

Трансформация семейной истории: (пост)мемориальная временность в *Памяти памяти* Марии Степановой

Исходя из предположения, что время в литературных текстах можно воспринимать как антропологическо-культурную категорию, которая архивирует и отслеживает, заставляя время «говорить нашим языком», т. е. очеловечивая его, придавая ему лингвистическую форму, широкий политический и культурный раскол внутри определенного общества, в этой статье исследуется временная структура, отмеченная синхроничностью, со-временностью событий прошлого и настоящего в романе-романсе *Памяти памяти* Марии Степановой. По мере того, как проблематизирует внутреннюю связь событий с фиксированными позициями в историческом времени, роман указывает на то, что три измерения времени — прошлое, настоящее и будущее — не разделены и не «закрыты» друг от друга: они взаимопроникают, поскольку прошлое становится актуальным и для настоящего, и для будущего, демонстрируя тем самым свою растянутость во времени и сугубо реляционную, относительную природу.¹

Ключевые слова: поэтика времени, *Памяти памяти*, роман 2010-х, постпамять

Transformation of Family History: (Post)Memorial Temporality in *Memory of Memory* by Maria Stepanova

Departing from the premises that the temporality of literary texts can be understood as an anthropological-cultural category that archives and traces, making time “speak our language”—i.e., humanizing it by giving it linguistic form, a wide political and cultural schism within a certain society, this article explores the temporal structure, marked by the synchronicity, co-temporality of past and present events in the novel-romance *Pamiati pamiati (In Memory of Memory)* by Maria Stepanova. By problematizing the internal connection of events to fixed positions in historical time, the novel demonstrates that the three dimensions of time—past, present, and future—are neither separated nor “closed off” from one other: they mutually interpenetrate as the past becomes relevant to both the present and the future, thus demonstrating its time-spanning and its purely relational, relative nature.

Keywords: poetics of time, *In Memory of Memory*, novel of the 2010s, postmemory

1. Введение

¹ Статья написана в рамках проекта «Русские литературные трансформации с 1990 по 2020» Хорватского фонда науки (TRANSFORMI IP-2020-02-2441). Некоторые части статьи уже появились в журнале *Russian Literature* (140: 1–31). Тем не менее, в этой статье рассматривается роман Марии Степановой с новой точки зрения (временность), что привело практически к полному пересмотру и разработке основных выводов.

В постсоветской России 2010-х годов, десятилетия, отличающегося глубоким кризисом символического порядка, озаменованного государственной аннексией трансгрессии и трансформацией социальных норм (Kukulín 2018), культурные и идеологические диспуты часто преобразовывались в батлы за индивидуальную память в рамках всеохватывающей политики истории. В этом контексте показательно, что несколько лет подряд романы, освещающие советское прошлое, были предметом пристального внимания (Михаил Шишкин: *Письмовник*, Сергей Лебедев: *Предел забвения*), причём некоторые из них были удостоены самых престижных литературных премий (например, *Обитель* Захара Прилепина в 2014 году, *Зулейха открывает глаза* Гузель Яхиной в 2015 году, *Авиатор* Евгения Водолазкина в 2016 году, *Памяти памяти* Марии Степановой в 2017 году). Созданные в 2010-е годы романы, ориентированные на тематику советского прошлого, позволяют увидеть расхождения в рефлексии советского наследия на уровнях, выходящих за рамки поверхностного содержания, в частности, на более тонких уровнях временного построения излагаемых историй. Можно говорить об инсценировке и отражении работы памяти через трансформацию писем в эпистолярный роман (*Письмовник*), создающих мифопоэтическое циклическое время, или в форму дневника (*Авиатор*), создающих иллюзию соседства, соприсутствия прошлого и настоящего времени, о посредстве «магического историзма» (Александр Эткинд), т.е. раскрытии травматического прошлого с помощью гротескного свихнувшегося („out of joint“) времени, соединяющего прошлое и настоящее «безжалостно конкретным» образом (Lunde 2022: 193) в *Пределе забвения* Лебедева. Но во всех этих примерах писатели осмысливают советское прошлое посредством низложения причинности, последовательности и линейности и перехода к одновременности и синхронности, где прошлое, настоящее и будущее переплетаются сложным и порой провокационным образом.

С одной стороны, разнообразная темпоральная картография современного русского романа 2010-х годов (см. Лугарич Вукас 2023) верифицирует базовую повествовательную конвенцию, заключающуюся в том, что любая история, чтобы быть рассказанной, требует временных рамок (временная последовательность является минимальным требованием для того, чтобы группа событий сформировала повествование; даже причинно-следственные связи «часто [...] могут быть спроецированы на временность» (Rimmon-Kenan 2002: 19)).² С другой стороны,

² В своей книге *Состояние постмодернизма* (*The Condition of Postmodernity*) Дэвид Харви утверждает, что время и пространство – базовые категории человеческого существования, но при этом ни одна из них не является «нейтральной в социальных процессах» (Harvey 1999: 239). Более того, в понимании Харви превалирование либо времени, либо пространства в повествовании позволяет отличить модерн от постмодерна: несмотря на то, что всякое произведение является своего рода временной и пространственной фиксацией, «поскольку автоматически замораживает поток опыта и тем самым извращает то, что стремится представить» (Harvey 1999: 205), он утверждает, что «модерн – это опыт прогресса через модернизацию, произведения на эту тему имеют тенденцию подчеркивать временность, процесс становления, а не бытие в пространстве и времени» (Harvey 1999: 205; курсив в оригинале). Потому «оппозиция между Бытием (Being) и Становлением (Becoming) стала центральной в истории модернизма. Эту оппозицию следует рассматривать в плане

темпоральную картографию можно воспринимать и как антропологическо-культурную категорию, которая архивирует и отслеживает, заставляя время «говорить нашим языком», т. е. очеловечивая его, придавая ему лингвистическую форму (Kermode 1968: 44–5) – широкий политический и культурный раскол внутри постсоветского российского общества, отмеченный разрушением, устранением или, по крайней мере, перемещением отношений между прошлым, настоящим и будущим, что хорошо иллюстрируется псевдопроекцией слогана «монстраций» в Новосибирске в 2013 году – «вперед, в темное прошлое». Широкая популярность литературных трансформаций советского прошлого в русском литературном поле на протяжении 2010-х годов переключается как с «одержимостью прошлым» (Etkind 2013: 5; см. также Lunde 2022), так и с «затмением будущего» (Assmann 2020: 5), а парадигматическое смещение фокуса с «сужающегося» будущего на «расширяющееся» прошлое (Lorenz 2014: 51) в русской прозе 2010-х годов не только свидетельствует об изменениях в представлении о возможном будущем, но и детерриториализует образы прошлого. По словам Криса Лоренца, «как будущее потеряло обещание прогресса, прошлое потеряло своё фиксированное место на безопасном расстоянии от настоящего и свой характер объекта» (Lorenz 2014: 57).

2. Памяти памяти: чувствительный роман(с) о былом

Исходя из предположения, что процессуальная природа трансформации чего-то старого (прошлого) во что-то новое (повествовательный текст) в нарративном плане проявляется посредством временной организации повествовательного мира, в этой статье я сосредоточу свое внимание на романе-романсе *Памяти памяти* Марии Степановой. Выбор именно этого романа обусловлен несколькими причинами. Во-первых, роман не случайно опубликован в 2017 году, т. е. сто лет после Октябрьской революции, из-за чего его можно рассматривать как символическую отсылку к целой русской двадцатилетней истории. Во-вторых, и до Степановой русские писатели, конечно, отсылали к прошлому, чтобы рельефнее представить его образы. Но там прошлое служило своего рода музеем неподвижных образов, которые были доступны писателям. В романе Степановой, напротив, прошлое так

напряженности между ощущением времени и ощущением пространства» (Harvey 1999:

к М. Фуко,

Ф. Джеймисона и Ж. Деррида, предполагали, что «в постсовременном обществе» (Керимов 2005: 6) произошла «великая трансформация» (Керимов 2005: 6), связанная именно с переходом от типично модернистской проблемы истории и времени к «о-пространствливанию времени» (Керимов 2005: 6), т. е. с превращением пространства в экзистенциальную и культурную доминанту, «когда именно пространство становится фундаментальным референтом социального бытия людей» (Керимов 2005: 6). В свою очередь, Марк Карри, обсуждая связь между повествованием, будущим временем и природой бытия, выделил три представления о времени в современной литературе: пространственно-временное уплотнение (time-space compression), ускоренная реконтекстуализация (accelerated recontextualization) и архивная лихорадка (archive fever) (Currie 2007: 6). Все три философских обращения ко времени характеризуются потерей классического временного порядка, линейной передачи смыслов, организующей дискурс, хаотическим соприсутствием смыслов, превращением временной удаленности в одновременность (Currie 2007: 10).

же живо, как и настоящее, с той важной разницей, что прошлое открывает автор-повествователю путь к настоящему, из-за чего роман строится на смешивании времени (синхроничности, со-временности) и его самоуничтожении. Поскольку XX век приближается к нам, переходя в настоящее, классического линейного, целенаправленного времени как способа обозначения временного расстояния уже не существует. В-третьих, в *Памяти памяти* автор-повествователь принадлежит к поколению «постпамяти», т. е. поколению, которое самостоятельно (на своей собственной коже) не столкнулось с травматическими событиями советского периода, но получило этот опыт через передачу, трансляцию, трансформацию. Называя эту настойчивую, упорную память о прошлом «постпамятью», американский исследователь Марианна Хирш указывает на то, что постпамять не то же самое, что и «актуальная» память о событии, пространстве или опыте: это «пост», потому что это память предыдущего поколения о травматических событиях, и потому что воспоминания одного человека не могут быть трансформированы в воспоминания другого. В то же время, однако, «она напоминает память по своей аффективной силе и психическому воздействию» (Hirsch 2012: 31). Аффективная сила и психические эффекты постпамяти в романе *Памяти памяти* мотивируют активный поиск связи с прошлым, основанной на сильных эмоциональных связях с ушедшими членами семьи. Автор-повествователь формирует, используя частные истории, пропущенные документы прошлого (дневники, письма, записи, фотографии) и географические места, воображаемую, тем не менее живую, убедительную связь с прошлым. Воспоминания о прошлом в романе воспринимаются читателем как своего рода исторический контрнарратив, поскольку *Памяти памяти* полностью определены перспективой снизу вверх, по мере чего происходит трансформация от повествований об исторической длительности к переменчивым и прерывным отдельным историям; к историям маргиналов, которые в романе описываются с помощью ряда синтагм, вроде «малая история», «ненаписанная история», «семейная история», «тенева история», «тёмная история», «собственная история» и т.п.

При этом для темы трансформации в более узком, литературоведческом значении особенно интересным является то, что процесс работы с памятью в романе Степановой происходит буквально перед читательскими глазами: автор-повествователь раскрывает перед нами процесс сборки книги. Уже в самом начале романа автор-повествователь говорит, что она – инстанция «отбора и отсева; это тот, который знает, какая часть общего объема нерассказанного должна переместиться в световое платно, а какой так и предстоит остаться во тьме, внешней или внутренней» (Степанова 2017: 16). Более того, автор-повествователь объясняет причины использования того или иного повествовательного приёма, описывает процесс подбора слов, чтобы они стали живой водой, которая сумеет воскресить память. Она подробно описывает процесс формирования романа и, ссылаясь на ряд других (литературоведческих, философских, культурологических) текстов, предлагает нам ключ к его прочтению. Одновременно создание книги сопровождается постоянным чувством неудачи и нехватки более крепкого знания: автор-повествователь пишет, что в её случае прошлое «все отводит и отводит ложку от

загодя разинутого рта» (Степанова 2017: 189). Недоступность, непрозрачность материальных следов прошедшего времени побуждает мечтательность и порой излишнюю сентиментальность как вид компенсации за осознание, что желанное и нужное – недоступно: «Вместо респектабельного занятия — исследования или расследования — все, чем я занималась все это время, вдруг оказалось фрейдовским семейным романом, чувствительным романсом о былом» (Степанова 2017: 193). Однако, по мере работы над книгой и развития сюжета, автор-повествователь начинает понимать, что вчитывание в прошлое все-таки получается, поскольку порождает мимезис, подражание. Как точно указывает Лев Оборин, можно не только проследить параллели между письмом Марии Степановой и воспоминаниями Бориса Пастернака или Винфрида Георга Зебальда, но также время от времени просвечивается родственность её слога со слогом родных. Оборин замечает, что на стилистическом уровне романа из обертонов частных писем, дневников и записок складывается то чередование между мягкостью и жёсткостью, бескомпромиссностью и страдательностью, которое автор-повествователь узнает, как родное (Оборин 2017). Оборин настаивает, что именно это родство заставляет того, кто вспоминает, относиться к чужим текстам и историям как к своим собственным. Более того, эти «внутренние рифмовки», которые раскрываются по в процессе создания романа, могут послужить дополнительным объяснением того, почему сама Степанова определяет свой роман как романс. С одной стороны, если «разложить это слово, мы получаем „роман с“ — в данном случае роман с памятью» (Оборин 2017), с другой стороны, «то, что делает Степанова, — дело любви, [...] ну а слово „романс“ говорит нам о пении — и о том песенном жанре, к которому близка её поэзия. Романс — жанр городского фольклора, наполненный той самой избыточной красотой „секретиков“, что казалась излишней в позднесоветском мире „достойной и бодрой скромности“. Под любовным взглядом эта красота раскрывается, „все рифмуется со всем“, кажущаяся низость жанра становится совершенно неважной, а его общественность [...] парадоксальным образом высвечивает уникальность каждого поющего» (Оборин 2017).

В данном контексте следует отметить, что путешествия, как один из способов проникнуть под толстые и непрозрачные слои кожи исторического времени, настойчиво присутствуют в романе Степановой, усиливая динамичность, становление и процессуальный взгляд на реальность автора-повествователя. При этом о путешествиях можно говорить в двух смыслах: они одновременно являются и темпоральными (путешествие в памяти) и пространственными, поскольку автор-повествователь описывает свои поездки по России и Европе, пытаясь установить связь с опытом членов своей семьи, которые посещали те же места или жили в них. Воспоминания в данном контексте подобны путешествиям не только во времени, но и в пространстве (см. Sorvari 2022: 129–52). По пути встречаются «точки», где определённые воспоминания как бы сохраняются и дают автору ощущение чего-то важного: «Передвигаясь от места к месту, от архива к архиву, от улицы к улице, где они ходили по земле, я имела в виду с ними совпасть и что-то, против всякого вероятия, вспомнить» (Степанова 2017: 207). Более того, рассказывая о своих путешествиях по Берлину, Парижу и российским городам, посещая

библиотеки, галереи, музеи и архивы, автор-повествователь одновременно создаёт ассоциации и параллели («внутренние рифмовки») между прошлым и настоящим. Езда на велосипеде в Берлине, «в городе, для которого собственная история стала раной и отказывалась зарастать розовой кожей забвения» (Степанова 2017: 53) напоминает «распоряжение от 5 мая 1936 года, лишившим некоторое количество горожан права на владение и пользование велосипедом» (Степанова 2017: 54). В Париже она хочет посетить те же места, которые посещала её прабабушка Сарра, живя там юной студенткой: «Получается, можно было в прямом смысле залезть истории под кожу: провести одну-две ночи под одним кровом с молодой прабабушкой, под общим с нею потолком» (Степанова 2017: 208). Путешествие задаёт нарративу динамический ритм, но и закрывает временные разрывы и возобновляет в ходе истории прекращённые отношения между прошлым и настоящим, приводя линейное время к самоуничтожению, одновременно создавая условия для писательского воображения. Впоследствии этот роман с не является только историей семьи – это исследование механизмов функционирования памяти и того, как повествователь трансформирует, моделирует, перерабатывает прошлое через память и разрозненные (фрагментированные) сведения. Именно обнажение конструктивных приёмов строения памяти в полноценный роман, по сути, и составляет его глубинное содержание, приводящее автора-повествователя к пониманию того, что её «зацикленность» на дневниках, фотографиях и других материальных хранилищах памяти говорит больше о настоящем и ней самой, чем о прошлом и умерших членах её семьи. В том числе роман служит хорошим примером литературного текста, показывающего, что для «поколения постпамяти» целью воспоминаний о прошлом является, по сути, попытка осмысления собственного положения в настоящем и внутренней трансформации. В результате можно говорить о двойной трансформации: тени советского прошлого в видимый нарратив и вспоминаемого Я во вспоминающее Я.

3. Постоянное ожидание ретроспекции

Как эта двойная трансформация отображается во временной структуре романа?

В своей книге *Не на своем месте (Out of Place)* Эдвард Саид пишет, что «все семьи придумывают своих родителей и детей, наделяют каждого из них историей, характером, судьбой и даже языком» (Saïd 2000: 290). Эта мысль в сжатом виде описывает художественный мир *Памяти памяти*, так как фундаментальное временное напряжение в романе вытекает из сосредоточенности на личном, интимном времени, которое урегулировано одновременными процессами воспоминания, забывания и выдумки. Дополнительное временное измерение присутствует в том, как интертекстуальные, метафикциональные и метанарративные элементы направлены друг на друга, создавая отношения и связи, которые иногда могут быть сразу очевидными и явными, а в других случаях – более сложными и неоднозначными, и поэтому открытыми для читательской дешифровки. Повествовательная линия романа – кольцевая, с присущей ей структуре многочисленностью начал. Роман образует замкнутую петлю, в которой индивидуальные воспоминания и

автобиографическая память постоянно прерываются культурной памятью, т. е. паутиной интертекстуальных и самореференциальных сбоев и метатекстовых комментариев, что не только вносит беспорядок в хронологию романа, но и затягивает процесс чтения. Например,

по углам большой комнаты молчали сухие остоны телевизоров. Огромный новый холодильник был впрок набит ледяною цветной капустой и замороженными буханками хлеба („Мишенька любит хлеб, купи побольше“). В шкафах были все те книги, с которыми здороваешься, как с родней, приходя в гости, – „Убить пересмешника“, черный Сэлинджер с мальчиком на обложке, синие корешки „Библиотеки поэта“, серый Чехов, зеленый Диккенс. На полках стояли старые знакомые: деревянная собака и желтая пластмассовая собака, какой-то еще резной медведь с флажком на нитке. Все они словно присели перед дорогой, разом усомнившись в собственной нужности. (Степанова 2017: 8)

Однако вещи становятся именно более интересными, когда попытка восстановить историю семьи автора-повествователя, по сохранившимся сведениям, оказывается невыполнимой задачей – ведь материальные следы семейной жизни несут в себе ошибки, искажения и провалы: «я вынуждена была признать, что моя родня мало постаралась, чтобы сделать нашу историю интересной для пересказа» (Степанова 2017: 16–7). Задача написать историю собственной семьи по воспоминаниям становится непреодолимым испытанием: «Когда я собралась вспоминать всерьез, стало вдруг ясно, что у меня ничего нет. От тех вечеров при свете старых фотографий не осталось ни дат, ни данных, ни даже простого пунктира родственных связей: кто чей брат и чей племянник» (Степанова 2017: 20). Сотни плотных страниц романа Степановой являются зашифрованной, загадочной, сложной попыткой ответа на вопрос о том, что, по сути, является референтом того, благодаря чему мы вспоминаем (фотографии, дневники, письма и др.) и реконструируем память? По мере последующего роста невозможности реконструирования прошлых событий как они происходили «на самом деле», автор-повествователь оказывается не в состоянии продвинуть свое повествование вперед и довести роман до ожидаемого конца. Роман заканчивается не только словами, не обеспечивающими завершение («Замороженные Шарлотты, представители *популяции* выживших, кажутся мне родней – и чем меньше я о них могу рассказать, тем ближе они становятся» (Степанова 2017: 254–5)), но и фотографией (единственной в романе, которая визуально предоставлена, а не описана словами), на которой находятся общие лица неименованных людей; фотографией, с которой можно было бы начать писать совсем новый роман. Все эти механизмы задерживают читателя в постоянном ожидании ретроспекции, которая, по меткому замечанию Марка Карри, предполагает временность, «лежащую в основе человеческих представлений о времени [...], но также и в основе повествования, как в рамках его способов фиктивного повествования, так и в качестве более общих способов осмысления мира. Повествование, как правило, ретроспективно в том смысле, что рассказчик оглядывается на происходящее и рассказывает о нем в прошедшем времени, а читатель или слушатель переживает эти события впервые, как квази-присутствующие» (Currie 2007: 29–30). В итоге Степанова в романе не только исследует историю собственной семьи, но

и проводит тщательное исследование самой природы памяти и (не)возможности повествования, «слепых пятен» современных теорий памяти и сложных и порой противоречивых модусов, иницирующих и поддерживающих «чувство живой связи» (Hirsch 2008: 194) настоящего и прошлого. Или, как это формулирует сама Степанова: «У меня так не вышло, и книжка о семье получается вовсе не о семье, о чем-то другом. Видимо, об устройстве памяти и о том, чего она от меня хочет» (Степанова 2017: 22).

4. Устранение памяти и низложение линейности времени

В этом контексте важное место в *Памяти памяти* принадлежит потрясающе рассказанному эпизоду отъезда автора-повествователя в Саратов на поиски собственных корней. Знакомый из Саратова сообщает ей перед отъездом адрес семейного дома. Приехав в дом по указанному адресу, автор-повествователь описывает:

Во дворе я долго возила руками по сырому саратовскому кирпичу. Там все было как надо и даже больше того. Никогда не виданный, никем мне не описанный двор моего прадеда безошибочно узнавался как тот самый, разнотчений не было никаких: и низкий палисадничек с кустом золотых шаров, и кривые стены, их дерево и кирпич, и какой-то, кажется, стул со сбитой перепонкой, стоявший у забора без особой причины, были свои, сразу стали мне родственники. Тут, говорили они, тебе сюда. Довольно сильно несло кошками, но зелень пахла сильнее, а взять на память было решительно нечего. Да и не надо было никаких сувениров – до такой степени я вспомнила под этими окнами всё, с таким чувством высокой, природной точности я догадывалась о том, как тут у нас было устроено, как жили здесь и зачем уезжали. Двор меня, попросту говоря, обнял. (Степанова 2017: 23)

Этот отрывок заслуживает особого внимания по двум причинам. Во-первых, с учётом временной перспективы плотные описания саратовской кирпичной кладки и саратовского двора напрямую влияют на структуру повествования, поскольку устанавливают всеобъемлющую (авто)рефлексивную раскладку работы памяти, сказываясь как на времени повествования, так и на времени чтения. По мере того, как читатель пытается собрать воедино события, он перемещается назад и вперёд во времени и пространстве, растягивая читательский опыт до его предела. Во-вторых, чтобы не допустить забвения, автор-повествователь, как в романе *Аустерлиц* Зебальда, возвращается к значимым моментам семейной истории, пытаясь раскрыть, понять и передать эти истории. Для этого она ищет следы прошлого и вспоминает некоторые из бесчисленных семейных историй, связанных с семейным архивом и местами, где они жили. Однако указанный повествовательный эпизод переживает неожиданный кульминационный момент после возвращения в Москву: «Что-нибудь неделю спустя мне позвонил саратовский знакомый и, смущаясь, сказал, что перепутал адрес. Улица была та, номер дома другой, простите, Маша, мне страшно неловко. И это примерно все, что я знаю о памяти» (Степанова 2017: 23). Этот отрывок резюмирует заложенные в романе механизмы устранения памяти и низложения линейности времени (которые, судя по всему, являются движущими силами всего литературного замысла Степановой),

поскольку они подчёркивают, что представление повествователя о прошлом никак не похоже на то, что в действительности произошло. Наиболее интересные вопросы романа рождаются над этим разрывом разных версий прошлого опыта, более того, по мере развития романа этот разрыв все более углубляется и заполняется выдумкой, т. е. не тем, что и как произошло, а что и как могло произойти.

Когда автор-повествователь заявляет, что «прошлое трансформируется в *прошлые*» (Степанова 2021: 52; курсив в оригинале), она, как представляется, подтверждает, что в постсоветской России 2010-х годов «история (*history*) [...] заменяется притчей (*story*)» (Балина 2017: 50; курсив в оригинале), и ее роман можно расценивать как продолжение тенденции к индивидуализации и приватизации истории, которая стала распространённой частью российской мемориальной политики со времён оттепели, когда многие читатели полагали, что индивидуальные свидетельства дают более достоверное и точное представление о прошлом, чем официальные государственные документы (Балина 2017: 50). Тем не менее роман Степановой, выдвигая вопрос о пустоте референта семейного архива, также предоставляет противоположный пример, поскольку материальные предметы не прозрачны поскольку они застёгнуты собственными конвенциями. Дневники её тётки Гали представляют собой каталог ежедневных занятий³, которые в лучшем случае олицетворяют пустоту женской домашней жизни в то время, как референт настоящего, более глубинного опыта тётки Гали и её эмоционального склада написан якобы невидимыми чернилами. О том, что её бабушка Сарра Гинзбург была заключена в Петропавловскую крепость, она узнает из рассказа своей матери, но этот семейный рассказ о её жизни явно не соответствует действительности — Сарра утверждает в одном из своих писем, что «В России, как еврейка, не могла поступить в высшее учебное заведение и вынуждена была учиться за границей» (Балина 2017: 11), однако, по мнению автора-повествователя, ей, как дочери купца первой гильдии, «можно было и жить, и учиться в обеих русских столицах, в любом из университетов Москвы и Петербурга» (Балина 2017: 11). Письма Лёдика о Великой Отечественной войне и его пребывания в Ленинграде в долгие месяцы блокады ни одним словом не описывают эти события, не дают представления о том, как было воевать и голодать: его письма пугающе беззаботные. Например,

Дорогая мамочка,

Все никак не мог собраться тебе написать. Главная причина — моя жуткая лень писать письма. Мамочка, я был в Ленинграде вторично и виделся с тетей Лизочкой, Сокой и Люсей. Все они здоровы и благополучны. Попал я в Ленинград, так как заболел моей старой болезнью ангиной и лежал в больнице, так что Сока, Люся и тетя меня навещали... Мамочка, как ты, как твоё здоровье? Умоляю тебя об одном — не волнуйся за меня, я ни в чем не нуждаюсь и вполне благополучен.

Чувствую себя сейчас вполне хорошо. (Балина 2017: 161)

³ «“Почистила тыкву и пока в короб ломтями, буду морозить”, “А с ночи после 1:45, измерив давление, приняла клофелин, ждала, пока оно снизится, чтобы еще принять лекарства”, “Утром пила кофе со сгущенкой и ушла около 11 на Алтайскую”, “Выпила чай и лежала весь день”, “Жарко. Надела юбочку Тони”». (Степанова 2017: 11; курсив в оригинале)

Его письма — как и дневник Гали — скудного (эскапистского) содержания, на котором очень сложно построить семейную историю. В действительности Лёдика госпитализировали в Ленинграде, скорее всего, из-за ранений (вряд ли ангина в то время могла быть достаточным поводом, чтобы попасть с передовой в больницу), а эскапистский порыв его писем резко контрастирует со свидетельствами других блокадников, согласно которым «на фронте не болели: *было негде*» (Степанова 2017: 161; курсив в оригинале). Более того, за одиннадцать дней до письма Лёдика, 16 ноября 1941 года, его 994-й стрелковый полк находился под непрерывным артиллерийским обстрелом, 25 ноября 1941 года была снижена норма выдачи хлеба в Ленинграде, а в декабре 1941 года «люди начинают пухнуть с голоду» (Степанова 2017: 161) — было ли вообще возможно быть «здоровым и благополучным» 27 ноября 1941 года, когда датировано письмо Лёдика? Какие знания эти письма предлагают и как рассказать «правдивую историю» своей семьи на пробелах, на том, что осталось вне рамок закреплённого в словах? Литературное творчество, основанное на таких отрывочных воспоминаниях, напоминает изуродованную *frozen Charlotte* куколку, которая «одним дождливым вечером [...] выпала из кармана и разбилась» (Степанова 2017: 43):

Мальчик развалился на три части, нога в носочке ускакала под брюхо ванны, тело и голова лежали порознь. То, что худо-бедно иллюстрировало целостность семейной и собственной истории, разом стало аллегорией: невозможности ее рассказать, и невозможности хоть что-нибудь сохранить, и полного моего неумения собрать себя из осколков чужого бывшего или хоть убедительно его присвоить. Я подняла с пола то, что нашла, и разложила на письменном столе, как куски пазла. Дела было не поправить. (Степанова 2017: 43)

Несмотря на то, что Степанова в прустовской манере настаивает на том, что человеческая память как форма культурной памяти в понимании Яна Ассманна (Assmann 2008) полностью обусловлена медиальностью следов прошедшего времени, которые память сохраняют и/или активизируют, материальные артефакты прошлого содержат лакуны, пробелы, загадки, двусмысленности и ошибки, а их субъекты упорно сопротивляются раскрытию и нарративному обрамлению. При этом неспособность автора-повествователя собрать воедино историю своей семьи и двигаться вперёд, в будущее, не позволяет его читателю сделать то же самое. Более того, роман Степановой, по тонкому замечанию Марьи Сорвари, якобы призывает читателя также рассматривать себя как «выжившего» и осмыслить своё настоящее в свете прошлого (Sorvari 2022: 137).

5. Образы «в тупике»

Помимо дневников, Степанова обращается к фотографии как к предмету, который в культуре 21 века является своеобразным *lingua franca* в представлении самых точных, достоверных и полных образов действительности: как говорит Зонтаг, «Фотографируя, нечто становится реальным» (Sontag 2003: 19). Фотография, как писала Марианна Хирш, «обещает предоставить доступ к самому событию, и легкое признание ее иконической и символической силы делает ее чрезвычайно мощным средством передачи событий, которые остаются невысказанными» (Hirsch

2008: 107–8). Однако, как и дневников и писем, познавательная досягаемость фотографий в романе Степановой раскрывается в неполноте и недостатках их эстетического языка. Говоря, что фотографии фиксируют не прошлое таким, каким оно было, а «меня в субботу в чёрной амазонке» (Степанова 2017: 33), автор-повествователь блестяще иллюстрирует мысль Сьюзен Зонтаг, которая говорит, что фотография маскирует иллюзию, потому что всегда обрамляет, а это значит, что одновременно и деконтекстуализирует, исключает: «Фотографический образ, даже в той мере, в какой он является следом (а не конструкцией, составленной из различных фотографических следов), не может быть просто прозрачностью происходящего. Это всегда изображение, которое кто-то выбрал; сфотографировать — значит обрамить, а обрамить — значит исключить» (Sontag 2003: 38–9). Фотография «как бы даёт нам двойной сигнал. Остановите это мгновение, настаивает она. И тут же восклицает: ‘Какое зрелище!’», она «объективирует событие или человека, обращает их в то, чем можно обладать» и поэтому «часто бывает так, что нечто выглядит (или нам кажется, что оно выглядит) ‘лучше’ на фотографии. В самом деле, одной из функций искусства фотографии является усовершенствование того, как вещи выглядят в обычной жизни» (Зонтаг 2008). Однако при исследовании романа через нарративные рамки временности фотографии не выступают в качестве абсолютно пустых означающих, так как они работают как простое и прямое выражение повторяемости времени, потому что в первую очередь фиксируют «перемены, которые всегда одни и те же, — рост, переходящий в угасание и небытие» (Степанова 2017: 32). Однако, несмотря на это, их визуальный язык создаёт впечатление непосредственного присутствия, движущейся реальности, фотографии дополнительно подчеркивают основную мысль романа: события остаются невообразимыми, а прошлое разворачивается в вечно потерянном, недоступном и недостижимом времени. Несмотря на упорное стремление автора-повествователя проникнуть под кожу истории, прошлое запечатано в беньяминовских образах «в тупике» (*at a standstill*): «Ибо если отношение настоящего к прошлому — чисто временное, непрерывное, то отношение былого к настоящему — диалектическое: это не прогрессия, а образ, внезапно возникающий» (Benjamin 2002: 462 [N2a, 3]).

В итоге то, с чем читатели сталкиваются в романе Степановой, в этой сложной нарративной паутине, состоящей из различных материальностей и слоёв реальностей, — это дилемма об историческом знании: о том, каким образом это знание активно генерируется в процессах воспоминания и повествования и как оно дискурсивно конструируется в постсоветской российской культуре в целом. *Памяти памяти* позволяет понять, что единственная мемориальная практика, которая имеет значение для поколения постпамяти, — это та, которая вырабатывается в результате напряженных усилий, исследований, споров, дебатов, поисков соотношения с устоявшимися нарративами. Роман Степановой построен на временности, которая соответствует разнонаправленной памяти (*multidirectional memory*) в понимании Майкла Ротберга (2009): временности, которая отрицает простую линейность, поскольку проблематизирует внутреннюю связь событий с фиксированными позициями во времени. Следовательно, в этом романе три

измерения времени — прошлое, настоящее и будущее — не разделены и не «закрыты» друг от друга: они взаимопроникающие, поскольку прошлое становится актуальным и для настоящего, и для будущего, демонстрируя тем самым свою растянутость во времени и сугубо реляционную, относительную природу.

6. Итоги

Нельзя не сказать, что такая настойчивая приверженность истории, историческим событиям, попытка осмысления исторического прошлого, не предполагает веру в возможность лучшего будущего, разве что утопию. Однако, такая вера требует подвергнуть сомнению само представление об истории, не только через вопрос о том, кто или что должно быть субъектом истории, но и через переосмысление того, как происходит этот процесс субъективизации. Таким образом, литературные произведения вроде *Памяти памяти*, зацикленные на советском прошлом, предполагают переработку, восстановление себя для того, чтобы понять, как прошлое может войти в будущее без его деструктивного, разрушительного повторения. Такое возвращение и переосмысление предполагает пересмотр понятий «прогресса», наследуемости и эволюции, ностальгии и сентиментальности. Это значит обратить внимание на неизбежные разрывы между памятью и дискурсом, между прошлым и настоящим, между индивидуальными и коллективными представлениями о возможности какой-либо существенной трансформации: поскольку все подлежит постоянному изменению, то, по сути, ничего больше не меняется и времени как способа обозначения расстояния больше не существует.

Также нельзя сказать, что такое ощущение, что прошлое, настоящее и будущее, перетекая одно в другое, существует одновременно, несёт в себе только деструктивный заряд, поскольку несмотря на то, что время уплотняется, сжимается, подавляется, обращается само на себя таким образом, что его циркуляция как бы не имеет никакого референта, разработка прошлого имеет и конструктивный разряд, так как включает попытку осознать себя в истории и в возможном будущем. Более того, мир прошлого не имеет собственной жизни, он мертв; образы прошлых времен и вещей воскресают и начинают звучать, жить только тогда, когда они проходят через воспоминающего человека, потому что только тогда они получают возможность говорить на языке памяти. В романе Степановой трансформация мемуарной парадигмы, взаимосвязи между памятью и творчеством, открывается перед нами как непрерывный процесс, в рамках которого идет отбор наиболее существенного и перспективного, происходит адаптация через переработку, перестройку, реорганизацию, разрешение противоречий и т. п. В том числе трансформация — это возможность, которая не может быть заблокирована дисциплинированием, контролированием знания. Именно поэтому Степанова в *Памяти памяти* трансформирует (или пытается трансформировать) само понятие памяти.

Такие и другие работы воображения позволяют открыть проход или трещину в прошлом, через которую можно реализовать иное, различное будущее. Таким

образом, литература выступает в качестве инструмента более или менее вольной интерпретации, где прошлые события переосмысливаются и обретают иной контекст, иногда создавая альтернативные варианты будущего.

ЛИТЕРАТУРА

- Aleida ASSMANN, 2020: *Is Time Out of Joint? On the Rise and Fall of the Modern Time Regime*. Ithaca, London: Cornell University Press.
- Jan ASSMANN, 2008: Communicative and Cultural Memory. *Media and Cultural Memory / Medien und kulturelle Erinnerung*. Ред: Astrid Erll, Ansgar Nünning. Berlin: De Gruyter. 109–18.
- Mark AUGÉ, 2004: *Oblivion*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Marina BALINA, 2017: Performing History as a Story. Faina Ranevskaja and Art of Remembering. *Transgressive Women in Modern Russian and East European Cultures*. Ред: Jana Hashamova, Beth Holmgren, Mark Lipovetsky. New York, London: Routledge. 50–68.
- Walter BENJAMIN, 2002: *The Arcades Project*. Cambridge, London: Harvard University Press.
- Mark CURRIE, 2007: *About Time. Narrative, Fiction and the Philosophy of Time*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Alexander ETKIND, 2013: *Warped Mourning: Stories of the Undead in the Land of the Unburied*. Stanford: Stanford University Press.
- David HARVEY, 1990: *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Cambridge, Oxford: Blackwell Publishing.
- Marianne HIRSCH, 2008: The Generation of Postmemory. *Poetics Today* 29/1. 103–28.
- Frank KERMODE, 1968: *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*. Oxford: Oxford University Press.
- Ilya KUKULIN, 2018: Cultural Shifts in Russia since 2010: Messianic Cynism and Paradigms of Artistic Resistance. *Russian Literature* 96–98. 221–54.
- Chris LORENZ, 2014: Blurred Lines. History, Memory and the Experience of Time. *International Journal for History, Culture and Modernity* 2/1. 43–63.
- Ingunn LUNDE, 2022: The Presence of the Past in Contemporary Russian Prose Fiction: A Comparative Reading of Guzel Iakhina and Sergei Lebedev. *Zeitschrift für Slawistik* 67/2. 171–96.
- Jean-Luc NANCY, 1994: Finite History. *The States of "Theory". History, Art, and Critical Discourse*. Ред: David Carroll. Stanford: Stanford University Press. 149–72.
- Shlomith RIMMON-KENAN, 2002: *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London: Routledge.
- Michael ROTHBERG, 2009: *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford: Stanford University Press.
- Edward SAID, 2000: From Out of Place. *Theories of Memory. A Reader*. Ред: Michael Rossington, Anne Whitehead. Baltimore: Johns Hopkins University Press. 290–7.
- Susan SONTAG, 2003: *Regarding the Pain of Others*. New York: Picador; Farrar, Straus, Giroux.

- Marja SORVARI, 2022. *Displacement and (Post)memory in Post-Soviet Women's Writing*. New York, London: Palgrave Macmillan.
- Сьюзан ЗОНТАГ, 2008: Когда мы смотрим на боль других. *Сеанс* 12. 5. В сети. [Susan SONTAG, 2008: Kogda my smotrim na bol' drugih. *Seans* 12. 5. V seti.]
- Тандыг Хафизович КЕРИМОВ, 2005: *Поэтика времени*. Москва: Академический проект.
- [Tandig HAFIZOVIČ KERIMOV, 2005: *Poëtika vremena*. Moskva: Akademičeskij proekt.]
- Даниэла ЛУГАРИЧ ВУКАС, 2023: Опьянение советским прошлым в современном русском романе: от реставрации до рефлексии, от тотальности до руин. *Zbornik matice srpske za slavistiku* 20/103. [В сети](#).
- [Danijela LUGARIČ VUKAS, 2023: Op'janenie sovetским prošlym v sovremennom russkom romane: ot restavracii do refleksii, ot total'nosti do ruin. *Zbornik matice srpske za slavistiku* 20/103. V seti.]
- Лев ОБОРИН, 2017: *Памяти памяти* Марии Степановой. О чем на самом деле одна из важнейших книг, написанных в 2017 году на русском языке. *Медуза* 28. 12. 2017. [В сети](#).
- Lev OBOVIN, 2017: *Pamjati pamjati* Marii Stepanovoj. O čem na samom dele odna iz važnejših knjig, napisannyh v 2017 godu na rusском jazyke. *Meduza* 28. 12. 2017. V seti.
- Мария СТЕПАНОВА, 2017: *Памяти памяти*. Романс. Москва: Новое издательство.
- [Marija STEPANOVA, 2017: *Pamjati pamjati*. Romans. Moskva: Novoe izdatel'stvo.]

POVZETEK

Ruski romani, napisani v letih 2010–2020, ki se osredotočajo na tematiko sovjetske preteklosti, omogočajo vpogled v razlike pri refleksiji sovjetske dediščine na ravneh, ki presegajo zgolj površinsko vsebino, zlasti na bolj subtilnih ravneh časovnega oblikovanja pripovedovanih zgodb. V tem članku je časovna kartografija teh romanov razumljena kot antropološko-kulturna kategorija, ki arhivira in sledi, s čimer prisili čas, da »govori naš jezik«: ga torej pooseblja in mu daje jezikovno obliko (Kermode 1968: 44–5) ter tako izpostavlja širok politični in kulturni razkol znotraj postsovjetske ruske družbe, zaznamovan z uničenjem, odpravo ali vsaj premestitvijo odnosov med preteklostjo, sedanjostjo in prihodnostjo. Na podlagi domneve, da se procesna narava transformacije nečesa starega (preteklosti) v nekaj novega (npr. pripovedno besedilo) v narativnem smislu izraža prek časovne organizacije pripovednega sveta, članek interpretira roman (oz. po avtorski opredelitvi »romanco« *Pamjati pamjati* (*Spominu spomin*) avtorice Marije Stepanove. Ta »roman z« (Lev Oborin) ni zgolj zgodba o družini, saj je v ospredju raziskovanje mehanizmov delovanja spomina in tega, kako pripovedovalec transformira, oblikuje, predeluje preteklost skozi spomin in razdrobljene (fragmentirane) podatke. Prav razkrivanje konstruktivnih metod gradnje spomina v popoln roman predstavlja pravzaprav njegovo globoko vsebino, kar vodi avtorja-pripovedovalca do razumevanja, da njena »obsedenost« z dnevniki, fotografijami in drugimi materialnimi nosilci spomina pove več o sedanjosti in njej sami kot o preteklosti in pokojnih članih njene družine. Poleg tega roman služi kot dober primer literarnega besedila, ki prikazuje, da je za »generacijo post-spomina« cilj spominjanja preteklosti v bistvu poskus razumevanja lastnega položaja v sedanjosti in notranje transformacije. Analiza romana je razdeljena na več poglavij, v katerih so obravnavane osrednje značilnosti časovne strukture romana: občutljiv roman o preteklosti, stalno pričakovanje retrospekcije, odprava spomina in odprava linearne pripovedi ter podobe »v svoji statičnosti«.