор рецензируемой книги, обращаясь к имплицитным связям метатекстуального единства ППСС, весьма удачно применяет понятие ‘семантических полей’ для выявления стратегии и

форм текстуальной презентации религиозной темы как ведущей темы писателя. Сложносоставные семантические поля ‘пола’ и ‘религии’, как показывает исследование, действительно пронизывают корпус текстов собрания сочинений, придавая ему характер ‘единого текста’. Убедительно доказано существенное ослабление границы между художественными и нехудожественными текстами Мережковского, чья критика и публицистика часто была направлена на актуализацию смыслов, манифестированных им же в художественных формах письма.

Весьма интересен раздел, посвященный композиционным связям исследуемого ППСС. А.А. Холиков убедительно показывает, как присущие писателю повторы, переклички, антиномические пары персонажей, антитезы, охватывая многочисленные и разнообразные произведения Мережковского, связывают их в ансамблевое смысловое целое. Выявлена существенная роль в создании эффекта внутренней цельности ‘стыковочных авторских микротекстов’ и такого микротекста, как *Содержание полного собрания сочинений Д.С. Мережковского*, которым завершается все издание.

В целом разносторонний анализ ППСС Мережковского вполне подтверждает обоснованность неологизма ‘автореференциальный’, которым автор книги стремился обозначить типологическое своеобразие изучаемого литературного феномена.

Patrizia Deotto

I. Bunin, *A proposito di Čechov*, traduzione di Claudia Zonghetti, Adelphi, Milano, 2015, pp. 223.

Nel 1955 uscì postumo a New York il saggio biografico che Bunin aveva progettato di pubblicare nel cinquantenario della morte di Čechov (I.A. Bunin: *O Čechove. Nezakončennaja rukopis'*, Izdatel'stvo Imeni Čechova, N'ju-Jork, 1955), ma che non poté portare a termine a causa dell'aggravarsi del suo stato di salute. Tuttavia la moglie, Vera Nikolaevna Muromceva, decise di dare alle stampe l'opera così come l'aveva lasciata Bunin, suddivisa in sette capitoli, alcuni perfettamente conclusi e altri soltanto abbozzati. A questa prima parte ne aggiunse, di sua iniziativa, una seconda, costituita da sei capitoli, in cui sono raccolti i materiali preparatori: gli appunti e i commenti di Bunin, le citazioni riprese dalla corrispondenza di Čechov e dai testi di critica, un insieme di osservazioni che chiariscono, illuminano, mettono a fuoco il laboratorio dell'autore.

L'edizione italiana, come del resto quella francese che l'ha preceduta (I. Bounine; *Tchékhov*, Éditions du Rocher, Monaco, 2004), si concentra sulla prima parte, dove il discorso biografico viene costruito, accostando in modo frammentario ricordi personali, esperienze condivise e riflessioni sull'attività letteraria di Čechov. Bunin è stimolato dal desiderio di ricomporre la complessa personalità dello scrittore in modo quanto più possibile aderente alla realtà, poiché è convinto che Čechov non sia stato capito a fondo, come conferma un suo appunto, pubblicato nella seconda parte dell'originale russo: "Čechova do sich por po–nastojaščemu ne znajut" (II, 240). Demolisce i *cliché* di chi aveva definito Čechov "scrittore cupo" e "bardo di umori crepuscolari", polemizza con chi parla di "cechoviana tenerezza" e tratteggia un ritratto di uomo allegro, spiritoso e pronto allo scherzo, sebbene riservato.

Particolarmente interessanti sono le pagine dedicate all'instancabile capacità di lavorare di Čechov che non si accontentava mai del risultato e continuava a limare e a perfezionare la scrittura per renderla veritiera e semplice. Un atteggiamento che Bunin, spronato da Čechov a scrivere ogni giorno per acquisire mestiere ed evitare i dilettantismi, farà proprio, come testimoniano i ricordi della moglie e i carteggi con gli editori, che pubblicano le sue opere negli anni dell'emigrazione. Bunin ricorda Čechov intento nella ricerca di quell'unica parola intelligente tra le "mille" sciocche a disposizione, di quella parola precisa e chiara in

grado di trasmettere l'impercettibile e l'impalpabile della vita e nello stesso tempo esprime il risentimento per la consapevolezza che le "mille" parole futili, le battute scherzose delle commedie cechoviane, hanno lasciato tracce più incisive dei dettagli artistici e dei procedimenti azzeccati, escogitati con grande soddisfazione da Čechov. Ne è un esempio il fatto che un racconto perfetto come *Il vescovo* sia passato inosservato, mentre *Il giardino dei ciliegi* è da sempre stato accolto con grandi acclamazioni. Nell'insofferenza per la parola banale, imprecisa e insignificante, Bunin rivendica la propria affinità con Čechov, ricorda le ore passate insieme a rileggere le recensioni ai loro racconti e a ridicolizzare i critici per la futilità delle espressioni usate.
Questo saggio biografico è anche il racconto del destino e delle convinzioni di Bunin. Nelle difficoltà incontrate da Čechov per affermarsi presso i contemporanei, che lo apprezzavano sì per il talento, ma molti dei quali non lo prendevano troppo sul serio e comunque lo consideravano non all'altezza di Tolstoj o Turgenev, si legge in filigrana l'incomprensione di cui si è sentito vittima Bunin che, nelle memorie e nelle autobiografie, ha indicato, come una delle cause della breve e circoscritta durata della propria notorietà nella Russia prerivoluzionaria, la sua estraneità alle correnti letterarie del primo Novecento. E qui, a sostegno della correttezza delle proprie scelte in campo letterario, Bunin ricorda l'avversione di Čechov nei confronti dei "decadenti".
La raffigurazione della vita nelle sue varie manifestazioni, che caratterizza l'orientamento poetico di entrambi gli scrittori, non sempre raccoglie il favore dei lettori, come testimonia un episodio riportato da Bunin alla fine del primo capitolo: a distanza di cinquant'anni, la pubblicazione dei suoi *Viali oscuri* suscita, come era successo per *Melma* di Čechov, incomprensione e indignazione per i temi trattati. Nel quinto capitolo Bunin tenta di ampliare e approfondire la conoscenza dello scrittore, ponendosi virtualmente in dialogo con alcuni letterati suoi contemporanei. Polemizza apertamente con Zinaida Gippius, contrapponendo al Čechov "scrittore del suo momento", immobile e statico, delineato dalla scrittrice nelle sue memorie, una personalità in continuo mutamento, e sottolinea l'inossidabilità dell'opera cechoviana. Se nella poetica di Čechov il "momento" svolge un ruolo centrale, tuttavia, ribadisce Bunin, è il tempo la misura della creazione artistica dello scrittore che continua ad essere letto e riletto come un poeta autentico. Esprime invece grande apprezzamento per il libro di Šestov, *La creazione ex-nihilo*, e soprattutto per la monografia intitolata *Il cuore in subbuglio* (1934) di M. Kurdjumov (pseudonimo della giornalista, scrit-

trice e critico letterario Marija Aleksandrovna Novikova–Kallache), che analizza attentamente, sottolineando in particolare due osservazioni dell'autrice su Čechov: l'inconscia religiosità e l'instancabile ricerca della verità con spirito libero da qualsiasi pregiudizio.
Nel penultimo capitolo Bunin riporta alcuni brani delle memorie di Lidija Avilova, *Čechov nella mia vita*, (uscite parzialmente a Mosca tra il 1947 e il 1954 nella raccolta *Čechov nei ricordi dei contemporanei*), dove per la prima volta viene rivelato il grande amore impossibile tra Čechov e la scrittrice. Attraverso questi frammenti Bunin fa emergere aspetti dello scrittore a lui stesso sconosciuti. Nel settimo capitolo, con cui si conclude il saggio, l'autore pubblica alcuni passi delle lettere, inviate da Avilova ai Bunin tra il 1922 e il 1923, passi che forniscono non solo informazioni biografiche, ma sono un'ulteriore testimonianza delle difficoltà affrontate da chi ha vissuto a Mosca negli anni immediatamente successivi alla rivoluzione e del difficile destino degli esuli.
Il saggio biografico *A proposito di Čechov* nell'ottima traduzione di Claudia Zonghetti, al di là del suo valore artistico consegnato alla scrittura, è un punto di riferimento per chiunque sia interessato a conoscere Čechov sotto una luce nuova, più ricca di sfaccettature. Bunin, confrontando il proprio pensiero, le proprie esperienze personali con le testimonianze e le riflessioni della critica coeva, sviluppa una narrazione che stimola a riflettere da prospettive inconsuete sul mondo interiore dello scrittore e sul valore profondo della parola nella sua opera.

Кьяра Рампаццо

Н. Капоче. *Поэтика писем Марины Цветаевой*, ЕГУ, Вильнюс, 2014, с. 194.

В последние десятилетия изучение частных писем представителей культуры, таких как поэты, писатели, философы, теологи, художники, литераторы, лингвисты, ученые и т.п., стало более распространенным исследовательским направлением в литературоведческой работе и, постепенно, эта дисциплина приобрела четкие, собственные и самостоятельно выраженные черты: интерес к этой составляющей автобиографического жанра значительно вырос, подготавливаются публикации неизданных корпусов переписки, подробно рассматривается теория эпистолярного дискурса, что позволяет говорить о новой роли этого 'второстепенного' литературного источника.

К работам, посвященным этой области литературы, относится рецензируемая книга, опубликованная в прошлом году издательством Европейского гуманитарного университета в Вильнюсе. *Поэтика писем Марины Цветаевой* – книга небольшого объема, но увлекательная, яркая и концептуально богатая. Наталья Капоче, автор этой книги (филолог, защитивший диссертацию в 2011 году в Вильнюсском университете) поставила перед собой цель определить аналитическую модель для работы с автобиографическими источниками, в особенности с эпистолярным наследием, позволяющую проявить степень литературности тех жанров общепринято намеченных как 'малые'. Внимание читателя привлекает уже название данной книги на обложке (перитекст, если выразиться языком автора и французского литературоведа Жерара Женетта, которому принадлежит данная терминология): в словосочетании *поэтика писем* объединены два отдельных аспекта – акт написания писем и поэтическая деятельность; обычное бытование наделяется творческой значимостью, литературностью – особенно когда речь сфокусирована на деятельности Марины Цветаевой (1892–1941), одной из самых известных среди русских поэтесс и писательниц XX века, имя которой само по себе синоним литературности. Много уже написано о ее творчестве, включая исследования над оставленным ею автобиографическим материалом и эпистолярным наследием, но своим анализом Капоче демонстрирует, как самые обыкновенные источники повседневности (какими могут

быть письма) на самом деле становятся важными исходными точками не только для уточнения биографических деталей, но особенно для структурирования настоящей поэтики писем, соответствующей личным правилам писателя, обладающей собственным творческим пространством. В письмах проявляются литературные черты и сами они становятся литературой, отрегулированной по определенным художественным канонам, выбранным и изобретенным самим автором для установления пределов собственного поля действия, где под действием подразумевается сам акт написания письма; таким образом определяется вклад, внесенный письмами в формирование внутреннего пространства писателя и сыгранную ими роль в жизни адресанта и адресатов. Особенность эпистолярного жанра (и всех автобиографических текстов) заключается в том, что субъективный повествователь и объективное повествование сливаются в одном: в момент написания, пишущий 'я' является субъектом действия – переносит на лист бумаги свою личность через собственный личный стиль, в моменте *здесь и сейчас*. Следовательно, пишущий 'я' преобразуется в 'я'-герой: в рассказе письма он становится объектом действия, протагонистом описанных событий, умысла и вымысла пишущего 'я'. Наряду с эмоциональным планом, требуется настоящий литературный код, соответственно которому письма реализуются на бумаге, обдумываются и отсылаются.

Центральным корпусом для исследовательской работы Натальи Капоче является эпистолярное наследие Марины Цветаевой: несмотря на то, что эпистолярии Цветаевой практически полностью опубликованы, они оказываются наименее изученными среди ее автобиографических текстов. Во внимание взяты большие блоки переписки, охватывающие длительный период времени и обращенные как к мужчинам, так и к женщинам. Исследование построено вокруг «традиционной» формы переписки между двумя корреспондентами. За пределами проведенного анализа осталась уникальная переписка, занимающая особую позицию в связи с ее отличительными паратекстуальными характеристиками: это тройственная переписка Марина Цветаева – Борис Пастернак – Райнер Мария Рильке.

Книга состоит из четырех глав: *Литературная кухня: письма, адресованные женщинам*, *Литературные подмостки: любовные письма, адресованные мужчинам*, *Литературное закулисье: деловые письма, адресованные мужчинам* и *Литературный маскарад:*

любовные письма, адресованные женщинам (письма-исключения). Первый принцип, по которому были классифицированы письма, является оппозиция мужское/женское; второй критерий - сопоставление литература/быт. Параллельно встречаются письма, адресованные мужчинам и имеющие любовный или деловой характер, и письма женщинам, выстраивающие любовные отношения или тесно связанные с бытовыми нуждами.

Прежде чем остановиться на рассмотрении специфических приемов литературности в письмах, стоит обратить внимание на солидную теоретическую и методологическую опору. Первая часть книги, *Теоретические предпосылки*, расставляет все основополагающие теоретические вопросы, фундаментальные для работы с автобиографическими текстами, и дает полный обзор важных литературоведческих течений. Следует отметить, что исследовательница освоила теоретические разработки самых известных критиков (Ю. Тынянов, Р. Якобсона, Ю. Лотмана, Ж. Женетта, Ф.Лежен, Д. Олней, Дж. Остин, Л. Маркус), что является отличительным признаком данной работы; ключевыми предпосылками становятся в большей мере концепции крупнейшего французского литературоведа Жерара Женетта, теории Филиппа Лежена об "автобиографическом пакте", исследования формалистов и (пост)структуралистов. Работы Женетта *Figures III. Discours du recit* (1972) и *Seuils* (1987) снабжают инструментальные элементы, позволяющие сформулировать подходящую систему для анализа автобиографических текстов, в том числе эпистолярного материала. Экстрадиегетический уровень повествования Женетта (в случае писем: обращение, прощание, дата, перформативные высказывания) сходится с уровнем автобиографического пакта Лежена, представленного паратекстуальными деталями, введенными автором в текст (достоверны за счет безмолвно установленного доверия между автором и читателем – "автобиографический пакт"). На этом уровне решается вопрос перехода писем в поле литературности: когда литературный быт способен приобрести каноны литературного жанра, он переходит в "пространство литературы" и становится таким образом литературным фактом (Ю.Тынянов). Джаймс Олней задает ключевой вопрос о литературной сути автодокументальных источников: "It is not foolish to imagine that one's life can be, or should be, transformed into a piece of writing and offered up to the general public for consumption?" (Olney J., 1980, *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, с. 3).

Анализ писем Цветаевой основывается на нарратологическом подходе. На уровне эвристического чтения указываются черты "автобиографического пакта" между Цветаевой и своими адресатами (мужчинами или женщинами); следовательно, анализируется формальная и композиционная структура писем, внимание фокусируется на экстра-диегетические элементы текста и выделяются отличительные знаки в эпистолярной манере писательницы. Заключительный этап анализа является определением литературных модулей, присущих перепискам Цветаевой. Здесь решается центральный вопрос о специфике литературности автобиографических текстов Цветаевой. "Все типы переписки Цветаевой обладают чертами литературности, а способ подключения литературного регистра зависит от адресата" (Капоче, с. 147). Внутреннее пространство Цветаевой – литературное; из собственной жизни она обрисовывает линии подобные художественной композиции, "создает свой собственный жанр, творит свою особую литературную биографию" (Капоче, с. 158).

В первой главе книги *Литературная кухня: письма, адресованные женщинам* анализируется та часть писем, лейтмотивом которых является бытовая повседневность (в большинстве случаев, это просьбы о помощи). Литературность этих писем связана именно с экстра-диегетическими элементами повествования (обращение, прощание, благодарность).

Во второй главе *Литературные подмостки: любовные письма, адресованные мужчинам* автор берет на рассмотрение эпистолярные романы Цветаевой, происходившие с 1922 по 1936 гг. Стоит подчеркнуть, что данный блок переписок (перечисляются пять эпистолярных романов) за счет внутренних свойств поддается разнообразным выражениям аспектов литературности, чему свидетельствует долголетняя традиция жанра любовных писем (начиная с *Ars Amatoria* Овидии, проходя через куртуазную культуру любовных отношений сквозь античные мифы и литературные произведения).

Центральными, в третьей главе *Литературное закулисье: деловые письма, адресованные мужчинам*, представляют собой письма, принадлежавшие перепискам с издателями, редакторами и литературными поверенными, с которыми Цветаева связана издательскими отношениями. Цветаева их определяет как "не–дамы" и основная характеристика этих корреспондентов заключается в их деловом (иногда даже в бытовом) статусе (обращения, выражения

благодарности, просьбы, прощания). Интерес к этим текстам проявляется в связи с тем, что их считают сопровождающими текстами к публикациям художественных произведений Цветаевой.
Последняя, четвертая глава посвящается *Литературному маскараду: любовные письма, адресованным женщинам (письма-исключения)* где под маскарадом не рассматривается гендерный аспект, а скорее термин используется в своем театральном осмыслении для обозначения ситуации, где разыгрываются разные роли. Это единичные письма, где выстраиваются благородные отношения в духе античных мифов о потерянной любви.
Отдельно предложены читателю три экскурса в тему автобиографических текстов Марины Цветаевой. В них также прослеживаются экстра-диегетические (перитекст) и интра-диегетические (эпитекст) элементы и анализируется степень проявления литературности: это работы Цветаевой о Валерии Брюсове (очерк *Герой труда*, опубликован в 1925 году в чешском журнале «Воля Россия»), о роли литературной критики (очерк *Поэт о критике*, напечатан в 1926 году в журнале «Благомеренный»), а также реконструкция отношений самой Цветаевой с мужем Сергеем Эфроном в автобиографических текстах писательницы.
Книга завершается перечислением библиографических источников, использованных для работы с автобиографическими текстами Марины Цветаевой. Приметны два главных корпуса: в первом включены исследования русских и западных специалистов по современной теории литературы, посвятивших свои работы проблемам анализа автобиографических текстов и методам изучения этих текстов. Вторая часть состоит из работ, изучающих поэтику Цветаевой.
Поэтику писем Марины Цветаевой можно отнести к многочисленным работам, исследующим историю автобиографий и различных автобиографических жанров, но особое значение имеет выбранная, среди всех остальных жанров (мемуары, дневники, записки, биографии и автобиографии, авто–фикшн), эпистолярная область изучения, до сих пор наименее привлекающая исследователей. Ее можно порекомендовать к прочтению читателю, интересующемуся литературными теориями документальных жанров, также как читателю, занимающемуся творчеством Марины Цветаевой и заинтересованному в новых направлениях исследования ее художественного мира. При этом книга Натальи Капоче – это представление о применении наиболее распространенных теорий в

анализе первоисточников, образующее собственный органичный метод изучения подлинников писем.

В заключении можно сказать, что читатель, которому суждено будет прочитать эту книгу, оценит ее не только в качестве серьезно основанной исследовательской работы, но еще и как свидетельство о поэтической душе Цветаевой, выражающей себя непривычным путем, т.е. через то личное пространство, обычно отнесенное к бытовой стороне жизни писателя, но имеющие собственные каноны литературности, в убеждении о том, что творчество – это высшее душевное состояние, проникающее во все существо поэта, даже в его повседневность.

Anita Frison

S. Vitale, *Il defunto odiava i pettegolezzi*, Adelphi, Milano, 2015, pp. 284.

Il nuovo lavoro di Serena Vitale si colloca idealmente sulla scia del fortunato *Il bottone di Puškin*, riprendendone i meccanismi costruttivi e la scelta tematica. Se nell'opera precedente aveva meticolosamente ricostruito le vicende legate al duello tra Puškin e d'Anthès, fornendo al contempo un affresco vivido e variopinto della società dell'epoca, ne *Il defunto odiava i pettegolezzi* Vitale concentra la propria attenzione sui giorni attorno al 14 aprile 1930, data del suicidio di Vladimir Majakovskij. È questa morte tragica, improvvisa e dunque traumatica ad avviare una sorta di indagine che, senza prefiggersi l'obiettivo di chiarirne incontrovertibilmente le motivazioni o di svelarne i misteri ancora irrisolti, riesce a ricreare in modo efficace l'atmosfera del tempo e la girandola umana – menzognera, affezionata, invidiosa – che attorniava il poeta nei suoi ultimi giorni.

Stilisticamente asciutto, segnato da frasi secche e incisive, *Il defunto odiava i pettegolezzi* ha i tratti, e il ritmo serrato, di un'inchiesta; ma è un'inchiesta che non approda a nulla. Nessun mistero viene svelato, nessuna verità nascosta viene riportata alla luce, non ci sono colpi di scena. Le cause possibili del suicidio di Majakovskij restano quelle di cui già si era a conoscenza: relazioni interpersonali complicate e infelici, una serie di insuccessi sul piano artistico, problemi economici, malattie ripetute che indebolivano la mente, oltre che il corpo, del poeta.

L'imponente lavoro d'archivio di Vitale non deve dunque essere inteso come un tentativo di riscoprire una verità nascosta, probabilmente inesistente; è piuttosto lo strumento per tracciare un ritratto: quello di un Majakovskij prossimo alla morte, ma anche della sua cerchia di amici-nemici e di un'intera epoca. Come afferma l'autrice, "l'attimo in cui un uomo si strappa alla vita è sempre misterioso e inconoscibile [...]. Non lo si può prevedere, tanto meno 'spiegare' con operazioni matematiche" (p.119). Nessuna spiegazione viene quindi fornita da Vitale, che saggiamente si limita a riportare una serie di testimonianze, talvolta suggerendo la propria interpretazione, talaltra lasciando al lettore il compito di trarre le debite conclusioni.

Ricostruzione biografica accurata, l'opera avrebbe potuto cadere nella trappola prospettata da Lotman in *Il diritto alla biografia*, dove lo studioso afferma: "La necessità di conservare la biografia di colui, che in un

dato sistema HA OCCUPATO IL POSTO DI UNA PERSONA CON UNA BIOGRAFIA, è un imperativo culturale. In molti casi questa necessità fa nascere pseudobiografie mitologiche, aneddotiche ecc. Essa produce anche pettegolezzi e la richiesta di una letteratura memorialistica"[1]. Al contrario, l'autrice mette ben in evidenza la collezione di dicerie, maldicenze o mitizzazioni del poeta stratificatesi e sedimentatesi nel corso degli anni, denunciandone le contraddizioni. Senza contribuire alla loro prolificazione, Vitale presenta i fatti – per quanto possibile, nel caso di una vicenda per certi versi ancora oscura – in modo chiaro e netto, nel tentativo di lasciarsi alle spalle quei pettegolezzi tanto odiati da Majakovskij (significativamente, il titolo del libro riprende la raccomandazione ultima del poeta, che scrisse: "Non incolpate nessuno della mia morte e, per piacere, non fate pettegolezzi. Il defunto li odiava", p. 103).
Stilisticamente *Il defunto* è, a tutti gli effetti, un ibrido letterario, in cui si mescolano materiali d'archivio, considerazioni personali dell'autrice, finzione letteraria, immagini di repertorio e disegni. La vicenda controversa del suicidio di Majakovskij viene ripercorsa sulla base di fonti documentate, citate direttamente all'interno del testo e classificate in un corposo apparato bibliografico finale. Dagli archivi del GMM (Gosudarstvennyj muzej im. Majakovskogo), del MChAT (Muzej Moskovskogo Chudožestvennogo Akademičeskogo Teatra) e dello RGALI (Rossijskij Gosudarstvennyj Archiv Literatury i Iskusstva) Vitale porta alla luce diari, verbali di istruttorie, lettere e cartoline, articoli di giornale: un caleidoscopio di voci e di prospettive che non consente un'univoca interpretazione dei fatti, ma al contrario frammenta la vicenda in una miriade di versioni differenti, spesso contraddittorie. L'opera è strutturata in quarantasette capitoli eterogenei per lunghezza, contenuto, stile, e – almeno in un caso – lingua (il quarantaquattresimo capitolo, *Scende la delicata pioggia*, è in buona parte occupato da un canto popolare georgiano in originale, tradotto in nota e di notevole impatto visivo).
Vitale non si limita a conferire a questo magma composito una solida impostazione, ma vi si insinua all'interno in prima persona attraverso commenti, supposizioni, appelli al lettore e ai personaggi citati. La voce dell'autrice è variamente presente. A tratti si limita a segnalare in tono oggettivo sequenze di fatti, da biografo preciso; in altri casi la scrittrice inserisce all'interno delle proprie ricostruzioni voci altrui, debitamente circoscritte da virgolette, ma di cui si appropria secondo un tipico pro-

[1] Ju. Lotman, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, a cura di Simonetta Salvestroni, Marsilio, Venezia, 1985, p. 185.

cedimento intertestuale; ancora, rivolge al lettore domande, solleva questioni e dubbi, commenta, interpreta. Il procedimento di inserire la propria voce all'interno del testo raggiunge il culmine nel capitolo *Ancora una lettera, non di Majakovskij e mai inviata*, vera e propria finzione letteraria in cui l'autrice scrive una lettera ad uno dei personaggi coinvolti nella 'vicenda Majakovskij', entrando direttamente in scena e dialogando con lui nonostante l'ovvia distanza spazio-temporale. In altri casi Vitale si lascia trasportare dall'immaginazione, salvo poi rivelare esplicitamente al lettore l'artificio: "onesti descrittori, dobbiamo fermarci. Lo confessiamo: la «Baby Browning» è una nostra invenzione" (p. 211).

Caratteristica fondamentale dell'opera risulta dunque essere la dialogicità: l'autrice dialoga con le fonti, le mette in relazione tra loro e con lo stesso Majakovskij, smascherando incongruenze e meschinità. La scelta di non parafrasare – il più delle volte – le testimonianze, ma al contrario di riportare citazioni dirette permette al lettore di percepire appieno ogni singola voce e di apprezzarne l'autenticità. Alternativamente vengono presentate le testimonianze dei compagni di *kommunalka* di Majakovskij, di Lili e Osip Brik, Veronika Polonskaja (la donna che per ultima vide il poeta in vita), Maksim Gor'kij, Viktor Šklovskij, Sergej Ejzenštejn, Viktor Slavinskij, Ljudmila Majakovskaja (sorella del poeta) e molti altri.

Su tutte, si staglia la voce del poeta stesso, di cui Vitale riporta numerosi versi, senza appesantirli con un commento; tre capitoli, addirittura, sono occupati esclusivamente da brani del poema *Di questo*. L'assenza di spiegazioni unita alla freschezza della traduzione rende la parola di Majakovskij particolarmente viva, efficace, icastica, degna a tutti gli effetti di quella "eternità di scorta" che il poeta si era autoironicamente attribuito (in *Jubilejnoe* aveva affermato: "Io,/ come voi,/ ho l'eternità di scorta", p. 191). Oltre alle poesie, vengono inoltre presentati due documenti autografi legati a doppio filo al tragico suicidio: la 'lettera' d'addio del poeta, negli anni spesso ritenuta un falso, e alcuni fogli di appunti circa l'ultimo colloquio che Majakovskij aveva intenzione di tenere con Polonskaja (e di cui viene anche presentata la fotografia). È la voce stessa del poeta, di conseguenza, a fornire al lettore una chiave di lettura del suo gesto finale.

Di fronte alla varietà del materiale a disposizione, Vitale decide di accentuarne ancor più l'eterogeneità, montandolo in sequenze quasi filmiche, sconnesse cronologicamente: così, medesimi argomenti tornano

più volte nel testo, ripercorsi ogni volta secondo una nuova prospettiva, secondo una nuova voce.

Il defunto odiava i pettegolezzi può essere definito una biografia corale, polifonica e composita, saldamente basata su procedimenti intertestuali. Si è già accennato all'appropriazione, da parte dell'autrice, di parole altrui; ma l'intertestualità pervade il testo anche in altre forme. A questo proposito è da sottolineare l'inserimento di immagini, il più delle volte prive di didascalie; nel corso del libro, il lettore si imbatte nella piantina della *kommunalka* in cui viveva Majakovskij, in fotografie di Veronika Polonskaja, Lili e Osip Brik, Majakovskij, in scatti della folla accorsa in massa ai funerali del poeta, nei disegnini di cuccioli di cane con cui Majakovskij era solito firmarsi nelle lettere a Lili. Non manca inoltre il richiamo diretto e intertestuale con altri illustri poeti del passato dal destino tragico, come Puškin e Lermontov (di cui nel capitolo *Roulette russa* viene citato un brano tratto dalla sezione *Il fatalista* de *Un eroe del nostro tempo*). L'ombra di Puškin, in particolare, si fa presenza concreta nel capitolo *L'eternità di scorta*, in cui l'autrice prospetta un incontro tra Majakovskij e Puškin nell'aldilà. A questa scena fa seguito una lunga citazione da *Jubilejnoe* di Majakovskij (1924), componimento proprio a Puškin dedicato ed esempio perfetto – a sua volta – di intertestualità (Majakovskij vi parafrasa infatti alcuni versi della "Lettera di Onegin a Tat'jana" dell'*Evgenij Onegin* di Puškin). Ma il *divertissement* erudito della Vitale non si ferma qui: in calce alla poesia, l'autrice inserisce le fotografie dei monumenti a Puškin e Majakovskij. Il tema dell'eternità del canto del poeta e della funzione del monumento non può che richiamare alla memoria l'*Exegi monumentum* di Puškin, a sua volta inscindibilmente legato all'omonimo componimento oraziano.

Si è detto che Vitale fa emergere la vicenda attraverso le voci reali di quelli che furono i suoi protagonisti; verso la fine del libro, tuttavia, azzarda una ricostruzione degli ultimi giorni di Majakovskij in una sequenza serrata, cronologicamente scandita in modo preciso a partire dall'11 aprile fino ad arrivare alle 10.13 del 14, quando "Majakovskij toglie la sicura. Porta la canna alla tempia – ma: sangue dappertutto, il volto sfigurato… La mano scende fino al cuore. Lo sparo. L'urlo di Nora." (p. 240). In questo caso è l'autrice a immaginare la scena, a raffigurare quegli istanti in realtà inconoscibili che sfuggono ad ogni documentazione.

Diversi livelli di finzione, stili citazionali e procedimenti intertestuali si intersecano dunque all'interno della narrazione. Se le etichette di '*non-*

fiction', 'testo post-moderno' o 'biografia' risultano da sole troppo strette, nei confronti del testo di Vitale si può forse utilizzare quella di 'docu-fiction', che secondo Marco Puleri fa uso di "strategie narrative post-moderne basate su un rapporto d'ambiguità tra referenzialità e finzione"[2]. Il confine tra referenzialità e finzione qui è forse più netto e l'ambiguità attenuata, grazie all'utilizzo delle virgolette che segnano l'inizio e la fine delle citazioni, combinate alla corposa bibliografia finale. Permangono tuttavia anche quei passaggi ambigui evidenziati da Puleri, in cui non è del tutto chiaro quanto sia frutto della fantasia dell'autrice, e quanto invece l'autrice sia rimasta pedissequamente fedele alle fonti.

Il testo, riconducibile dunque ad una branca post-moderna di scritti biografici, è, per il carattere avvincente e lo stile pulito, di grande fruibilità sia per un lettore profano che per uno specialista del settore, il quale avrà modo di apprezzare il notevole lavoro d'archivio e la precisa ricostruzione storica dell'autrice.

[2] Cfr. M. Puleri, *"Sospendo il giudizio". Il 'ritratto' dell'ego limonoviano di Emmanuel Carrère*, «Studi slavistici» X (2013), p. 227.

Authors

Stefano Aloe is Professor of Russian at the University of Verona. From 2007 to 2013 he has been the Executive Secretary and from 2013 until now a Vice-President of the International Dostoevsky Society. He is the author of two monographs (the first one about the Slavic contacts of Angelo De Gubernatis and the second one about the literary work of V.K. Kiukhel'beker) and of over 50 essays. The main themes of his researches are connected to the Russian literature of the Romantic period, the work and cultural heritage of F.M. Dostoevsky, and the History of Italian-Slavic cultural contacts.

Anna Artwinska is a Post-doctoral Fellow at the Department of Slavic Literature at the University of Hamburg. She is author of *Poetry in the Service of Politics. The Case of Adam Mickiewicz in Communist Poland and Johann Wolfgang Goethe in Communist Germany;* 2008/2015) and co-editor of *Studies on Socialist Realism. Polish View* (2016, forthcoming). Her research interests include: culture memory of communism, concept of genealogy and generation, and life writing.

Marina Balina is Isaac Funk Professor and Professor of Russian Studies at Illinois Wesleyan University, USA. She is the author, editor and co-editor of numerous volumes, among them *Russian Children's Literature and Culture* (with Larissa Rudova, 2008), *Petrified Utopia: Happiness Soviet Style* (with Evgeny Dobrenko, 2009) *The Cambridge Companion to Twentieth Century Russian Literature* (with Evgeny Dobrenko, 2011) and *To Kill Charskaia: Politics and Aesthetics in Soviet Children's Literature of the 1920s and 1930s* (2014).

Rodolphe Baudin is Professor of Russian Literature and the Head of the Department of Slavonic Studies at the University of Strasbourg. He is a specialist in the study of 18th-century Russian Literature, especially of Russian sentimentalism. His main works are *Nikolaï Karamzine à Strasbourg* (Presses Universitaires de Strasbourg, 2011) and a companion reader on Radishchev's *Journey from Petersburg to Moscow* (Presses Universitaires de Strasbourg, 2012). Lately he has authored *Nikolaï Karamzine en France* (Paris, IES, 2014) and edited the special issue of the «Revue russe» entitled *Manger russe*.

Sarah Cameron is an assistant professor of Soviet history at the University of Maryland-College Park. She is a historian of Russia and the Soviet Union, with a particular research interest in the societies and

cultures of Central Asia. She is currently working on a book project, *The Hungry Steppe: Famine, Violence and the Making of Soviet Kazakhstan.*

Danielle Constantin is Associated Researcher of the Research Group on autobiography and letter writing by the ITEM (Institut des Textes et Manuscrits Modernes) of the CNRS. She is the author of several essays on autobiography. She has recently edited the volume *Sexes, genres, sexualités. Que disent les manuscrits autobiographiques?*

Claudia Criveller is Researcher in Russian Literature and Language at the University of Padua. Her interest in auto/biographical studies dates back to her dissertation, entitled *Autobiography and Autobiographism in Andrei Bely. An Analysis of* Zapiski Chudaka. Since then, she has studied the autobiographical works of Venedikt Erofeev, Vladimir Nabokov, Evgenii Kharitonov and other Russian writers. Recently she has dedicated herself to the study of the theory of autobiography in the Russian context. She is currently working on a monograph on the forms of self-representation in Andrei Bely, particularly studying the genre of autobiographical novel within Bely's trilogy *Epopeia*. She is the editor of the volume *Andrei Bely: avtobiografizm i biograficheskie praktiki* together with Monika Spivak (Nestor-Istoriia, Spb., 2015).

Patrizia Deotto is Associate Professor of Russian Language and Literature at the University of Trieste. Her research activity has been mainly aimed at investigating the XX century, with a particular focus on the cultural ties between Italy and Russia. A second research area is the literary genres of biography and autobiography.

Monica Fin got her PhD in Slavonic Studies at the University of Padua in 2012 with a dissertation entitled *Kiev – Buda – Venezia: i principali centri di formazione della cultura serba nel Settecento e il ruolo mediatore di Dionisije Novaković*. She is a research fellow at the University of Padua, where she also teaches Serbian and Croatian literature. She is the author of the book *Centri srpske kulture XVIII veka* (Novi Sad: Akademska knjiga, 2015).

Anita Frison is a PhD student in Slavic Studies at the University of Padua. Her research interests focus on Russian symbolism (especially symbolist writer Andrei Bely), Russian cultural identity, travel literature and postcolonial studies. She is currently working on a dissertation en-

titled *The Negro of Andrei Bely: European Colonialism and the Crisis of Western Civilization in Russian Symbolism.*

Françoise Genevray is Associate Professor in Comparative Literatures at the University Jean-Moulin in Lyon (France). She is the author of numerous articles about George Sand's writings and of a book about their reception in Russia, *George Sand et ses contemporains russes: audience, échos, réécritures* (L'Harmattan, 2000). She has taken part in the publication of Sand's complete works by editing *Kourroglou* and *Teverino* (Champion, 2011). Her main published studies concern Russian literature (XIX-XXth c.) and literary relations between Russia and France, including Belinskii, Turgenev, Herzen, Druzhinin, Botkin, Pecherin, Dostoevskii and Krestovskii.

Simone Guagnelli is Lecturer in Russian Language and Literature at the University of Bari. He is the author of essays on Georgii Ivanov, on samizdat and tamizdat and of the intellectual relationships between Italy and the USSR in the second half of the twentieth century. Together with Alessandro Catalano, he is the founder and editor of the journal «eSamizdat».

Andrea Gullotta is Lecturer in Russian at the University of Glasgow. He has also worked for the University of Palermo, the Ca' Foscari University of Venice and the University of Padua, where he obtained his PhD. His main field of research is the literature of the Gulag. He is the author of *Intellectual Life and Literature at Solovki 1923-1930. The Paris of the Northern Concentration Camps* (Legenda, forthcoming).

Julia Herzberg is an Academic collaborator to the Head of Modern and Eastern European history at the University of Freiburg. She studied German, history and Russian in Cologne, Volgograd and Moscow. She completed her doctorate at the University of Bielefeld and later worked at the Rachel Carson Center for Environment and Society at LMU Munich. Her work has focused on the cultural history of the Russian Empire and the Soviet Union.

Natalia Klimova is a PhD student in the Department of Slavic Languages and Literatures at Princeton. She holds a graduate degree in English and Literature from St. Petersburg State University, Russia, and an M.A. in Interdisciplinary Studies in Humanities and Social Thought

from New York University. Her current research is focused on documentary modes in contemporary Russian culture, including literature, theatre, and film.

Olga Kriukova is the Head of the Department of Literary Arts of the Faculty of Fine Arts at the Lomonosov Moscow State University. She is author of more than 70 scholarly works. She authored 9 books and several articles. Among her main research interests are the cultural relations between Italy and Russia.

Maria Maiofis is an Associate Professor and Senior Research Fellow at the School of Advanced Research in the Humanities, Russian Academy of National Economy and Public Administration. She is the author of *Appeal to Europe: the Literary Society "Arzamas" and the Russian Modernization Project of 1815—1818,* 2008, and a co-editor of volumes on the history of Soviet children's and youth culture and education, most recently, *Islands of Utopia: Social and Pedagogical Approaches to Modeling Post-WWII School* (2015).

Yuri Mann is Professor Emeritus, member of the Russian Academy of Natural Sciences (RAEN), research collaborator of the Institute of World Literature (IMLI) of the Russian Academy of Sciences and teacher at the Russian State University for the Humanities (RGGU) in Moscow. The International Biographical Centre of Cambridge put him on the list of the two thousand most prestigious scholars of XX century. He is the author of more than twenty books and several hundreds of essays and articles. His works are translated in many languages. His main field of interest is the work and life of Nikolai Gogol'.

Bartosz Osiewicz is an Assistant professor in the Department of Russian Literature in the Institute of Russian Philology at Adam Mickiewicz University in Poznań. He teaches history of Russian literature (especially XIX-XXI centuries). His main research fields are Russian author's song and rock poetry. He is the author of the monograph *Intertextuality in Vladimir Vysotsky's poetry* (Poznań, 2007). His articles were published in Poland, Russia, Ukraine, Georgia, Spain and South Korea. He is a member of Slavic Commission of the Polish Academy of Sciences – Poznań Branch.

Chiara Rampazzo is a PhD candidate in Slavic studies at the University of Padua. Her fields of interests range from the auto-biographical studies to the XX century Russian literature, and particularly the Silver Age. She is actually working on a dissertation based on the auto-biographical works of Georgii Chulkov, to whom she also dedicated her Master degree. She is particularly devoted to the study of the letter writing.

Larissa Rudova is Yale B. and Lucille D. Griffith Professor in Modern Languages and Professor of Russian at Pomona College in Claremont, California. She is the author of *Pasternak's Short Prose and the Cultural Vanguard* (1995), *Understanding Boris Pasternak* (1998), co-editor of *Russian Children's Literature and Culture* (2008). Her recent published research has focused on Soviet and post-Soviet popular fiction, mass culture, and children's literature and culture.

Irina Savkina is Lecturer in Russian at the University of Tampere. She is the author of the monograph *Provintsialki russkoi literatury (zhenskaia proza 30-40-kh godov XIX veka)*, published in 1998, and of *Razgovory s zerkalom i zazerkal'em. Avtodokumental'nye zhenskie teksty v russkoi literature pervoi poloviny XIX veka* (2007). Her main fields of interest are the study of ego-documents, gender studies and contemporary mass culture.

Natalia Semenova is a Senior Lecturer in the Department of Russian as Foreign Language at the Saint-Petersburg State University. She is a Junior Research Fellow at the Manuscript Department of the Institute of Russian Literature (Pushkinskii Dom) of the Russian Academy of Science. Her research interests include literature and theatre of the Soviet period.

Valerii Tiupa is Professor and chair of the Department of Theoretical and Historical Poetics at the Russian State University for the Humanities (Moscow). He is the initiator and editor of the almanac *Discourse* (Novosibirsk/Moscow, 1996–2007), chief editor of the journal *New philological Herald*, and co-editor (with Wolf Schmid) of the international electronic Russian language journal *Narratorium*.