

# „Продержаться в стороне от большой истории”. „Большая” история Марии Степановой в романсе *Памяти Памяти*

## → Резюме

Статья посвящена анализу рассуждений русской писательницы и поэтессы Марии Степановой по поводу семейной истории, её места и значения в русле мировых событий. Художественному осмыслению подвергается место в памяти для активных участников большой истории и тех, которые — как в случае членов семьи Степановой — остались для истории невидимыми. Методологической основой послужили положения теоретиков широко понимаемых *memory studies*, в том числе исследования Марианны Хирш, Аллейды Ассман, Кшиштофа Помяна и Астрид Эрл. Концепции постпамяти, семиофора и контрпамяти, творчески адаптированные к анализу произведения, позволили сделать вывод о транскультурном измерении памяти в романсе Марии Степановой.

→ **Ключевые слова** Мария Степанова, *Памяти Памяти*, постпамять, семиофор, контрпамять

**“Stay away from the grand scheme of things”: Maria Stepanova’s portrayal of “grand history” in the novel *In Memory of Memory***

➔ **Abstract**

The article is devoted to the analysis of the reflections of the Russian writer and poet Maria Stepanova on the place and meaning of her family history in the face of groundbreaking events on a global scale. The place in memory of active participants of “grand history” as well as those who — as in the case of Stepanova’s family members — remained unnoticed by it. The author based her methodological approach on the concepts formulated by theoreticians of broadly understood memory studies: Marianna Hirsch, Aleida Assmann, Krzysztof Pomian and Astrid Erll. The concepts of post-memory, semiophore, and counter-memory creatively adapted to the analysis of the work allowed us to draw a conclusion about the transcultural dimension of memory in Maria Stepanova’s novel.

➔ **Keywords**

Maria Stiepanova, *In Memory of Memory*, postmemory, semiophore, counter-memory

Имя писательницы Марии Степановой обрело широкую известность благодаря масштабному прозаическому произведению *Памяти памяти*, заслужившему многие премии отечественные, так и зарубежные. Стоит отметить, что основной областью художественного творчества Степановой является поэзия. До публикации своего *opus magnum* в 2017 году выпускница Литинститута им. Горького преуспевала в малой лирической форме, за которую удостоилась не меньшего количества премий. Поэтому поэтическая натура её творчества не могла не сказаться на самом знаменитом произведении писательницы.

Монументальный масштаб *Памяти памяти* — как в плане формы, так и содержания — существенно затрудняет определение жанровой принадлежности произведения. Маятник жанровых формул, предложенных до сих пор литературной критикой или же литературоведами, колеблется между эссе, роман(с)ом, эпосом и даже некрологом (см. Tarłowska, 2020). Анонсируемая в заглавии память предвещает широкий тематический диапазон произведения, охватывающий чуть ли не все возможные вопросы мемориального дискурса. Итак, исследование семейной истории переплетается с философскими размышлениями писательницы по поводу памяти, в том числе и её материальных носителей, таких как фотографии, письма, вещи домашнего обихода, а также геопространства, когда-то обитаемые родными. Путешествие Степановой по следам своих родных органично вписано в культурный ландшафт последнего столетия. Значимым представляется и факт еврейского происхождения поэтессы. Экспедиции вглубь семейной истории сопутствует ретроспективное „хождение по мукам“ еврейской, русской и европейской интеллигенции XX-го века. Степанова отмечает следующие вехи драматических времен: сталинские репрессии, блокаду Ленинграда или же, в конце концов, преследования евреев — опыт прошлого, „подкожно“ пронизывающий всё произведение.

В появившихся до сих пор работах, посвящённых *Памяти памяти*, прослеживается мысль об особом сопряжении судьбы собственной семьи и мировой истории. Кима Ванескегян считает книгу Степановой „первой попыткой русского автора осмыслить историю своей семьи, сопоставляя её с мировой историей“ (Ванескегян, 2021). Сергей Сдобнов пишет: „В погоне за фактчекингом своей родословной Степанова соединяет Большую историю и частную память“ (Сдобнов, 2017). Польская исследовательница Моника Сидор замечает, что книга, изначально направленная на поиск семейных корней, меняется повествованием, составленным из множества сюжетных нитей (Sidor, 2021, с. 2019).

Представление семейной истории на фоне мировых событий является широко распространенным приёмом. *Памяти памяти* можно считать некоторым отступлением от этой нормы, так как Степанова многократно подчеркивает статус „непримечательности“ своей родни. В своей первой попытке охватить взглядом целостную картину семьи поэтесса пишет:

Существенная часть усилий моих бабушек и дедушек была направлена как раз на то, чтобы оставаться невидимыми. Достичь искомой неприметности, затеряться в домашней тьме, продержаться в стороне от большой истории с её экстрапунктными нарративами и погрешностями в миллионы человеческих жизней (Степанова, 2019, с. 24).

В этом фрагменте можно заметить, что жизнь родных Степановой продолжалась как бы вне истории, т. е. сторонилась событий, которые „вершили” мироустройство. Можно взглянуть на эти слова с более радикальной перспективы: их жизнь продолжалась вне истории и, следовательно, не поддается доказательству. Площадью для истории мы могли бы условно назвать пространство событий, которые становятся общей частью и общедоступным знанием. Вне данного пространства „поселилась” семья писательницы, тем самым, парадоксальным образом, лишая себя и своих наследников истории, уходя „за поля учебника, куда даже сноски не дотянется” (Степанова, 2019, с. 25). Это, казалось бы, условное отсутствие «истории» в жизни семьи (или же наоборот — отсутствие жизни семьи в истории) имело однако видимые последствия для будущего поколения. Степанова вспоминает о „неловких” моментах, когда на школьные праздники приходили дедушки других учеников, демонстрируя свою вовлеченность в ход мировой истории.

Комплекс исторической неполноценности родни сказался и на главном поприще будущей писательницы. Как пишет Степанова, „я вынуждена была признать, что моя родня мало постаралась, чтобы сделать нашу историю интересной для пересказа” (Степанова, 2019, с. 25). Нельзя здесь упустить из виду весьма сакральное отношение россиян к участию во Второй мировой войне или же, пользуясь чаще употребляемым среди русского населения термином, в Великой Отечественной войне. Это сакральное отношение могло лишь усугубить упомянутый выше комплекс исторической неполноценности. В культивируемой памяти о „большой истории” не было места для тех, кто не совершил ничего героического или выдающегося. Как пишет поэтесса, „в общем, у всех родственники были фигурантами истории — а мои квартирантами” (Степанова, 2019, с. 26). Можно заметить в данном фрагменте несколько иронический тон авторского высказывания. Употребление слова „фигуранты” наводит на мысль об отведении им роли статистов, играющих „на службе” истории. Следует отметить, что этот стилистический приём отнюдь не направлен на дискредитацию или уменьшение значимости тех, кто принимал участие в решающих для мировой истории событиях. Рифмованное созвучие пары „фигурантами — квартирантами” вернее подсказывает, что те, кто не замечен „большой историей”, также имеют право на место в памяти. По-нашему мнению, возможна и несколько другая трактовка этого мотива. В русском обществе в коммунистические времена именно интимное пространство квартиры, особенно кухни, считалось местом свободного обмена

мыслей, в пределах которого история могла показать своё истинное лицо (см. Войцеховский, 2020). В таком прочтении как раз „квартирантам“ отводилась бы роль посвящённых в „большую“ историю.

Намеченный выше мотив, как можно полагать, иллюстрирует некоторый конфликт, разыгрывающийся в зоне взаимодействия явлений, по-разному определяемых учеными: „большой“ и „малой“ истории (Эва Доманьска), великих и малых нарративов (Жан Франсуа Лиотар), истории и контристории (Мишель Фуко), истории и памяти (Жак Ле Гофф), памяти и противопамяти (Мишель Фуко) или же места памяти (Пьер Нора) и не-места памяти (понятие Клода Ланцмана, впоследствии научно разработанное польской исследовательницей Ромой Сендыкой). Начало данного конфликта следует искать в осознании сложности и разнообразии человеческого опыта, приобретенного на почве травматичных событий XX-го века. Зарождение мемориального дискурса, датируемое 90-ми гг. прошедшего столетия (прежде всего благодаря трудам Яна и Алейды Ассман), можно считать ответом на культурные практики, экспонирующие индивидуальную память о прошлом. Поскольку западная культура довольно быстро решилась на конфронтацию с альтернативными представлениями о прошлом, постольку для русской культуры, вскорменной идеями соборности и коллективизма, данный вопрос кажется всё ещё не проработанным. Малые, частные нарративы всё же более склонны выполнять задачи „великого“ господствующего нарратива (см. Assmann, 2019; Хирш, 2021).

В *Памяти памяти*, как можно полагать, Степанова бросает вызов отечественной практике, всесторонне исследуя возможности и ограничения передачи частной семейной истории. В связи с этим, целью настоящей статьи является анализ именно меморативных стратегий Степановой в столкновении с неоднозначной материей судьбы своих родных. Творчески интерпретируя теоретические положения авторов мемориальных исследований, в том числе Алейды Ассман, Кшиштофа Помяна, Марианны Хирш, Астрид Эрл, мы намерены переосмыслить мемориальные нарративы, выстраиваемые как для активных участников большой истории, так и для тех, которые — как в случае членов семьи Степановой — остались для истории невидимыми.

Существенным аспектом решаемой Степановой задачи следует считать выбор нарративной стратегии. Повествование сосредоточено не столько на рассказе, воспоминаниях о событиях прошлого, сколько на самой задаче рассказать о прошлом. Как замечает польская исследовательница Ханна Госк, в современной прозе, поднимающей вопросы истории, намного важнее оказывается автор-повествователь, проблематизирующий саму операцию повествования, чем рассказчик, передающий сведения о событиях (Gosk, 2006, с. 199). Таким образом, фабульность исторической материи уступает место внефабульным элементам, играющим роль некоторого метатекстового комментария к задуманной истории. Эта мысль подтверждается самой

Степановой: „Книжка о семье получается вовсе не о семье, о чём-то другом. Видимо, об устройстве памяти и о том, чего она от меня хочет” (Степанова, 2019, с. 34).

Автотематический характер произведения нарушает ещё одну отличительную черту рассказа как такового, а именно линейность сюжета, свойственную, как правило, всем „великим нарративам”. Писательница испытывает возможности повествования для передачи семейной истории, изначально поневоле поддаваясь иллюзиям воспроизвести „большую” историю о семье. Показателен в этом плане уже вступительный эпизод произведения. Смерть не очень близкой при жизни тётки Гали, сестры отца, служит зачином „перетряхивания и пересмотра”, не столько личных вещей умершей родственницы (которые, впрочем, „забиты” первые страницы произведения), сколько потенциального резервуара семейной истории — тёткиных дневников, в поисках, хотелось бы сказать, сущего.

Что-то из этого должно было сохраниться, разрешиться — главным абзацем, где тетя Галя сказала бы этому миру и нам, его представителям, всю правду, все, что она о нас думает. Но ничего такого в тетрадах не было. Были оттенки и полутона смысла, были какие-то складки текста, где задержалась эмоция [...] И, в общем-то все (Степанова, 2019, с. 16).

Дневники умершей тётки в классическом ожидаемом варианте должны пролить свет на семейную историю и стать импульсом к её последовательному и точному воспроизведению. Такой сценарий предполагал бы начальный фрагмент размышлений Степановой, заgrimмированный под универсальный, монументальный и значимый для человечества „великий” нарратив, и такого же нарратива поэтесса ожидала от тёткиных дневников.

Вместо него племянница получает лишь „перечень ежедневного случившегося”: время вставания и засыпания, названия продовольственных товаров и потребляемой пищи, количество телефонных звонков, отчёты о погоде. Желаемое Степановой „содержание тщательно огибается”. Похожей неразговорчивостью характеризуются Починки, городок в Арзамасском уезде, место „откуда все вышли и куда никто не хотел возвращаться” (Степанова, 2019, с. 18). Экспедиция писательницы в поисках следов семейного прошлого также не приносит ожидаемых результатов. Местная память обходит родню молчанием: о прабабушке Сарре никто не слышал. Заметно, что проект „тотальной” семейной истории занимал Степанову с самого детства, однако, как пишет поэтесса, „объём и значимость предполагаемого были так велики, что само собой подразумевалось уютное „не сейчас” (Степанова, 2019, с. 22). Целостность и полноту семейной истории должен был в конечном счёте обеспечить разговор с матерью, на который Степанова возлагала большие надежды.

Вот когда-нибудь (когда дорасту до той лучшей-себя» я возьму специальную тетрадь, мы с мамой сядем рядом, и она расскажет мне всё с начала, и тут-то будет, наконец, и смысл, и система; и генеалогическое дерево, которое я нарисую, и точное знание каждого брата и племянника, и, наконец, книга (Степанова, 2019, с. 30).

Можно заметить, что общепринятые, привычные источники информации о прошлом — дневники, местная разведка или же проецируемый, но не состоявшийся разговор с матерью — не в состоянии предоставить желаемых сведений.

Мои переговоры с прошлым [...] основаны на фактах твердых, как переплет, — только вот восстанавливать их приходится из воздуха, смиряясь с неизбежными неточностями: так дорисовывают по когтю или перу птицу, ставшую тенью (Степанова, 2019, с. 186).

В данной цитате, как можно полагать, писательница предлагает другой метод приручения прошлого, хоть и не гарантирующий целостности и достоверности полученного результата. Режим линейного повествования, надёжность которого конвенционально обеспечивает хотя бы подневная запись дневников, Степанова заменяет на единицу обрывка, фрагмента, обломка. Наглядным символом такого подхода следует считать образ изувеченного фарфорового мальчика, не только изображённого на обложке книги, но и проходящего красной нитью через всё произведение. История этой случайно приобретенной писательницей на московском антикварном развале фигурки, по-нашему мнению, предлагает иллюстративную и весьма внушительную модель для семейной истории Степановой.

Эти копеечные фигурки производили в одном немецком городе полвека подряд, [...] с конца восьмидесятых годов девятнадцатого века. Продавали их где угодно, в бакалеях и хозяйственных магазинах, но главное их дело было другое: дешёвые и непритязательные, они использовались как сыпучий амортизатор при перевозке грузов — чтобы тяжелые вещи века не обдирали друг другу бока, сталкиваясь в темноте. То есть мальчиков делали в заведомом расчёте на увечье, а потом, перед войной, завод закрылся. Склады, набитые фарфоровым продуктом, стояли запечатые, пока не попали под бомбардировку — и еще сколько-то спустя, когда ящики вскрыли, оказалось, что в них одни обломки (Степанова, 2019, с. 64).

Итак, фигурку мальчика можно прочитывать в качестве отходов, о которых пишет Алейда Ассман. Этот „негативный склад“, рассматриваемый как противоположность архива, по словам немецкого культуролога, является

„образом неявной памяти, продолжающей свое существование на ничьей земле, между присутствием и отсутствием” (Assmann, 2009, с. 115). Таким образом, фарфоровым фигуркам, обладающим парадоксально как функциональным, так и мусорным статусом, отведено место в слепой зоне истории. Обеспечивая сохранность „вещей века”, они сами были обречены на забвение. Любопытно, что такая буферная территория обитания описываемых фигурок резонирует с пространством профессиональной деятельности родных Степановой. Они работали врачами, бухгалтерами, библиотекарями, инженерами или же архитекторами, но, как подчеркивает писательница, „особого, непарадного рода”, потому что проектировали „не шпили и фасады, а дороги и мосты” (Степанова, 2019, с. 26). Подобно фарфоровым фигуркам, они жили как будто на отшибе истории: оставаясь невидимыми для истории, своими незаметными социальными функциями обеспечивали ход историческим событиям.

Интересно в этом плане сослаться на концепцию Кшиштофа Помяна, указывающего на возможность некоторой валоризации такого положения вещей. Как замечает польский философ, бесполезные, лишние вещи, поддаваясь процедурам деконтекстуализации и экспозиции, могут приобрести новое значение (Romian, 2006, с. 128–129). Тем самым остатки прошлого становятся „семиофорами”, то есть видимыми знаками невидимого и неосознаваемого прошлого (Romian, *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, 1986, по: Assmann, 2009, с. 115). Безусловно, придание значимости таким вещам остаётся в распоряжении субъекта. Придающим такое значение актом следует считать выбор Степановой фарфорового мальчика, такого „поприглядней”, хоть без рук и с тёмным пятном на спине, и его размещение на обложке книги, а также в форме расширенной экфразы в ткани произведения. Фарфоровый мальчик становится, таким образом, семиофором — материальным носителем значения, воплощаемого в финальном замысле произведения. Как пишет Степанова,

[я знала] наверняка, что уношу в кармане конец своей книги: тот самый ответ из задачника, что принято искать на последних страницах. Он был сразу про всё. И про то, что ни одна история не доходит до нас целой, без отбитых ступней и сколотых лиц. И про то, что лакуны и зияния — неизменный спутник выживания, его сокрытый двигатель, механизм дальнейшего ускорения. И про то, что только травма делает нас из массового продукта — недвусмысленными, штучными нами (Степанова, 2019, с. 64).

Адаптируя к нашим размышлениям метафорическую, но при этом весьма внушительную для данного контекста мысль Алейды Ассман, можно сказать, что художественное видение Степановой „меняет прозу остатков поэзией памяти” (Assmann, 2009, с. 116).

Итак, фигурка изувеченного мальчика, впоследствии нечаянно разбитого на несколько частей, предопределяет фрагментарный и дискретный подход

к представлению семейной памяти. Историю своей родни Степанова собирает из осколков оставшегося прошлого: фотографий, лишь изредка предоставляющих информацию об изображённом, случайных предметов домашнего обихода, выстраивающих апокрифические микроистории, или же писем, помещённых в произведении в качестве «неглав», то есть, функционирующих на правах сноски, библиографической справки к основной истории, которой нет. Заметно, что обрывочный образ семейной истории чередуется с эссе, посвящёнными знаковым фигурам в области русской и мировой культуры последнего столетия. Составленные Степановой портреты Осипа Мандельштама, Джозефа Корнелла, Франчески Вудман, Шарлотты Саломон, Винфрида Георга Зебальда на первый взгляд производят впечатление намного более исчерпывающего и целостного отчёта об их жизни, чем портрет собственной семьи. На фоне полной «лакун и зияния» памяти о членах семьи память о деятелях культуры обладает, на первый взгляд, качествами «великого нарратива», систематически и линейно ведущего рассказ о «важном».

Симптоматично в этом плане эссе о Шарлотте Саломон. История о немецкой художнице еврейского происхождения, депортированной и убитой в Освенциме, стала в мировой культуре образцовой иллюстрацией жертвы геноцида, как пишет Степанова, «ещё одной иконой коллективного страдания» (Степанова, 2019, с. 203). В таком же ключе рассматривается и главный труд художницы — *Жизнь? Или театр?*, составленный из 769 гуашных рисунков и сопровождающих их текстов, а также указаний на музыкальные произведения. Созданная в 1940–1942 гг. монументальная работа Саломон в коллективном сознании помещена в рамки свидетельства своего времени, получая место в одном ряду с дневниками Анны Франк. Однако Степанова демифологизирует такое представление о работе Саломон. Освещая изнанку её жизни, сложность и многозначность внутрисемейных отношений, писательница указывает на табуированные семьёй Саломон аспекты личной истории (самоубийства матери и бабушки, роман с любовником мачехи), которые заложили фундамент под труд художницы. Поэтесса таким образом развенчивает общепринятый нарратив, редуцирующий работу Саломон к свидетельству о Холокосте. Как пишет Степанова, «Любая история жертвы обречена быть эмблематической — стрелкой, указывающей на общую судьбу и общую гибель» (Степанова, 2019, с. 193). Писательница призывает посмотреть на её труд с более широкой и многоуровневой перспективы. «Перед работами Саломон необходимо одновременно помнить и забыть, знать и не знать про Аушвиц в конце туннеля» (Степанова, 2019, 193).

Такая практика, как можно полагать, вписывается в предложенную Ив Кософски Седжвик идею «восстановительного (репаративного) чтения», предлагающего оптику сопряженного, добавочного, разрастающегося и изменчивого знания (Sedgwick, *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, 2003, по: Хирш, 2021, с. 34). Одновременно принятый Степановой метод

обнажать „подмышки”, указывать на белые пятна истории и, следовательно, развенчивать господствующие нарративы, как можно полагать, вписывается в механизм категории „противопамяти”, впервые употребленной Мишелем Фуко в 1971 году в эссе *Нищета, генеалогия и история*. Как пишут Катажина Боярска и Мария Солярска,

противопамять прекращает описывать значимые и крупные моменты истории и заглядывает ниже, под оболочку, чтобы описать интенсивность и разнообразие исторических процессов. [Она] освобождает опыт прошлого от некоторой метафизической и антропоморфической модели. Противопамять порывает связь с преемственностью и традицией и, в конечном счете, оспаривает историю, понимаемую как познание, выдвигая на первый план личность и историю исследователя-пишущего. Противопамять допускает беспорядок, нехронологичность, нелинейность [перевод мой — Э. Ф.] (Bojarska, Solarska, 2014).

Заметно, что формула категории противопамяти вписывается и в механизм повествования о семейной истории. Точкой пресечения этих двух сюжетных пластов — о семье и знаковых фигурах культуры — можно считать некоторое разочарование в общепринятых нарративах. Отнюдь не «знаковая» судьба людей культуры становится, в конце концов, своеобразным катализатором предания истории собственной семьи. „Осколочность” семейной истории, доминирующая в первых двух частях *Памяти памяти*, меняется в третьей части более систематичным преданием о родных, хоть и не лишенным „лакун и зияний”, которые, однако, носят здесь афирмативный и концилиационный характер. Заметно, что деромантизируя участников „большой истории”, писательница удивительным образом роднит их судьбы с судьбой членов своей семьи. По цветаевскому принципу „все рифмует” Степанова протягивает нити соответствий, а иногда и невероятных совпадений между историями родных и деятелей культуры. Образ прабабушки Сарры, изучающей медицину в Париже, становится более зримым, когда Степанова проецирует её потенциальную встречу с Осипом Манделштамом на собрании в столице Франции, а дедушка Николай прикасается к „большой истории”, когда разделяет судьбу с сыном Анны Ахматовой, Львом Гумилевым, прохаживаясь у одних и тех же полок бежецкой библиотеки. Эту, на первый взгляд, мистическую связь родных и людей „большой истории” следует рассматривать в ключе „постпамяти”, к которой, впрочем, отсылает читателя сама Степанова. Постпамять как форма индивидуальной памяти, собирающей воспоминания и опыт близких, служит созданию собственной идентичности. Однако, как замечает автор термина, Марианна Хирш,

постпамять не ограничена тесным и интимным кругом семьи, [...] а может распространяться на более отдалённых «приёмных» свидетелей или аффилиативных современников. Аффилиативная постпамять [является] расширением ослабленной семейной постпамяти (Хирш, 2021, с. 16).

Заметно, что Степанова расширяет применение данного понятия, изначально употребляемого в контексте дискурса о Холокосте и передающего опыт „выживших“. Сама Хирш в предисловии к русскому изданию *Поколения постпамяти* и, как следует полагать, после ознакомления с произведением Степановой, авторизирует применение термина к зонам трансформативного опыта русского общества, назначенного сложной историей последнего столетия. Намеченную выше связь памяти частного и мирового масштаба, на наш взгляд, стоит рассматривать в ключе „коннективных сюжетов“, предложенных Марианной Хирш. Такие сюжеты не соперничают друг с другом, а „существуют между глобальным и частным подходами и обращаются к частным деталям, к соединительным тканям и мембранам“ (Хирш, 2021, с. 199). В конечном счёте, такой метод выводит память на уровень транскультурный, допускающий сосуществование и диалог разных нарративов в памяти индивида.

Следует здесь упомянуть рассуждения Астрид Эрл о медиальном характере памяти, черпающей одновременно как из индивидуальных практик (разговоры с членами семьи, просмотр семейных фотографий), так и из коллективных носителей (книги, радио, телевидение, памятники) (Erll, 2022, с. 182). Своеобразная диффузия разных версий прошлого, манифестируемых вышеизложенными медиальными явлениями, выявляет, в свою очередь, динамический характер памяти, содержание и форма которой способны приобретать новые смыслы в зависимости от меняющихся условий (временных, социальных, культурных, и т.д.) (Erll, 2011, с. 4–18). Весьма знаменательными в этом плане кажутся автотематические рассуждения Степановой о Берлине, одном из мест, в которых писательница готовила свое произведение.

Мне нравилось думать, что мои записки о невозможности памяти могут писаться внутри чужой невозможности: в городе, для которого собственная история стала раной и отказывалась зарастать розовой кожей забвения (Степанова, 2019, с. 81–81).

Примечательно, что „путешествующая память“ (*travelling memory*), как Эрл называет свою концепцию памяти, гармонизирует со „странствующей“ стратегией повествования Степановой — в буквальном и переносном смыслах. В поисках своих корней поэтесса пересекает пространство как географическое, так и культурное. Символическим увенчанием этих поисков можно считать своеобразную находку, этимологически связующую Гинзбургов — фамилию родни со стороны матери Степановой — с баварским городом Гюнцбург.

в двух часах езды от него другой баварский город, Вюрцбург, и его еврейское кладбище, где похоронена моя мама. Странно, что я никогда не думала о её отъезде как о возвращении (Степанова, 2019, с. 394).

Подытоживая вышеизложенный анализ меморативных стратегий в романсе *Памяти памяти*, следует подчеркнуть, что Степанова выводит мемориальный нарратив на уровень транскультурного диалога, в котором „встречаются” „незнакомые” истории людей мирового масштаба с „незначительными” историями членов её семьи. Манифестируя судьбу исключенных из большой истории, писательница предлагает плюралистический ландшафт памяти, освобожденный от пут „одного правильного нарратива”. В конечном счете, эта своеобразная расплата с семейным прошлым имеет и этический характер: предоставление им места в памяти есть и ответ на чувство некоторой исторической несправедливости.

**Edyta Fedorushkov [Эдыта Федорушков]** (ORCID: 0000-0002-4260-5409)

кандидат гуманитарных наук, адъюнкт кафедры сравнительных исследований литературы и культуры в институте восточнославянских филологий в Университете им. Адама Мицкевича в Познани. Сфера научных интересов: поэзия метареалистов, в том числе творчество Ивана Жданова. Последние публикации: *Поэтика мифической памяти в творчестве Ивана Жданова*, „Przegląd Rusycystyczny” 2020, t. 3(171), с. 47–56; *Атрофия разума: Юрьев день Кирилла Серебрянникова*, „Studia Rossica Posnaniensia” 2021, t. 46, № 2, с. 69–77.

edyszymk@amu.edu.pl

## Библиография

- Ванескегян, К. (2021). *Пространство постпамяти и память вещи в романе Марии Степановой „Памяти памяти”*. Скачано с: <http://publications.yosu.am/wp-content/uploads/2021/04/17Vaneskeghyan.pdf> (доступ: 10.08.2023) [Vaneskeghyan, K. (2021). *Prostranstvo postpamyati i pamyat' veshchi v romane Marii Stepanovoy «Pamyati pamyati»*].
- Войцеховский, Б. (2020), *Феномен московских кухонь. Посиделки на кухне глазами музыкантов, историков, ученых и писателей*, <https://moslenta.ru/city/fenomen-moskovskikh-kukhon-zhiv.htm> (доступ: 10.10.2023) [Voytsekhovskiy, B. (2020), *Fenomen moskovskikh kukhon'. Posidelki na kukhne glazami muzykantov, istorikov, uchenykh i pisateley*].
- Сдобнов, С. (2017). „Памяти памяти” Марии Степановой — главный русскоязычный роман 2017-го. Скачано с: <https://www.gq.ru/entertainment/kak-najti-sebya-v-besede-so-svoimi-mertvymi> (доступ: 14.08.2023) [Sdobnov, S. (2017). *«Pamyati pamyati» Marii Stepanovoy — glavnyy russkoazychnyy roman 2017-go*].
- Степанова, М. (2019). *Памяти памяти: Романс*. Москва: Новое издательство [Stepanova, M. (2019). *Pamyati pamyati: Romans*. Moskva: Novoye izdatel'stvo].
- Хирш, М. (2021). *Поколение постпамяти. Письмо и визуальная культура после Холокоста*. Пер. с английского Н. Эппле. Москва: Новое издательство [Khirsh M. (2021). *Pokoleniye postpamyati. Pis'mo i vizual'naya kul'tura posle Kholokosta*. Per. s angliyskogo N. Epple. Moskva: Novoye izdatel'stvo].
- Assmann, A. (2019). Ku europejskiej kulturze pamięci? W: *Między historią a pamięcią. Antologia*. Tłum. K. Kończal. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Assmann, A. (2009). Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej. W: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*. Tłum. P. Przybyła. Kraków: Universitas, s. 101–142.
- Bojarska, K. Solarska, M. (2014). *Przeciw-pamięć W: Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Erll, A. (2011). Travelling memory. *Parallax*, 17(4), s. 4–18.
- Erll, A. (2018). *Kultura pamięci. Wprowadzenie*. Tłum. A. Teperek. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Gosk, H. (2006). Historia „marginesowa, nieważna i niepoważna” w polskiej prozie XXI wieku W: *Teraźniejszość i pamięć przeszłości. Rozumienie historii w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, red. H. Gosk, A. Zieniewicz. Warszawa: Elipsa, s. 189–200.
- Pomian, K. (2006). *Historia. Nauka wobec pamięci*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Sidor, M. (2021). Paradoxy pamięci w rozważaniach Marii Stiepanowej. Powieść „Pamięci pamięci”. *Ethos. Kwartalnik Instytutu Jana Pawła II KUL*, 34/3 (135), s. 207–223.
- Tarkowska, J. (2020). Memorabilia Marii Stiepanowej w eposie „Памяти памяти” — fotografia. *Slavia Orientalis*, 2 (69), s. 247–260.
- Assmann, A. (2019). Ku europejskiej kulturze pamięci? *Między historią a pamięcią. Antologia*. Tłum. K. Kończal. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.