

УДК 82-1/-9
DOI <https://doi.org/10.26661/2414-9594-2020-1-2-24>

К ВОПРОСУ О ЖАНРОВОМ СВОЕОБРАЗИИ КНИГИ МАРИИ СТЕПАНОВОЙ «ПАМЯТИ ПАМЯТИ»

Шевченко Л. И.

*доктор филологических наук, профессор
Институт литературоведения и языкознания
Университета имени Яна Кухановского
ул. Университетская, 17, Кельце, Польша
orcid.org/0000-0003-3939-2438
ludaliter@mail.ru*

Ключевые слова: *личный документ, эссеистика, монтажные приемы, авторское «я», жанровая генерализация, метароман.*

«Памяти памяти» относится к тем произведениям прозы non fiction, которые опираются на различные документы в их сочетании с вымыслом. В ней поднимается комплекс проблем, а позицию автора выражает сюжет его поисков их же решений без посягательств на категоричность оценок и выводов. Отсюда и споры о жанровой принадлежности книги М. Степановой, ее разные версии. Рассмотрев их и солидаризуясь с выводом Сергея Оробия, что «Памяти памяти» – метароман, автор данной статьи ставит цель показать, что это произведение совершенно особого типа, и оно требует уточнения своей жанровой дефиниции.

В статье показывается, что своеобразное толкование замысла построения и механизма создания «Памяти памяти» дано уже в самом тексте М. Степановой в виде системы зеркал, отражающих одновременно ее, размышляющую о своем ремесле, и тех авторов, у которых уже появлялись подобные книги (Ш. Салмон, Р. Голдчейн, В. Зебальд и др.). Вводя в произведение сотни имен и фактических данных, используя опыт создания ready-made текстов и записей “oral history”, М. Степанова опирается на сквозной мотив памяти личной, семейной и изоморфный ему мотив памяти Катастрофы национальной. Они служат как органичному соединению, так и контрастным стыковкам различных по оптике и масштабам показа в их образном представлении срезов реальности. И ими же задаются все трансформации тех многочисленных реминисценций, аллюзий и разного рода отсылок, к которым М. Степанова прибегает для воплощения главных посылов / посланий и смыслов произведения в целом. Линии реконструированных историй родных и знакомых соединяются между собой и с включенным в текст материалом документальных и литературных источников с помощью разных монтажных приемов. Принцип монтажного построения текста способствует как показу контрастности и неизбежной конфликтности разных одновременно происходящих событий, случайности связей между различными фактами, так и метафорической демонстрации катастрофы, распада сознания человека и мира. Основным материалом познания и закрепления фактов действительности у М. Степановой выступают как личные документы – письма, воспоминания и дневники в сочетании с документами официальными, – так и различные документы фиктивные, вымысел, домысел, служащий компенсации недостающего. При этом – что важно – сам автор здесь подвергает рефлексии и приводимый им для читателя фактографический материал, и манеру, сам способ и алгоритм его представления в тексте, а также себя как того, кто творит на глазах у читателя весь этот текст. А все это и позволяет сказать, что жанр «Памяти памяти» – автодокументальный метароман.

ДО ПИТАННЯ ПРО ЖАНРОВУ СВОЄРІДНІСТЬ КНИГИ МАРІЇ СТЕПАНОВОЇ « ПАМ'ЯТІ ПАМ'ЯТІ»

Шевченко Л. І.

*доктор філологічних наук, професор
Інститут літературознавства і мовознавства
Університету імені Яна Кохановського
вул. Університетська, 17, Кельце, Польща
orcid.org/0000-0003-3939-2438
ludaliter@mail.ru*

Ключові слова: *особистий документ, есеїстика, авторське «я», жанрова генералізація, метароман.*

«Пам'яті пам'яті» належить до тих творів прози non fiction, які спираються на різноманітні документальні джерела у їх поєднанні з уявними образами. У творі порушується комплекс проблем, а позиція автора втілюється в сюжеті пошуків їх розв'язання без посягання на категоричність оцінок і висновків. Звідси і суперечки стосовно визначення жанру книги М. Степанової та наявності різних версій. Розглянувши їх та погодившись з думкою Сергія Оробія, який відносить «Пам'яті пам'яті» до жанру метароману, автор пропонованої статті ставить собі за мету показати, що цей твір нетрадиційний і потребує уточнення своєї жанрової дефініції. У статті показується, що своєрідне пояснення задуму побудови та механізму створення «Пам'яті пам'яті» подається вже в самому тексті М. Степанової у вигляді певної системи дзеркал, що відображають автора у процесі її розмислів про своє творче ремесло, і авторів подібних творів (Ш. Салмон, Р. Голдчейн, В. Зебальд та ін.). Залучаючи до книги сотні імен і фактичних даних, використовуючи досвід створення ready-made текстів та запису “oral history”, М. Степанова спирається на наскрізний мотив пам'яті особистої і сімейної та ізоморфний йому мотив пам'яті Катастрофи національної. Вони слугують як органічному, так і контрастному поєднанню різноманітних за оптикою та масштабами показу зрізів реальності в їх образному вираженні. Ними ж зумовлені всі трансформації тих численних ремінісценцій, алюзій та посилань, що їх М. Степанова використовує задля втілення головних посилів / посилань і смислів твору загалом. Лінії реконструйованих історій рідних та знайомих поєднуються між собою та із залученим документальним і літературним матеріалом різними монтажними прийомами. Принцип монтажно побудови тексту сприяє як показу контрастності та неминучої конфліктності різних подій, що подекуди відбуваються одночасно, та випадковості існування зв'язків між окремими фактами, так і – метафоричній вже демонстрації катастрофи і розпаду світу, людської свідомості. Основним матеріалом пізнання та закріплення фактів реальності у М. Степанової постають як особистісні документи – листи, спогади та щоденники у поєднанні із документами офіційними, так і різноманітні джерела фікційні та авторська образна вигадка, що слугують компенсації недостатнього. При цьому – що дуже важливо – сам автор піддає рефлексії і фактографічний пропонований ним матеріал, і манеру, сам спосіб і алгоритм його подання в тексті книги, а також себе як того, хто і створює на очах читача весь цей текст. А все це разом і дозволяє сказати, що уточнене означення жанру «Пам'яті пам'яті» – автодокументальний метароман.

ON THE GENRE PARTICULARITY OF MARIA STEPANOVA'S BOOK "IN MEMORY OF MEMORY OR POST-MEMORY"

Shevchenko L. I.

*Doctor of Philology, Professor (Prof. habil.)
Institute of Literary Studies and Linguistics
of Jan Kochanowski University in Kielce
Uniwersytecka str., 17, Kielce, Poland
orcid.org/0000-0003-3939-2438
ludaliter@mail.ru*

Key words: *personal document, essay writing, editing tools, author's self, genre generalization, meta-novel.*

"In Memory of Memory or Post-Memory" is one of those non-fiction works that rely on various documents combined with fiction. It raises a complex of problems, and the author's position is expressed by the plot of his search for the solutions, without claims of categorical conclusions. Hence, there are disputes about the genre of M. Stepanova's book, and different versions. Having reviewed them, and being in agreement with Sergey Orobyi's conclusion that "In Memory of Memory or Post-Memory" is a metanovel, the author of this article aims to show that this is a work of a completely different type which requires precise qualification of its genre definition.

The article shows that a peculiar construal of the plot and the mechanism of creation of the "In Memory of Memory" is given in M. Stepanova's text itself in a system of mirrors giving a reflection of her pondering her trade, and of those authors who had already had similar books (Sh. Salmon, R. Goldchain, V. Zebald et al). By introducing into the text hundreds of names and pieces of factual data, using the experience of ready-made texts and oral history records, M. Stepanova relies on a through motif of personal and family memory, and its isomorph motif of the memory of a national catastrophe. They serve both for their organic connection, and for the contrasting connections of pieces of reality varying in their optics and scale. And they also serve for transformations of all those numerous reminiscences and allusions M. Stepanova uses to depict the main messages and meanings of the entire novel. The plot lines of reconstructed histories of friends and relatives are interconnected among themselves, and with the material of documentary and literary sources with the help of different editing tools. The principle of editorial construction of the text facilitates the showing of contrast and inevitable conflict of different simultaneous events, of coincidental connections between different facts, and metaphorical portrayal of a catastrophe and disintegration of the conscience of the person and the world. In M. Stepanova's work, personal documents, such as letters and diaries, in combination with official documents, as well as fictional documents, fantasy and improvisation serve as the main material for comprehension and description of the facts of reality. And, importantly, the author submits to reflection the factual materials presented to the reader, the manner and the algorithm of their presentation in the text, and the author herself as the creator of the text in front of the reader's eyes. All that lets us conclude that the genre of "The Memory of Memory" is an auto-documentary meta-novel.

Русская проза последнего десятилетия интересна зреющими в ней поисками новых путей осмысления мира и человека. Не случайно этот пласт художественных произведений вызывает усиленный интерес литературоведов и критиков многих стран. Появляются сотни статей и

десятки монографий, в которых анализируются основные тенденции развития существующих в ней направлений, ее стилевые поиски и жанровые модификации, эволюция творчества тех или иных мастеров слова, конкретные составляющие их идиостиля, поэтика отдельных

произведений. Огромный интерес вызывают работы В. Агеносова, Л. Аннинского, Г. Белой, Г. Биновой, Д. Брауна, Г. Вашкелевич, П. Вайля, Б. Гройса, Е. Гоцило, Б. Жеймо, А. Зиверт, Н. Лейдермана, М. Липовецкого, А. Мережинской, Г. Нефагиной, И. Роднянской, И. Скоропановой, Л. Суханека, П. Фаста, С. Чупринина, М. Эпштейна и других авторов. Вместе с тем многие из явлений, которые наблюдаются в современной литературе, изучены не в полной мере. В частности, несмотря на обилие появившихся работ (М. Ким, М. Стюфляева, А. Тертичный, Т. Черкашина, И. Шайтанов, С. Шомова и др.) немало споров и весьма противоречивых оценок вызывает художественно-документальная литература, ее жанры и виды. Не изученным до конца, несмотря на работы В. Зусевой-Озкан, М. Липовецкого, Н. Тамарченко и других авторов, представляется и такое явление в литературе, как метароман.

Дискуссии вызывают относящиеся к различным течениям и направлениям произведения Михаила Шишкина, Бориса Хазанова, Олега Постнова, Владимира Сорокина, Виктора Пелевина, Дины Рубиной, Евгения Водолазкина, Ольги Славниковой, Марины Палей, Людмилы Улицкой и целого ряда других авторов. Не является исключением среди этих имен и Мария Степанова, ее творчество. Причем, несмотря на то, что об опирающейся на документ книге М. Степановой «Памяти памяти» уже неоднократно писали, и само это произведение, и его жанр еще требуют своего рассмотрения.

Цель данной работы – учитывая публикации, посвященные творчеству М. Степановой (Н. Александров, В. Бабицкая, Д. Иванов, И. Кириенков, Е. Макеенко, Л. Оборин, С. Оробий, Т. Сохарева, Е. Рыбакова, И. Шевеленко и др.), а также опираясь на работы, в которых рассматривается художественно-документальная литература (М. Балина, П. Вайль, И. Дзюба, Д. Затонский, Ф. Лежен, Е. Манскова, Е. Местергази, П. Палиевский, А. Портелли, И. Савкина, Н. Сивакова, Д. Хубова и др.) и специфика метаромана как жанра (В. Зусева-Озкан, М. Липовецкий, Н. Тамарченко и др.), проанализировать книгу М. Степановой «Памяти памяти» и уточнить ее жанровую дефиницию, что до сих пор оставалось проблемой для упомянутых авторов.

Определение жанровой дефиниции книги М. Степановой даст возможность пронаблюдать те явления жанровой генерализации, что характерны для прозы сегодня, позволит по-новому оценить эволюцию современной художественно-документальной литературы и метаромана, наметит дальнейшие перспективы анализа многих явлений, которые характерны для литературы сегодня. И это – отнюдь не случайно.

Действительно, в наши годы большой интерес вызывают художественно-документальные произведения, или литература non fiction, где основным материалом познания и закрепления фактов действительности выступают различные документы, и в том числе документ личный: письма, воспоминания и дневники, автобиографии и рассказы обычных людей – очевидцев эпохи. Произведения художественно-документальной литературы являют читателям одновременно эмпирическую правду конкретных событий и « универсальные истины» искусства в целом. Их структура направлена на достоверное изображение фактов и на «использование различных приемов, свойственных художественной литературе. (...) Произведения, относимые к художественно-документальной литературе, подразумевают синтезирование документального материала и художественных приемов его изображения, где факт занимает центральное положение, а структура направлена на достоверное воспроизведение действительности» [1, с. 189–194].

В литературе non fiction находим произведения с разным главенствующим документальным началом, но чаще всего основной текст в них опирается на однотипные (официальные и архивные, или личные) документы, которые представляются эксплицитно или в своих описаниях и чередуются с нейтральным по стилю или публицистически пафосным (реже – лирическим, или же лирико-философским) повествованием от лица автора, изредка дополняясь свидетельствами других уже типов и способов закрепления / представления материала (графическим или аудио-, аудиовизуальным и компьютерным в том числе). Произведения, где материалом познания и закрепления фактов действительности выступает в своей неизменности по преимуществу документ личный, образуют массив автодокументальной литературы. Заметным явлением в нем в наши дни стали книги, которые можно назвать “oral history”, и те, что являют собой ready-made тексты, среди которых наиболее известны «Время секунд хэнд» (2013) и другие произведения нобелевского лауреата в области литературы Светланы Алексиевич [2], «Детство 45–53: а завтра будет счастье» (2013) Людмилы Улицкой [3] и др.

Художественно-документальная литература заявляет о себе различными жанрами. В монографии «Литература non-fiction / non-fiction: Экспериментальная энциклопедия. Русская версия» Елена Местергази, характеризуя произведения с главенствующим документальным началом, среди них выделяет: 1) чистые, или первичные жанры, такие, как исповедь (вариант – интервью), автобиография, хроника, письма, – где выступить может любой; 2) сложные, или вторичные жанры,

такие, как невымышленный рассказ, документальная повесть или роман, в которых художественная правда опирается на достоверность фактического материала; 3) литературу мистификаций, где факт как такой вымышляется, а произведение относится к сфере fiction [4]. Однако причисление конкретного произведения к тому или иному уже устоявшемуся жанровому образованию всегда вызывает проблемы.

Книга Марии Степановой «Памяти памяти» (2018) относится к тем ускользающим от «окончательных» дефиниций произведениям прозы non fiction, которые опираются на различные документы в их сочетании с вымыслом. Используя разные по способам вербализации и приемам поэтики построения, их авторы стремятся дать симультанное, многоаспектное представление прошлого и современности. В них поднимается комплекс проблем, а позицию автора выражает сюжет его поисков их же решений без посягательств на категоричность оценок и выводов. При этом – что важно – сам автор здесь подвергает рефлексии и приводимый им для читателя фактографический материал, и манеру, сам способ и алгоритм его представления в тексте, а также себя как того, кто творит на глазах у читателя весь этот текст. «Гибридность» подобных и непохожих одно на другое произведений здесь очевидна. Отсюда и споры о жанровой принадлежности этих документально-художественных произведений и книги М. Степановой, ее разные версии.

Как отмечает Лев Оборин, для автора «Памяти памяти» отправной точкой в создании книги служит архив ее умершей тети, где «(...) личные записи (в которых личность поразительно отсутствует) соседствуют с газетными гороскопами (...)» [5]. В первых двух частях книги «(...) главы перемежаются с *неглавами* – подлинными письмами родных, документами, хранящими их голоса. Вокруг этих писем – фотографии, предметы быта; все они только описаны, а не показаны» [5]. Критик подчеркивает, что герои мировой культуры «(...) образуют в “Памяти памяти” сложную констелляцию – отдельную художественную систему, работающую потому, что все они так или иначе думали над проблемами, волнующими Степанову, и предлагали свои решения. (...) Феномен памяти в книге Степановой соприкасается с другими темами и благодаря им становится все объемнее и многограннее: память и история, рамять и катастрофа, память и звук, память и вещь. Наконец, самое важное – взаимосвязь памяти и этики. Взаимосвязь – то есть связь взаимообратная. Степанова выводит на свет своих мертвых. Те помогают меняться ее языку [5].

Л. Оборин утверждает, что по методу написания «Памяти памяти» – это « исследование, а не

семейная хроника» [5], хотя М. Степанова дает ему определение « романс». Он пишет, что если « (...) в духе оправданных поэзией лингвистических выкладок, разложить это слово, мы получаем ‘роман с’ – в данном случае роман с памятью, в обоих, разумеется, смыслах этого слова» [5]. Однако отметим: так называемая романсовая тональность» М. Степановой соблюдается редко, а мессидж произведения не сводим к каталогам семейных историй, опубликованным письмам и выдержкам из дневников в комбинациях с описанием фотографий, предметов домашнего обихода и прочих реалий прошедшего времени, к констелляциям документальных свидетельств с заметками об истории литературы, кинематографа, живописи и домашнего музицирования в том числе. Не сводим также он к размышлениям автора над проблемами философии, антропологии и психологии в сочетании с описаниями путешествий в места, где бывали родные М. Степановой и где могли они встретиться с теми, кто след свой оставил в истории. Не ограничен тематикой лично семейного нарратива (еврейством и травматическим опытом прошлого, тоталитаризмом и судьбами близких), плюс нарратива писания / обнаружения / творчества (в том числе личного сочинительства и создания самой книги) и – нарратива истории, осмысления памяти, растворения в мультикультурном и политическом дискурсе с демонстрацией их в их различных по стилю и способу вербализации построениях. «Послание» книги не замыкается перечисленным выше, так как имеет проекции в сам процесс творчества, в вечность и бесконечность, которые «спрятаны» во внетекстовой сфере вербально представленной информации и образуют вокруг всего текста мощнейший ассоциативный фон.

Книга М. Степановой по типу включенных в нее документов и способу представления в тексте «я» автора относится к автодокументальной литературе, однако присущий ей явный акцент на проблемах фиксации памяти прошлого в слове, тематизация творчества требуют более точного определения ее жанровой принадлежности и заставляют нас рассмотреть для начала ряд предлагаемых версий. К примеру Ирина Шевеленко находит в книге М. Степановой все элементы романа-воспитания [6]. В подборке высказываний об этом произведении разных исследователей и критиков можно прочесть, что для Николая Александрова «Памяти памяти» – это «археологическое путешествие по местам с уцелевшими или разрушенными знаками прошлого» [7]. Игорь Кириенков утверждает, что проза Степановой схватывает « сегодня» иначе: не как картотеку, «(...) но как сам принцип мышления, со множеством закрепленных и свободных вкладок, как

логику хранения в облаке, где ничто не пропадает навсегда и в любой момент может снова стать видимым, близким, интересным», а Татьяне Сохаревой «Памяти памяти» « (...) напоминает перетекающие друг в друга культурологические эссе, объединенные темой воспоминания и умолчания, исчезновения и обретения – людей, вещей, смыслов» [7]. Несколько иной акцент ставит Елена Макеенко, утверждая, что это «эссе-роман-романс» [7] о невозможности написать историю своей семьи и попытках ее преодоления; а Сергей Сдобнов считает, что это – «(...) самый личный детектив, в котором разгадка прошлого оказывается частью другого, политического сюжета: как нам ориентироваться в настоящем» [7]. Варвара Бабицкая отмечает, что в обсуждаемой книге «истории традиционно избирательной, выстраивающей иерархию и последовательность предметов, людей и сюжетов, заслуживающих запоминания, Степанова противопоставляет относительно новую идею истории как мозаики бесконечного количества равноправных фактов и мнений» [7].

Наиболее продуктивными нам представляются выводы Сергея Оробия, который, сравнивая книгу «Памяти памяти» с прозой Михаила Шишкина, отмечает, что ее жанр – «(...) не публицистика и даже не роман (...). Раз в десятилетие появляется такой метароман, – большая книга-реконструкция, в которой автор в новоизобретенном жанре разом выясняет отношения с памятью / временем / историей» [7].

В результате своих наблюдений над текстом мы также пришли к выводу, что книга М. Степановой «Памяти памяти» – метароман, но – особенный, нового типа, до этого времени не нашедший своей окончательной дефиниции. Поэтому, подчеркнем еще раз, целью данной статьи будет анализ произведения и уточнение уже данного ему С. Оробием жанрового определения.

Отметим, что каждому, кто прочел книгу М. Степановой, ясно: в «Памяти памяти» реконструируется « эпоха. Эпопеи... Эпопеечки. Частные, малые, личные. (...) Семейный архипелаг без ГУЛАГа» [8], и одновременно фиксируется процесс этой же реконструкции. Все дано в виде сведений, взятых из разных культурных и документальных источников, связанных между собой изучающей их М. Степановой. Здесь она выступает одновременно как протагонист, собирающий эти сведения, как исследователь, проясняющий суть того, что дано в них, и как писатель, который уже, в свою очередь, думает над представлением всего в книге. М. Степанова, повествуя о разных событиях прошлого, их осмысляя и подкрепляя различными документами, подвергает рефлексии и себя, как того, кто участвует в этих событиях, и того, кто о них пишет книгу и дополняет все

вымыслом, обращается с рядом вопросов к героям, дает им оценку – что нарушает границу между так называемым «внутренним миром произведения» и миром творчества в целом. Она сообщает читателям о причинах своих разысканий, источниках ею представленных материалов, о том, кто и как написал уже нечто подобное, как она сама пишет и составляет из текстов других этот текст, а все это уже органично перерастает в своеобразное метаповествование. Ведь именно в метаповествовательных текстах «(...) событие рассказывания становится собственной темой, ослабляется миметическая установка и создается эффект полной творческой свободы Автора, доходящей до игровой случайности его мотивировок. Таким образом, акцентируется сознательное формирование текста *автором* и рождается традиционное для М. противоречивое тождество двух авторских ипостасей – ‘историка’, который лишь фиксирует реальность и зависит в своем повествовании от объективного протекания событий, и ‘творца’, по собственной воле и разумению создающего условную реальность мира героев. Возникает и ряд других тождеств-противоречий: мира героев и авторской действительности; свободы, понятой как игра случая или непредсказуемая стихия, и умышленной и предвидимой необходимости (как в судьбах героев, так и в самом событии рассказывания: ‘жизненности’ и литературности в системе персонажей» [9, с. 119–120].

В уже цитированной подборке высказываний о книге М. Степановой Елена Рыбакова отмечала, что конструкция «Памяти памяти» держится на «(...) переборе рядов и постоянном смещении масштаба. (...). Ритм этой прозы тоже живет с переборами – большое романное дыхание и дневниковая скороговорка не окончательно подогнаны к фрагментам, где, казалось бы, им самое место; в пазах застревает воздух, который дает тексту объем» [7]. В свою очередь, И. Шевеленко утверждала, что «(...) в способах спайки глав и историй, в сквозных мотивах, в контрапункте ‘аверсов’ и ‘реверсов’, на которых в значительной мере держится конструкция книги, сказывается опыт поэта, привычного к выстраиванию в последовательность – поэтическую книгу – сопротивляющегося линейной упорядоченности материала» [6]. Мы же считаем, что линии реконструированных историй родных и знакомых в метаповествовании М. Степановой соединяются между собой и с включенным в текст материалом документальных и литературных источников с помощью разных монтажных приемов. Принцип монтажного построения текста способствует как показу контрастности и неизбежной конфликтности разных одновременно происходящих событий, случайности связей между различными фактами, так и

метафорической демонстрации катастрофы, распада сознания человека и мира. И этот же принцип является наиболее соответствующим представлению *ВИ*дения мира, которое отличается «многоплановостью и эпической широтой» [10, с. 292].

Анализ произведения показывает, что соединению документальных источников между собой, а затем их – с сюжетными линиями и вставными эссе у М. Степановой служат рефлексии протагониста, а также различные рядом стоящие или же удаленные друг от друга монтажные образы и монтажные фразы. Значительно реже подобную функцию выполняют сквозные детали и образы-лейтмотивы, еще реже – описания / комментарии разных реалий, а также культурных явлений, которые, повторяясь, а также включаясь в *сюжет жизни протагониста*, затем обретают глубинные коннотации и символический смысл. К примеру, подобную функцию выполняют как фотография, так и сам образ-реалия куклы-Шарлотты, которую первый раз видим еще на обложке романа, затем ее описание и история представляются не единожды в тексте всей книги, а на последних страницах возврат к ней в рефлексиях повествователя нам проясняет саму суть «послания» произведения в целом. «Монтажным скреплением» разных частей текста «Памяти памяти» служат рассказ о работе Рафаэля Голдчейна и описание книги «Аустерлиц» Винфрида Георга Зебальда, а также отсылки к им называемым *documentary fiction* эссе и романам. На них, как и на другие известные из европейской и американской литературы модели создания текстов с подобной конструкцией, ориентируется М. Степанова, размышляя о творчестве и работая над своей книгой. Причем большинство из них тематически связано с Холокостом.

Своеобразное толкование механизма создания «Памяти памяти» у М. Степановой в тексте представлено в виде системы зеркал, отражающих одновременно ее, размышляющую о своем ремесле, и произведениях авторов, у которых уже появлялись подобные тексты. К примеру, подробно рассказывая о метаромане Ш. Саломон «Жизнь? или Театр?» («ШАРЛОТТА. Дневник в картинках», первое изд. 1963), в котором в воспроизведенных полотнах художницы и в самом тексте со ссылками на музыкальные произведения зафиксировано ощущение надвигающейся Катастрофы, М. Степанова сообщает, как он создавался в предчувствии собственной гибели самим юным автором. Параллельно рассказу о Ш. Саломон упоминается также «Дневник Анны Франк» – текст в форме писем еврейской девочки к фиктивной подруге, которые пишутся в оккупированных Нидерландах (1942–1944, русскоязычный вариант названия «Убежище», первая публ. – 1947 г.).

В своей книге М. Степанова детально останавливается на анализе работы канадского фотохудожника польско-еврейского происхождения Р. Голдчейна «Я сам себе семья (I Am My Family: Photographic memoir and fiction)». Сняв серию автопортретов, на которых он перевоплотился в своих предков, погибших тогда, когда и Ш. Саломон, он опубликовал их в альбоме, дополнив пространными комментариями и рассказами. М. Степанова пишет о том алгоритме, согласно которому составлялся Р. Голдчейном в альбоме весь текст, komponуясь из сведений, взятых из документальных источников, дополняемых также фиктивными данными, относящимися как к его семье, так и к вымышленным персонажам. Роль последних должна была компенсировать недостаточность сведений об истории рода Р. Голдчейна, а также истории в целом. Писательница отмечает, что в книге Р. Голдчейна «(...) воображаемые фотографии воображаемой семьи – какой она могла бы быть, какой не стала – поражают своей избыточностью» [11, с. 154]. При этом одно изображение как бы накладывается на другое, «(...) за предисловиями, автопортретами и лаконичными справками о героях / образцах следуют дневниковые записи, сделанные за годы подготовки проекта, все, что удалось собрать, включая догадки, фантазии и несколько *настоящих* фотографий (...). Записи сделаны от руки, их приходится разбирать, поневоле выполняя работу текстолога, и это помогает, сопротивление материала делает его увлекательным. Тут мы с Голдчейном заодно: ускользающее знание помогает набрать скорость, в текст включены реди-мейды, реальные вещи, фрагменты писем и документов, все это довольно скудно само по себе – но найден трюк, способ заставить читателя осознать все это как *интересное*» [11, с. 155]. М. Степанова приходит к выводу: «Способов превратить неинтересное в свою противоположность, в завораживающий коридор нового опыта, много – но это редко кому удастся. Рафаэль Голдчейн придумал еще один, новый: создать для себя и сына иллюзию непрерывности, семью, где набор родственников достраивается полухориями 'воображаемой семьи', людей с твоими чертами и взглядом. Это мир компенсации, где все утраченное возмещено и с избытком, где у Иова становится еще больше детей и овец, и любые неожиданности упразднены. Катастрофа замещается, дыра затягивается, вещи находят свои места, все живы, нет ни пробелов, ни умолчаний» [11, с. 155–156].

Аналогичную «компенсацию» недостающего материала предлагает читателям и М. Степанова, чередуя истории жизни своих родных с личными документами и заполняя пробелы в них *fiction* событиями из историй других людей, пересказами

их разных версий, которые могли иметь место, или действительно происходили в заявленном ею в повествовании хронотопе.

Еще одним зеркалом, отражающим и проясняющим метод и алгоритм написания «Памяти памяти», служат раздумья М. Степановой над созданием В. Зебальдом *documentary fiction* романа «Аустерлиц» (2001), и книг «Головокружения» (1990), «Эмигранты» (1996), «Кольца Сатурна» (1998). Впервые опубликованные в виде статьи в «Коммерсанте», они затем нашли свое место в романе в ее размышлениях о природе условности, вымысле и достоверности в ситуации постмодерна. Уже в журнальной статье М. Степанова пишет, что дополненная снимками зебальдовская проза всегда «(...) держит читателя в неуверенности: мы никогда не знаем, *dichtung* или *wahrheit* в конечном счете то, что рассказано и проиллюстрировано очередной невыразительной фотографией (...). Популярность зебальдовских книг такова, что найдется много охотников выяснить дочиста, с чем именно они имеют дело, с документами или мокьюментами, и фотографии могут свидетельствовать за обе версии» [12].

В отличие от Р. Голдчейна и В. Зебальда, М. Степанова в своем метаповествовании никакие визуальные средства и прочие способы материального закрепления памяти прошлого кроме его описания словом не употребляет. В «Памяти памяти» «визуальность побеждается словом» [6].

В уже упомянутой статье о В. Зебальде М. Степанова замечает, что «(...) всякий зебальдовский текст содержит некоторое количество *чужих слов* (...)» [12]. Она утверждает: «(...) повторить сказанное Гебелем или Стендалем для Зебальда гораздо важнее, чем высказаться (высунуться) самому. (...) Продлевать чужую жизнь сильнодействующими средствами речи – *говорить за мертвых* – старинный рецепт преодоления смерти, доступный пишущему» [12]. В. Зебальд, по ее мнению, «(...) готов воспроизвести любой голос из-под земли в той форме, в какой это возможно. Годится все, фотография, газетная вырезка, устный рассказ, железнодорожный билет: *documentary fiction* дает ушедшим что-то вроде отсрочки, передышки перед окончательным погружением во тьму» [12]. Для В. Зебальда важно сохранение памяти об ушедшем в мельчайших подробностях, а отсюда обилие в его книгах различных перечислений и каталогов вещей и историй, людей и событий. Писательнице это напоминает «чин поминания имен за проскомидией»: «Проза Зебальда, – пишет М. Степанова, – занимается тем же самым, но в мире, напроць лишенном всякой надежды на воскрешенье. (...). Выбранный способ противостояния небытию придает его книгам особый, ни на что не похожий статус – размещает

их на ничейной земле, между великой литературой (а кажется, что иначе это не назовешь) и, если так можно выразиться, *метафизическим активизмом*. К чему они ближе, я и сама не знаю. Но этим текстам, с момента написания зависшим между литературой и фактом, вымыслом и документом, не привыкать. Все, на что мы можем здесь положиться – и даже опереться, как на руку друга, в непроглядной ночи *decline-and-fall*'а, – безотчетная уверенность в авторе. В голосе, продолжающем говорить, словно уважение, сочувствие, доброта не утратили смысл, а все написанное написано – по Зебальду – *‘так сказать, с другой стороны’*. С той стороны: более многолюдной, чем эта [12]. То же самое делает автор «Памяти памяти». Не случайно Л. Оборин подчеркивал, что «Степанова выводит на свет своих мертвых. Те помогают меняться ее языку» [7].

Вводя в произведение сотни имен и фактических данных, М. Степанова опирается на сквозной мотив памяти личной, семейной и изоморфный ему мотив памяти Катастрофы национальной. Не зря И. Шевеленко считает, что новостью в книге является то, «(...) что в ней становится нарративом» [6]. Она подчеркивает: «Одним из ранних моментов воспитания рассказчицы в романе становится чтение книги Марианны Хирш *‘Поколение постпамяти’*, которая сразу опознается ею как *‘путеводитель по собственной голове’* (с. 69). Книга описывает ситуацию одержимости императивом памяти и ее фантомами тех, кто пережил Холокост, а особенно второго-третьего поколения потомков тех, кто выжил и не выжил в Катастрофе, – ситуацию, которая имеет своей оборотной стороной утрату *настоящим* своей собственной ценности, вне его посвященности делу памяти. Однако Степанова понимает *‘питательную среду постпамяти’* гораздо более широко: *‘...история двадцатого века щедро разбросала про миру очаги катастрофических перемен, и большая часть живущих так или иначе чувствует себя выжившими: результатом травматического смещения, его жертвами и наследниками, которым есть что вспомнить и вызвать к жизни ценою собственного сегодня’* (73)» [6]. И. Шевеленко приходит к выводу, что именно путешествие по страницам чужих судеб и книг, что представлены в двух первых частях «Памяти памяти», «(...) освещает семейные истории третьей части лучами сразу стольких прожекторов, что опыт русской исторической травмы теряет в них свою партикулярность. Именно языки, которыми овладевает рассказчица, делают *частный* предмет ее *‘любовного интереса’* универсально понятным и позволяют ей превратить историю своих поисков, находок, поездок и разочарований в нарратив освобождения от травмы постпамяти» [6].

Мотив личной памяти и мотив Катастрофы служат как органичному соединению, так и контрастным стыковкам различных по оптике и масштабам показа в их образном представлении срезов реальности. И ими же задаются все трансформации тех многочисленных реминисценций, аллюзий и разного рода отсылок, к которым М. Степанова прибегает для воплощения главных посылов / посланий и смыслов произведения в целом. Так, в этот континуум наряду с его дневниковой (со свойственной ей фрагментарностью и синхронностью), мемуарно-автобиографической (с ретроспективностью, тягой к сюжетности), эпистолярной (с ее адресованностью) и эссеистической (с философичностью и рефлексией) составными включаются повествования о Р. Голдчейне, рассказы о судьбах Ш. Саломон, А. Франк и свидетельства о трагедии Холокоста из книг В. Зебальда, других авторов. Они дополняются воспоминаниями/описаниями экспонатов в Берлинском еврейском музее и мыслями о Вашингтонском музее Холокоста, Музее естественной истории Нью-Йорка и Амстердамском Еврейском историческом музее. Мотив личной памяти и мотив Катастрофы у М. Степановой неотделимы и от мотива самой реконструкции их и эпохи, тематизации творчества, сочинительства, что является характерной чертой метапрозы [13, с. 46]. М. Степанова повествует, как она принялась за создание произведения, как собирался и дополнялся весь материал, почему к документам реальным приложены документы фиктивные, каким способом осуществлялся процесс перевода фактических данных в условные образы и слияние образов с фактами, проч. Она вспоминает, что в первый раз начала писать книгу, когда ей было десять лет, второй раз – в шестнадцать, и признается: «Строго говоря, история этой книги сводится к набору отказов: случаев, когда я по-разному от нее отделялась: откладывала на потом, на лучшую-себя (...). При этом я всегда знала, что напишу книгу о семье, и было время, когда это казалось делом жизни (суммарных, сведенных воедино жизней – поскольку, так уж вышло, я стала первым и единственным человеком этой семьи, у которого нашелся повод для речи, обращенной вовне: из интимного разговора *своих* (...) – в общий вокзальный зал коллективного опыта)» [11, с. 22–24]. Таким образом, «Памяти памяти» вливается в тот поток современной автодокументальной литературы, в которой привычными стали как записи устных историй, так и ready-made тексты. И здесь нам хотелось бы сделать одно отступление.

Известно, что „oral history” представляет собой „глубинное интервью биографического характера (как правило, с использованием аудио- и видеотех-

ники), с помощью которого осуществляется фиксация субъективного знания отдельной личности об эпохе, в которой она жила” [14]. При классификации устных историй, а также их жанров [15] учитывают: 1) границы публикуемых нарративов рассказчиков; 2) взаимоотношение „голосов” этих рассказчиков с „голосом” исследователя; 3) «(...) ориентацию на ту или иную аудиторию читателей» [16]. Как отмечает Гелинада Гринченко, «(...) решение первого вопроса – условно ‘чи голоса’ представлены в издании – определяется тематикой проекта, которая, в свою очередь, может быть ориентирована на изучение одной единственной истории (чаще всего – автобиографии), или нескольких устных историй преимущественно отдельного тематического характера» [16]. Именно по тематическому принципу, а в отдельных случаях по критериям гендерно-возрастным, формирует границы записанных и представленных в книгах затем нарративах С. Алексиевич [2, с. 249–265]. Примером тому – ее произведения «У войны не женское лицо» (1983), «Последние свидетели» (1985), «Цинковые мальчики» (1989), «Чернобыльская молитва» (1997) и «Время секунд хэнд» (2013). Анализируя творчество этой писательницы, Н. Сивакова замечает: «С. Алексиевич берет интервью, а затем трансформирует услышанные истории в письменные документы, соединяя их в определенной последовательности, согласно собственной концепции. Созданные на основе монтажа, они, тем не менее, представляют единый авторский текст – звучащие в них голоса иногда противоречивы, но не разноречивы в стилевом отношении. Данная особенность стилевой организации произведений ‘новой документалистики’ соответствует представлениям В.Е. Хализева, который считает, что ‘литературное произведение правомерно охарактеризовать как особого рода обращенный к читателю монолог автора. Он являет собой своеобразное надречевое образование – как бы ‘сверхмонолог’, компонентами которого служат высказывания действующих лиц, повествователей и рассказчиков’» [17].

М. Степанова также обращается к опыту записи устных историй, фиксируя воспоминания своих родных и знакомых, вместе с тем она понимает, что, не опираясь при этом на опыт литературы художественной, ей своих замыслов не воплотить. В книге есть эпизод, где одна из ее подруг, работавшая над сборником интервью с литераторами, предлагает ей рассказать о себе. М. Степанова вспоминает: «Мы пробовали дважды с интервалом в два, кажется, года, и все это решительно не годилось в дело – но в диктофонных записях наших бесед было кое-что удивительное, хоть и совершенно лишнее для книжки и ее задач. Обе расшифровки вышли похожи, как

сестры-близнецы; их узловые точки совпадали, как и анекдоты, по которым, как по камням, скакал наш разговор. И там не было вовсе ничего обо мне самой, до смешного или до несмешного; на многих печатных страницах я с некоторой даже лихостью ревизовала домашнее предание, шла вверх и назад по линиям семейной истории, виртуозно уклоняясь от любой попытки рассказать о себе. На прямые вопросы я, конечно, отвечала, и какими же пресными, подневольными были эти ответы (...). Так у нас ничего и не вышло; а записи я сохранила, как рентгеновский снимок перелома, на всякий случай. И еще сколько-то лет спустя они мнегодились» [11, с. 69].

Как одно из заметных явлений автодокументальной литературы мы выше упомянули ready-made текст Л. Улицкой «Детство 45-53: а завтра будет счастье» (2013), – книгу, которую Игорь Гулин относит к „сентиментальной литературе факта” [18]. В ней собраны и рассортированы по тематическим главам письма-воспоминания тех, чье детство пришлось на конец войны и на первые послевоенные годы [3, с. 79–91]. М. Степанова в «Памяти памяти» также использует подлинную переписку и письма-воспоминания, выдержки из дневников как ей близких людей, так и тех, к кому обращается в ходе развития авторской мысли, порой дополняя их письмами сочиненными (fiction). Однако при этом она задается вопросом о нравственной подоплеке и праве на их публикацию, размышляет об аутентичности эпистолярных собраний, а также о той *высшей правде*, которую надо в них прочитать. В одном из фрагментов произведения М. Степанова пишет, как приятно ей было перепечатывать переписку отца с матерью. Ничего запретного там не было. Она вспоминает: «Мой двадцатилетний папа (...) вел себя как герои хорошего советского кино о веселых парнях, рабочих социалистического строительства. Меня это, в общем, не удивляло: письма писались пятьдесят лет назад. В какой-то момент я, не особенно задумываясь, отправила отцу файл с письмами и спросила, можно ли мне их процитировать в книге. В том, что он разрешит, я не сомневалась ни минуты: это был прекрасный текст, смешной, живой и бесконечно далекий от нас теперешних. (...) Папа не отвечал мне несколько дней, потом позвонил по скайпу и сказал, что хочет поговорить. Он не разрешает мне печатать в книге его письма; он не хотел бы видеть их опубликованными. (...) Он категорически против. Все было, сказал он мне очень отчетливо, совсем не так» [11, с. 297–299]. Поняв, что письма отца «были чем-то вроде стилизации» и что «удальство и бодрость его рассказов были фальшивые, но только их время и сохранило», М. Степанова решает, что если они, «(...) такие

подробные, не могли служить *свидетельством*, тем кусочком кости, по которому можно восстановить облик прошлого, значит, и все другие попытки собрать что-то заново из писем и носовых платков были wishful thinking, тем, что психоаналитики называют малоприличным словом ‘фантазия’» [11, с. 301]. А отсюда ее приговор и себе, и написанному.

В книге „Памяти памяти” можно найти и отдельные записи «голосов», и «неглавы», в которых представлены письма реальных людей. Вместе с тем в ней, в отличие от книг С. Алексиевич и Л. Улицкой, „oral history”, как и фрагменты эпистолярных наследий и подлинных или же вымышленных дневников, подвергаются углубленной рефлексии в плане их аутентичности и специфики жанровых форм, органичности их подключения в соединяющий личные документы и вымысел текст.

Анализ книг упомянутых авторов [2, с. 249–265; 3, с. 79–91], как и «Памяти памяти», показал, что по способам «обработки» фактических данных, по ракурсам представления и масштабу в них содержащегося материала произведения С. Алексиевич, Л. Улицкой и М. Степановой демонстрируют поиски современной литературы non fiction, сближение ее с текстами fiction. Для них характерной является задаваемая эксплицитно документальным началом глубинная установка на подлинность и одновременно открытая демонстрация своеобразного договора, «контракта с читателем» [19], подтверждающего как бы истинность и правдивость изложенных фактов и заявляющего, что сам автор или же составитель всей книги (чье имя обозначает реальную личность), а также нарратор (или протагонист) идентичны. Однако, если у С. Алексиевич и Л. Улицкой сам «договор» представляется лишь в предисловиях и послесловиях, в комментариях к главам и в постраничных заметках, а автор открыто заявлен лишь только в основанных на документах отдельных сюжетах, или присутствует имплицитно в им выбранных способах сегрегации и комбинаторике материалом, то у М. Степановой он задается в сюжете тематизации творчества, в описаниях алгоритмов создания автодокументальных произведений различными авторами, а в конечном итоге – в сюжете создания протагонистом самой этой книги.

В свое время Дмитрий Затонский писал, что явление документализма не соотносится напрямую с правдой в литературе: строгая приверженность факту и отказ от вымысла могут стать способом также «утратить реальность, оставаясь в ее пределах» [20, с. 137]. Он подчеркивал, что изображение действительности всегда так или иначе опирается на фактический материал и подразумевает органичное сочетание правды факта и вымысла [20, с. 144–145]. На примере

романа Ф. Кафки «Процесс» – писателя далекого от изображения жизни в формах самой жизни, Д. Затонский убедительно доказал, что «(...) не существует иного материала, из которого можно создать художественный образ, кроме факта, документа, реалии» [20, с. 144–145]. Но создается образ не только их переосмыслением или деформацией. Подробно анализируя своего рода предтечи книги М. Степановой – романы Кристины Вольф «Пример одного детства» (1976), Германа Канта «Остановка в пути» (1977) и Валентина Катаева «Алмазный мой венец» (1978), – он писал, что эти произведения «(...) совершенно разные. И все-таки нечто их между собой связывает. Это отношение к факту, документу и через них – к новейшим исканиям романного жанра» [20, с. 166]. Развивая концепцию Д. Затонского, Павел Палиевский еще полвека назад подчеркивал, что в многочисленных текстах художественной литературы документы и факты являют в себе черты образа, обретают «самостоятельное эстетическое значение» [21, с. 121–167]. Документ проникает в традиционные жанры изящной словесности, в свою очередь, средства, приемы литературы художественной оккупируют документальную прозу.

Активизация обращения литературы к документальным источникам разного типа – примета последнего времени. Исследователями она осмысливается как результат социальных, культурных и политических сдвигов во всем мире, итог осознания ценности, неповторимости каждого человека и личной судьбы. В этом явлении Вл. А. Луков видит так называемую жанровую генерализацию – «процесс объединения, стягивания жанров (нередко относящихся к разным видам и родам искусства) для реализации нежанрового (обычно проблемно-тематического) общего принципа» [22, с. 418–433]. В результате его появляются тексты, в которых одни видят яркие проявления новой литературы, другие – явление нового журнализма. В любом случае это касается произведений, которые сочетают в себе все начала и признаки этих двух дискурсов, причем дискурс ориентации на документ может быть выражен с помощью псевдодокументальных источников. Касается это и книги Марии Степановой.

В заключение следует еще раз подчеркнуть, что произведение «Памяти памяти» в равной степени опирается на документ и на вымысел (домысел), причем важное место в нем занимает рефлексия автора над его написанием и над героями, а по сути, – родными М. Степановой, и реальными персонажами как большой, так и малой (семейной) истории. Материалом познания и закрепления фактов действительности в

нем выступают различные документы, причем среди них превалирует документ личный. Структура произведения ориентирована не только на их демонстрацию, дополнение новыми материалами и их синтез с приемами, свойственными литературе художественной, но и на показ создающего из них «новый мир» автора, погружение в его творческий хронотоп. К сожалению, объем статьи не позволяет проанализировать сотни переплетающихся в произведении микросюжетов, а также других сквозных линий повествования о судьбе всего *Рода* М. Степановой и ее времени. Нет возможности также коснуться отдельных приемов поэтики, свойственных литературе художественной, и углубленного психоанализа – к ним обращается автор на протяжении всей своей книги. Все это, нам представляется, может быть целью дальнейших исследований и теоретиков, и историков литературы. М. Степанова является одновременно и героем своего автобиографического произведения, имеющего все основания называться романом, и создателем текста, в котором она повествует и о себе, и о нем, и о том, как она уже пишет его. Здесь как раз и находится проницаемый в обе стороны стык представляемых в тексте двух планов, один из которых являет нам размышления над проблемами творчества, а второй представляет творимую на основании вымысла и документов реальность. А как утверждает Вероника Озкан, именно «(...) двуплановая структура, где предметом для читателя становится становится не только ‘роман героев’, но и мир литературного творчества, процесс создания этого ‘романа героев’» [23], – есть метароман. Глубоко проанализировав эволюцию жанра метаромана и его, ею выделенных, четырех основных типов в их становлении в западно-европейской художественной литературе, она пришла к выводу, что «роман становится метароманом лишь в том случае, если рефлексивует над собой *как над целым, над особым миром*» [23], если проникнут метарефлексией на всех уровнях своей структуры [23]. Однако художественная документалистика была вне поля зрения В. Озкан. Мы же уверены в том, что явление жанровой генерализации, наблюдаемое в литературе сегодня, своеобразное проникновение прозы *non fiction* на территорию прозы *fiction*, их аберрация и слияние в нечто единое дают основание говорить о возникновении уже нового типа метароманов, наглядным примером чему и есть «Памяти памяти» М. Степановой. Подобные книги еще будут требовать своего изучения. Уточненной же жанровой дефиницией «Памяти памяти», исходя из того, что написано выше, нам кажется, может быть *автодокументальный метароман*.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анохина А.В. Проблема документализма в современном литературоведении. «Проблемы филологии, культурологии и искусствознания» 2013, № 4. С. 189-194. http://www.zpu-journal.ru/contents/2013/4/Anokhina_Dokumentalism/30_2013_4_.pdf 9 (дата обращения 07.03.2020).
2. Шевченко Л. Поэтика документализма в книге Светланы Алексиевич «Время секунд хэнд», „SLAVIA ORIENTALIS”, Rocznik LXVII, Nr 2, Warszawa 2018. S. 249-265.
3. Шевченко Л. «Этажи памяти» в книге Людмилы Улицкой «Детство 45-53: а завтра будет счастье». *Studia Ruscystyczne Uniwersytetu Jana Kochanowskiego*. Pod red. Lidii Mazur-Mierzwu. t. 25, Kielce : UJK, 2017. S. 79-91.
4. Местергази Е.Г. Литература нон-фикшн/non-fiction: Экспериментальная энциклопедия. Русская версия: монография. Москва : Совпадение (Вологда : Полиграф-Периодика), 2007. 340 с.
5. Оборин Л. «Памяти памяти» Марии Степановой. О чем на самом деле одна из важнейших книг, написанных в 2017 на русском языке. «Сеанс», 28.12.2017. URL: <https://meduza.io/feature/2017/12/28/pamyti-pamyati-marii-stepanovoy-o-chem-na-samom-dele-odna-iz-vazneyshih-knig-napisannykh-v-2017-godu-na-russom-yazyke> (дата обращения 01.02.2020).
6. Шевеленко И. «Памяти памяти»: Романс воспитания, «Сеанс», 08.12.2017. URL: <https://seans.ru/articles/memory-memory-review/> (дата обращения 14.02.2020).
7. Спорная книга: Мария Степанова, «Памяти памяти» / Н. Александров и др. <https://krupaspb.ru/zurnal-piterbook/intervyu/spornaya-kniga-mariya-stepanova-pamati-pamyati.html> (дата обращения 17.02.2020).
8. Иванов Д. Хождение за муками. «Литературная Россия» 01.02.2019. <https://litrossia.ru/item/hozdenie-za-mukami/> (дата обращения 17.05.2020).
9. Зусева В.Б. Метаповествование. / Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий. Под ред. Н.Д. Тамарченко. Москва : Изд-во Кулагиной, Intrada, 2008. 358 с.
10. Хализев Е.В. Монтаж. Теория литературы. Москва : Высшая школа, 2004. 405 с.
11. Степанова М. Памяти памяти : Романс / 3-3 изд., испр. Москва : Новое издательство, 2018. 408 с.
12. Степанова М. Мария Степанова о В. Г. Зебальде. «Коммерсант Weekend» № 32, 06.09.2013. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/2265899> (дата обращения 19.05.2020).
13. Липовецкий М. Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики): монография. Екатеринбург : Издательство Уральского гос. пед. ун-та 1997. 317 с.
14. Усна історія. (Перевод с украинского наш – Л. Ш.). Вікіпедія: https://uk.wikipedia.org/wiki/Усна_історія (дата обращения 21.03.2020).
15. Portelli A. Oral History as Genre / Narrative and Genre / Ed. by M. Chamberlain and P. Thompson, London, New York 1998. Pp. 23–45.
16. Гринченко Г. Презентация «голосов»: рассказчик(и) vs исследователь(и). / У пошуках власного голосу, 2016. oralhistory.com.ua/assets/images/img_pub_uaii/u_poshukach/04_G_Grinchenko.pdf (дата обращения 07.03.2020).
17. Сивакова Н.А. Цикл Светланы Алексиевич «Голоса Утопии»: особенности жанровой модели. геро. [gsu.by/bitstream/123456789/1118/1/35%20Сивакова\(148-151\).pdf](http://gsu.by/bitstream/123456789/1118/1/35%20Сивакова(148-151).pdf) (дата обращения 17.01.2020).
18. Красовская С. Переиздание как фермент литературной эволюции («Знамя»). Новое Литературное Обозрение. URL: https://www.nlobooks.ru/books/khudozestwennaya_seriya/31/review/9272/ (дата обращения 07.03.2020).
19. Лежен Ф. Автобиография во Франции (1971). / И.Л. Савкина. Разговоры с зеркалом и Зазеркальем [ML]. URL: <https://culture.wikireading.ru/26140> (дата обращения 11.02.2020).
20. Затонский Д.В. Роман и документ. Художественные ориентиры XX века. Москва : Советский писатель 1988. 416 с.
21. Палиевский П.В. Документ в современной литературе. Литература и теория. Москва : Современник 1978. 288 с.
22. Луков В.А. Тезаурусы II: Тезаурусный подход к пониманию человека и его мира. Москва : Изд-во Национального института бизнеса 2013. 640 с.
23. Озкан В.Б. Метароман как проблема исторической поэтики: автореф. дис. ... доктора филолог. наук: Москва, 2013. 46 с. <http://www.dslib.net/teoria-literatury/metaroman-kak-problema-istoricheskoy-rojetiki.html> (дата обращения 11.02.2020).

REFERENCES

1. Anohina A. V. (2013) Problema dokumentalizma v sovremennom literaturovedenii. [A problem of documentalism is in modern literary criticism]. *Problemyi filologii, kulturologii i iskusstvoznaniya*

- Vol. 4. P. 189–194. http://www.zpu-journal.ru/contents/2013/4/Anokhina_Dokumentalism/30_2013_4_.pdf (data obrascheniya 07.03.2020).
2. Shevchenko L. (2018) Poetika dokumentalizma v knige Svetlany Aleksievich „Vremya sekond hend” [The poetics of documentalism in Svetlana Aleksievich’s book *The Secondhand Time*]. *SLAVIA ORIENTALIS*, Vol. LXVII, Nr 2, P. 249–265.
 3. Shevchenko L. (2017) „Etazhi pamyati” v knige Lyudmilyi Ulitskoy „Detstvo 45-53: a zavtra budet schaste”. [„The Floors” of Memory in Liudmila Ulitskaya’s book „Childhood 45-53: And Tomorrow There Will Be Happiness”] *Studia Rusycystyczne Uniwersytetu Jana Kochanowskiego*. t. 25. P. 79–91.
 4. Mestergazi E. G. (2007) Literatura non-fikshn/non-fiction: Eksperimentalnaya entsiklopediya. Russkaya versiya: monografiya. [Literature of non-fikshn/non-fiction: the Experimental encyclopaedia. Russian version: monograph]. P. 1–340.
 5. Oborin L. (2017) „Pamyati pamyati” Marii Stepanovoy. O chem na samom dele odna iz vazhneyshih knig, napisannyh v 2017 na russkom yazyke. [«To memory of memory» by Maria Stepanova. About what actually one of the major books written in 2017 in Russian language]. *Ceans*, (28.12.2017) <https://meduza.io/feature/2017/12/28/pamyti-pamyati-marii-stepanovoy-o-chem-na-samom-dele-odna-iz-vazneyshih-knig-napisannyh-v-2017-godu-na-russom-yazyke> (data obrascheniya 01.02.2020).
 6. Shevelenko I. (2017) „Pamyati pamyati”: Romans vospitaniya, [«To memory of memory»: Romance of education]. *Seans*, 08.12.2017. <https://seans.ru/articles/memory-memory-review/>, (data obrascheniya 14.02.2020).
 7. Spornaya kniga : Mariya Stepanova, „Pamyati pamyati” / N. Aleksandrov i dr. [Debatable book : Maria Stepanova, «To memory of memory» / by N. Aleksandrov and other]. URL: <https://krupaspb.ru/zurnal-pit-erbook/intervyu/spornaya-kniga-mariya-stepanova-pamati-pamyati.html> (data obrascheniya 17.02.2020).
 8. Ivanov D. (2019) Hozhdenie za mukami. [Circulation after pangs]. *Literaturnaya Rossiya* 01.02.2019. <https://litrossia.ru/item/hozhenie-za-mukami/> (data obrascheniya 17.05.2020).
 9. Zuseva B. D. (2008) Metapovestvovanie. [Metapovestvovanie]. / *Poetika: Slovar aktualnyh terminov i ponyatiy*. Pod red. N. D. Tamarchenko. P. 119- 120.
 10. Halizev E. V. (2004) Montazh. [Editing]. / E. V. Halizev. *Teoriya literatury*. P. 276.
 11. Stepanova M. (2018) Pamyati pamyati : Romans [To memory of memory : Romance]. P. 1-408.
 12. Stepanova M. (2013) Mariya Stepanova o V. G. Zebalde. [Maria Stepanova about V. G. Zebald]. *Kommer-sant Weekend*. # 32, 06.09.2013. <https://www.kommersant.ru/doc/2265899> (data obrascheniya 19.05.2020).
 13. Lipovetskiy M. (1997) Russkiy postmodernizm. (Ocherki istoricheskoy poetiki) : Monografiya. [Russian post-modernism. (Essays of historical poetics) : Monograph]. P. 1-317 s.
 14. Usna istoriya. [Oral history] Vikipediya. https://uk.wikipedia.org/wiki/Усна_історія (data obrascheniya 21.03.2020).
 15. Portelli A. (1998) Oral History as Genre. *Narrative and Genre*. P. 23-45.
 16. Grinchenko G. (2016) Prezentatsiya „golosov”: rasskazchik(i) vs issledovatel(i). [Presentation of « voices» : teller (и) vs researcher (s) *U poshukah vlasnogo golosu*. oralhistory.com.ua/assets/images/img_pub_uai/u_poshukah/04_G_Grinchenko.pdf (data obrascheniya 07.03.2020).
 17. Sivakova N. A. Tsikl Svetlany Aleksievich „Golosa Utopii” : osobennosti zhanrovoy modeli. [A cycle of Svetlana Aleksievich is «Voices of Utopia» : of feature of genre model]. [repo.gsu.by/bitstream/123456789/1118/1/35Sivakova\(148-151\).pdf](http://repo.gsu.by/bitstream/123456789/1118/1/35Sivakova(148-151).pdf) (data obrascheniya 7.01.2020).
 18. Krasovskaya S. Pereizdanie kak ferment literaturnoy evolyutsii („Znamya”). [Reediting as enzyme of literary evolution («Banner»)]. *Novoe Literaturnoe Obozrenie*. https://www.nlobooks.ru/books/khudoz-estwennaya_seriya/31/review/9272/ (data obrascheniya 07.03.2020).
 19. Lezhen F. Avtobiografiya vo Frantsii (1971). [An autobiography in France]. / I. L. Savkina. *Razgovoryi s zerkalom i Zazerkalem* [ML], <https://culture.wikireading.ru/26140> (data obrascheniya 11.02.2020).
 20. Zatonkiy D. V. (1998) Roman i dokument [Novel and document]. / D. V. Zatonkiy. *Hudozhestvennyie orientiryi HH veka*. P. 1-416.
 21. Palievskiy P. V. (1978) Dokument v sovremennoy literature. [A document in modern literature]. / P. V. Palievskiy. *Literatura i teoriya*. P. 1-288.
 22. Lukov V. A. (2013) Tezaurus II: Tezaurusnyiy podhod k ponimaniyu cheloveka i ego mira. [Thesauruses II : Tezaurus going near understanding of man and his world]. P. 1-640.
 23. Ozkan V. B. (2013) Metaroman kak problema istoricheskoy poetiki: avtoref. dis. ... doktora filolog. nauk: [Metanovel as a problem of historical poetics] P. 1-46. <http://www.dslib.net/teoria-literatury/metaroman-kak-problema-istoricheskoy-pojetiki.html> (data obrascheniya 11.02.2020).