

ГРОССМАНОВСКИЙ СБОРНИК

Наследие современного классика

GROSSMAN STUDIES

The Legacy of a Contemporary Classic

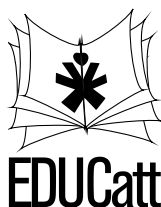


GROSSMAN STUDIES

The Legacy of a Contemporary Classic

Editors

Maurizia Calusio, Anna Krasnikova and Pietro Tosco



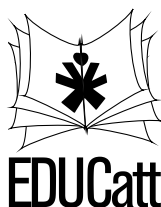
Milan 2016

ГРОССМАНОВСКИЙ СБОРНИК

Наследие современного классика

Составители

Мауриция Калузио, Анна Красникова и Пьетро Тоско



Милан 2016

Questa pubblicazione è stata realizzata grazie a un contributo della Compagnia di San Paolo per i progetti dello Study Center Vasily Grossman e dell'Università Cattolica del Sacro Cuore nell'ambito dei programmi di finanziamento della ricerca

EDIZIONE REALIZZATA DA:

EDUCatt – Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica

Largo Gemelli 1, 20123 Milano – tel. 02.7234.22.35 – fax 02.80.53.215

e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione); librario.dsu@educatt.it (distribuzione)

web: www.educatt.it/libri

Associato all'AIE – Associazione Italiana Editori

PROGETTO E REALIZZAZIONE GRAFICA:

Heritage Srl | © Heritage Club

Corso Francesco Ferrucci 77/9

10138 Torino (TO)

© 2016 **EDUCatt**

ISBN 978-88-9335-095-2

Copertina di Pietro Tosco, Heritage Srl | Fotografia: Vasilij Grossman a Berlino nel maggio 1945.
La fotografia è stata gentilmente concessa da Fëdor Guber © Archivio Fëdor Guber.

ЖОФИЯ КАЛАВСКИ

*Вне и внутри спичечной коробки:
вопросы поэтики «Истории Давида» в романе «Жизнь и судьба»*

Мальчик берет меня за локоть, я иду с ним в сторону площади Клаузал. Но не понимаю, почему же не останавливаюсь? Я смотрю, как в большой куче лежат странные куклы, я их вижу, они такие, как манекены. И вдруг кто-то делает мне замечание, лучшего места для прогулки с ребенком не нашли?! Но я ничего не знаю... конечно же, это нагроможденные, заледенелые трупы <...> Сколько манекенов, говорю я про себя.

БАЛИНТ ХАРЦОШ, *Наивное растение*

I.

Темой данной статьи является поэтический анализ одного эпизода из романа «Жизнь и судьба» Василия Гроссмана. Это рассказанная в главах об украинских депортациях история мальчика по имени Давид и его куколки, хранящейся в спичечной коробке. В этом эпизоде романа Гроссману удалось выразить гораздо больше, нежели просто документировать события 1941–1944 годов по собранным им данным о депортации еврейского населения и функционировании лагерей.

Именно здесь проявляется настоящая литература, семантически это самая насыщенная часть романа. Это *не* описание, *не* изображение депортации и уничтожения в газовых камерах украинских евреев, а их *воссоздание*. А это возможно только одним-единственным способом – *поэтическим*: только так может ожить на страницах романа, перефразируя Ницше, «во внеэвangelическом смысле» (Nietzsche 1992) осмысленный Холокост.

Ниже мы попытаемся с помощью мотива *куколки* и его вариаций *кукла – фигура – кукольный театр* раскрыть семантическую комплексность «Истории Давида», одного из самых интересных микросюжетов романа. Мы хотим показать самое поэтичное место в книге, пытаясь проследить, как в тексте, при помощи повтора реальности сюжетного мира *куколки*, эта реальность становится одновременно текстовым мотивом, который является текстопорождающим и смыслообразующим центром данного отрывка романа. Мотив – семантический комплекс, то есть языковой знак, который в данном произведении создает свое значение с помощью повтора. Мотив становится частью не только сюжета, но и текста. Языковой знак может повторяться посредством своей звуковой формы, а также посредством своего значения и денотата¹.

2.

Текст становится в высшей степени поэтическим тогда, когда в историю вступает Давид, который проводит летние каникулы у бабушки. Начало истории мы находим в первой части романа в главах 43–50, а конец – во второй части в главах 47–49. История заканчивается смертью мальчика и далее не продолжается, а всезнающий нарратор не возвращается к этой сюжетной нити, то есть (это важно подчеркнуть в связи с нашим анализом) мы имеем дело с

¹ См. об этом: Szilágyi 1999. Исследовательница ссылается на теоретические работы Ю. Лотмана, В. Топорова и венгерского филолога А. Ковача.

включенной в текст частью, с самостоятельным эпизодом, структурально и композиционно законченным, обладающим четко очерченными семантическими границами.

Для удобства анализа нам стоит разделить друг от друга *сюжет* и *фабулу* этой маленькой истории, ведь они разворачиваются по-разному. Сюжет начинается с появления всего лишь на мгновение фигуры Давида, который сидит вместе с другими евреями, захваченными одновременно с ним, внутри товарного вагона в поезде, движущемся в сторону лагеря смерти. Читатель узнает о предыдущей московской жизни мальчика, о том, как он попал на Украину и в гетто, только при помощи далеких и близких воспоминаний Давида. Фабула, согласно бытийному нарративу, начинается и в пространстве, и во времени в далеком прошлом. Сюжет разворачивается исключительно в пространстве вагона, лагеря и газовой камеры, где поле действия главного героя сужено до нуля, он может сделать свой последующий шаг только в колонне, в строю.

Если мы реконструируем фабулу, станет ясно, что Давида воспитывает мать-одиночка в Москве. Мать хочет послать своего сына в летний лагерь, но мальчик так сильно сопротивляется, что в конце концов мать увозит его к бабушке на Украину. После долгого пути в поезде, после странностей поездки из привычного мира в чужой, незнакомый, маленький провинциальный городок Давида встречает новая среда. Мальчик наблюдает за ней со страхом и сдержанностью. Вместо каменных джунглей столицы он оказывается в среде, где люди более органически живут рядом с природой и животными; где вместо русского языка говорят на смешанном идиш-украинском языке. Давид знакомится с чужими религиозными обычаями, его смущает поведение родственников, удивляют чудесные истории, рассказанные бабушкой и ее соседками, он узнает новое о своей семье и отце. Мир чувствительного мальчика состоит из того мировоззрения, в котором присутствует страх перед услышанными еще дома в Москве сказками (в том числе перед сказочным волком, перед красными собаками из «Книги джунглей») или сочувствие к больной бездомной кошке, живущей в их московском подъезде.

Услышанные прежде сказки оживают на Украине, становятся действительностью, прежние сны-кошмары воплощаются здесь, в этом пространстве. Он пугается зарезанной шохетом курицы, которая бежит без головы; сочувствует мычащему быку, которого вместе с другими быками и коровами грузят в вагон; испытывает ужас перед грубостью людей, перед их беспощадностью в обращении с животными, перед уничтожением слабых. Несколько раз он смотрит до конца, как грузят в вагоны скот на товарной станции. Символично, что после долгой поездки в поезде мальчик попадает в закрытый мир, о котором ему говорят, что это его собственный мир, ведь он оказывается в кругу родственников, но этот мир все-таки является чужим, враждебным, странным для мальчика, находящегося очень далеко от матери, от единственного человека, означающего для него защиту.

С точки зрения Давида, жизнь кажущегося мирным украинского городка переполнена приметами какой-то предстоящей ужасной катастрофы. Мы, читатели романа, предчувствуем приближение Шоа: на это много раз обращает наше внимание всезнающий рассказчик. Описание загона в карантин зараженного скота или сравнение с бешеной собакой указывает на то, что это все вскоре произойдет, повторится с еврейским населением. Давид в тишине дома бабушки впервые предчувствует смерть. Этот период его жизни можно одновременно воспринимать, согласно классическим романам воспитания (*Bildungsroman*), как рубеж, сменяющий детскую идиллию, то есть как переход в жестокий мир взрослых, а в свете последующих событий как пре-депортацию.

Однажды мальчик кладет кокон в спичечную коробку и вопреки бабушкиному запрету начинает его хранить:

Давид однажды показал бабушке кокон, хранившийся в спичечной коробке. Но бабушка сказала: – Фе, зачем тебе эта гадость, выкинь ее скоренько. (157)²

Спичечная коробка будет единственным предметом, который при депортации останется у Давида и который он постоянно держит при себе:

Изредка мальчик доставал из кармана мятую *спичечную коробку* и заглядывал в нее, потом снова прятал *коробку* в карман. (149)

Во время поездки Софья Осиповна, депортированная вместе с Давидом врач из маленького городка, начинает заботиться о мальчике. Здесь этот сюжет прекращается и возобновляется только во второй части романа, когда поезд прибывает на конечную станцию и депортированных выгоняют из вагонов. Давид все время идет рядом с Софьей Осиповной, держит ее за руку. Их обоих – так как Софья Осиповна ни разу не отозвалась и не вышла из строя на призыв «Врачи, хирурги, выходи!» – загоняют в группу, которую ждет уничтожение:

Другой рукой мальчик ощупывал в кармане *спичечную коробку*, где в грязной ватке лежала темно-коричневая *куколка*, недавно, в вагоне, вышедшая из *кокона*. (409)

Когда заиграла музыка, Давиду захотелось вынуть из кармана *коробочку*, на мгновение приоткрыть ее, чтобы *куколка* не простудилась, и показать ей музыкантов. Но, пройдя несколько шагов, он перестал замечать людей на помосте, лишь зарево в небе и музыка остались. (410)

Давид, услышав музыку, осознает свое положение, одиночество, полную осиротелость и то, что даже мать не сможет его ни защитить, ни спасти:

² Цитаты из романа даются по изданию: Гроссман 1990. (Здесь и далее курсив мой. – Ж. К.)

А *куколка*, – у ней ни крыльев, ни лапок, ни усиков, ни глаз, она лежит в *коробочке*, глупая, доверчивая, ждет. (411)

Их колонну гонят в сторону газовых камер. Мальчику становится дурно:

Пальцы, мокрые от пота, сжимали в кармане *коробочку*, но он не помнил уже и о *куколке*. (411)

Перед тем как зайти в газовую камеру, он выбрасывает коробочку:

Мальчик <...> увидел постройки с распахнутыми дверьми и, не зная почему, вынул из кармана *коробочку с куколкой*, не простившись с ней, швырнул ее в сторону. Пусть живет! (412)

В момент выпуска газа происходит два семантически важных сюжетных и текстовых события. Первое – Софья Осиповна, бездетная докторша, осознает, что стала матерью («Я стала матерью», – подумала она. Это была ее последняя мысль», 419), а второе – превращение «матери» и ребенка в кукол:

Софья Осиповна прижимала к себе Давида, *куклу*, стала мертвой, *куклой*. (419)

Вышеизложенная история, как мы уже об этом упомянули, как композиционно, так и по репрезентируемому в ней бытийному событию является целостной, законченной текстовой единицей, у которой есть определенные границы и внутри которой слова *куколка*, *кукла* при помощи повтора становятся мотивом.

Благодаря только что перечисленным нами атрибутам анализируемого отрывка текста, мы можем утверждать, что он является своеобразной вставной *новеллой* в текстовом корпусе романа, *новеллой* в том смысле, в котором этот термин употребляет Вольф Шмид. В нем наблюдается другой способ текстопорождения и организации текста, чем в предшествующих и последующих эпизодах.

3.

Шмид в своей книге «Проза как поэзия» утверждает, что *новелла* является «наиболее поэтическим жанром повествовательной прозы» (Шмид 1998: 21). По его словам, «благодаря ее двойной – прозаической и поэтической – подданности новелла приобретает чрезвычайную смысловую насыщенность» (там же). Под термином *поэтическое* он понимает конструктивный принцип. Шмид определяет и описывает три таких приема текстовой организации, в которых наблюдается этот принцип. Самое важное – это парадигматическая организованность текста, кроме этого – «мифическое» или «языковое» мышление, а третье – это «повышение значимости отдельного словесного или тематического мотива в силу его включенности в разного рода межтекстовые связи» (Шмид 1998: 23). В тексте Гроссмана присутствие первого приема – парадигматизации – является самым сильным. Это «вневременная и внепричинная связь мотивов над синтагматической упорядоченностью, т.е. над смежностью слов и временно-причинной связью мотивов» (Шмид 1998: 22).

Прежде чем проследить парадигматический порядок новеллы, мы должны определить, какие значения имеют в русском языке слова *куколка* и *кукла*. Не удивительно, что они являются однокоренными словами, вопреки тому что в случае слова *куколка* реализуется изменение значения.

Слово *куколка* (рура) обозначает предпоследнюю стадию развития насекомых с полной метаморфозой перед самым превращением в последнюю стадию *имаго* (imago). Но *куколка* означает и маленькую куклу-игрушку. В «Толковом словаре» Даля среди периферийных компонентов значений слова *кукла* фигурирует и значение «стадия жизни насекомых», то есть слова *куколка/кукла* можно считать вариантами одной формы. Если мы просмотрим все значения слова *кукла*, то обнаружим, что оно *полисемантично* и как феномен

имеет большую предысторию как с культурологической, так и с литературоведческой точек зрения и до наших дней является важной частью семиотических исследований³.

Текст Гроссмана в том месте, где Давид начинает хранить и лелеять *куколку насекомого*, активизирует ту неоднозначную, комплексную семантику, которая характеризует и *куклу-игрушку*, и *куколку насекомого*: это воплощается в бинарной оппозиции живой/неживой, живость/мертвенность. Эта «гадость», как ее называет бабушка, выполняет функцию любимой *куклы-игрушки*, которая символизирует то, к чему можно привязаться: мальчик кладет куколке мокрую вату, хочет показать ей музыкантов.

Юрий Лотман отделяет друг от друга два типа *восприятия куклы*, в зависимости от того какой тип аудитории воспринимает ее: «взрослая» или «детская», «фольклорная», «архаическая» (Лотман 1998: 646).

Первая (аудитория) относится к художественному тексту как получатель информации: смотрит, слушает, читает <...>. Вторая относится к тексту как участник игры: кричит, трогает, вмешивается. <...> В первом случае вся активность сосредоточена в авторе, текст заключает в себе все существенное, что требуется воспринять аудитории, а этой последней отводится роль воспринимающего адресата. Во втором вся активность сосредоточена в адресате, роль передающего имеет тенденцию сокращаться до служебной, а текст – лишь повод, провоцирующий смыслопорождающую игру. К первому случаю принадлежит статуя, ко второму – кукла. На статую надо смотреть. Кукла требует не созерцания чужой мысли, а игры. (Лотман 1998: 646–647)

3 Образ куклы в литературных произведениях в форме кукол-автоматов, механических кукол и кукол-марионеток мы встречаем прежде всего в литературе немецкого романтизма и в литературе авангарда. Поэтому наибольшая часть теоретических трудов по этой теме анализирует произведения, опубликованные именно в эти времена. Самым известным и анализируемым является эссе Генриха фон Клейста «О театре марионеток» (1810). Тремя основоположными русскоязычными исследованиями в сфере культурологии и семиотики считаются работы О. Фрейденберг («Семантика постройки кукольного театра», 1926), Р. Якобсона («Статуя в символике Пушкина», 1937) и Ю. Лотмана («Куклы в системе культуры», 1978).

То есть ребенок во время игры с куклой творит, он относится к ней созидательным образом. Когда Давид начинает играть с куколкой насекомого как с куклой-игрушкой, он воспроизводит то, что происходит с ним самим, он творит свой «текст», истолковывает и отражает действительность.

В контексте нашего исследования мы считаем важным еще и тот факт, что Давид с первого момента хранит куколку в спичечном коробке. Это значит одновременно и то, что мальчик защищает это маленькое, слабое существо, и то, что в это же самое время он держит свою любимицу запертой.

Жест хранения, защиты в закрытом пространстве оснащен в мире новеллы негативными коннотациями: загон скота в карантин, собранные в гетто и загруженные в поезд евреи. Спичечный коробок как пространство символизирует ужас и полную безнадежность *грузовика, вагона, гетто, газовой камеры, могилы и гроба* и в то же самое время ассоциируется с позитивными понятиями *приюта, убежища, колыбели и материнской утробы*. В том же порядке вещей кукла – другое составляющее пары – становится символом загруженных в поезд *скота, евреев, заключенных, трупов, преследуемых людей, младенцев* и – наконец – *человеческих эмбрионов*.

Означающее	Означаемое (денотаты)
спичечный коробок	материнская утроба → колыбель → убежище → грузовик, вагон → лагерь → газовая камера → могила и гроб
куклка	человеческий эмбрион → младенец → преследуемый ребенок → заключенный → заключенный труп → казненный ребенок, труп

В гроссмановском тексте, как это видно из таблицы, пара означающих (*куклка в спичечной коробке*) имеет множество соответствующих означаемых, и из них развертывается именно то событие (жизненный путь), которое в настоящее время сюжета совершается с Давидом.

В тропе *куколка в спичечной коробке*, а также во времени развертываемого нарратива репрезентируется и одновременно проецируется друг на друга комплексная семантика: быть в состоянии живом/неживом, а также история метаморфозы из жизни в смерть.

Хочется обратить внимание и на то, что эту, скажем так, семантическую игру можно наблюдать в сюжете и в одном еще не упомянутом компоненте семантической комплексности мотива *куколки*. Речь идет о слове *фигура*. Его употребляют члены Einsatzgruppe, когда из массовых могил заставляют выкопать трупы, чтобы их сжечь. Наум Розенберг, брэннер, сопротивляется использованию слова *фигура*. Он не хочет подчиняться доминирующему словоупотреблению, диктуемому немецким шарфюрером:

Шарфюрер Эльф требует, чтобы тела называли *фигурами*, – *сто фигур, двести фигур*, но Розенберг зовет их: *люди, убитый человек, казненный ребенок, казненный старик*. Он зовет их так про себя, иначе шарфюрер впустит в него девять граммов металла, но он упорно бормочет: вот ты выходишь из ямы, *казненный человек...* (149)

«Сколько *фигур*?» – кричит с опушки шарфюрер. «Девятнадцать» – и тихо про себя: *«убитых людей»*. <...> Он считает, считает, и от этого незаметно идет время, он выводит среднее число *фигур*, нет, не *фигур*, число *человеческих тел...* (150)

Немцы употребляют это слово в значении «отчужденная, инструментализованная, унифицированная, безличностная, безобразная кукла», которую подсчитывают как предметы. А Розенберг пытается словами *тело, человек, люди, казненный ребенок, казненный старик* для себя индивидуализировать, оживить, очеловечить трупы. Он так же на автомате и точно выполняет свою работу, как немцы, но своими словами пытается гуманизировать машинальный подсчет.

В нашей интерпретации особый трагизм заключается в «доигрывании» Давидом до конца того, что с ним произошло, происходит и произойдет: перед тем, как вступить в здание газовой камеры, он бросает *спичечную коробку*. Не хранит ее дальше, хотя внутри ко-

робочки шевелится живое имаго насекомого рядом с неживым коконом. Восклицание «Пусть живет!» указывает на то, что мальчик знает: он идет на смерть. Его жест означает спасение жизни насекомого, но в то же самое время он точно так же бросает насекомое, как бросили его самого: сначала отец, а потом мать и умершая в гетто бабушка, и родственники, которые в вагоне даже не разрешили Давиду сесть рядом с ними.

Исходя из вышесказанного, мы можем утверждать, что на метафорическом уровне текста Софье Осиповне выпадает на долю «родить ребенка». Заметим, что она это осознает именно перед смертью, то есть в момент превращения в *куклу*, а период ее «беременности» соответствует периоду их знакомства в поезде. Таким образом, вагон может символизировать и *материнскую утробу*.

В конце рассказа в сцене газовой камеры совершается экстраполяция мотива *куколки*. Здесь, в один и тот же момент, в момент смерти, выявляется одновременно образ человека-куклы и куклы-человека: один эсэсовец Sonderkommando с болезненной страстью наблюдает через отверстие в двери за последними предсмертными минутами заключенных как *в кукольном театре*, за их конечным превращением в *куклы*. Выпуском газа как бы отрезается нить, которая управляет театральными куклами, марионетками, и наступает смерть куклы, и навсегда побеждает мертвенность.

Гроссман, возможно неосознанно, пытается преодолеть ту же проблему, с которой позже сталкивается и венгерский писатель Имре Кертес: можно ли запечатлеть посредством искусства опыт Холокоста, можно ли создать миф о нем (Kertész 1993)? Конечно, не целиком, а лишь в некоторой степени, но Гроссману, на наш взгляд, удалось это сделать.

ЛИТЕРАТУРА

Гроссман 1990 – Гроссман В.С. Жизнь и судьба. Кн. 2. М.: Советский писатель, 1990.

Даль 1981 – Даль Вл. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. М.: Русский язык, 1981–1982.

Лотман 1998 – Лотман Ю.М. Куклы в системе культуры // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб.: Искусство–СПб, 1998. С. 645–650.

Шмид 1998 – Шмид В. Проза и поэзия в «Повестях Белкина» // Шмид В. Проза как поэзия: Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард. СПб.: ИНАПРЕСС, 1998. С. 11–36.

Kertész 1993 – Kertész I. A holocaust mint kultúra. Három előadás. Budapest: Századvég Kiadó, 1993.

Nietzsche 1992 – Nietzsche F. A nem morálisan fölfogott igazságról és hazugságról [Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne, 1873]. / Ford. Tatár György, Athenaeum III/1. Budapest: T-TWINS Kiadó, 1992. 3–15.

Szilágyi 1999 – Szilágyi Zs. A *Korunk hőse* mint regényszöveg // Kovács Á., Nagy I. (eds.) A szótól a szövegig és tovább. Tanulmányok az orosz irodalom és költészettan köréből. Budapest: Argumentum, 1999. 293–333.

In a sense, we can talk about direct opposition between the personalities of these two writers, as well as between their two novels.

Zsófia Kalavszky

Research fellow, Hungarian Academy of Sciences, Budapest, Hungary

Inside and outside the Matchbox: David's Story in Life and Fate. A Poetic Analysis

The part of Vasily Grossman's novel *Life and Fate* dedicated to the deportation of Ukrainian Jews and their execution in gas chambers is one of the most important sections of the novel. The section I call *David's story* is the most semantically dense part of the novel. In this story-within-the-story we can observe how Grossman's novel discourse *functions* at an almost *poetic level*.

In the story of David and the *pupa/puppet* (куколка, кукла) he is saving in a *matchbox*, the word *pupa* and its variants become a complex theme (a motif) through repetition, which elevates the individual story of the Jewish boy's being rounded up in a ghetto, getting entrained and finally gassed to a mythical level. In the narrative structure and semantic world of the "story-within-the-story" the gradual isolation of the boy and his slowly being killed, i.e. his deportation and death, take place multiple times before his death, his *becoming a puppet* (кукла) in the gas chamber actually takes place in the story.

At the same time, the *pupa* (куколка) never appears on its own in the world of the novel, only in the enclosed space of the *matchbox*. This space keeps symbolically *repeating* the world of *truck, wagon, ghetto, concentration camp, gas chamber, grave, coffin* traversed by David and appearing in the story (line of equivalence), while at the same time this enclosed space also denotes *hiding place, cradle, womb*, which have a positive connotation, offering refuge. Based on the above, the other member of the semantic pair, *pupa* (куколка), becomes a symbol of *dead bodies, persecuted/outcast/deported people, newborns*, and ultimately a symbol of *the foetus*. In the image of the matchbox and the immobile pupa lying in it, and in the way this complex reference also chronologically unfolds in the story, the states of being *alive and dead*, as well as being *real and imaginary*, and ultimately the moment of birth and death and the metamorphosis between one and the

other are projected onto each other. In other words, the above-mentioned multiplication of meanings in this story-within-the-story also appears as a *course of life* that appears as a linearly, chronologically unfolding story.

Boris Aleksandrovich Lanin

Full Professor, Academy of Education in Russia, Moscow, Russia

Life and Fate in Cinema and in Theater

The screen version of *Life and Fate* (2012, 12 episodes) novel is the main focus of this paper. This film became an important event in Russian cultural life. Many critics noticed that screenwriter Eduard Volodarsky cut out many important lines and scenes, even though he was not forced to do so. As a result, this philosophical novel, a written memorial to spiritual and national resistance to Stalin's dictatorship, was transformed into an ordinary WWII movie. Theatrical performances in St. Petersburg and Moscow are also analyzed in the following paper. They are almost congenial to the original text though the choice of actors in state theaters is limited. On the contrary, in the film the producer and film director Sergei Ursuliak had more actors to choose from.

Eileen Little

Senior Lecturer, University of South Wales, UK

Encountering Traumatic History through the Autobiographical

My short film, with accompanying paper, attempts an autobiographical dialogue with Vasily Grossman through his classic novel *Life and Fate* – research in the form of art practice (digital animation of photographs and text), particularly addressing the distance between the writer and the words he imagines for Sofya Osipovna Levinton in the gas chamber: “I’ve become a mother”.

This work can be accessed at <https://vimeo.com/26594869> using the password *Sonechka*.